

Vinícius Nicastro Honesko

**MURILO MENDES, PIER PAOLO PASOLINI E AS RELIGIÕES
DE SEUS TEMPOS**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Literatura. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela.

Co-Orientador (PDEE): Roberto Vecchi

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Honesko, Vinícius Nicastro

Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e as religiões de
seus tempos [tese] / Vinícius Nicastro Honesko ;
orientador, Carlos Eduardo Schmidt Capela ; co-orientador,
Roberto Vecchi. - Florianópolis, SC, 2012.

337 p. ; 21cm

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Teoria Literária. 3. Textualidades
Contemporâneas. 4. Poesia Moderna e Cinema. 5. Literatura
Comparada. I. Capela, Carlos Eduardo Schmidt. II. Vecchi,
Roberto . III. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

AGRADECIMENTOS

Este, assim como todo trabalho, tem sua genealogia, sua gênese, e, portanto, é guiado por um *Genius*. As tentativas de evitar o *Genium suum defraudare* foram uma constante ao longo dos quatro anos de estudos. E todas as vezes que, diante de *Genius*, tive o impulso de ceder à sua visão, de retirar os olhos do seu caminhar em minha direção com implacável ira, por momentos somente a lembrança de alguns amigos e pessoas próximas queridas era-me o motor para não retroceder e sustentar firme o olhar para essa minha parte *abscondita* que, irremediavelmente, vinha cobrar seus desejos.

Aqui guardo um pequeno espaço para apenas nomear aqueles que, de alguma forma, estiveram comigo presente nesse périplo irrefreável:

Meus pais Isabel e Miro, sem os quais nenhum *genius* teria sido possível e por tamanho amor e carinho que, como diria Giorgio Caproni, seria injusto aqui colocar em palavras; meus irmãos Vitor Hugo e Fernando, com quem, anacronicamente, compartilho a vida até o limite do âmion; minhas cunhadas Gabriela e Raquel, esta que acaba de *gerar* minha primeira sobrinha, Maria Clara – que viu, como este texto, a luz do mundo num quente sábado carnavalesco e a quem, espero, estas palavras ainda possam dizer algo; todos meus familiares, meus tios, tias, primos (com quem horas são sempre sinônimos de encontros e risos) e, em especial, meu avô Vicente, uma luz de alegria, e minha avó Izabel, a roseira, agora ausente, de que tanto me orgulho em ser mais uma rama.

Meu amigo Jonnefer Barbosa, exemplo de vida com quem tenho o prazer de compartilhar intermináveis horas de conversas angustiantes e alegres – como é a vida –; Fernando Gregui, o outro irmão que não tive; Yannet Briggiler, com quem partilho acima de tudo a espontaneidade dos encontros; Rodrigo Amboni, o amigo que sempre esteve lá mesmo quando não estava; Almir Gea, o amigo das despedidas de domingo; Marcello Daher, o amigo de conversas justas para horas justas; Andrea Cavalletti e Barbara Chitussi, amigos sob pórticos ou sob chuva; e todos os meus amigos *infantes*, com quem há quase trinta anos tenho o prazer de dividir minha vida: André Michelin, Fernando Oliveira, Wagner Barradas, Siddhartha Costa, Ulisses Araújo.

Os meus amigos do curso de pós-graduação em Literatura, em especial a Ana Cenicchiaro e Flávia Memória – as amigas da partilha ética do conhecimento e do carinho.

Os professores Raúl Antelo, pelas sempre instigantes aulas, sugestões e incentivos, a professora Susana Scramim, pelos trabalhos em conjunto, a

professora Maria Betânia Amoroso, que, como um relâmpago, apareceu para iluminar um momento preciso da minha vida, e, de modo todo especial, ao professor Roberto Vecchi, pelas longas horas de conversa no seu ora quente ora frio escritório na Universidade de Bolonha, pela atenção e disponibilidade gigantescas (mesmo quando isso lhe custava quase o *dom da ubiquidade*) e pelo imenso apoio que me deu quando efetivamente dele precisei. Sem mais, o professor Carlos Capela que, exemplo de calma e concentração nas horas mais difíceis, ao longo dos quatro anos me *suportou* e nunca deixou de me apoiar em todas as minhas decisões.

HONESKO, Vinícius Nicastró. *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e as Religiões de seus Tempos*. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2012.

RESUMO

O presente trabalho busca, fundamentado na leitura de textos de Pier Paolo Pasolini e Murilo Mendes, montar um diagrama a partir do qual são constatados similitudes e diferenças entre ambos os poetas. Aparece, no decorrer da pesquisa, um núcleo duro que, como centro de ação poética em ambos, marca-lhes a postura diante da vida, uma característica ética: a agonia alegre ou a *abgioia*. Como maneira de expor tal núcleo, trama-se um arcabouço teórico que possibilite a sua abordagem crítica, o que, por sua vez, viabilizará a proposição de análises de suas obras (análises estas que ultrapassam o limite de algumas obras e também circunscrevem artigos publicados em periódicos, entrevistas e cartas – isto é, *remexendo os arquivos*). Composto como uma montagem, o trabalho apresenta variadas análises tanto de Pasolini como de Murilo Mendes separadamente, bem como leituras cruzadas de ambos; além disso, cortes (*incisões*) de caráter metodológico e teórico colocam o espaço dialógico dos autores em evidência. Dessa estrutura, o texto faz emanar a proposição da tese: diante da agonia da existência (numa postura que remete já a Anaximandro) – com o agravante de serem estas existências historicamente situadas num ponto nebuloso da recente cronologia, os meados do século XX –, aos poetas resta, como única possibilidade ética, provar da resistência do *estar no mundo* sem redenções vindouras. Ou seja, a presente tese vê em Murilo Mendes e Pier Paolo Pasolini – mais uma vez, a despeito das disparidades *personalistas* entre ambos, que também são assinaladas – uma mesma postura *ética* diante do esvaziamento da linguagem e da decrepitude da vida no moderno. Conclui que essa postura assumida é para ambos o lugar da *religião* (as religiões de seus tempos), para além de seu aspecto separador entre sagrado e profano, mas como possibilidade de *reler* o próprio tempo em que se encontram e, desse modo, abrir uma nova possibilidade *de mundo* quando o mundo tem as feições do impossível.

Palavras-chave: montagem, *abgioia*, ética, linguagem, religião.

HONESKO, Vinícius Nicastró. *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini et les religions des ses Temps.* Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2012.

RESUMÉ

Le présent travail cherche, d'après la lecture des textes de Pier Paolo Pasolini et Murilo Mendes, monter un diagramme selon lequel des similitudes et des différences sont constatés parmi les deux poètes. Apparaît, dans le développement de la recherche, un noyau dur qui, en tant que centre de l'action poétique des poètes, marque leur attitude face à la vie, c'est à dire, une caractéristique éthique: l'agonie heureux ou l'*abgioia*. Comme manière d'exposer un tel noyau, il conçoit un cadre théorique qui permet à son approche critique, qui à son tour permettra la proposition de analyses des ses oeuvres (analyses qui dépassent la limite de quelques oeuvres et également circonscrivent articles publiés dans revues, interviews et lettres – c'est à dire, *en fouillant dans les fichiers*). Composé comme une montage, le travail présente des analyses variées tant de Pasolini comme de Murilo Mendes séparément, aussi bien que des lectures transversales à la fois; en outre, des coups (*incisions*) de caractère méthodologique et théorique posent le space dialogique des auteurs en évidence. De cette structure, le texte fait surgir la proposition de la thèse: en face à l'agonie de l'existence (dans une position qui se réfère déjà à Anaximandre) – avec la circonstance aggravante d'être des existences historiquement situées dans un point obscur de la récente cronologie, c'est à dire, les années de guerre froide dans le XXème siècle –, aux poètes reste, comme l'unique possibilité éthique, prouver de la résistance d'*être au monde* sans aucune rachat à venir. C'est à dire que la thèse voit en Murilo Mendes et Pier Paolo Pasolini – encore une fois, malgré les disparités *personnalistes* entre eux, lesquelles sont aussi signalées – une même position *éthique* devant le vidange du langage et de la décrépitude de la vie dans le modernité. Conclut que cette position assumée c'est, pour eux, le lieu de la *religion* (les religions de ses temps), au delà de son aspect séparateur entre le sacré et le profane, mais comme possibilité de *relire* le propre temps dans lequel ils se rencontrent et, de cette manière, ouvrir une nouvelle possibilité de monde quand le monde se montre avec les caractéristiques de l'impossible.

Mots-clés: montage, *abgioia*, éthique, langage, religion.

HONESKO, Vinícius Nicastro. *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini e le Religioni dei suoi Tempi*. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2012.

RIASSUNTO

Muovendo dalla lettura dei testi di Pier Paolo Pasolini e Murilo Mendes, il presente lavoro si propone di articolare un diagramma a partire dal quale vengono evidenziati somiglianze e differenze tra entrambi i poeti. Nel corso della ricerca, si definisce un nocciolo duro che, come centro d'azione poetica negli autori, ne segna l'atteggiamento dinanzi alla vita, evidenziandone la caratteristica etica: l'agonia gioiosa oppure l'*abgioia*. Come modo per portare alla luce quel nocciolo, viene ordita una struttura teorica che ne consenta l'approccio critico, il che, a sua volta, renderà possibile la proposta d'analisi dalle opere dei poeti (analisi che supera i limiti di alcune opere e affronta anche articoli in periodici, interviste e lettere – cioè *rovistando negli archivi*). Articolato come montaggio, il lavoro presenta diverse analisi autonome sia di Pasolini sia di Murilo Mendes, quali letture incrociate; inoltre, tagli (*incisioni*) metodologici e teorici mettono in evidenza lo spazio dialogico degli autori. Da questa struttura il testo trae l'idea di fondo della tesi: di fronte all'agonia dell'esistere (in una posizione che già rinvia ad Anassimandro) – con l'aggravante che tali esistenze degli autori sono storicamente situate in un punto nebuloso della recente cronologia, cioè dagli anni '30 agli anni '70 del XX Secolo –, ai poeti non resta che, come unica possibilità etica, provare la resistenza dell' *essere nel mondo* senza redenzioni future. Insomma, la tesi vede in Murilo Mendes e Pier Paolo Pasolini – anche se vi sono disparità *personalistiche* tra i due, disparità anche esse segnalate – un medesimo atteggiamento *etico* di fronte allo svuotamento del linguaggio e la decrepitudine della vita nella modernità. Nelle conclusioni, si considera che tale atteggiamento è per i poeti il luogo della *religione* (le religioni del loro tempo), al di là dell'aspetto segregatore tra il sacro e il profano, ma come possibilità di *rileggere* il proprio tempo in cui si trovano e, in questo modo, aprire una nuova possibilità di mondo, quando il mondo si mostra con i lineamenti dell'impossibile.

Parole chiave: montaggio, *abgioia*, etica, linguaggio, religione.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	03
RESUMO	04
RESUMÉ	05
RIASSUNTO	06
INTRODUÇÃO	09
1 PIER PAOLO PASOLINI <i>ABGIOIA</i>	16
1.1	17
Incisivas I – Voz	52
Incisivas II – Revelação	69
Incisivas III – Jogos de Letras	83
1.2	88
Incisivas IV – Sagrado	112
Incisivas V – Imagens e Assinaturas	140
2. A AGONIA ALEGRE DE MURILO MENDES	153
2.1	153
Incisivas VI – Gestos	184
Incisivas VII – Montagens e sobrevivências	189
2.2	199
2.3	213
Incisivas VIII – Poeta Prometeico	219
3. PIER PAOLO PASOLINI E MURILO MENDES: UM SENTIMENTO DA HISTÓRIA	248
3.1	248
3.2	275
CONCLUSÃO	307
BIBLIOGRAFIA	315

INTRODUÇÃO

Em 1968, no seu ensaio sobre *A Morte do Autor*, Roland Barthes escreve:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas de um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. À semelhança de Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, a uma só vez sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa *precisamente* a verdade da escritura, o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente; (...) sucedendo ao Autor, o escritor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.¹

Um tecido de citações oriundo dos mil focos da cultura, isto é o texto; não opera, *des-opera*; não faz obra de um Autor, mas dispersão, “*habladuría fabulosa*”, de um *eu* que é apenas um “*punto de la nada*”.² Um nada de nada, uma suspensão: eis o lugar vazio do escritor, este que não é senão o autor aposentado (aposentadoria que, como lembrava

¹ BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução: Mário Laranjeira. p. 62.

² Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamin*. In: Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura, nº 46, Barcelona: 2001. Traducción: Luis Luque Toro. pp. 81-87.

Oswald de Andrade, é a metafísica do ócio³), cujos atos de escrita não são identificados com a originalidade de uma *primeira vez*, mas são sempre impressões, moldes, decalques.

Entendido segundo esse viés, o texto destaca-se da origem (a origem-Autor) e, a partir daí, não funda mais um *corpus*. Não interessam mais as demandas sobre o sujeito, o alto; não se postula mais uma lógica descendente que coordena o sentido do texto, mas sim uma lógica do baixo, do acéfalo, da dispersão de sentidos que como detritos se espalham. A atenção se volta para a recepção do texto, ou melhor, para o leitor – este “homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.”⁴ Raúl Antelo, ao ler esse trecho de Barthes, conclui que com a morte do autor – morte da subjetividade absoluta – morre também a possibilidade de um objeto absoluto, pleno e constante (diríamos, de uma *obra* que pretende *fundar-se* essencialmente), e, com isso, “passamos a ter, em compensação, uma miríade de particularidades, essas que outrora retiravam sua força e fundamento do caráter limitado de sua materialidade específica.”⁵

A insígnia da diferença, do particular, mostra-se em toda sua plenitude. A morte do autor, juntamente com a morte da obra, parece dar ensejo à recepção do texto como prática particular cujas possibilidades de leitura seriam de cunho antropológico. O jogo universal/particular (o mesmo do par Autor/leitor) cede espaço à pura diferença entre particulares. Porém, como salienta Antelo, se “adotamos uma diferença pura, somos obrigados a aceitar, em nome de um princípio coerente de tolerância, até mesmo as categorias mais intolerantes ou intoleráveis, com total indiferença ética. Cai-se portanto no paradoxo de negar o particularismo que se pretende defender.”⁶ Desse modo, a passagem da obra ao texto, do Autor ao escritor, implica sempre um paradoxo: a morte do universal sem sua redenção no particular; ou ainda, frente aos questionamentos de um texto e de sua leitura, não há mais como, e por que, falar em posições originárias – ou universais – tanto de autoria, de leitura, tampouco na panacéia de uma leitura abjeta na qual tudo é possível (uma proliferação indiscriminada e eticamente indiferente).

³ ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001. p. 106.

⁴ BARTHES, Roland. *A Morte do Autor...* p. 64.

⁵ ANTELO, Raúl. *Políticas Canibais: do antropofágico ao antropoemético*. In.: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001. p. 264.

⁶ *Idem*.

Porém, também não se trata da insistência numa lógica disjuntiva, dicotômica, que sempre se dá com uma dupla antagonista do processo de escritura-leitura de um texto (ou universal, ou particular); o problema é agora, de modo muito mais pungente e aporético, o de uma lógica do *non-aliud*⁷, da oposição entre opostos (nem universal, nem particular) –, ou seja, uma lógica do resto, do singular, do *qualquer*. Tencionando ao máximo estas perquirições, é possível deixar de encarar a leitura-escritura apenas como uma questão estética (poético-ficcional), para reposicioná-la também em sua dimensão ética (histórico-filosófica). O texto não mais opta por poetar ou filosofar – a poesia se transmuta em filosofia – e com isso, as fronteiras se diluem em *limiar*.⁸

As tentativas de passagem da *obra* ao *texto*, que podem ser extraídas da leitura de Barthes, refletem uma preocupação com uma tradição de leitura que não mais pretende forjar uma obra, isto é, uma permanência que se funda na produção de uma essência, de uma consumação (que teria, de acordo com Jean-Luc Nancy, uma ligação

⁷ Esta ideia da oposição entre opostos está presente já em Nicolau de Cusa, nas suas tentativas de fusão entre um misticismo de matriz eckhartiana e o neoplatonismo (a teologia negativa) de suas leituras do Pseudo-Dionísio. Nesse sistema lógico, na oposição de dois termos, p.ex. X/não-X, há a proposição de um terceiro que se estabelece sob a forma da dupla negação: não não-X. Interessante é notar que tal dicotomia entre universal e particular encontra em Nicolau uma versão metafórica na questão da visão divina. Diante do debate filosófico acerca do único intelecto possível e da existência das inteligências particulares – paradoxo este que marca boa parte da filosofia medieval –, Nicolau, a partir de um ícone do Cristo, delimita uma ideia de totalidade do conhecimento divino a partir da visão. Cf. NICOLAU DE CUSA. *A Visão de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. Tradução: João Maria André. p. 162. “*Mas o teu olhar, sendo olhos ou espelho vivos, vê em si todas as coisas. Ele é antes a causa de tudo o que é visível. Por isso abraça e vê todas as coisas na causa e razão de tudo, isto é, em si próprio. Os teus olhos voltam-se, Senhor, para tudo, sem se desviarem. E porque os nossos olhos se voltam para o objecto, decorre daí que o nosso olhar vê sob um ângulo quantitativo. Porém, o ângulo dos teus olhos, ó Deus, não é quantitativo, mas é infinito, ele é círculo e, mais ainda, esfera infinita, porque o teu olhar é o olho da esfericidade e da perfeição infinita. Por isso vê tudo em redor, simultaneamente em cima e em baixo.*”

⁸ Acerca das articulações entre poesia (literatura) e filosofia remetemos a Giorgio Agamben. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Categorie Italiane. Studi di poetica*. Roma-Bari: Laterza, 2010; *Infância e História. A destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005; *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

com o *sacrifício dos sentidos* que exigiria o nome da verdade e do bem e que, portanto, impediria qualquer ética sob o pretexto da verdade moral⁹). Tais temas ressoam por boa parte da chamada modernidade, principalmente nas atuações das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. Nestas, podemos notar claramente elementos imaginados portarem em si um sentido de ruptura: as tentativas surrealistas de liberação do inconsciente como motor do artista, as estratégias cubistas de desdobramento das imagens num plano quadridimensional, a negação absoluta da arte – arte é merda – pelos dadaístas e, por fim, as táticas antropofágicas de revogação e releitura da história (história das relações metrópole/colônia, das formações *identitárias* no Novo Mundo etc.). Assim, quando lemos no número 1 da revista *Cannibale*, sob a rubrica de Picabia, “*La vie n’a qu’une forme: l’oubli*”, é toda uma cena de ruptura que se quer montar.

A forma da vida, o *esquecimento*, toma sua contra-forma na *memória*. Lembrar não como um movimento voluntário de um sujeito¹⁰ (de um *eu*) que diz testemunhar, no tempo em que narra, seu passado, como se este fosse um cristal polido e intocável (uma estrutura pronta e acabada apenas passível de ser descrita por um observador, à distância), mas como uma exigência de um inesquecível que é justamente o irremediavelmente perdido e, portanto, sempre presente.¹¹ O rompimento com a tradição e a fulguração do novo (do moderno: esta era a proposta das vanguardas) não pode, nesse sentido, deixar de ser visto como um paradoxo. Porém, um modo de se romper a dicotomia (antigo / moderno, e não só esta, mas as que a ela vêm atreladas: esquecimento / memória, comunicatividade / expressividade etc.) é justamente o que os autores em questão nesta tese, Pier Paolo Pasolini e Murilo Mendes, cada um a seu modo, intentaram. No centro das análises aqui delineadas – *traçadas* –, portanto, mais do que uma questão de história e de contraposições em contexto histórico do pensamento dos autores, em debate está uma questão de tempo e de linguagem.

⁹ NANCY, Jean-Luc. *El Sentido del Mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003. Trad.: Jorge Manuel Casas. pp. 200-201.

¹⁰ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone. Homo Sacer. III*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

¹¹ Cf.: AGAMBEN, Giorgio. *Il Tempo che Resta. Um commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. pp. 43-45. Cf. Também VIRNO, Paolo. *Il Ricordo del Presente. Saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

De fato, toda a perspectiva aqui alavancada procura inscrever no *diálogo inexistente* – pelo que se sabe, ainda que ambos tenham compartilhado amizade, vivido no mesmo *milieu* intelectual, atingido a *maturidade* poética, nos mesmos anos e lugares, não há indícios de que tenham tido qualquer tipo de relação, seja de amizade, seja de inimizade, senão que passaram a vida *esquecendo-se* um do outro – um princípio a partir do qual constatar um *núcleo* no modo como ambos encaravam o agir poético e, também ético. Tanto Pasolini – a quem é dedicado o primeiro capítulo –, quanto Murilo – a quem é dedicado o segundo capítulo –, propõem, a certa altura de seus itinerários poéticos, uma *releitura* (uma *religio*) de si mesmos que marcadamente pode ser ancorada no princípio nietzscheano-dionisíaco – proposto nas *Considerações Extemporâneas*¹² – que encara a busca pela felicidade como fundamentalmente relacionada à posição que assume o indivíduo diante do tempo: problema do esquecimento.

Pasolini – como se verá no primeiro capítulo – desde muito cedo tem obstinadamente um desejo por encontrar um espaço de linguagem que seja *possibilitador* do encontro do poeta com a felicidade. Já nos seus estudos sobre Giovanni Pascoli – ou seja, estudos de um ainda bastante jovem estudante de letras da tradicionalmente à *esquerda* universidade de Bolonha –, apresenta compreensões a respeito da linguagem e do modo de poetar que *warburghianamente* irão *sobreviver* durante toda a vida e seu trabalho – seja como poeta, romancista, diretor de cinema, crítico de arte etc. –, qual seja: uma língua *expressiva*, capaz de dar ao poeta o acesso a um *passado* que, entretanto, *está* no seu presente (e toda a discussão sobre língua expressiva e comunicativa – que, num certo sentido, é um problema que circunscreve a tradição italiana desde Dante – está, já aí, posta como primeiro operador *agônico* para Pasolini). Tal proposta – um modo de jogar-se na linguagem, de encontrar, portanto, uma *morada habitual* – nele permanece como uma intransigência. Entretanto, Pasolini se dá conta da impossibilidade de assunção por completo da felicidade, de modo que, anos depois, ao dar-se conta de sua maneira de agir, irá relatar que tudo o que fizera em vida tinha sido feito sob a égide daquilo que no provençal se exprimia com o termo *abgioia* – que, a despeito da tradução *com alegria*, Pasolini interpreta como algo da ordem do paradoxal, uma *nostalgia da vida* (e é nessa acepção pasoliniana que o termo será aqui analisado) que, ainda

¹² NIETZSCHE, Friedrich. *Da utilidade e desvantagem da história para a vida. (Considerações extemporâneas - II)*. In: *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Trad.: Rubens R. Torres Freire. p. 58.

que seja o impeditivo para a absoluta felicidade, não faz, no entanto, diminuir o amor pela vida, mas o faz crescer. E é essa compreensão oximórica da vida, da própria vida de Pasolini, que na tese se abre como possível conexão dialógica com Murilo.

Em seu livro quase quierigmático – *O Discípulo de Emaús* –, mas que entretanto possui pontos de ebulição de uma *excentricidade* em relação ao catolicismo, Murilo Mendes elenca, no aforismo 16, a compreensão que nesta tese dá-se como ponto inicial de conexões com Pasolini: a agonia alegre como condição geral dos homens. Quando Murilo estabelece, ainda na década de 40, portanto, como uma impossibilidade de felicidade plena (uma plenitude que, como o *pleroma* das cartas de Paulo, foi cooptada pelas doutrinas cristãs como ideal de felicidade), aponta para a *janela caótica* da existência humana: não há possibilidades de completo vislumbre do céu da felicidade, pois a posição a partir da qual o homem *observa* e *age* no mundo é sempre uma instância limiar – uma *exposição* da própria existência às brisas da história, isto é, da morte; ou, lendo-se etimologicamente a *agonia*, um perpétuo *jogo de vida e morte* – e, portanto, a alegria – a felicidade – é sempre medida pela ponta de não completude que carrega em si. De fato, e isso se verá no segundo capítulo, é sempre com o horizonte da morte – o *doce enigma* de Murilo – que, uma vez ingressos na *existência*, os homens têm que medir sua felicidade.

Na tese – e é preciso que se lembre ainda nesta apresentação – toda a *formatação* e *exibição* das confluências e diferenças dos pensamentos de Murilo e Pasolini são permeadas por articulações gestuais que tomam grande importância para além da própria estruturação formal em capítulos. Tratam-se das *incisivas*. Como os *gestos* dos autores em análise – e, portanto, uma replicação de suas ideias nas ideias deste seu leitor – as *incisões* atuam como *cortes* e, como que a auxiliar na montagem da estrutura-tese, exibem também a incompletude do próprio trabalho – que além da óbvia não pretensão de completude age, tal como os autores analisados, também medido pela agonia de saber-se exposto à contradição e insatisfação de seu autor (o que, de fato, faz, também dela, um trabalho ético).

Quando Murilo e Pasolini veem-se na posição da incompletude, da totalidade impossível, da alegria sempre pontuada pela agonia, só resta aos poetas a assunção da própria existência como modo de colocar-se em jogo e provar da alegria agônica sem *esperanças* de uma alegria plena. Tal como as proposições benjaminianas do caráter destrutivo, ao poeta é preciso abrir caminhos onde caminhos não existem, e é impreterível expor-se (e no último capítulo prefigura-se, a partir das

noções esferológicas de Peter Sloterdijk, como tanto Murilo como Pasolini pressentem a necessidade de lançar-se ao mar das possibilidades para além das embarcações *mitológicas* da *plenitude*, da *globalidade*, isto é, de uma felicidade impossível e ideal) ao mundo e saber que não lhe resta senão a possibilidade de *manejar* a própria existência – e isso quer dizer, *in limine*, *reler* o próprio tempo ao *jogar-se* na *exposição*, isto é, ao colocar-se em jogo *na linguagem*.

Em jogo na tese está, portanto, um conceito de *ética*. Assim, o discurso aqui em *jogo*, tal como diz Giorgio Agamben, está pautado no fato de que

o homem não é nem tem que ser ou realizar alguma essência, alguma vocação história ou espiritual, algum destino biológico. (...) já que é claro que se o homem fosse ou tivesse que ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não existiria nenhuma experiência ética possível – haveria apenas tarefas para realizar.¹³

Diante da tarefa da alegria e do enigma da morte que parece a todo instante impedir a assunção da alegria plena – e tal é a beleza da vida humana – Murilo e Pasolini souberam jogar a ausência de qualquer essência humana (o *nada* que sobeja a existência humana) com alegria, esta, que no entanto, mostra-se-lhes como *abgioia*.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *La Comunità che Viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001. p. 39. “...l'uomo non è né ha da essere o da realizzare alcuna essenza, alcuna vocazione storica o spirituale, alcun destino biológico. (...) poiché è chiaro che se l'uomo o fosse o avesse da essere questa o quella sostanza, questo o quel destino, non vi sarebbe alcuna esperienza ética possibile – vi sarebbero solo compiti da realizzare.” – optou-se por traduzir todas as citações de textos em outras línguas no corpo do texto e pela inclusão do texto original em nota de rodapé.

1 PIER PAOLO PASOLINI AB GIOIA

*

“A memória é uma construção do futuro, mais que do passado.”

Murilo Mendes

*

*“La Bestia assassina.
La Bestia che nessuno mai vide.
La Bestia che sotterraneamente
falsamente mastina
ogni giorno ti elide.
La Bestia che ti vivifica e uccide...*

.....

*lo solo, con un nodo in gola,
sapevo. È dietro la Parola.”*

Giorgio Caproni

*

*Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
- Hélas ! tout est abîme, - action, désir, rêve,
Parole ! et sur mon poil qui tout droit se relève
Maintes fois de la Peur je sens passer le vent.*

*En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.*

*J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,*

*Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres !*

Charles Baudelaire

1.1.

Em fins de 1942, Pier Paolo Pasolini, juntamente com a mãe, Susana, e com o irmão, Guido, (o pai militar, à época, era prisioneiro de guerra num campo no Quênia), decidem deixar Bologna – onde Pasolini, então com 20 anos, frequentava a faculdade de Letras na Universidade – com destino à terra natal da mãe no Friuli, Casarsa. Era ali, em Casarsa, que a família Pasolini já há tempos costumava passar suas férias de verão; era ali também o lugar em que Pier Paolo, nas constantes estadas de veraneio, descobria, além do amor pela pintura e poesia, as delícias da vida interiorana, as vertigens dos primeiros encontros com Eros, a aproximação com um mundo arcaico que tanto iria lhe marcar a produção artística até praticamente o fim de sua vida. Interrompidos os estudos na faculdade por conta dessa mudança, praticamente nas vésperas da definição de seu trabalho de láurea, Pasolini mantém-se informado das atividades universitárias por meio de cartas trocadas com seus caros amigos Roberto Roversi, Francesco Leonetti e Luciano Serra, com os quais em 1941 elaborou o plano de uma revista, *Eredi*, que nunca veio à luz (e, não obstante o malfadado projeto desses anos de guerra, é juntamente com os dois primeiros que, em 1955, Pasolini iria fundar a famosa revista *Officina*). Pouco antes, porém, elabora em conjunto com os amigos de faculdade o programa da *Eredi*, o qual ambiciosamente era por eles proposto com a tarefa de “filtrar a modernidade através da tradição e a si mesmos através das últimas experiências da poesia e da arte”¹⁴ e que, de acordo com o próprio nome, deveria representar uma continuidade da tradição poética italiana perpassada no entanto pela mais recente poesia de Montale e Ungaretti. De fato, os quatro editores de *Eredi*, ainda em 1941, reuniam-se para discutir as questões poéticas mais urgentes bem como para ler seus próprios poemas.

No verão do mesmo ano, no entanto, Pasolini, vai novamente ao Friuli, de onde envia aos amigos alguns poemas nos quais já aparecem pequenos fragmentos de diálogos em dialeto de Casarsa (que, de fato, não era sua língua, mas língua da sua mãe e que o poeta absorve como

¹⁴ NALDINI, Nico. *Al Nuovo Lettore di Pasolini*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Un Paese di Temporalis e di Primule*. A cura di Nico Naldini. Parma: Ugo Guanda Editore, 2001. p. 28. “...filtrare la modernità attraverso la tradizione, e se stessi attraverso le ultime esperienze della poesia e dell’arte.”

“língua pura para poesia”¹⁵) inspirados no mundo camponês que via ao seu redor. Assim, nas cartas cheias de poemas trocadas entre os amigos de Bolonha durante aquele verão, acabam por se desdobrar debates sobre a estrutura métrica, sobre a dimensão da linguagem hermética (basta lembrar que pretendiam ser “herdeiros” de uma tradição filtrada por Ungaretti) e sobre diversas outras questões poéticas. É também nessa época que Pasolini atém-se ainda mais à pintura (a que sempre se dedicava nos verões friulanos) e, ao retornar a Bolonha, leva consigo uma quinzena de quadros em estilo impressionista de paisagens da região do rio Tagliamento. É quando surgem as primeiras ideias para uma tese de láurea que tivesse como tema a história da pintura italiana contemporânea. É preciso lembrar que no mesmo ano¹⁶ Pasolini tinha frequentado um curso de Roberto Longhi sobre Masolino e Massaccio: descobre um primeiro mestre. Pouco antes de a família Pasolini decidir deixar Bolonha em direção a Casarsa, em 1942, Pier Paolo propõe a Longhi o projeto de tese de láurea sobre história da pintura contemporânea italiana. Dá início aos trabalhos que continuaria em Casarsa. No mesmo período, isto é, ainda nos poucos meses antes da saída de Bolonha, Pasolini já havia mandado à impressão as poesias por ele compostas no seu último verão no Friuli (em meio às trocas de cartas com os amigos da *Eredi*): *Poesie a Casarsa*, que é publicado pela Libreria Antiquaria Mario Landi, e que tão logo chega às mãos do grande crítico Gianfranco Contini, deste recebe uma resenha; Pasolini vê então consolidar-se a posição de um segundo mestre: Contini.

A resenha de Contini é publicada no *Corriere del Ticino* em 24 de abril de 1943. Nesta época, Pasolini já estava em Casarsa e, juntamente com a mãe, começava suas primeiras atividades pedagógicas. Susana e Pier Paolo abrem as portas de sua casa para

¹⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Al lettore nuovo*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura de Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. II. Milano: Mondadori, 2008. p. 2514.

¹⁶ Há algumas diferenças na proposição das datas em que Pasolini teria frequentado o curso de Longhi. Nico Naldini, seu primo e biógrafo, indica o ano de 1940 (Cf. NALDINI, Nico. *Al Nuovo Lettore di Pasolini*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Un Paese di Temporalis e di Primule*. A cura di Nico Naldini. Parma: Ugo Guanda Editore, 2001.), enquanto Marco A. Bazzocchi e Enzo Raimondi sugerem, com maior rigor já que embasados no histórico escolar de Pasolini, o ano letivo 1941-42 (Cf. BAZZOCCHI, Marco A.; RAIMONDI, Enzo. *Una Tesi di Laurea e una Città*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della lirica Pascoliana. Introduzione e commenti*. A cura di Marco A. Bazzocchi. Torino: Einaudi, 1993.).

ensinar os jovens filhos de camponeses de Casarsa. Ela, com a atenção voltada aos mais jovens, aos infantes; ele dedica-se aos adolescentes e jovens, ensinando e lendo poesias, além de incentivá-los à produção de poemas (os quais eram lidos em sala e analisados pelo jovem e recém iniciado poeta). E assim Pasolini tem sua primeira experiência de professor, atividade que, em conjunto com a mãe – com interrupções – irá desenvolver até seus primeiros anos em Roma, entre 1950 e 1952. Porém, essa primeira experiência é interrompida muito cedo: Pasolini é chamado para o exército durante o verão de 1943, pouco antes do armistício de Cassibile, ocorrido 8 de setembro de 1943. Ele, que tinha sido feito prisioneiro pelos alemães juntamente com toda sua repartição militar, consegue escapar e esconder-se seguramente em Casarsa, perdendo, porém, o manuscrito de sua tese. E sobre o episódio contava a Luciano Serra em carta: “A tese de láurea perdi em Pisa. A fuga de Livorno (onde tinha o fuzil em mãos destravado para abrir fogo contra os alemães) foi romanesca. Mas agora é um apêndice inútil da minha vida; passou assim como o cansaço aos meus membros pelos cem quilômetros feitos a pé.”¹⁷ No entanto, juntamente com a tese, Pasolini perde a orientação de Longhi, este que, negando fidelidade à recém inaugurada República Socialista Italiana (a Salò de Mussolini), estava suspenso das atividades acadêmicas. Fora de Bolonha, lecionando cerca de cinco horas diárias e precisando de um orientador para seu novo trabalho, não restam muitas alternativas a Pasolini. Ainda na carta a Luciano Serra escreve: “Escute, pergunte a Calcaterra, se você puder, se, nas minhas condições, ele pode aceitar uma tese sobre ‘Giovanni Pascoli’.”¹⁸ Ao dirigir-se, ainda de Casarsa, a Carlo Calcaterra (titular de literatura italiana em Bolonha que tinha boas relações com seus alunos e que era um entusiasta dos jovens interessados por se enveredar nos caminhos da composição poética), Pasolini também explica a conjuntura de seu pedido:

Serra deve já lhe ter dito as razões pelas quais, com tanto atraso, e diria tão arbitrariamente, peça ao senhor para que me oriente na tese de láurea. Já

¹⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere (1940-1954)*, a cura di N. Naldini. Torino: Einaudi, 1986. pp. 188-189. “*La tesi di laurea l’ho perduta a Pisa. La fuga da Livorno (dove avevo il fucile con la sicura tolta per far fuoco contro i Tedeschi) è stata romanesca. Ma ora è un’appendice inutile della mia vita; è passata come alle mie membra la stanchezza dei cento chilometri fatti a piedi.*”

¹⁸ *Idem*. p. 189. “*Senti, chiedi anche a Calcaterra, se puoi, se, nelle mie condizioni, può accettare una tesi su ‘Giovanni Pascoli’.*”

deve ter dito como, neste momento e se as circunstâncias tivessem me permitido, já teria me doutorado com uma tese orientada pelo professor Longhi sobre a pintura contemporânea. Agora, além disso, perdi o manuscrito daquela tese em Pisa, durante as agitações que seguiram o armistício; e não tenho forças para refazer todo aquele trabalho. Devo acrescentar, todavia, que longuíssimos meses de vida retirada no campo, longe do ambiente literário da cidade, privado, afortunadamente, das notícias que as várias revistinhas literárias periodicamente me serviam, perdi o entusiasmo e mudaram várias ideias, com as quais tinha definido como afrontar aquela tão áspera tese. Pensei, portanto, em dirigir-me ao senhor e espero ardentemente que o senhor me socorra.¹⁹

Pasolini, aluno exemplar, é acolhido por Calcaterra. Ainda na missiva ao titular de literatura italiana – é preciso lembrar que a carta é de março de 1944, como indica o editor Bazzocchi –, Pasolini além de expor as condições da perda da primeira tese, também explica os motivos da sua escolha por Pascoli:

Pascoli é um poeta a quem me sinto ligado quase por uma fraternidade humana e, por isso, ainda que nem sempre aceite sua resolução formal, e, mais, em algum período da minha vida a tenha mesmo criticada, sempre o li e muito o assimilei. A sua literatura, de fato, sempre teve para mim um

¹⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *Pier Paolo Pasolini a Carlo Calcaterra: tre lettere inedite*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della Lirica Pascoliana. Introduzione e commenti*. A cura di Marco a. Bazzocchi. Torino: Einaudi, 1993. pp. 219. “*Serra le avrà già detto le ragioni per cui, così in ritardo, e direi così arbitrariamente, mi affido a Lei per la tesi di laurea. Le avrà detto come, a quest’ora, se le circostanze me lo avessero permesso, mi sarei già addottorato con una tesi assegnatami dal professor Longhi intorno alla pittura contemporanea. Ora, per di più, il manoscritto di quella tesi mi è andato perduto, a Pisa, durante il marasma seguito all’armistizio; e non mi sento la forza di rifare tutto quel lavoro. Devo aggiungere, tuttavia, che lunghissimi mesi di vita ritirata in campagna, lontano dall’ambiente letterario della città, privo, fortunatamente, delle notizie che le varie rivisticule letterarie periodicamente mi ammannivano, ho perduto l’entusiasmo e mutate molte idee, con cui mi ero accinto ad affrontare quella scabrosissima tesi. Ho pensato quindi di rivolgermi a Lei, e spero ardentemente che Lei mi soccorra.*”

valor de estudo da técnica da poesia, estudo quase privado e secreto, no qual todas as minhas faculdades críticas estavam alertas unicamente a colher os afetos resolvidos em linguagem e a descartar os meramente autobiográficos. O que, de resto, em Pascoli é relativamente fácil. Por isso, era um trabalho que fazia levemente, quase com alegria. Era quase, para mim, uma fácil demonstração dos meus postulados. Mas à base de tudo isso estava o “Fanciullino”, isto é, a poética pascoliana, onde se faz mais clara e quase de uma comovente modernidade: aí encontrava uma extraordinária resolução, a qual não sei até que ponto seja justificável criticamente, e, isto é, uma espécie de conciliação da autonomia da arte (afirmada com tanto ardor pela crítica moderna) com uma sua moralidade humana que não exclui um fim utilitário ou mesmo quase estranho à poesia. Refiro-me sobretudo à passagem: “(A poesia) é o que melhora e regenera a humanidade, dela excluindo não de propósito o mal, mas naturalmente o impoético. Agora sabe-se gradualmente que impoético é o que a moral reconhece como mau e o que a estética proclama como feio”. E também no *Nova era*: “Recordo um ponto sobre o qual se exercita a poesia: a infinita pequenez nossa em confronto à infinita grandeza e multiplicidade dos astros [...] Todavia [...] a assustadora proporção ainda não entrou na nossa consciência [...] Porque, se tivesse entrado, se tivesse perpassado o nosso ser consciente, seríamos mais bons”. Assim explicava com grande clareza a passagem pascoliana da autobiografia à poesia e, com a mesma facilidade, perdoava o poeta de toda sua inutilidade humana, que tão frequentemente ele não era capaz de conter no seio secreto da memória. E reencontrava os seus resultados mais humanos justamente na sua poesia mais pura. Por tudo isso, há muito tempo revirava em minha mente a ideia não tanto de um estudo sobre Pascoli, mas de uma escolha, que fosse completamente minha e o mais possível justificada criticamente, da poesia pascoliana. A minha tese, portanto, não seria mais do que a justificação para uma minha antologia daquela

lirica; e, então, um comentário às poesias e aos lugares escolhidos. O meu título poderia portanto ser: *Prolegômenos a uma antologia da lirica pascoliana*. Parece-lhe aceitável?²⁰

Pascoli, um dos exemplares do decadentismo italiano, é portanto o ponto de referência para uma reflexão de um jovem Pasolini atormentado pelos confrontos bélicos, pelo afastamento do *milieu* intelectual que tanto prezava, pela necessidade visceral de poetar, mas que, ao mesmo tempo (de modo oxímoro, portanto), gozava

²⁰ *Idem*. pp. 219-220. “*Il Pascoli è poeta a cui mi sento legato quasi da una fraternità umana, e, per questo, benché non sempre accetti la sua risoluzione formale, e anzi, in qualche periodo della mia vita l’abbia assai criticata, l’ho sempre letto e molto assimilato. La sua lettura, insomma, ha avuto sempre per me un valore di studio della tecnica della poesia, studio quasi privato e segreto, in cui tutte le mie facoltà critiche stavano all’erta tese unicamente a cogliere gli affetti risolti in linguaggio, e a scartare quelli meramente autobiografici. Cosa, del resto, che nel Pascoli è relativamente facile. Era perciò un lavoro che io facevo leggermente, quasi con lietezza. Era quasi, per me, una facile dimostrazione dei miei postulati. Ma alla base di tutto questo stava il “Fanciullino”, cioè la poetica pascoliana, laddove si fa più chiara e quasi di una conomente modernità: vi trovavo una straordinaria risoluzione, che non so fino a che punto sia giustificabile criticamente, e cioè una specie di conciliazione dell’autonomia dell’arte (afferzata con tanto ardore dalla critica moderna), con una sua moralità umana che non esclude un fine utilitario, o, comunque, quasi estraneo alla poesia. Mi riferisco soprattutto al passo: “(La poesia) è quella che migliora e rigenera l’umanità, escludendone non di proposito il male, ma naturalmente l’impoetico. Ora si trova a mano a mano che impoetico è ciò che l’estetica proclama brutto”. E ancora in L’era nuova: “Ricordo un punto sul quale si esercita la poesia: la infinita piccolezza nostra a confronto della infinita grandezza e moltitudine degli astri [...] Tuttavia [...] quella spaventevole proporzione non è ancora entrata nella nostra coscienza [...] Perché, se fosse entrata, se avesse pervaso il nostro essere cosciente, noi saremmo più buoni”. Così mi spiegavo con grande chiarezza il passaggio pascoliano dall’autobiografia alla poesia, e, con pari facilità, perdonavo al poeta tutta la sua zavorra umana, che tanto spesso egli non era capace di contenere nel grembo segreto della memoria. E ritrovavo i suoi risultati più umani appunto nella sua poesia più pura. Per tutto questo da molto tempo volgevo nella mente l’idea non tanto di uno studio sul Pascoli, quanto di una scelta, che fosse tutta mia e il più possibile giustificata criticamente, della poesia pascoliana. La mia tesi, dunque, non vorrebbe essere altro che la giustificazione per una mia antologia di quella lirica; e, poi, un commento alle poesie e ai luoghi scelti. Il mio titolo potrebbe dunque essere: Prolegomeni a un’antologia della lirica pascoliana. Le sembra accettabile?”*

as delícias da vida arcaica que acabava de encontrar no interior friulano, pensava aqueles anos como os melhores de sua vida (daí a antologia de poemas em friulano, *A melhor juventude*) e queria de algum modo refletir sobre uma autonomia da arte impossível (isto é, que estava ligada a uma moralidade, ou seja, a uma práxis, a uma ética).

A decisão por antologizar e comentar Pascoli acontece, portanto, justamente nas épocas em que Pasolini, em Casarsa, começa a se dedicar à língua friulana (na sua variante regional casarsense). É a época da fundação do *Stroligùt di cà da l'aga* – uma publicação que pretendia dar visibilidade ao dialeto casarsense; é também o tempo da fundação da *Academiuta de lengua friulana* – a reunião dos amigos casarsenses de Pasolini que traduziam e escreviam poesias em dialeto. Ao interessar-se por Pascoli, portanto, Pasolini já começa a entrar no cerne de um problema (ao qual retornará, com variações, durante praticamente toda a vida) que na Itália atravessou os séculos desde Petrarca e Dante, passando pelo romantismo e simbolismo do século XIX (Leopardi, D'Annunzio e, justamente, Pascoli), até o hermetismo tão em voga nas décadas de 30 e 40 do século XX, qual seja: o monolinguismo ou o plurilinguismo na produção poética. Nos anos em questão, a preocupação de Pasolini com a língua friulana, portanto, responde já a reflexões acerca de problemas relativos à diferença linguística que, em tom dantesco, nas palavras de Giorgio Agamben, “corresponde à oposição não somente e não tanto entre duas línguas, quanto entre duas diversas experiências da linguagem, que Dante chama língua materna e língua gramática.”²¹ Assim, no manifesto de inauguração da *Academiuta*, que é publicado no *Stroligùt* (que, neste instante, como marco de novo início, perde a designação *di cà da l'aga* – uma referência ao rio Tagliamento que corta o Friuli e demarca um oriente – Udine – e um ocidente – Casarsa), é possível ler:

A nossa língua poética é o Friulano ocidental, até hoje unicamente falado; (...) No nosso Friulano encontramos uma vivacidade, uma nudez e uma cristandade que podem resgatá-lo da sua desconfortável pré-história poética. Às nossas fantasias literárias é todavia necessária uma tradição não unicamente oral. (...) A nossa verdadeira tradição, portanto, iremos procurá-la

²¹ AGAMBEN, Giorgio. *Categorie Italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma-Bari: Laterza, 2010. p. 54. “...corrisponde all'opposizione non solo e non tanto fra due lingue, quanto fra due diverse esperienze del linguaggio, che Dante chiama lingua materna e lingua grammatica.”

onde a história desconsolada do Friuli a dissecou, isto é, o *Trecento* [séc. XIII]. Aí encontraremos pouco friulano, mas toda uma tradição românica da qual devia nascer a friulana e que, ao contrário, permaneceu estéril. Por fim, a tradição que naturalmente devemos perseguir se encontra na hodierna literatura francesa e italiana, que parece vir a um ponto de extrema consumação daquelas línguas; enquanto a nossa pode ainda contar com toda sua rústica e cristã pureza. Assim, a nossa estética não se fecha em si mesma, sendo uma estética do coração, não do cérebro, e, por isso, configurará a si mesma com o quanto encontrar em torno de si.²²

O encontro com a língua, uma experiência de uma linguagem que, mais do que instituição (língua oficial), pode trazer um contato com uma “palavra absolutamente primordial e imediata (...), anterior não somente a toda outra linguagem, mas também a toda ciência e saber, aos quais constitui a condição necessária.”²³ Tal como essa *maniera* de entrar em contato com o *vulgari* representado em Dante, também o friulano, nas expectativas dos jovens da *Academiuta*, seria o ponto da experiência primordial da palavra. Em 1948, respondendo a um artigo

²² PASOLINI, Pier Paolo. *Academiuta di lenga furlana*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura de Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. I. Milano: Mondadori, 2008. Pp. 74-75. “*La nostra lingua poetica è il Friulano occidentale, finora unicamente parlato; (...) Nel nostro Friulano noi troviamo una vivezza, e una nudità, e una cristianità che possono riscattarlo dalla sua sconsolante preistoria poetica. (...) Alle nostre fantasie letterarie è tuttavia necessaria una tradizione non unicamente orale (...) La nostra vera tradizione, dunque, andremo a cercarla là dove la storia sconsolante del Friuli l'ha disseccata, cioè il Trecento. Quivi troveremo poco friulano, ma tutta una tradizione romanza, donde doveva nascere quella friulana, e che invece è rimasta sterile. Infine, la tradizione che naturalmente dovremo proseguire si trova nell'odierna letteratura francese ed italiana, che pare giunta ad un punto di estrema consumazione di quelle lingue; mentre la nostra può ancora necessaria tutta la sua rustica e cristiana purezza. Così la nostra estetica non si chiude in se stessa, essendo un'estetica del cuore, non del cervello, e perciò configurerà a sé quanto si troverà intorno.*”

²³ AGAMBEN, Giorgio. *Categorie Italiane...* p. 54. “*...parola assolutamente primordiale e immediata (...), anteriore non solo a ogni altro linguaggio, ma anche a ogni scienza e a ogni sapere, dei quali costituisce la condizione necessaria.*”

de Bernardino Virgili sobre o problema da “salvação” da língua friulana, Pasolini elabora o problema nestes termos:

O bom friulano que por ventura siga esta pequena discussão (que concerne, além disso, à ‘salvação’ da sua língua) deve ter presente, antes de tudo, que além da já flagrante distinção de ‘língua falada’ e ‘língua escrita’, existe uma ulterior e mais essencial distinção entre língua literal como *inventum* e língua como *inventio*. A primeira é a língua institucional, da qual não somente se servem comumente os falantes (os quais frequentemente nela se colocam como reagente um coração muito pessoal e, portanto, inventivo), mas especialmente os escritores comuns, isto é, não poetas; a segunda é a língua anti-constitucional, usada, como vimos, seja pelos falantes numa colorida e dinâmica contaminação com os institutos (daqui a evolução da língua), seja pelos escritores-poetas. Estes últimos são aqueles que no seu campo, isto é, nos limites da sua competência humana, usando uma língua procuram reduzir ao mínimo o material fornecido e fazer funcionar ao máximo a sua fantasia inventiva. Estando assim as coisas, e é pacífico que estejam assim mesmo se a simplificação do problema é extrema, agora é preciso perguntar-se se Virgili, no seu artigo (“Il Mattino del Popolo, 19 de outubro de 1948), estava preocupado com a salvação do friulano como instituto ou do friulano como ato poético.²⁴

²⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *Academiuta di lenga furlana...* pp.298-299. “*Il buon friulano che per avventura segua questa piccola discussione (che concerne peraltro la ‘salvezza’ della sua lingua) deve tener presente anzitutto che oltre alla ormai lampante distinzione di ‘lingua parlata’ e ‘lingua scritta’ esiste un’ulteriore, più essenziale distinzione tra lingua letterale come inventum e lingua come inventio. La prima è la lingua istituzionale, quella di cui non solo si servono comunemente i parlanti (i quali spesso vi pongono come reagente un cuore molto personale e quindi inventivo) ma in specie gli scriventi comuni, cioè non poeti, la seconda è la lingua anti-costituzionale, adoperata, come abbiamo visto, sia dai parlanti in una colorita e dinamica contaminazione con gli istituti (di qui l’evoluzione della lingua), sia dagli scriventi-poeti. Questi ultimo sono coloro, che nel loro campo cioè nei limiti della loro competenza umana, usando una lingua cercano di ridurre al minimo il materiale fornito, e*

Pasolini obviamente faz alusão à primazia da língua como ato poético. E ressalta:

É evidente que se trata de dois problemas diversos que não podem confundir-se senão com danos à seriedade da discussão. No primeiro caso (que para mim, pessoalmente, interessa de modo relativo), temo que seria fácil cair na abstração e na utopia: as instituições linguísticas são um fato histórico, que requerem necessidades sociais, políticas e econômicas a que responder com aderência vital; enquanto é claro que aqui no Friuli já há muitos séculos aquelas necessidades não existem e a única razão para ter na vida um friulano como instituição linguística é sentimental ou literária, e não é certamente razão suficiente. (...) No caso número dois, isto é, se Virgili quisesse aludir a uma salvação do friulano como ato poético, então o discurso seria diverso, muito mais longo e apaixonante. (...) O amor pelo Friuli não é em nós um sentimento ‘prático’; a sua gente, os seus campos, as suas valetas, as grandes paisagens nórdicas coroadas pelo alabastro dos montes ou embebidas pelo azul das águas salobras e lodosas do Adriático, as suas vilas despertas nas noites escuras pelos sinos, os seus hábitos e os seus costumes revestidos de comoções seculares, são em nós ‘pura sentimentalidade’ ou, melhor ainda, ‘pura emoção’.²⁵

di far funzionare al massimo la loro fantasia inventrice. Stando così le cose, ed è pacifico che stiano così anche se la semplificazione del problema è estrema, adesso bisogna domandarsi se il Virgili nel suo articolo (‘Il Mattino del Popolo’, 19 ottobre 1948) fosse preoccupato della salvezza del friulano come istituto o del friulano come atto poetico.’

²⁵ *Idem.* pp. 299-300. “È evidente che si tratta di due problemi diversi che non si possono confondere se non a danno della serietà della discussione. Nel primo caso (che a me, personalmente, interessa in modo relativo) temo che sarebbe facile cadere nell’astrazione e nell’utopia: le istituzioni linguistiche sono un fatto storico, che richiede necessita sociali, poliche ed economiche a chui rispondere con aderenza vitale; mentre è chiaro che qui in Friuli ormai da molti secoli quelle necessità non esistono e l’unica ragione per tenere in vita un friulano come istituzione linguistica è sentimentale o letteraria, e non è certo una ragione sufficiente. (...) Nel caso numero due, cioè che il Virgili volesse

A paixão, o *pathos*, e a emoção pasolinianos colocam-se, portanto, em vistas de uma língua que não é imóvel, estática, imutável (a língua fixada numa gramática, institucional), mas sim uma língua viva, em movimento e que, por isso, proporcione a experiência de um limite, ou melhor, do seu limite *liminar* (pois nunca demarcável); uma experiência de seu próprio fim e de seu recomeço. Tal como ressalta Giorgio Agamben em relação a Dante, é uma língua cuja

primordialidade – que é verdadeiramente algo como o permanecer do *logos* no princípio da teologia joanina – é, diz Dante, ‘causa geradora de amor’, isto é, fundamento do ‘perfeitíssimo amor à própria fala’ que é, para ele, tão importante. Todavia, por essa própria primordialidade, isto é, exatamente por que coincide imediatamente com a iluminação da mente de que deriva a consciência e faz experiência da ‘inefabilidade’ que está nela implícita, o vulgar pode somente seguir ‘uso’ e não ‘arte’ e é, por isso, necessariamente caduco e totalmente imerso numa incessante morte. Falar o vulgar significa, assim, fazer experiência dessa incessante morte e renascimento das palavras, que nenhuma gramática pode completamente medicar.²⁶

alludere a una salvezza del friulano come atto poetico, allora il discorso sarebbe diverso, più lungo e più appassionante. (...) L'amore per il Friuli non è in noi un sentimento 'pratico'; la sua gente, i suoi campi, le sue rogge, i grandi paesaggi nordici incoronati dall'allabastro dei monti o bevuti dalle salmastre e muffite azzurrità dell'Adriatico, i suoi borghi allarmati nel buio serale dalle campane, le sue abitudini e i suoi costumi patinati di commozioni secolari, sono in noi 'pura sentimentalità', o, meglio ancora, 'pura emozione'.”

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Categorie Italiane...* p. 54. “... primordialità – che è davvero qualcosa come la dimora del *logos* nel principio della teologia giovannea – è, dice Dante, ‘cagione d’amore generativa’, cioè fondamento di quel ‘perfeittissimo amore alla propria loquela’ che è, per lui, così importante. Tuttavia, per la sua stessa primordialità, próprio, cioè, perché coincide immediatamente con l’illuminazione della mente da cui scaturisce la conoscenza e fa esperienza della ‘ineffabilità’ che è in essa implícita, il volgare può solo seguire ‘uso’ e non ‘arte’ ed è, perciò, necessariamente caduco e tutto immerso in un’incessante morte. Parlare in volgare significa, anzi, proprio far esperienza di questa incessabile morte e rinascita delle parole, che nessuna grammatica può completamente medicare.”

As preocupações e indagações que Pasolini se colocava na época friulana sobre as questões linguísticas em muito refletem a escolha por Pascoli. Já as razões oferecidas a Calcaterra (a declaração de uma fraternidade humana) denotam uma postura que começará a tomar corpo em suas reflexões. E mais, há ainda uma espécie de espelhamento de condições: Pasolini vê em Pascoli, que no século XIX era como que um pesquisador das condições linguísticas de uma história literária italiana então incipiente, uma inquietude linguística – da mesma espécie que também sentia no confronto entre o italiano dos encontros bolonheses (língua do meio intelectual e dos profícuos debates estéticos) e o friulano (o encontro com o arcaico e infantil, sua experiência com a palavra poética). Nas análises constantes na tese, Pasolini percebe que em Pascoli a coexistência da tensão entre os pólos linguísticos é submetida a uma tentativa do poeta de inserir elementos vivos na língua fixada, gramatical.

Em Pascoli restam, repito, o culto e a nostalgia da língua italiana clássica, cuidadosamente insuprimível e a esta ele tende desde suas primeiras experiências estilísticas; ela lhe parece sempre, secretamente, o modelo formal ao qual a inspiração poética de um italiano deve adequar-se. E eis-me aqui, portanto, com uma espécie de definição no tema do meu discurso sobre a língua poética pascoliana: todo o curso desta é uma contínua antinomia entre o gosto romântico pela língua falada, isto é, romântica, e a nostalgia pelo discurso, a sintaxe, a distância, a altura da língua clássica.²⁷

Nos anos da tese, portanto, Pasolini sentia-se próximo de uma concepção poética (em relação a qual, diz ele, era inevitável a aproximação para quem teve formação nos anos 1930 e 1940) de procura por uma liberdade estilística (que seria a nota típica do que

²⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della lirica Pascoliana. Introduzione e commenti*. A cura di Marco A. Bazzocchi. Torino: Einaudi, 1993. p. 32. “*in Pascoli restano, ripeto, il culto e la nostalgia per la lingua italiana classica, acutamente insopprimibile, a questa egli tende fin dalle sue prime esperienze stilistiche; questa gli pare sempre, segretamente, il modello formale a cui l’ispirazione poetica di un italiano debba adeguarsi. Ed eccomi quindi a una specie di definizione, al tema del mio discorso sulla lingua poética pascoliana: tutto il corso di questa à una continua antinomia tra il gusto romantico per la lingua parlata, cioè romanza, e la nostalgia per il discorso, la sintassi, la distanza, l’altezza della lingua classica.*”

Pasolini chamaria, anos depois, de neo-experimentalismo, dominante nos anos 40 na Itália). Eram também suas as mesmas tentativas de balancear a antinomia constatada em Pascoli (ainda que em Pascoli haja a opção por experimentar como língua poética, na dialética língua viva/língua morta, a língua morta, e em Pasolini, diante da mesma encruzilhada, a opção pela viva língua do mundo materno²⁸). Depois da mundança para o Friuli, sua poética é impreterivelmente marcada pela tensão entre o italiano e o friulano.²⁹ Ora, toda a formação literária, com a leitura dos clássicos e da mais nova poesia, não é desdita por Pasolini na sua escolha por poetar em casarsense. Foi uma primeira escolha por uma expressão com maior vitalidade, diz ele 18 anos depois da publicação de *Poesie a Casarsa*, no debate público com Alberto Moravia publicado no *Paese Sera*: “Sabe-se que os poetas imaginam para seus versos uma língua muito diversa daquela com a qual usam exprimir-se; uma língua trabalhada somente para a pura poesia e eu encontrei nesta linguagem algo que era muito próximo à natureza, que permitia exprimir-se com maior vitalidade.”³⁰ E ainda, 10 anos após a

²⁸ Cf. SANTATO, Guido. *Pasolini fra Mito, Storia e Dopostoria*. In.: *Studi Pasoliniani. Rivista internazionale*. I. 2007. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 2007. p. 16.

²⁹ É importante anotar que no *Stroligut di cà da l'Aga* de abril de 1944 Pasolini já marcava diferenciações no que seria para ele o significado dos termos dialeto, língua, e estilo. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Dialet, lenga e stil*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura de Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. I. Milano: Mondadori, 2008. p. 64-67. “*Quando parlate, chiacchierate, gridate tra di voi, adoperate quel dialetto che avete imparato da vostra madre, da vostro padre e dai vostri vecchi. E sono secoli che i bambini di questi posti succhiano dal seno delle loro madri quel dialetto, e quando diventano uomini, glielo insegnano anche loro ai propri figlioletti. (...) il dialetto è la più umile e comune maniera di esprimersi, è solo parlato, a nessuno viene mai in mente di scriverlo. (...) Se a qualcuno viene quella idea, ed è buono a realizzarla, e altri che parlano quello stesso dialetto, lo seguono e lo imitano, e così, un po' alla volta, si ammuchia una buona quantità di materiale scritto, allora quel dialetto diventa 'lingua'. La lingua sarebbe così un dialetto scritto e adoperato per esprimere i sentimenti più alti e segreti del cuore. (...) Quando un dialetto diventa lingua, ogni scrittore adopera quella lingua conforme le sue idee, il suo carattere, i suoi desideri. Insomma ogni scrittore scrive e compone in maniera diversa e ognuno ha il suo 'stile'. Quello stile è qualcosa di interiore, nascosto, privato, e, soprattutto, individuale. Uno stile non è né italiano né tedesco né friulano, è di quel poeta e basta.*”

³⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Moravia-Pasolini. Dialogo sul romanzo*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura de Walter

conversa com Moravia, quando da publicação do volume *Poesie* (uma reunião das mais antigas poesias do autor) pela Garzanti de Milão, Pasolini mantém sua postura no prefácio, *Al lettore nuovo*, que escreve para a coletânea. Quase trinta anos depois dos trabalhos na tese de láurea, portanto, Pasolini iria falar sobre suas primeiras experiências nestes tons:

De 37 até 42, 43, vivi o grande período do hermetismo, estudando com Longhi na universidade, e vivendo ingênuas relações literárias com os meus coetâneos que se interessavam por essas coisas: dois desses são Francesco Leonetti e Roberto Roversi; mas, ainda que alguns anos mais velho, também entre nós estava Francesco Arcangeli e, em seguida, Alfonso Gatto. Eu era um rapazinho precocemente universitário; mas não vivi aquela experiência como aprendiz apenas, mas como iniciado. Em 1942, de fato, sai, sob meus custos, pela Libreria Antiquaria do senhor Landi, o meu primeiro volume de versos, *Poesie a Casarsa*: tinha exatamente vinte anos, mas as poesias ali recolhidas as tinha começado a escrever cerca de três anos antes – em Casarsa, o vilarejo da minha mãe – onde íamos todos os verões, nas pobres férias que o salário do meu pai nos permitia tirar, junto aos parentes etc. Eram poesias em dialeto friulano: “l’hésitation prolongée entre le sens et le son” tinha tido uma aparente e definitiva opção pelo som; e a dilatação semântica operada pelo som tinha chegado até a transferir os semantemas a um outro domínio linguístico, no qual se tornaria gloriosamente indecifrável.³¹

Siti e Silvia De Laude. Vol. II. Milano: Mondadori, 2008. pp. 2746-2747. “...si s’ache i poeti vagheggiano per i loro versi una lingua assai diversa da quella che normalmente si usa per esprimersi; una lingua adoperata solo per pura poesia ed io ho trovato in questo linguaggio qualcosa che era molto vicini alla natura, che permetteva di esprimersi con maggior vitalità.”

³¹ PASOLINI, Pier Paolo. *Al lettore nuovo...* pp. 2513-2514. “Dal ’37 al ’42, ’43, vissi il grande periodo dell’ermetismo, studiando con Longhi all’università, e vivendo ingenue relazioni letterarie coi miei coetanei che si interessavano di queste cose: due di essi sono Francesco Leonetti e Roberto Roversi; ma benché di qualche anno più vecchio era tra noi anche Francesco Arcangeli, e poi Alfonso Gatto. Ero un ragazzino precocemente universitario; ma non vissi

O friulano, que, de certa maneira, serve a Pasolini como uma seqüência da experiência dos herméticos (lembramos da *Eredi*), entra em rota de colisão com o italiano. E as análises sobre Pascoli da tese esboçam-se agora, no mesmo prefácio, como espécie de auto-análise:

Continuei a escrever poesias friulanas, mas comecei a escrevê-las também analogamente em italiano. O friulano das poesias agora se tornou exatamente aquele falado em Casarsa (...); enquanto o italiano, já que calcado no dialeto, tinha adquirido um ar romântico e ingênuo. O italiano literário – o novo latim, que naqueles anos se evocava, por meio dos herméticos, sobretudo Leopardi – continuava todavia a impor-me sua tradição eletiva e seletiva, da qual não se foge; portanto, escrevia versos (...) e tinha um jornal (...) que continuavam a seguir um “filão central” iniciado sempre por privilégio (e destinado a não se extinguir jamais), precedente às poesias friulanas, as quais, dizia, saíram em '42: estas últimas eram, portanto, em relação à produção ambiciosamente literária, quase *nugae*, precisamente vulgar. Só que, no caso específico, não sei de que modo, mas certamente de algum modo, *sabia*, ainda que não me dissesse, que eram exatamente aquelas *nugae* que contavam.³²

quell'esperienza da apprendista soltanto, bensì da iniziato. Nel 1942, infatti, uscì a mie spese, presso la Libreria Antiquaria del signor Landi, il mio primo volumeto di versi, Poesie a Casarsa: avevo esattamente vent'anni; ma le poesie lì raccolte le avevo cominciate a scrivere circa tre anni prima – a Casarsa, il paese di mia madre – dove si andava ogni estate nella povera villeggiatura presso i parenti che il magro stipendio di mio padre ufficiale ci permetteva ecc. Erano poesie in dialetto friulano: 'l'hésitation prolongée entre le sens et le son' aveva avuto un'apparente definitiva opzione per il suono, e la dilatazione semantica operata dal suono si era spinta fino a trasferire i semantemi in un altro dominio linguistico, donde ritornare gloriosamente indecifrabili.”

³² *Idem.* p. 2515. “Continuai a scrivere poesie friulane, ma cominciai a scriverne anche di analoghe in italiano. Il friulano delle poesie adesso era diventato esattamente quello parlato a Casarsa (...); mentre l'italiano, a causa del calco sul dialetto, aveva acquistato un'aria romanza e ingenua. L'italiano letterario – il nuovo latino, che in quegli anni si chiamava, attraverso gli ermetici, soprattutto Leopardi – continuava tuttavia a impormi la sua tradizione eletiva e selettiva, a cui non si sfugge; dunque scrivevo versi (...) e tenevo un giornale (...), che continuavano a seguire un 'filone centrale' iniziato da sempre

O italiano, o novo latim, continuava a ser imposto, ainda que soubesse – não sabendo de que modo – que o que contava era o trocadilho, as *nugae*, do friulano. Há, portanto, uma simetria especular aqui com “o gosto romântico pela língua falada, isto é, romântica, e a nostalgia pelo discurso, a sintaxe, a distância, a altura da língua clássica” que via em Pascoli. E como meio de manutenção da “hesitação entre som e sentido” (a qual, mesmo decidida em favor do som, que levava as palavras para uma *glória indecifrável* e que, portanto, de algum modo deveria permanecer como *hesitação*), Pasolini não mantém uma distinção apenas nas diferenças de linguagens (poesia X diário/jornal), mas também no próprio interno da composição poética: começa a compor em italiano.

É justamente nessa época, 1943, que começa a escrever os poemas que viriam a fazer parte do livro *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, publicado somente em 1958. A tensão em jogo entre dialeto casarsense e língua italiana está aqui também em pleno curso. De fato, alguns textos do *Usignolo* foram escritos primeiramente em friulano e traduzidos por Pasolini ao italiano, como confessa em carta, de janeiro de 1944, a Luciano Serra: “Em friulano concluí três livrinhos: o primeiro, a segunda edição das poesias em Casarsa: o segundo, um livrinho de diálogos (...). Escrevi os títulos para que tenha uma ideia. O terceiro, um livrinho de meditações religiosas: *O rouxinol da Igreja Católica*.”³³ Mas a citação do poema como a hesitação entre som e sentido, de Valéry (indireta, pois tirada dos *Ensaio de linguística geral* de Jakobson, que lia à época da redação do prefácio), já aponta para um desenvolvimento ulterior da obra pasoliniana, qual seja, suas preocupações com a linguagem; aliás, em 1970, quando da redação do prefácio *Al lettore nuovo*, Pasolini estava mergulhado em seus estudos de linguística e na aplicação destes ao cinema: são os primórdios de *Empirismo Erético*, no qual aparecerá sua construção teórica do cinema como língua escrita da realidade (e aqui, nos anos finais da universidade, podemos remontar – uma memória construção do futuro, para lembrarmos da epígrafe de Murilo Mendes – os traços dessa ampla

per privilegio (e destinato a non estinguersi mai), precedente a quelle poesie friulane che dicevo, uscite nel '42: le quali ultime erano dunque, rispetto alla produzione ambiziosamente letteraria, quasi delle nugae, per l'appunto volgari. Solo che, nel caso specifico, non so in che modo, ma certamente in qualche modo, io sapevo, pur forse non dicendomelo, che erano proprio quelle nugae che contavano.”

³³ PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere (1940-1954)*... pp. 188.

problemática de Pasolini que circunscreve a questão da linguagem e seu atrelamento ao que aqui chamamos *sagrado*).

Nos anos 50 Pasolini volta a analisar algumas questões de Pascoli no artigo³⁴ a ele dedicado e publicado no primeiro número da *Officina* (artigo que será depois incluído em *Passione e Ideologia* – e é importante lembrar que nos anos da *Officina* Pasolini já havia descoberto o marxismo e, *em certa medida*, diz que havia *se curado* das propensões a um isolamento interior). Depois de verificar as diferenças de pressupostos entre o romantismo e decadentismo franceses e o romantismo e decadentismo italianos, Pasolini, seguindo Gramsci, assume a ideia de que houve na Itália um pastiche no desenvolvimento dessas correntes literárias a partir do modelo francês, naquilo que chama de desenvolvimento atrasado; diz também que naquele período é que se forma uma classe social dirigente na Itália, a qual traz os fundamentos

³⁴ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Passione e ideologia*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura de Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. I. Milano: Mondadori, 2008. pp.998-999. “*Visto quasi a sé per l'eccesso di intimismo che la sua personalità poetica comporta, oppure visto in relazione a una storia stilistica complessa e generale (...), si è trascurato finora di circostanziare esaurientemente il Pascoli in un ambiente culturale più immediato e specifico: l'ambiente culturale, cioè, in cui egli si era formato e operava, e che del resto era forse molto meno provinciale e in certo senso molto più europeo di quanto la posizione marginale e ritardataria di un Pascoli rispetto, appunto, al post-romanticismo europeo, possa far pensare. È vero che, per ridurre questo quadro complesso a una sua particella esemplificativa, il Jeanroy poteva ironizzare lecitamente (...) a proposito degli studiosi italiani di quello scorcio di secolo che, con irrazionalismo romantico ritardatario e ritardatario rigore filologico, si accanivano su un surrettizio 'problema delle origini', cercando certificati d'italianità ai generi letterari e certificati di benemerenzza e precedenza all'italianità. Ed è vero quello che annota Gramsci in un appunto di Letteratura e vita nazionale a proposito dell'attività culturale di quello stesso scorcio di secolo: "Si può forse affermare che tutta la vita intellettuale italiana fino al 1900 (...), in quanto ha tendenze democratiche, cioè in quanto vuole (anche se non ci riesce sempre) prendere contatto con le masse popolari, è semplicemente un riflesso francese, che ha avuto origine dalla rivoluzione del 1789: l'artificiosità di questa vita è nel fatto che in Italia essa non aveva avuto le premesse storiche che invece erano state in Francia. Niente in Italia di simile alla rivoluzione del 1789 e alle lotte che ne seguirono; tuttavia in Italia si 'parlava' come se tali premesse fossero esistite...". Sicché sono fin da quel tempo internamente in atto (per quella legge che Trockij chiama, ci pare, dello sviluppo ritardato) quelle tendenze involutive di cui noi in questi ultimi decenni abbiamo goduto i risultati.*”

filológicos para a interpretação da história literária italiana e que é justamente toda essa conjuntura que estaria na origem necessária das pesquisas de Pascoli (de certo modo, na Itália, a tendência decadentista de buscar uma língua inédita, uma experiência interior de abertura ao mistério da existência, acabou tendo um prolongamento ulterior ainda mais tenaz³⁵).

E sobre isso que fala no ensaio de 1957, *A liberdade estilística*, publicado na *Officina*:

Houve um período dessa nossa história em que a única liberdade que restava parecia ser a liberdade estilística: o que implicava passividade no fronte externo e atividade no fronte interno. Mas tratava-se somente de uma liberdade ilusória se, na realidade, a involução anti-democrática fascista era efeito da própria decadência da ideologia burguesa, liberal e romântica, que tinha levado à involução literária de uma pesquisa estilística em si, de um formalismo preenchido somente pela própria consciência estética. A vagueza, típica via de resistência passiva às coações da realidade, assumia assim as formas da incondicionalidade estilística, clássica, por hipotaxe, por gramaticalidade exasperada, ‘ordenada do alto’, até nas mais exteriores e já convencionais dilatações semânticas; e o mesmo se pode dizer para as experiências literárias opostas que, entre nós, é encabeçada pelo Pascoli pré-gramatical e realista de gênero, cujo esforço linguístico era um alargamento lexical mais do que uma mutação estilística. Todavia, essa série de institutos, formados por partenogênese no começo do século, dotava quem iniciasse o seu aprendizado entre os anos 30 e 40 – e, em parte, até agora – de um sentido de extrema liberdade estilística: uma língua fundamentalmente eleita e deliciosa, clássica na substância, com no entanto as tangentes das dilatações semântica, do *pastiche*, da pré-gramaticalidade pseudo-realista. Mas eram audácias testadas: e não havia invenção por quanto escandalosa e anormal que não tivesse sido prevista na realidade. Inventar, em suma, como em todo período de ‘fixação’, era um momento

³⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Categorie Italiane...* p. 61.

individuado e tornado consciente por uma espécie de especialização, que se misturava então habitualmente à mesma inspiração que, por sua vez, tinha como objeto imediato a poesia: a poesia pura. O salto entre tal língua que era inteira e aprioristicamente invenção, ‘língua para poesia’, e a língua instrumental, era inpreenchível: por isso dela conseguia uma identificação entre o poético e o ilógico, entre o poético e o absoluto: o poetar era um ato místico, irracional e delicioso. Portanto, como em toda comunhão estritamente relativa ao jargão, a invenção não era nunca uma invenção: o desuso entrava sempre e correntemente na norma. Repetimos: num similar tipo de trabalho não se podia não ter o sentido, inebriante, de ser extremamente livre: quase como se não fosse até a cadeia das invenções. Era, de fato, possível inventar um inteiro sistema linguístico, uma língua privada (segundo o exemplo de Mallarmé), encontrando-a talvez fisicamente já pronta, e com qual esplendor, no dialeto (segundo o exemplo, *in nuce*, de Pascoli).³⁶

³⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Passione e ideologia...* pp. 1231-1232. “*Ora c’è stato un periodo di questa nostra storia in cui l’unica libertà rimasta pareva essere la libertà stilistica: il che implicava passività sul fronte esterno e attività sul fronte interno. Ma non poteva trattarsi che di una libertà illusoria, se, in realtà, l’involutione anti-democratica fascista era effetto della stessa decadenza dell’ideologia borghese, liberale e romantica, che aveva portato all’involutione letteraria di una ricerca stilistica a sé, di un formalismo riempito solo della propria coscienza estetica. L’elusività, tipica via di resistenza passiva alle coazioni della realtà, assumeva così le forme dell’assolutezza stilistica, classicheggiante, per ipotassi, per grammaticalità esasperata, ‘ordinante dall’alto’, fin nelle più esteriori e ormai convenzionali dilatazioni semantiche; e lo stesso si può dire per le esperienze letterarie oppostrici, che, qui da noi, fanno capo al Pascoli pre-grammaticale e realista di genere, il cui sforzo linguistico era un allargamento lessicale meglio che un mutamento stilistico. Tuttavia questa serie d’istituti, formatasi per partenogenesi nel primo Novecento, dotava chi iniziasse il suo apprendistato fra il ’30 e il ’40 – e, in parte, tuttora – del senso di una estrema libertà stilistica: una lingua fondamentalmente eletta e squisita, classicistica nella sostanza, con le tangenti però della dilatazione semantica, del pastiche, della pre-grammaticalità pseudo-realista. Ma erano audacie collaudate: e non c’era invenzione per quanto scandalosa e abnorme che non fosse in realtà prevista. L’inventare, insomma, come in ogni periodo di ‘fissazione’, era un momento individuato e*

Refazendo seu itinerário da década de 40, Pasolini já percebe em si mesmo (o que fica ainda mais claro em *Al lettore nuovo* – e mesmo que, como é perceptível na citação, durante o período da *Officina* ele quisera *abandonar* a postura de um poeta internalizado, a qual, no entanto, *sobrevive* na sua produção) como aquela intimidade fraternal com Pascoli, estreitamente conectada com o problema linguístico que se lhe apresentava e com as questões atinentes ao fim de um ciclo (os estudos universitários, o fim do fascismo, o fim da guerra), também dizia respeito à posição do poeta como colocada em um jogo de contradições. Mas é no tempo em que preparava a antologia pascoliana, portanto, que são notórios “muitos dos problemas internos à crise dos últimos anos de universidade, com o fim do fascismo e de um ambíguo sonho burguês: a necessidade imperiosa de um retorno ao mundo das origens, a passagem assídua de um dialeto ‘artificial’ para uma língua destilada dos clássicos, a coincidência de solidão e liberdade interior.”³⁷ E é em um trecho da tese que a reflexão sobre Pascoli aparecerá quase como uma auto-reflexão dos anos 40:

A profundidade da solidão pascoliana que tem o seu coração suspenso em um perpétuo íntimo grito

diventato cosciente di una sorta di specializzazione, che si mescolava ormai abitualmente alla stessa ispirazione, che, a sua volta, aveva come oggetto immediato la poesia: la poesia pura. Il salto fra tale lingua che era tutta aprioristicamente invenzione, ‘lingua per poesia’, e la lingua strumentale, era incolumabile: perciò ne conseguiva una identificazione fra il poetico e l’illogico, fra il poetico e l’assoluto: il poetare era un atto mistico, irrazionale e squisito. Quindi, come in ogni comunione strettamente gergale, l’invenzione non era mai un’innovazione: il desueto rientrava sempre e comunque nella norma. Lo ripetiamo: in un simile tipo di lavoro, non si poteva non avere il senso, inebriante, di essere estremamente liberi: quasi che non ci fosse fine alla catena delle invenzioni. Era addirittura possibile inventare un intero sistema linguistico, una lingua privata (secondo l’esempio di Mallarmé), trovandola magari fisicamente già pronta, e con quale splendore, nel dialetto (secondo l’esempio, in nuce, del Pascoli).”

³⁷ BAZZOCCHI, Marco A.; RAIMONDI, Enzo. *Una Tesi di Laurea e una Città*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della lirica Pascoliana. Introduzione e commenti*. A cura di Marco A. Bazzocchi. Torino: Einaudi, 1993. p.XXIV. “...molti dei problemi interni alla crisi degli ultimi anni di università, con la fine del fascismo e di un ambiguo sogno borghese: il bisogno imperioso di un ritorno al mondo delle origini, il passaggio assiduo da un dialetto ‘artificiale’ a una lingua distillata sui classici, la coincidenza di solitudine e libertà interiore.”

de estupor (e esse reentrar em si mesmo; esse explorar até os extremos limites o deserto interior, do qual, retornando, o mundo reaparece na sua originária e terrível objetividade – *pulchritudo tam antiqua et tam nova!* – é uma experiência tipicamente cristã, e aqui está o cristianismo de Pascoli), a profundidade da sua solidão interior não correspondia no poeta a um correlato vigor intelectual e, portanto, arrastava-o frequentemente em direção a uma quase infantil “irresponsabilidade”. Mas a esta não rara irresponsabilidade corresponde também, concomitantemente, o aprofundamento da solidão, do mistério, do infinito que então para ele reafloram em todo objeto estendido, um aprofundamento do meio expressivo. Essa crua capacidade técnica, unindo-se às vezes com a irresponsabilidade, é origem da desproporção fantástica que está nas melhores poesias de Pascoli, a poesia, portanto, dos particulares estranhos ao curso do pensamento, das imagens vespertinas. Assim, eu vejo em Pascoli não uma passagem do positivismo ao misticismo (Galletti) mas, numa acepção fantástica destes termos, do misticismo ao positivismo. A solidão interior, o contínuo contato com o infinito, a familiaridade com as coisas invisíveis, enfim, a evasão mística (originária na alma do poeta), dissolvem-se por fim diante de um fato concreto, a escritura. E, por um processo natural no mundo físico, essa atividade se deforma e, ainda não sendo uma necessidade particular, ainda que essencial, absorve completamente o trabalho espiritual do poeta, que se reduz à salutar concretude.³⁸

³⁸ PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della lirica Pascoliana...* pp. 61-62. “*La profondità della solitudine pascoliana che tiene il suo cuore sospeso in un perpetuo intimo grido di stupore (e questo rientrare in se stessi; questo esplorare fino agli estremi limiti il deserto interiore, dal quale, volgendosi indietro, il mondo riappare nella sua originaria e terribile oggettività – pulchritudo tam antiqua et tam nova! – è un’esperienza tipicamente cristiana, e qui è il cristianesimo del Pascoli), la profondità della sua solitudine interiore non corrispondeva nel poeta a un pari vigore intellettuale, e quindi lo trascinava spesso verso una quasi fanciullesca ‘irresponsabilità’. Ma a questa non rara irresponsabilità corrisponde pure di pari passo coll’approfondimento*

Nos anos em que as concepções existencialistas estavam em plena luz dos debates em conceitos como solidão, liberdade, dialética entre finito e infinito, também Pasolini sente – sem ter ainda experiência desses conceitos, com os quais se deparará alguns anos depois da guerra –, tal como descreve em Pascoli, o deserto interior. São os anos finais da guerra. Os alemães, em outubro de 1944, fazem um rastreamento por Casarsa e Pasolini, junto com a mãe Susana, decide se refugiar em Versuta, uma vila nos arredores, onde Pasolini alugava uma pequena casa na qual guardava seus livros. Ali, junto com a mãe, começa sua segunda atividade didática, ensinando aos filhos dos camponeses (mais uma vez: ele, os mais velhos, ela, os mais jovens). É também o período em que seu irmão Guido junta-se aos partidários da brigada Osoppo-Friuli na luta contra os fascistas alemães. A princípio, com a Itália capitulada, a luta é contra a anexação por parte dos alemães; mas, poucos meses depois, em fevereiro de 1945, Guido morre pelas mãos “fraternas” dos comunistas aliados às tropas de Tito (que, com a nascente Iugoslávia, também tentava anexar o Friuli). Pasolini passa a denunciar sem tréguas os cúmplices italianos na morte do irmão e, mesmo na dor, continua, junto com a mãe, sua atividade docente.

Durante o ano continua o trabalho na tese e as atividades com a literatura em casarsense (em fevereiro é a fundação da *Academiuta* e em agosto é que o *Stroligut di cà da l’aga* se transforma simplesmente em *Stroligut*, com maiores ambições do que o anterior) até que, em 26 de novembro de 1945, defende sua *Antologia* em Bolonha, onde se hospedava na casa do amigo Luciano Serra. No entanto, uma vez terminado o trabalho sobre Pascoli, Pasolini retorna ao Friuli, onde

della solitudine, del mistero, dell’infinito, che ormai gli riaffiorano in ogni oggetto esteso, un approfondimento del mezzo espressivo. Questa cruda capacità tecnica, unendosi talvolta a quella irresponsabilità, è origine della sproporzione fantástica che è nella migliore poesia del Pascoli, la poesia appunto dei particolari estranei al corso del pensiero, delle immagini vespertine. Così io vedo nel Pascoli non un passaggio dal positivismo al misticismo (Galletti) mas, in un’accezione fantástica di questi termini, dal misticismo al positivismo. La solitudine interiore, il continuo contatto con l’infinito, la familiarità con le cose invisibili, insomma l’evasione mistica (originaria nell’animo del poeta) si dissolvono infine davanti a un fatto concreto, la scrittura. E, per un processo naturale al mondo fisico, questa attività si deforma, e, pur non essendo che una necessità particolare, per quanto essenziale, assorbe completamente il lavoro spirituale del poeta, che si riduce a quella salutare concretezza.”

permanecerá – primeiro em Versuta, por conta da quase destruição da casa em Casarsa, depois novamente em Casarsa – até o começo de 1950, quando, em 28 de janeiro, juntamente com a mãe, transfere-se para Roma (o pai, que voltara do Quênia em 1945 e que, nos anos pós-guerra afunda-se no álcool e numa crise paranóica que Pasolini julgava insuportável – pelos sofrimentos causados à mãe –, é abandonado em Casarsa) depois de uma acusação de abuso de menores e atos obscenos em lugar público. São estes os anos das leituras de Gramsci, da filiação ao PCI, dos contatos epistolários mais frequentes com Gianfranco Contini, Giorgio Bassani, das novas amizades (como com o pintor Giuseppe Zigaina) e da cada vez mais constante aparição do poeta nos meios literários italianos.

Mas é ainda entre 1945 e 1946 que Pasolini escreve um pequeno texto, de nítida inspiração pascoliana, chamado *Os nomes ou grito da rã grega*. O ensaio, que permanecerá inédito até 1999 – quando Walter Siti reúne a obra pasoliniana na coleção *I Meridiani*, da editora Arnoldo Mondadori –, revela algumas inquietações fundamentais do autor que, embora todas as mudanças de orientação possíveis de serem constatadas em seus escritos (principalmente sua guinada a certo marxismo durante os anos 50), de um modo ou de outro *sobrevivem* (assinam) suas produções posteriores, sejam elas os filmes, ou a poesia, ou o teatro, ou mesmo as intervenções como intelectual público em periódicos. O texto praticamente retoma trechos da tese sobre Pascoli, agora, porém, como aplicações ao trabalho poético do próprio estudante de letras e iniciado poeta. Ele reconhece uma força paradoxal da consciência do infinito e do mistério interior que é capaz de transfigurar o mundo exterior num lirismo subjetivo.³⁹ As reflexões em boa medida circunscrevem-se a um pensamento da vida como um limite ao infinito do mundo:

O infinito que nós sentimos de toda parte, mas mais ainda em nós mesmos, chega sempre até um limite sensível. Chega a um limite além do qual se relaxa, cala-se. E todo corpo, isto é, toda coisa presente, é esse limite; quem adverte ou sente em si esse infinito, dentro do extenso deserto que é a sua vida; quem se sente um limite ou uma sombra

³⁹ Cf. a respeito na tese de láurea, BAZZOCCHI, Marco A.; RAIMONDI, Enzo. *Una Tesi di Laurea e una Città...* p.XXIII. “Pasolini esplora gli aspetti di un ‘egoismo continuamente contraddicentesi con i risultati di una meditazione così feconda, così disinteressata’, e vi riconosce la forza paradossale che potenzia una smisurata coscienza dell’infinito e del mistero interiori, e che trasfigura la realtà esterna in un nuovo lirismo soggettivo.”

do espaço fora das costumeiras dimensões, ainda que experimentáveis a todo momento; não pode ver nele uma luz ou um sentido qualquer. Mas sentir-se preso alguma vez, por um horror profundo e irreparável, já que não se trata somente de infinito, de luz, que são palavras, ou, no máximo extensões, mas de um ignoto sem lugar não colocado, não extenso; do qual somos limite; do qual, no entanto, somos conscientes; e a consciência um outro limite; e onde este limite se encontra, senão talvez nos confins da nossa vida, é indemonstrável; mas a nossa vida confina a todo instante e mostra continuamente uma diversidade absoluta entre onde *estamos* e onde *não estamos*. (...) Mas esse instante nos dá o sentido da nossa origem imensa; faz-nos reconhecer vida, não outra coisa; vida que tem forma animada e colocada numa particular consciência.⁴⁰

E o problema, aberto então pela via da dialética da finitude e da infinitude, arma-se agora como um diagrama linguístico, no qual o grito de estupor no deserto interior das análises sobre Pascoli retorna – marcadamente sob os traços da exclamação agostiniana *pulchritudo tam antiqua et tam nova!*, da busca por uma beleza do mundo exterior dando-se apenas tardiamente conta de que ela deveria ser buscada no

⁴⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *I nomi o il grido della rana greca*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura de Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. I. Milano: Mondadori, 2008. pp. 193-194. “*L’infinità che noi sentiamo da ogni parte, ma più ancora in noi stessi, giunge sempre fino ad un qualche limite sensibile. Giunge ad un limite dietro al quale distendersi, tacere. Ed ogni corpo, cioè ogni cosa presente, è quel limite; chi avverte o sente in sé quell’infinito, dentro l’esteso deserto che è la sua vita; chi si sente un limite o un’ombra di quello spazio fuori delle consuete dimensioni, eppure sperimentabile in ogni momento; non può vedervi una luce o un senso qualsiasi. Ma sentirsi preso, se mai, da un orrore fondo e irreparabile, poiché qui non si tratta solo d’infinito, di luce, che sono parole, o al massimo, estensioni, ma di un ignoto senza luogo, no collocato, non esteso; di cui siamo limiti; di cui, però, siamo coscienti; e la coscienza un altro limite; e dove questo limite si trovi, se non forse ai confini della nostra vita, è indimostrabile; ma la nostra vita confina ad ogni istante, e mostra continuamente una diversità assoluta tra dove siamo e dove non siamo. (...) Ma quell’istante ci dà il senso della nostra origine immensa; ci fa riconoscere vita, non altro; vita che ha forma animata e collocata in una particolare coscienza.*”

interior – nas indagações sobre os limites que a linguagem determinam ao poeta, um limite, por assim dizer, onto-teo-lógico. Continua Pasolini:

Mas quem provoca o instante da clareza inumana? Dizia toda coisa: luz, som, objeto. E, não por último, agrego também a palavra, a tênue ligação que nos une, homens, sobre a superfície do não ser que se estende por toda parte ao nosso redor, dentro do qual o corpo não pode, mas como?, desaparecer conscientemente. E não falo da palavra poética conduzida à “calma na luz”, que é outra coisa; mas da palavra humana, assim como originou-se em nós nos sentidos, no ignoto e fulminante mecanismo do intelecto. “Além” é uma expressão usada comumente para significar a ausência à vida presente, ao estado seguro. Mas se superamos o leve brilho que ao som dos L vibra em nossos sentidos e colore com um significado demasiadamente comum aquelas sílabas, então a veremos reanimar-se e assumir um sentido absoluto naquele vívido som ou cor em que consiste e que é o limite do infinito. *Pulchritudo tam antiqua et tam nova!* Na realidade, em que consiste propriamente a vida senão em um encontrar-se “aquém”? E trata-se ainda de um confim; de um confim muito facilmente ultrapassável para que um dos dois estados possa parecer realmente distinto do outro. O ALÉM não está no fim da vida, mas vizinho de nós em todo momento. Vizinho; mas onde? O problema é estabelecer a dimensão própria de tal vizinhança. Ora, na precisão terrível da locução “além” consiste sua beleza; a beleza que suscita em nós a resignação, nos agita, nos leva ao instante profético. É um halo de infinito que nos faz cuidar das palavras.⁴¹

⁴¹ *Idem.* p. 194. “*Ma chi provoca quell’istante di chiarezza inumana? Dicevo ogni cosa: luce, suono, oggetto. E non ultima aggiungo adesso la parola, il tenue legame che ci unisce, uomini, sopra la superficie di quel non essere che si stende da ogni parte intorno a noi, dentro il quale il corpo non può, ma come?, dileguare conscientemente. E non parlo della parola poetica condotta alla ‘quiete nella luce’, che è altra cosa; ma della parola umana, così come si è originata in noi nei sensi, nell’ignoto e fulmineo meccanismo dell’intelletto. ‘Al di là’ è una locuzione usata comunemente per significare l’assenza alla vita*

A beleza que circunda as palavras, na continuação do texto, é examinada nas palavras gregas que Pasolini lê e, num gesto mais uma vez de comparação entre uma língua alta e uma língua baixa (que, em Dante, seriam o latim e o vulgar), tal como em Pascoli, contrapõe o grego e o latim – como belas línguas que, pagãs, encontram o infinito no exterior –, à língua romântica – cristianizada e que abre o infinito no interior das coisas, no interior mesmo das palavras. “Os nomes gregos têm luz, os românticos cor; os gregos som, os românticos melodia; os gregos perfeitos, os românticos perplexos; os gregos serenos, os românticos nebulosos.”⁴² Estas reflexões sobre a palavra grafada, o signo, e seu som, lança Pasolini de encontro a um abismo, a um infinito que perpassa a linguagem (como halo circundante, no caso do grego e do latim, como interioridade profunda, na língua romântica cristã):

Espaços, *abîmes*: é o infinito dos sentidos, pagão; é o único que nós podemos colher sem nos desdobrar. (Mas como cristão é um outro infinito o que nos atormenta; e não vai além das coisas, mas está dentro destas, está dentro de nós; e o limite não é uma cerca, mas se encontra, repito, na dimensão amedontradora que não escapa aos místicos...) E os nomes gregos e latinos não o subentendiam, o infinito inextenso, que em todo nome romântico e cristão se abre inexprimível.⁴³

presente, allo stato sicuro. Ma se superiamo il lieve bagliore che al suono degli L ci vibra nei sensi, e ci colora di un significato troppo consueto quelle sillabe, ecco, la vedremo rianimarsi e assumere un senso assoluto, appunto in quel vivido suono o colore in cui consiste, e che è il limite dell'infinito. Pulchritudo tam antiqua et tam nova! In realtà in che cosa consiste propriamente la vita se non in un trovarsi 'al di qua'? E si tratta ancora di un confine; di un confine troppo facilmente varcabile perché uno dei due stati possa parere davvero distinto dall'altro. L'AL DI LÀ non è in fondo alla vita, ma vicino a noi in ogni momento. Vicino; ma dove? Il problema è stabilire la dimensione propria di tale vicinanza. Ora, nella precisione terribile di quella locuzione 'al di là', consiste la sua bellezza; la bellezza che sommuove in noi la rassegnazione, ci agita, ci porta a quell'istante profetico. È un alone d'infinito che ci rende care le parole.”

⁴² *Idem*. p. 196. “I nomi greci hanno luce, i romanzi colore; i greci suono, i romanzi melodia; i greci perfetti, i romanzi perplessi; i greci sereni, i romanzi annuolati.”

⁴³ *Idem*. “Spazi, *abîmes*: è l'infinito dei sensi, pagano; è l'unico che noi possiamo cogliere senza sdoppiarci. (Ma come cristiani è un altro infinito quello che ci tormenta; e non va al di là delle cose, ma è dentro di esse, è

O poeta esbarra numa dimensão, por assim dizer, mística da linguagem. E assim o faz ao perceber em si, cristão, um outro tipo de angústia defronte ao infinito, *Pulchritudo tam antiqua et tam nova*, que descobre no seu íntimo. É uma dimensão negativa, um abismo inapreensível, que a enunciação da palavra provoca. A análise da grafia, do som e do sentido, transborda em muito a compreensão da língua enquanto *langue* e já tenta dar conta de uma dimensão da *parole* (para fazer referência a Benveniste). Os pensamentos de Pasolini, que começam circunscrevendo a problemática da diferença de estatuto entre língua alta e língua baixa em Pascoli, para depois se depararem com os problemas do plurilinguismo casarsense/italiano no seu próprio quotidiano, acabam por chegar a um ponto muito próximo às investigações da linguística moderna que ele leria apenas muitos anos depois. Porém, em meio a esses jogos, é um espaço outro da linguagem que Pasolini descobre (ou ainda, nele inadvertidamente esbarra, toca).

Pasolini parece perceber, ainda em 1946, que as palavras excedem qualquer relação fundacional de significante e significado, pressuposto da linguagem comunicacional, e exprimem com sua existência algo inapreensível, uma dimensão negativa. A valorização de palavras se dá, portanto, com um pensamento que ultrapassa a questão dos signos e das significações e que esbarra no próprio limite da linguagem. Ou, como diria Agamben, é “uma esfera, por assim dizer, aquém ou além do som, que não *simboliza* nada, mas, simplesmente, *indica* uma intenção de significado, isto é, a voz na sua pureza originária: indicação que não tem o seu lugar nem no mero som nem na significação, mas, podemos dizer, nos simples *grammata*, nas simples letras.”⁴⁴ Daí a sistemática leitura e análise de letras empenhada por Pasolini no decorrer do texto.

Nesses mesmos anos, em que Pasolini compunha tanto em dialeto como em italiano na sua idílica Casarsa, Maurice Blanchot escrevia *A Parte do Fogo*. O teórico francês, como Pasolini, retira-se da cena da

dentro di noi; e il limite non è una siepe, ma si trova, ripeto, in quella dimensione paurosa che non sfugge a mistici...) E i nomi greci, e i latini, non lo sottintendevano, quell'infinito inesteso, che in ogni nome romanzo e cristiano s'apre inesprimibile.”

⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Categorie Italiane...* p. 66. “*una sfera, per così dire, al di qua o al di là del suono, che non simbolizza nulla, ma, semplicemente, indica un'intenzione di significato, cioè la voce nella sua purezza originaria; indicazione che non ha il suo luogo né nel mero suono né nel significato, ma, potremmo dire, nei puri grammata, nelle pure lettere.”*

urbes, porém, de maneira muito mais radical do que o poeta italiano (refugia-se no interior da França, em Quain, no departamento de Saône-et-Loire, onde escrevia e, assim, devota-se completamente à literatura, à escritura) pois não mais voltará à cidade. No ensaio sobre Lautréamont, *O mistério das letras*, Blanchot parte de uma “evidência” de que a linguagem é feita de dois elementos distintos – “um material, sopro, som imagem escrita ou tátil, e o outro imaterial, pensamento, significado, sentimento”⁴⁵ – para propor uma ideia da linguagem literária diversa, que toque o fundo da dicotomia ao ponto de colocar os dois planos ressaltados como antagônicos (na proposição de Valéry “l’hésitation prolongée entre le sens et le son”), em contato, para ver surgir o *mistério* da linguagem, seu silêncio que lhe dá suporte. Depois de várias conjecturas sobre análises abstratas da linguagem, nas quais um leitor a decomporia em elementos – justamente os dados *materiais* (o sopro que se torna palavra) e os *imateriais* (o sentido que se torna ideia) – para procurar uma relação entre ambos, Blanchot se depara com o limite de tal busca:

Os dois elementos que de início eram apenas fatores, isolados pela análise, mas não existindo à parte na realidade, tornaram-se agora partes autônomas da linguagem: o sopro é palavra, o sentido é idéia. Tudo se realizou na forma de fragmentos reais do discurso, que eram apenas constituintes abstratos do discurso. Mas, a partir do momento em que o lado material da linguagem se torna uma porção independente da linguagem, como o é uma palavra, compreendemos melhor que a passagem desse lado para o outro e, mais ainda, sua indiferenciação nessa passagem se tornem um escândalo ou pelo menos fenômenos bastante misteriosos – extamente o próprio mistério.⁴⁶

O que está em jogo nas análises blanchotianas não é simplesmente uma dimensão estrutural da linguagem – e assim também é possível dizer para Pasolini –, mas a questão fundamental da linguagem literária, do encontro com uma dimensão em que o poeta (o escritor) coloque-se em jogo na linguagem, sinta o som (material) e o sentido (imaterial) suspensos e, por isso, faça sua experiência

⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Trad.: Ana Maria Scherer. p. 60.

⁴⁶ *Idem*.

fundamental da linguagem – uma experiência que ultrapassa uma dimensão puramente estética para ingressar numa instância ética. Continua Blanchot:

Mas talvez amedrontado pela vizinhança do mistério, nosso leitor agora o afaste depressa demais. Talvez esqueça o essencial. Não estamos à procura de um mistério qualquer, mas do mistério nas Letras, e não de uma descrição qualquer da linguagem, mas dessa descrição requerida pela literatura. A literatura não é apenas a linguagem em repouso, a linguagem definitivamente feita, imobilizada e morta; é mais do que isso e, no entanto, é também unicamente isso, pois aspira ao paradoxo de uma língua que, construindo-se e como nascente, quisesse por isso mesmo ser definitivamente feita: ser perfeita. A linguagem da literatura não quer ser distinta da liberdade daquele que a fala e, ao mesmo tempo, quer ter a força de uma palavra impessoal, a existência de *uma língua que se fala sozinha*. Ela é uma coisa, uma natureza e a consciência que arruína tudo isto.⁴⁷

O mistério a que Blanchot chama atenção, o mistério por excelência, é o mistério do mundo, da existência de algo, do sentido das coisas que só é dado pela linguagem, pelo nome de cada uma das coisas. Blanchot, que neste momento pensa os limites da literatura, vê o mistério da nomeação das coisas, não propriamente do dizer as coisas; e é, neste sentido, o problema conexo ao limite que faz relaxar e calar do texto pasoliniano, ou seja, o de ser o nome das coisas (o *onoma* dos gregos) uma *evidência*, o que se dá a ver na linguagem e que, portanto, expõe as relações internas à linguagem, que se apresenta como mistério.

Mas é por ocasião da palavra que acontece o mistério e talvez como uma parte de não-linguagem, como a parte que na própria linguagem seria sempre estranha à linguagem e sua contradição sem fim, mas é também a partir desse fim que a linguagem fala melhor. O mistério está menos nessa não-linguagem do que na relação entre ele e a palavra, relação indeterminável, pois é nessa relação que a palavra se realiza e a não-linguagem, por sua vez, só

⁴⁷ *Idem.* p. 61.

aparece como uma linguagem simplesmente diferenciada, isto é, tal como as palavras devem descrevê-la para que a compreendamos, mas tal como ela não pode ser, já que essas próprias palavras precisam dela para se fundirem na relação que as forma.⁴⁸

O mistério está na relação entre a não-linguagem, essa pressuposição de um vazio para que possa haver linguagem, e a palavra; e esse calar-se misterioso (da etimologia do mistério, *myein*, o fechar os olhos e sobretudo a boca no início dos ritos sagrados), de fato, pode ser lido como a intransponibilidade dos elementos materiais e imateriais da linguagem, ou, da língua à fala (para falar com Benveniste), ou ainda, como a suspensão entre som e sentido que Pasolini retoma de Valéry.

Essa experiência da linguagem de Pasolini dirige-se, portanto, para um ponto que não é o fora da linguagem, mas a sua própria condição de possibilidade. E durante seus primeiros anos de iniciado poeta, tal experiência se dá por meio desse aprofundar-se no vazio que, como um halo, está nas palavras. Ainda em abril de 1946 (em um pequeno texto publicado na *Stroligut*), Pasolini novamente pensa o problema de uma vontade poética que dê as condições para sua experiência, chegando, tal como Blanchot, a aproximar-se do mistério, da condição pressuponente da linguagem. E, em tal texto, retrabalha discutindo o problema do casarsense. Para ele, e mais uma vez se remete a Pascoli, escrever em friulano seria “um afortunado meio para fixar o que os simbolistas e músicos do século XIX tanto procuraram (e também o nosso Pascoli, ainda que desordenadamente), isto é, uma ‘melodia infinita’, ou o momento poético em que nos é concedida uma evasão estética no infinito que se estende próximo a nós, ainda que ‘invinciblement caché dans un secret impénétrable’ (Pascal).”⁴⁹

A citação de Pascal é signo das leituras de caráter misterioso que o iniciado a poeta Pasolini (e o verbo grego *myein*, cujo significado é iniciar, mas que está na raiz de *mysticon*, *mysterion*) fazia e que em

⁴⁸ *Idem*. p. 63.

⁴⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *Volontà Poetica ed Evoluzione della lingua*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura de Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. I. Milano: Mondadori, 2008. p. 161. “fortunato mezzo per fissare cio che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto ricercato (anche il nostro Pascoli, per quanto disordinatamente) cioè una ‘melodia infinita’, o il momento poético in cui ci è concessa un’evansione estética in quell’infinito che si estende vicino a noi, eppure ‘invinciblement caché dans un secret impénétrable’ (Pascal).”

muito influenciavam sua composição poética. E é também sob influência de Pascal, de quem Pasolini traz a epígrafe (“joie, joie, joie...”)⁵⁰ para a parte final, chamada *O não credo*, de *O pranto das rosas*, uma das sessões do *Rouxinol da Igreja Católica* também composta em 1946, que o drama iniciático (o drama misterioso, portanto) de Pasolini se desenrola.

Vocês não me conquistam
com as alegrias ou os terrores
dos frescos silêncios
seus, estrelas envelhecidas.

E não me fazem tremer,
gélidas, na flor
onde impera um Ardor
doce, a minha existência.

Mas com vocês está distante
(não, não choro, não rio)
neste céu o Deus
que eu não sei nem amo.⁵⁰

Nesse poema chamado *Notturmo* (e, mais uma vez, é da constelação mística, a noite escura, que o nome salta), a distância de um deus fio junto às estrelas contrapõe-se à doçura de uma existência que arde; num jogo de esfacelamento do alto e enaltecimento do baixo (céu se apaga e o corpo se acende: um jogo reversivo), Pasolini faz emergir a dúvida diante do segredo impenetrável – ao qual fazia referência já na citação de Pascal no texto da *Stroligut* – para sentir na própria linguagem, na própria composição poética que, como a *noite de êxtase* de Pascal, provém dessa zona obscura que o poeta (o iniciado) quer fazer experiência.

O canto do *Rouxinol* pasoliniano, este pássaro da noite que leva o iniciado em busca de sua experiência, tem neste *não credo*, seu centro. *O pranto da rosa* é, então, o choro pelo não saber incrustado na noite, pela agonia do poeta diante dos espaços – os *abîmes* – que a ele se abriam; e assim se constrói essa parte desde o seu poema de abertura *O*

⁵⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*. Milano: Garzanti, 2004. p. 92. “*Voi non mi conquistate / con le gioie o i terrori / dei freschi silenzi / vostri, stelle invecchiate. // E non mi trepidate, / gelide, nel fiore / dove impera un Ardore / dolce, la mia esistenza. // Ma con voi è lontano / (no, non piango, non rido) / in questo cielo il Dio / che io non so né amo.*”

olhar fresco até o quarteto final *Esplendor*, no qual a epígrafe de Pascal se torna epitáfio da não crença:

Oh alegria, alegria, alegria...
 Havia ainda alegria
 Naquelas absurdas noites
 Preparadas para nós?⁵¹

A alegria (*gioia*), felicidade do iniciado é, desde que iniciado, incerta pela escuridão da noite. E o caminho do não creio que de um *Fresco Olhar* passa pelo *Noturno*, por uma *Fonte*, por um *Anjo Impuro*, por um *Himnus ad nocturnum* termina incerta e impenetrável no absurdo das noites. Para o jovem Pasolini, que termina uma década de guerras e perdas, a experiência da palavra poética, do fazer-se poeta, portanto, dá-se sob o signo de uma alegria que o faz ingressar na noite escura das palavras, do infinito que circunda as palavras; isto, como se verá, é uma experiência *parabólica* – e, tal como Pasolini, Murilo também irá ver, em sua *Parábola*, na figura do pássaro noturno, o ser nascido sem lei nem forma que anunciam a liberdade da vida:

Pássaros noturnos:
 Ao longe balançam o canto obscuro
 Pois nas grutas profundas se encolheram
 E nos maciços de árvores.
 Pela noite seu canto oblíquo
 Na soledade do silêncio
 Configura-os a bichos desconhecidos,
 São provisoriamente outros bichos
 Nascidos sem lei nem forma
 Do intocado abismo e da folhagem.
 Pássaros fantasmas,
 Pássaros noturnos
 Anunciadores de uma vida livre
 Cujo segredo ao nosso ouvido escapa,
 Uma vida de ignota relação.⁵²

Deitado às margens do Tagliamento, Pasolini olha para o céu escuro e, cantando como o rouxinol, este pássaro da noite, vê desenhar-se um mapa de pequenas luzes, umas muito distantes, porém eternas e como que a formar verdadeiros mapas imóveis que já guiaram os homens do passado nos seus mundos – as constelações –, outras muito

⁵¹ *Idem*. p. 98. “*O gioia, gioia, gioia... / C’era ancora gioia / in quest’assurda notte / preparata per noi?*”

⁵² MENDES, Murilo. *Parábola*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org.: Luciana Stegagno Picchio. p. 545.

próximas e que, entretanto, fugazmente deslocam-se e, como que a iludir o jovem em suas esperanças, acendem-se e apagam-se numa dança encantadora e intermitente – os vagalumes. Nesta dança inexistente entre luzes eternas e brilhos efêmeros, o jovem Pasolini imaginava seus ícones inspiradores e sentia a intoxicação do infinito como um grito de uma rã grega ou dos emaranhados de vozes que lhe colmatavam os espaços internos (Pascoli, Pascal, Ungaretti, Montale, Dante) e lhe deixavam atônito entre as línguas e a sua voz. Tal como seu Pascoli, o jovem Pasolini também faz uma experiência poética nesta instância liminar da linguagem – justo por que, como alerta Derrida, “somente há borda, somente há limite na linguagem... Quer dizer, referência. Dado que nunca há nada a não ser referência, uma referência irreduzível, pode-se também concluir que o referente – tudo, salvo o nome – é ou não é indispensável”⁵³ – e, voltando-se ao *grito nas palavras*, toca um ponto em que

falar, poeatar, pensar agora só pode significar, nesta perspectiva: fazer experiência da letra como experiência da morte da própria língua e da própria voz. Isso significa ser “homem de letras”, tão séria e extrema é para Pascoli a experiência das letras. (...) poeta da metafísica na época do seu ocaso, ele cumpre até o extremo a experiência do mitologema original dessa: o mitologema da voz, da sua morte e da sua memorial conservação na letra.⁵⁴

Extrema é a Pasolini a experiência das letras – sejam elas em composições em italiano standard ou no casarsense. Por seleção – escolhe a língua madre casarsense –, anda no limite indelimitável da expressividade poética e aí, neste espaço que dá lugar às oposições⁵⁵,

⁵³ DERRIDA, Jacques. *Salvo o Nome*. Campinas: Papyrus, 1995. Tradução: Nícia Adan Bonatti. p. 43.

⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Categorie Italiane...* p. 72. “*Parlare, poeatar, pensare può allora solo significare, in questa prospettiva: fare esperienza della lettera come esperienza della morte della propria lingua e della propria voce. Questo significa essere ‘uomo di lettere’, tanto seria ed estrema è, per Pascoli, l’esperienza delle lettere. (...) poeta della metafísica nell’epoca del suo tramonto, egli compie fino all’estremo l’esperienza del mitologema originale di questa: il mitologema della voce, della sua morte e della sua memoriale conservazione nella lettera.*”

⁵⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Campinas: Papyrus, 1995. Tradução: Nícia Adan Bonatti. p. 11. “*como pensar aquilo que, excedendo a regularidade do logos, sua lei, sua genealogia natural ou legítima, apesar disso não pertence,*

expressa-se, quase como numa experiência de êxtase nos moldes em que os monges palestinos dos séculos VII e IX faziam – num aproximar-se de uma dimensão silenciosa não *na* língua, mas *da* língua.

Silêncio é Deus, e no silêncio é cantado a Deus o cântico que é digno dele. Não digo no silêncio da língua. Se alguém se cala com a língua não sabendo cantar na mente e no espírito, este no seu silêncio é ocioso, e maus pensamentos vêm até ele porque se cala exteriormente mas não sabe cantar interiormente, dado que ainda não se dissolveu a língua do homem escondido porque balbuciente. Como, de fato, diz respeito a este infante e criancinha natural, do mesmo modo, diz respeito ao infante interior, espiritual, porque como é fechada a língua da criancinha que não conhece ainda palavra, e a sua língua está apenas dentro da boca, não tendo o movimento da palavra, assim também a língua interna da mente será muda de toda palavra e de toda consideração, e somente estará e será pronta para aprender o balbucio do discurso espiritual.⁵⁶

strictu sensu, ao mythos? Para além da oposição fixada ou tardiamente vinda do logos e do mythos, como pensar a necessidade daquilo que, dando lugar a essa oposição, como a tantas outras, parece às vezes não mais se submeter à lei daquilo mesmo que ela situa? O que é esse lugar? Ele é nomeável? E ele não teria alguma relação impossível com a possibilidade de nomear? Existe aí alguma coisa para pensar, como dizíamos tão depressa, e para pensar segundo a necessidade?"

⁵⁶ MAR GIOVANNI IL SOLITARIO. *Sulla Preghiera*. In.: *Margaritae. Testi siriaci sulla preghiera*. A cura di Paolo Bettiolo. Traduzioni dal siriano: Paolo Bettiolo. Venezia: Arsenale Editrice, 1983. pp. 37-38. *"Silenzio è Dio, e nel silenzio è cantato a Dio quel cantico che è degno di lui. Non dico nel silenzio della lingua. Se uno tace con la lingua non sapendo cantare in mente e in spirito, questi nel suo silenzio è ozioso, e mali pensieri salgono a lui perché tace esteriormente ma non sa cantare interiormente dato che non è stata ancora sciolta la lingua dell'uomo nascosto perché balbatti. Come infatti guardi a questo infante e fanciullino in natura, allo stesso modo guarda a quell'infante interiore, spirituale, perché como è ferma la lingua del fanciullino che non conosce ancora parola, e la sua lingua solo sta dentro la bocca, non avendo il movimento della parola, così anche quella lingua interna alla mente sarà muta di ogni parola e di ogni considerazione, e solo starà e sarà pronta ad apprendere il balbettio del discorso spirituale."*

O balbucio infantil, o incompreensível nascer das palavras, agora, já memória, é posto em poesia – dialogando com a mãe, que, anos depois, travestida de virgem, tornar-se-ia a mãe do próprio messias – pelo jovem Pasolini:

Volto aos dias
 Mais remotos do nosso
 Amor, uma inundação
 De muda gratidão,
 E desesperados beijos.
 Toda a minha infância
 Está sobre teus joelhos
 Apavorada por perder-te
 E perdidamente
 Feliz por ter-te.

Cumpri a viagem
 Que tu não cumpriste,
 Minha cotovia, mãe
 Criança. Coragem
 De doce indiciado,
 Invadido e imprudente
 E cego amor... Fui
 Um outro, no retorno,
 Com no rosto a máscara
 Da nossa doçura.⁵⁷

Cumprida a viagem – uma viagem iniciática que, no entanto, não inicia a nenhum mistério que não o próprio ingresso na palavra; e, viagem que somente o iniciado percorre, colocando a mãe justamente no pedestal da *criança-virgem*, em outras palavras, da jovem de quinze anos calada que acolhe as vontades de seu deus –, é como se a saída da infância e o ingresso na vida adulta então se tornassem também expressão do poeta como ser cindido, sempre em busca de um espaço original (*khôra*) para experimentar uma língua própria.

⁵⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *L'Usignolo della Chiesa Cattolica...* p. 115. “Torno alle giornate/ più remote del nostro/ amore, una marea/ di muta gratitudine./ e disperati baci./ Tutta la mia infanzia/ è sulle tue ginocchia/ spaventata di perderti/ e perdutoamente/ felice di avverti.// Ho compiuto il viaggio/ che tu non hai compiuto./ mia lodoletta, madre/ fanciulla. Coraggio/ di dolce indiziato./ invasato e imprudente/ e cieco amore... Fui/ un altro, al ritorno,/ con in volto la maschera/ della nostra dolcezza.”

Incisivas I – Voz

O mistério das letras, o mistério da linguagem, não é uma impossibilidade da linguagem, um silêncio fora da linguagem, mas o que surge da relação entre as palavras e as coisas, esta que pode ser tida como o problema do *nome* (*onoma*). Giorgio Agamben lembra, a respeito do mito de Perséfone, que a questão do silêncio que envolve o mistério dos iniciados – partindo da etimologia do termo mistério⁵⁸ – não envolvia algo velado ao qual não teriam acesso os não iniciados, mas um silêncio que dizia respeito aos iniciados mesmos. Retomando os diálogos exotéricos perdidos de Aristóteles (trasmítidos por Miguel Pselo), nos quais o estagirita traça uma distinção entre ensinamento (o que é gerado no homem a partir da escuta) e iniciação (quando o intelecto sofre – de verbo *paschein* – uma iluminação), e os conectando com o *De Anima* e a *Metafísica*,⁵⁹ o filósofo italiano explica que a diferenciação proposta por Aristóteles – na sua teoria da consciência – dá-se justamente porque *paschein*⁶⁰ compreende dois significados⁶¹: o primeiro, que diz respeito àquele que ainda está aprendendo, significa a destruição em ato de um princípio contrário (da *potência de aprender*

⁵⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *La Ragazza Indicabile. Il mistero di Kore*. Milano: Electa, 2010. p. 12. “Myein, iniziare, significa etimologicamente ‘chiudere’ – gli occhi, ma soprattutto la bocca. All’inizio dei riti sacri, l’araldo ‘comandava il silenzio’ (epitattei ten siopen).”

⁵⁹ Cf. *Idem*. pp. 13-16.

⁶⁰ Sobre o conceito de *pathos* – também uma derivação de *paschein* – há um belo ensaio de Gerard Lebrun, *O Conceito de Paixão*. Cf. LEBRUN, Gérard. *O Conceito de Paixão*. In.: LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua História*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. pp. 379-396.

⁶¹ Cf. ARISTOTELES. *De Anima*. São Paulo: Ed. 34, 2006. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. p. 84. “É preciso ainda fazer distinções no que diz respeito à potência e à atualidade. Pois até agora falávamos disso de maneira simples. Por um lado, há aquele que conhece no sentido em que diríamos ser o homem conhecedor, por estar entre os que conhecem e possuem conhecimento; e há, em outro sentido, aquele que dizemos ser conhecedor por já saber a gramática (e cada um deles é em potência, mas não da mesma maneira: o primeiro, porque é de tal gênero e matéria, o outro, porque, se quiser, pode inquirir, nada extremo o impedindo). E há, por fim, aquele que está inquirindo e em atualidade, conhecendo em sentido próprio este “A” determinado. Os dois primeiros são conhecedores em potência: um, por ter-se alterado via aprendizagem e por passar várias vezes de uma das disposições contrárias a outra; o outro, de outro modo, por passar do ter a percepção sensível ou a gramática sem exercitá-lo ao estar em exercício.”

anterior); o segundo diz respeito ao sujeito que já tem o hábito de um saber e que, mesmo tendo o saber em ato, conserva junto a ele a potência de aprender que lhe é anterior (e, em certo sentido, o que é trazido à tona é o motivo da conservação da potência no ato de conhecimento). Assim, “os dois modos de acesso ao ato da *theoria* aqui descritos correspondem exatamente aos dois gêneros de conhecimento”⁶² – ensinamento e iniciático. Desse modo, Agamben interpreta a experiência mística em Eleusi como um êxtase do *iniciado* que, entretanto, não é um processo psíquico inexplicado, “mas uma visão análoga à *theoria*, ao conhecimento supremo do filósofo. Essencial, em ambos os casos, era que não se tratava mais de um aprendizado, mas de um dar-se a si mesmo e um cumprir-se do pensamento.”⁶³

Seguindo a argumentação de Agamben, pode-se dizer que o acesso ao mistério concedido ao iniciado é um tocar o puro fato da fala, o silêncio do lugar do discurso. Com as considerações tecidas sobre a *Metafísica*, Agamben conclui:

Na *Metafísica* (1051 b, 22-24), então, Aristóteles diz que, no conhecimento das coisas não compostas, o verdadeiro consiste no *thigein kai phanai*, no ‘tocar e nomear’, explicando logo em seguida que a “nomeação” (*phasis*, o proferir palavras não ligadas na forma do juízo) não é a mesma coisa da “proposição” (*kataphasis*, dizer algo sobre algo). O conhecimento adquirido em Eleusi podia, portanto, ser expresso por meio de nomes, mas não por meio de proposições; a “moça indizível” podia ser *nomeada*, mas não *dita*. Isto é, no mistério não havia espaço para o *logos apophantikos* (*de interpr.*, 17b, 8), mas apenas para o *onoma*. E, no nome, acontecia algo como um “tocar” e um “ver”.⁶⁴

⁶² AGAMBEN, Giorgio. *La Ragazza Indicabile...* p. 14. “*I due modi di accesso all’atto della theoria qui descritti corrisponmono esattamente ai due generi di conoscenza.*”

⁶³ *Idem*. p. 15. “*...ma una visione analoga alla theoria, alla conoscenza suprema del filosofo. Essenziale, in entrambi i casi, era che non si trattava più di un apprendimento, ma di un donarsi a se stesso e un compiersi del pensiero.*”

⁶⁴ *Idem*. “*Ora nella Metaphysica (1051 b, 22-24), Aristotele dice che, nella conoscenza delle cose non composte, il vero consiste nel thigein kai phanai, nel ‘tocare e nominare’, precisando subito dopo che la ‘nominazione’ (phasis, il proferire parole non collegate nella forma del giudizio) non è la stessa cosa*

Em certo sentido, essa problemática misteriosa dos nomes ressoa já nas agonias de Pasolini e Blanchot diante do *abismo da linguagem*, do mistério de um não-linguístico que permeia a linguagem. É dessa aproximação de conhecimento e mistério, aqui tomada na dimensão do nome, que se pode aproximar também a concepção benjaminiana a respeito da linguagem apresentada no seu ensaio de juventude *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem dos Homens*. De fato, ao analisar tal ensaio, Alain Naze já havia apontado para a correspondência entre o *nome* de Benjamin e o *grito* de Pasolini,⁶⁵ mostrando como em ambos o que está em jogo é a própria essência da linguagem – o que, nos excertos trazidos por Agamben, apresenta-se como a problemática dos limites entre o dizer *na* linguagem e o dizer *a* linguagem.

No seu ensaio Benjamin se pergunta: “Que comunica a linguagem?”, ao que começa a responder:

Comunica a essência espiritual que lhe corresponde. É fundamental saber que essa essência espiritual se comunica *na* língua e não *através* da língua. Portanto, não há um falante das línguas, se se entender por falante aquele que se comunica através dessas línguas. A essência espiritual comunica-se em uma língua e não através de uma língua, isto quer dizer que, vista do exterior, ela, a essência espiritual, não é idêntica à

della 'proposizione' (kataphasis, dire qualcosa di qualcosa). La conoscenza acquisita a Eleusi poteva, dunque, essere espressa attraverso nomi, ma non attraverso proposizioni; la 'ragazza indicibile' poteva essere nominata, ma non detta. Nel mistero non vi era, cioè, spazio per il logos apophantikos (De interpr., 17 b, 8), ma soltanto per l'onoma. E, nel nome, aveva luogo qualcosa come un 'toccare' e un 'vedere'.”

⁶⁵ Cf. NAZE, Alain. *Temps, Récit et Transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini*. Walter Benjamin et l'histoire des vaincus. Paris: L'Harmattan, 2011. pp. 41-44. “On peut en conclure que ‘le nom est ce par quoi rien ne se communique plus, et en quoi le langage se communique lui-même et de façon absolue’, ce qui revient à dire qu’à travers le nom se perd tout contenu à communiquer, la seule essence spirituelle encore susceptible de se communiquer étant le langage lui-même. Au fond, le langage est réduit à ne plus communiquer qu’une ‘communicabilité’, en ce que le nom, constituant ‘la plus intime essence du langage lui-même’, peut être identifié comme ‘ce par quoi rien ne se communique plus’. Le ‘nom’ chez Benjamin semble ainsi faire signe, si l’on peut dire, vers le ‘cri’ pasolinien, comme on le verra, en ce qu’à chaque fois (quoique sous des modalités différentes) sans contenu, ces figures révèlent au langage son essence même, absolument non instrumentale.”

essência linguística. A essência espiritual só é idêntica à essência linguística *na medida em que é comunicável*. O que é comunicável em uma essência espiritual é sua essência linguística. Portanto, a linguagem comunica, a cada vez, a respectiva essência linguística das coisas; mas sua essência espiritual só é comunicada na medida em que se encontra imediatamente encerrada em sua essência linguística, na medida em que ela seja *comunicável*.⁶⁶

Benjamin opera uma cisão no plano linguístico expondo o que denomina plano original da língua – através do mitologema bíblico, a língua de Adão – o qual, seria justamente o dos nomes (*onoma*). A linguagem humana rege-se, desse modo, por um princípio interno em que algo sempre falta. Em outros termos, a linguagem não é uma simples comunicação entre sujeitos, na qual um conteúdo é passado por meio dos nomes proferidos entre os interlocutores. Ao contrário, a linguagem comunica a si mesma. Continua:

A resposta à pergunta “O que comunica a linguagem?” deve ser: “Toda linguagem comunica-se a si mesma”. A linguagem desta lâmpada, por exemplo, não comunica a lâmpada (pois a essência espiritual da lâmpada, na medida em que é comunicável, não é em absoluto a própria lâmpada), mas a lâmpada-linguagem, a lâmpada-na-comunicação, a lâmpada-na-expressão. Pois na linguagem é assim: *a essência linguística das coisas é sua linguagem*. A compreensão da teoria da linguagem depende da capacidade de levar essa asserção a um grau de clareza que elimine qualquer aparência de tautologia. Essa proposição não é tautológica, pois significa que aquilo que é comunicável em uma essência espiritual é sua linguagem. Tudo repousa nesse “é” (que equivale a dizer “é imediatamente”). – Não se trata de dizer que aquilo que em uma essência espiritual é comunicável *se manifesta* mais claramente na sua língua, como acabamos de dizer, de passagem, no início deste parágrafo; mas esse elemento

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem dos Homens*. In.: *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2011. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. p. 59.

comunicável é a linguagem mesma sem mediações. Dito de outra maneira, a língua de uma essência espiritual é imediatamente aquilo que nela é comunicável. Aquilo que é comunicável *em* uma essência espiritual é aquilo no que ela se comunica; o que quer dizer que toda língua se comunica a si mesma. Ou melhor: toda língua se comunica em si mesma; ela é, no sentido mais puro, o meio [*Medium*] da comunicação.⁶⁷

Tal língua adâmica – a língua pura – não comunica nada além de si mesma. Como língua paradisíaca, a essência espiritual e a essência linguística coincidem. É uma língua transparente, em que não se expressa nenhum conteúdo, e na qual o problema do indizível não encontra lugar.

Esse local paradisíaco em que o homem conhecia uma só linguagem logo cessa de existir com a queda do homem – com o pecado original. A língua dos nomes – até então incólume –, que era especular à língua da criação divina (“Deus não criou o homem a partir da palavra, e ele não o nomeou. Deus não quis submetê-lo à linguagem, mas liberou no homem a linguagem que lhe havia servido, a *ele*, como *meio* da Criação.”⁶⁸), a linguagem totalmente congoscível (que na transparência transmitia a própria comunicabilidade), decaí junto com o homem. A entrada nesse nível inferior é a expulsão do homem do *Éden* e sua entrada no conhecimento do bem e do mal.

O saber sobre o que é bom e o que é mau não tem a ver com o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não criativa da palavra criadora. Nesse conhecimento, o nome sai de si mesmo: o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior. A palavra deve comunicar *alguma coisa* (afora si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora

⁶⁷ *Idem.* p. 53.

⁶⁸ *Idem.* p. 62.

de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito lingüístico bem-aventurado, que se encontra em ambos.⁶⁹

A língua decaída, portanto, significativamente mero signo, é o caminho para as várias línguas históricas. O que se abre à linguagem humana pós-éden é sempre uma cisão em dois planos: nome e discurso. Aquele, transmissível por uma tradição e este produto de um fazer humano, da posição de um vivente como falante – no ato de enunciação de um discurso. De fato, esta cisão primeira da exegese benjaminiana não é nada além daquelas outras: mostrar/significar, língua/fala, semiótico/semântico etc... Assim, a linguagem pós-edênica arma-se como o referente próprio da onto-logia, do dizer o ser.

É verdade que os homens podem, de algum modo, replicar, repetir, a criação divina mediante o uso dos nomes que de alguma forma redime as coisas de seu mutismo constitutivo, liberando ao mesmo tempo a essência espiritual da comunicação: mas numa modalidade derivada, e, portanto, ontologicamente defectiva, na qual esta comunicação conhece precisamente seu próprio limite. De fato, enquanto em Deus o ato de nomear coincide com o de criar e conhecer as coisas, ao nome que a elas lhes dão os homens, não corresponde nenhum conhecimento das mesmas. Portanto, nossa língua, mais do que plena comunicação, não pode ser senão contínua plasmção do incomunicável.⁷⁰

O incomunicável plasmado na linguagem é aquela figura do indizível que adentra a própria linguagem, a falta essencial que a

⁶⁹ *Ibidem.* p. 67.

⁷⁰ ESPOSITO, Roberto. *Confines de lo Político. Nueve pensamientos sobre política*. Madrid: Editorial Trotta, 1996. Traducción: Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado. p. 139. “*Es verdad que los hombres pueden, de algún modo, replicar, repetir, la creación divina mediante el uso de los nombres que de alguna forma redime las cosas de su mutismo constitutivo, liberando al mismo tiempo la esencia espiritual de la comunicación: pero en una modalidad derivada, y por tanto ontológicamente defectiva, en la cual esa comunicación conoce precisamente su propio límite. De hecho, mientras en Dios el acto de nominar coincide con el de crear y conocer las cosas, al nombre que a ellas les dan los hombres no le corresponde ningún conocimiento de las mismas. Por tanto nuestra lengua, más que plena comunicación, no puede ser sino continua plasmación de lo incomunicable.*”

linguagem humana passou a ter após sua queda. Assim, a pressuposição de uma Voz – que, no sentido dado por Agamben, é a pura indicação de que a linguagem tem-lugar – é a única maneira de algo como um discurso significante poder vir à tona.

Com efeito, o que significa, na dupla negatividade da Voz (enquanto saída da voz e impossibilidade de ser dita), fazer experiência deste não-lugar que é a Voz? Isto é, uma vez consciente do infundado, do espaço vazio sobre o qual se funda a linguagem, o que nesse lugar é possível *experimentar*?

Como puro querer-dizer – como indicação de que a linguagem tem lugar – a Voz faz parte de uma dimensão lógica (ou seja, não diz nada, nela não há proposição significante nenhuma). Ocorre que nela é que se funda a possibilidade metafísica do ser; ela é o que torna possível a abertura de um *mundo* ao homem (livre de toda prescrição ambiental específica, circunscrita). Desse modo,

a Voz é a dimensão ética originária, na qual o homem pronuncia seu *sim* à linguagem e consente que ela tenha lugar. Consentir (ou rechaçar) a linguagem não significa aqui simplesmente falar (ou calar). Consentir a linguagem significa fazer de tal modo que, na experiência abismal do ter-lugar da linguagem no retirar-se da voz, se abra ao homem outra Voz e, com esta, a dimensão do ser e, ao mesmo tempo, a ameaça mortal do nada. (...) Por isto, a Voz, o elemento *lógico* originário, é também, para a metafísica, o elemento *ético* originário. (...) No horizonte da metafísica, o problema do ser não é, portanto, em última instância, separável daquele da vontade, assim como a lógica não é separável da ética.⁷¹

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *El Lenguaje e la Muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Traducción: Tomas Segovia pp. 139-140. “*La Voz es la dimensión ética originaria, en la que el hombre pronuncia su sí al lenguaje y consiente en que el tenga lugar. Consentir (o rechazar) el lenguaje no significa aqui simplemente hablar (o callar). Consentir el lenguaje significa hacer de tal modo que, em la experiencia abismal del tener-lugar del lenguaje en el quitarse de la voz, se abra al hombre otra Voz y, con ésta, la dimensión del ser y, a la vez, el riesgo mortal de la nada. (...) Por eso, la Voz, el elemento lógico originario, es también, para la metafísica, el elemento ético originario. (...) En el horizonte de la metafísica, el problema de ser no es, por lo tanto, em última instancia, separable del de la voluntad, así como la lógica no es separable de la ética.*”

A entrada do homem na linguagem, sua saída da simples voz (*phoné*) é, portanto, a chave de um nóculo intrincável no qual estão atadas lógica e ética (e não só elas, como também, de certo modo, as divisões fundamentais operadas pelo pensamento ocidental: mostrar e significar, essência e existência, norma e anomia, homem e animal). Assim, quando Aristóteles, na *Política*, afirma que “é evidente que o homem é um animal mais político do que as abelhas ou qualquer outro ser gregário. A natureza, como se afirma frequentemente, não faz nada em vão, e o homem é o único animal que tem o dom da palavra,”⁷² o faz para logo definir a característica humana: “vidente que possui a linguagem” (*zōon logon ekhon*). Nessa definição, um elemento da natureza – *phýsis*, o vivente – é possuidor de um elemento indefinido, mas que, ao mesmo tempo, é o que define tanto a natureza quanto a si próprio como algo diverso da simples natureza – o *logos*, a linguagem. Na concepção em questão, não restaria ao homem uma voz natural (uma pura *phoné*), como uma sua *determinação natural* específica. Sua voz, diferentemente da dos animais não lhe é imediata, unida à sua natureza:

Os animais, de fato, não são destituídos de linguagem; ao contrário, eles são sempre e absolutamente língua, neles *la voix sacrée de la terre ingenué* (...) não conhece interrupções nem fraturas. Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua una e apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer eu.⁷³

O homem, de certo modo, toma posse de um elemento que é estranho à sua própria natureza; ao ingressar na existência, como um dos produtos da explosão do nada, o homem apropria-se de algo, a linguagem, à medida que abandona a pura voz – a *phoné*, a pura sonoridade emitida pelo aparelho fonético. Como lembra Peter Sloterdijk

Para o homem, enquanto ser finito que fala, o começo do ser e o começo da linguagem não andam juntos sob nenhuma circunstância. Pois

⁷² ARISTÓTELES. *Política. Coleção “Os Pensadores”*. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 146.

⁷³ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. A destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Tradução: Henrique Burigo. pp. 63-64.

quando começa a linguagem, o ser já está aí presente; e quando se quer começar com o ser, afunda-se no buraco negro da ausência de palavra.⁷⁴

O homem, depois do inconveniente de ter nascido – para retomar a expressão de Emil Cioran –, de *ingressar neste fora*, cai – por paradoxal que pareça – na linguagem e esta torna-se “a instância que nos dá propriamente o mundo, a que abre esta paisagem extática na qual os homens se mantêm.”⁷⁵ O momento em que se dá tal ingresso no mundo – essa entrada na linguagem em que cai e toma –, marca também o início do pensamento simbólico do homem e, neste sentido, a linguagem não pode ser uma construção paulatina de significações, mas um dado que vem de uma só vez, como que tornando *significativo* o mundo que se abre ao homem. “O Universo significou muito antes de que se começasse a saber o que ele significava”⁷⁶, diz Lévi-Strauss na sua apresentação da obra de Marcel Mauss.

Desde sua origem – origem paradoxal tal qual apontada aqui por Sloterdijk –, o homem tem a dimensão *significativa* do mundo, porém isso não quer dizer que tenha tido, desde sempre, um *conhecimento* do mundo. A significação – a dimensão simbólica – aparece como o fato de a linguagem *dar-se* ao homem, como ter-lugar, enquanto o conhecimento *abre-se* como *o que* na linguagem é dito, os significados. Lévi-Strauss lembra também que esse mecanismo de fundação da linguagem faz com que desde os primórdios o homem disponha

de uma integralidade de significante que o embaraça muitíssimo na aplicação a um significado, dado como tal sem ser entretanto conhecido. Há sempre entre os dois uma inadequação que somente a compreensão divina pode desfazer, que resulta na existência de uma superabundância de significante em relação aos

⁷⁴ SLOTERDIJK, Peter. *Venir al Mundo, Venir al Lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Traducción: Germán Cano. p. 41. “*para el hombre, en cuanto ser finito que habla, el comienzo del ser y el comienzo del lenguaje no van de la mano bajo ninguna circunstancia. Pues cuando comienza el lenguaje, el ser ya está ahí presente; y cuando se quiere empezar con el ser, uno se hunde en el agujero negro de la ausencia de palabra.*”

⁷⁵ *Idem*. p. 106. “*la instancia que nos da propiamente el mundo, la que abre ese paisaje extático en el que los hombres se mantienen.*”

⁷⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Introdução à Obra de Marcel Mauss*. In.: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. I. São Paulo: EPU; EDUSP. Trad.: Lamberto Puccinelli. 1974. p. 33.

significados sobre os quais ela pode aplicar-se. Em seu esforço para compreender o mundo, o homem dispõe, portanto, de um excedente de significação (que reparte entre as coisas segundo as leis do pensamento simbólico, que compete aos etnólogos e aos lingüistas estudar). Esta distribuição de uma razão suplementar – se podemos nos exprimir assim – é absolutamente necessária para que, no total, o significante disponível e o significado penetrado permaneçam entre si na relação de complementariedade que é a própria condição do exercício do pensamento simbólico.⁷⁷

De certo modo, toda a possibilidade da linguagem – nesse seu jogo de constituir-se bipartida – marca, para o homem, sua saída da mera voz (*phoné*), na qual significantes e significados coincidem,⁷⁸ e ingresso na linguagem. Porém, esse evento significativo apontado por Lévi-Strauss pode ser tido não como o que seria a *voz humana* (uma disposição da *physis*), mas como a *outra Voz*, produto dessa articulação originária da linguagem simbólica. Esta é

*o ter-lugar da linguagem entre o sair da voz e o acontecimento de significado (...) que, na tradição metafísica, constitui a articulação originária (o ártron) da linguagem humana. Mas, porquanto esta Voz (que escreveremos de agora em diante com maiúscula para distingui-la da voz como mero som) tem o estatuto de um já-não (voz) e de um todavia-não (significado), constitui necessariamente uma dimensão negativa. É fundamento, mas no sentido de que é o que vai ao fundo e desaparece, para que o ser e a linguagem tenham lugar.*⁷⁹

⁷⁷ *Idem.* p. 34.

⁷⁸ Ainda que se diga que esta seja a potência específica humana, é necessário lembrar que a questão gnoseológica – da atribuição de significados a significantes – também é notada, e assim atestam as pesquisas, nos demais animais. A questão específica do homem estaria, portanto, não no adquirir a linguagem como uma habilidade (um instrumento) entre outros, mas por ter feito da linguagem sua especificidade própria – coloca em jogo *na* linguagem sua *natureza*.

⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *El Lenguaje e la Muerte...* p. 66. “*El tener-lugar del lenguaje entre el quitarse de la voz y el acontecimiento de significado (...) que, en la tradición metafísica, constituye la articulación originaria (o ártron) del*

O homem ganha o mundo para além de um ambiente específico, de uma predisposição simplesmente natural, e, “livre de toda prescrição genética, não tendo ele absolutamente nada a dizer nem a expressar, ele poderia, único animal, *nomear* em sua língua, como Adão, as coisas. No nome, o homem se liga à infância, de agora para sempre a uma abertura que transcende todo destino específico e toda vocação genética.”⁸⁰ Ou, como em outra ideia de Agamben – a ideia da linguagem:

Somente a palavra nos coloca em contato com as coisas mudas. Enquanto a natureza e os animais estão desde sempre presos em uma língua e, ainda que se calem, incessantemente falam e respondem a signos; somente o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e colocarse por um átimo diante das coisas mudas. Somente para o homem existe a rosa informulada, a ideia da rosa.⁸¹

Essa saída da *phoné* – da *physis* – para a linguagem – o dar nome às coisas – é a marca de uma não fixação de memória genética no homem. Ele não tem uma voz que lhe é predeterminada, condicionante, inscrita em si como uma propriedade (assim como a cigarra tem o seu canto, o sapo seu coaxar, o boi o seu mugir), mas possui algo que lhe é, em certa medida, exterior – pura e absoluta estraneidade –, que não é transmissível *essencialmente*, mas na sua forma negativa (enquanto saída): a linguagem.

lenguaje humano. Pero, por quanto esta Voz (que escribiremos desde ahora en adelante con mayúscula para distinguirla de la voz como mero sonido) tiene el estatuto de un ya-no (voz) y de un todavia-no (significado), constituye necesariamente una dimensión negativa. Es fundamento, pero e el sentido de que es lo que va al fondo y desaparece, para que el ser y el lenguaje tengan lugar.”

⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Idea della Prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002. pp. 82-83. “*libera da ogni prescrizione genetica, non avendo egli assolutamente nulla da dire e da esprimere, egli potrebbe, unico animale, nella sua lingua nominare, come Adamo, le cose. Nel nome l’uomo si lega all’infanzia, si ancora per sempre a un’apertura che trascende ogni destino specifico e ogni vocazione genetica.*”

⁸¹ *Idem*. p. 103. “*Solo la parola ci mette in contano con le cose mute. Mentre la natura e gli animali sono sempre già presi in una lingua e, pur tacendo, incessantemente parlano e rispondono a segni, solo l’uomo riesce a interrompere, nella parola, la lingua infinita della natura e a porsi per un attimo di fronte alle mute cose. Solo per l’uomo esiste la rosa indelibata, l’idea della rosa.*”

A linguagem, portanto, tem lugar no não-lugar da voz, no fundo negativo aberto pela saída do homem do *ambiente* e de sua entrada em um *mundo*. “*Enquanto tem lugar na Voz (...), a linguagem tem lugar no tempo. Mostrando a instância de discurso, a Voz abre, ao mesmo tempo, o ser e o tempo.*”⁸² O espaço aberto por este *indicador de enunciação* supremo que é a Voz – por ter como única e exclusiva função indicar o lugar da linguagem – é, deste modo, o pressuposto central de toda ontologia – seu fundamento –, de toda relação entre a presença e a essência, entre o existente e o essencial.

A Voz, por fim, é o que se coloca como pressuposto fundamental para que a linguagem tenha lugar. Negativamente, constitui-se como um espaço de fundo sobre o qual se edifica a linguagem, sem que esta possa dizer o próprio fundamento, ou seja, dizer a Voz – que é um puro querer-dizer, pura vontade (obviamente que com esse *querer-dizer*, com essa *vontade*, não se pretende indicar uma volição, um impulso determinado de um sujeito, algo psicológico). Ou seja, a Voz é pressuposta como uma negatividade ao quadrado:

por uma parte, está de fato suposta somente como voz saída, como ser-sido da *phoné* natural, e este sair é a articulação originária (*ártron, gramma*) no qual se cumpre a passagem da *phoné* ao *logos*, do vivente à linguagem; por outra parte, esta Voz não pode ser dita pelo discurso do qual *mostra* o ter-lugar originário. Que a articulação originária da linguagem possa ter lugar somente numa dupla negatividade significa que a linguagem é e não é a voz do homem. (...) Uma Voz – uma voz silenciosa e indizível – é o *shifter* supremo que permite ao pensamento ter a experiência do ter-lugar da linguagem e fundar com isto a dimensão do ser em sua diferença em relação ao ente.⁸³

⁸² AGAMBEN, Giorgio. *El Lenguaje e la Muerte...* p. 66. “*En cuanto que tiene lugar em la Voz(...), el lenguaje tiene lugar en el tiempo. Mostrando la instancia de discurso, la Voz abre, a la vez, el ser y el tiempo.*”

⁸³ *Idem*. pp. 135-136. “*por una parte, está en efecto supuesta sólo como voz quitada, como ser-sido de la phoné natural, y este quitarse es la articulación originaria (ártron, gramma) en la que se cumple el paso de la phoné al logos, del viviente al lenguaje; por otra parte, esta Voz no puede ser dicha por el discurso del cual muestra el tener-lugar originário. Que la articulación originaria del lenguaje pueda tener lugar solo en una doble negatividade signfica que el lenguaje es y no es la voz del hombre. (...)Una Voz – una voz silenciosa e indecible – es el shifter supremo que permite al pensamiento tener*

À desconexão originária marcada na figura do homem, que não possui algo como um *próprio* – numa voz que seria unida à sua natureza lingüística –, abre-se o fundamento, o espaço vazio entre a voz e a linguagem, entre o vivente e o falante. O *possuir* da definição aristotélica (*zōon logon ekhon*) nada mais é que a fundação de um espaço heterogêneo ao homem, mas que lhe serve de pressuposto. Um espaço vazio, nulo, nadificante sobre o qual o homem funda sua humanidade:

Ou seja, que nessa definição, o *ekhein*, o *ter* próprio do homem, que constitui na unidade a dualidade de vivente e linguagem, é pensado já sempre no modo negativo de um *ártron*: o homem é aquele vivente que se retira e ao mesmo tempo se conserva – como indizível – na linguagem: a negatividade é o modo humano de *ter* a linguagem.⁸⁴

A *outra Voz*, ao colocar-se desse modo como fundamento, é o que permanece oculto na linguagem, é o que dá possibilidade à linguagem, “é o impensável, sobre o qual a metafísica funda toda possibilidade de pensamento, o indizível, sobre o que se funda todo seu dizível.”⁸⁵ Na negatividade fundamental da Voz, o homem abre o lugar da linguagem e de toda possibilidade de *dizer*. Eis que tal *lugar* – que por sua natureza coloca-se como fundamento tanto da ética como da lógica – é uma espécie de negatividade essencial, portanto, que na tradição metafísica, bem como na mística cristã, hebraica, ou mesmo gnóstica, é o lugar do silêncio. E, de certo modo, para o poeta, experimentar esse lugar é ingressar no silêncio *da* linguagem. Assim, análoga a essa experiência é, justamente, o êxtase místico, o estupor do místico.

O que está, assim, em questão no silêncio e no estupor é a experiência do fundamento negativo

la experiencia del tener-lugar del lenguaje y fundar con ello la dimensión del ser en su diferencia respecto del ente.”

⁸⁴ *Idem.* pp. 136-137. *O sea, que en esta definición, el ekhein, el haber propio del hombre, que constituye en unidad la dualidad de viviente y lenguaje, es pensado ya siempre en el modo negativo de un ártron: el hombre es aquel viviente que se quita y a la vez se conserva – como indecible – en el lenguaje: la negatividade es el modo humano de haber el lenguaje.*

⁸⁵ *Idem.* p. 141. *“es lo impenable, sobre lo cual la metafísica funda toda posibilidad de pensamiento, lo indecible, sobre lo que se funda todo su decible.”*

(do in-fundamento) da linguagem, do seu *ter-lugar* no abismo de Deus. Nesse abismo, o silêncio é fundamento, mas – para retomar as palavras da *Ciência da lógica* hegeliana – esse fundamento (*Grund*), no sentido que ele é o que vai ao fundo (*zu Grunde geht*) para que a linguagem seja como in-fundada (*grundlose*). Desse ir ao fundo surge o estupor: estupor que a linguagem, que o ser, que Deus são: in-fundados. E esse estupor só pode ser silencioso, porque nenhuma proposição (nenhum “saber composto”) pode dizer o ter-lugar da linguagem, a sua demora divina. (Por isso todo autêntico estupor confina com angústia e desespero, a experiência do ser com a do nada).⁸⁶

A Voz – como o inefável, o indizível místico – é, portanto, aquilo que se afunda para que a linguagem humana possa ter lugar. E as cisões fundamentais da ontologia (ser e ente; essência e existência; e também, entre filosofia e poesia, lógica e ética, língua e fala, indicar e mostrar) são sempre marcadas e governadas pela negatividade fundamental da Voz, pelo silêncio que não é *na* linguagem, mas *da* linguagem. É aquilo a que Heidegger, em um texto sobre Stefen George, diz ser o naufrágio da poesia em não conseguir uma palavra para a palavra, o mistério da “con-dicção” das coisas:

Sendo mistério, é distante. Sendo experiência de mistério, a distância é próxima. O suporte que sustenta distância e proximidade é o não recusar-se ao mistério da palavra. Para esse mistério não há palavras, ou seja, não há um dizer capaz de

⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Il Silenzio del Linguaggio*. In.: *Margaritae. Testi siriaci sulla preghiera*. A cura di Paolo Bettiolo. Traduzioni dal siriano: Paolo Bettiolo. Venezia: Arsenal Editrice, 1983. pp. 78. “*Cio che è, dunque, in questione nel silenzio e nello stupore è l’esperienza del fondamento negativo (dell’infondatezza) del linguaggio, del suo aver-luogo nell’abisso di Dio. In questo abisso, il silenzio è fondamento, ma – per riprendere le parole della Scienza della logica hegeliana – esso è fondamento (Grund), nel senso che esso è ciò che va a fondo (zu Grunde geht) perché il linguaggio come in-fondato (grundlose). Da questo andare a fondo surge lo stupore: stupore che il linguaggio, che l’essere, che Dio siano: in-fondati. E questo stupore non può che essere silenzioso, perché nessuna proposizione (nessun ‘sapere composto’) può dire l’aver-luogo del linguaggio, la sua dimora divina. (Per questo ogni autentico stupore confina con angoscia e disperazione, l’esperienza dell’essere con quella del nulla).*”

trazer à linguagem a essência vigorosa da linguagem.⁸⁷

Na experiência mística é de uma tentativa de *aprofundar-se* nessa *fundação* que se trata; e, de certa maneira, a Voz é o abismo, uma espécie de Sigé, a que se dirige o iniciado.

Die Sage, o dizer originário e silencioso do ser que, na medida em que coincide com o próprio ter-lugar da linguagem, com a abertura do mundo, mostra-se (*zeigt sich*), mas segue sendo indizível para a palavra humana, e o discurso humano, a “palavra dos mortais” que é a única que pode responder à Voz silenciosa do ser. A relação entre os dois planos (o ter-lugar da linguagem e o que é dito no seu interior, ser e ente, mundo e coisa) está, uma vez mais, governado pela negatividade: o mostrar-se da *Sage* é inominável pela linguagem humana (...) e esta só pode corresponder (*entsprechen*, de-falar) à *Sage* por meio do próprio faltar, aventurando-se, como a palavra dos poetas, até aquele limite em que se cumpre a experiência silenciosa do ter-lugar da linguagem na Voz e na morte.⁸⁸

O pressuposto da linguagem, o abismo das palavras, é então ligado à exasperação diante do mundo, do fato da *existência* do mundo. Assim, a linguagem que diz não pode ser dita, e o mundo que se abre pela linguagem permanece misterioso: pode-se dizer *como* é o mundo, mas isso não é dizer *que* o mundo é. Ingeborg Bachmann, em uma de suas emissões radiofônicas, ao comentar o aforismo 6.432 do *Tractatus*

⁸⁷ HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: São Francisco, 2003. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. p. 187.

⁸⁸ AGAMBEN, Giorgio. *El Lenguaje y la muerte...* pp. 100-101. “die Sage, *el decir originario y silencioso del ser que, en la medida en que coincide con el tener-lugar mismo del lenguaje con la apertura del mundo, se muestra (zeigt sich), pero sigue siendo indecible por la palabra humana, y el discurso humano, la “palabra de los mortales” que es la única que puede responder a la Voz silenciosa del ser. La relación entre los dos planos (el tener-lugar del lenguaje y lo que es dicho en su interior, ser y ente, mundo y cosa) está, una vez más, gobernado por la negatividade: el mostrarse de la Sage es innombrable por el lenguaje humano (...) y ésta sólo puede corresponder (ent-spreche, de-hablar) a la Sage a través del propio faltar, arriesgándose, como la palabra de los poetas, hasta aquel límite en el que se cumple la experiencia silenciosa del tener-lugar del lenguaje en la Voz y en la muerte.*

Logico-philosophicus de Wittgenstein – “Como é o mundo é perfeitamente indiferente para o que está além. Deus não se manifesta no mundo”⁸⁹ – aproxima-o de Heidegger e apresenta essa dimensão de dizível e indizível:

Essa é a proposição mais amarga do *Tractatus*. Nela ressoa o verso de Hölderlin “Tão pouco de nós toca aos Olímpicos”; mas aqui se pretende dizer que Deus permanece o deus escondido, o *deus absconditus*, o qual não se mostra neste mundo para nós representável mediante um esquema formal. Se do mundo podemos falar, se, portanto, podemos-lo representar, se o dizível pode ser, então tudo isso pode ser somente graças ao indizível, ao Místico, ao limite – ou como quer que se queira chamar.⁹⁰

A poesia e a filosofia, na tradição ocidental, nada mais são do que tentativas de expor esse lugar da pressuposição; e essa tarefa só pode ser, assim como os místicos faziam ao experienciar o ingresso nessa escura zona da palavra, porém, sem as redenções divinas, tentar dizer o indizível da linguagem.⁹¹ No entanto, no mundo contemporâneo, ao

⁸⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; USP, 1968. Trad.: José Arthur Giannotti.

⁹⁰ BACHMANN, Ingeborg. *Il Dicibile e L'Indicibile*. Milano: Adelphi, 2009. Trad.: Barbara Agnese. p. 64. “*Questa è la proposizione più amara del Tractatus. In essa risuona il verso di Hölderlin ‘Così poco di noi cale ai Celesti!’; ma qui si intende dire che Dio resta il dio nascosto, il deus absconditus, il quale non si mostra in questo mondo per noi rappresentabile tramite uno schema formale. Se del mondo possiamo parlare, se dunque lo possiamo raffigurare, se il dicibile può essere, ebbene tutto questo può essere soltanto grazie all’indicibile, al Mistico, al limite – o comunque lo si voglia chiamare.*”

⁹¹ Cf. VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e Revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Trad.: Paulo Andrade Lemos. pp. 16-18. Virno, ao examinar essa questão em Wittgenstein, diz que se fosse possível representar com palavras a faculdade de falar, seria possível então tratar o mundo como totalidade. E segue: “*Se a ética se enraíza na questão cosmológica (não como o mundo é, mas sim que ele é), esta última, por sua vez, compartilha por inteiro a estrutura e as aporias da auto-referência lingüística (na qual não está em jogo o que se diz, mas o próprio fato de que se fala). Quando se tenta (em vão) afirmar algo de sensato sobre a existência do mundo, estamos tentando ao mesmo tempo (não menos em vão) fixar a base da linguagem, figurá-la como um todo. Reciprocamente, toda auto-referência possui um imediato valor cosmológico, o infinito retorno das metalinguagens dá testemunho do inútil*

contrário da expectativa mística de ingresso na transcendência – cujo indizível seria o próprio Deus (e as místicas judaicas o atestam) –, é de um mistério profano que se trata, “cujo único objeto é a própria existência”⁹² (o abismo vertiginoso da linguagem e os nomes e o grito

impulso de ver o mundo pelo lado de fora. Equivalentes e até mesmo intercambiáveis, as duas ordens de discurso ilustram-se reciprocamente de maneira negativa: cada uma oferece uma imagem (ou, melhor, a única evidente) do fracasso da outra. Contudo, tanto as (insensatas) proposições cosmológicas como as (insensatas) proposições metalinguísticas pressupõem sempre que exista a palavra. O verdadeiro milagre, em última instância, acontece quando nos maravilhamos da existência da linguagem.”

⁹² AGAMBEN, Giorgio. *Kommerell, o del Gesto*. In.: KOMMERELL, Max. *Il Poeta e l'Indicibile*. Genova: Marietti, 1991. Trad.: Gino Giometti. p. XIV. “*il cui unico oggetto è l'esistenza stessa.*” Também interessante para a compreensão de um mistério profano é a concepção que Agamben traz no seu prefácio à sua tradução das poesias de João da Cruz ao italiano. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *La “Notte Oscura” di Juan de la Cruz*. In.: CRUZ, Juan de la. *Poesie*. Milano: Giulio Einaudi, 1974. Trad.: Giorgio Agamben. p. XII. “*Il Neos Dionisos della poesia moderna non è la Dea Bianca nel cui culto Graves identificava la scaturigine della poesia (anche se si tratti della dea che concede la morte iniziatica, Korè infera o Inanna-Salomè dai sette veli) né alcun'altra divinità luminosa e nominabile (sia pure sotto lo schermo di un senhal), ma una presenza buia e offuscitrice, innominabile e ignominiosa, la cui epifania è necessariamente rotta e balbettante e a proposito della quale non è nemmeno possibile dire se sia apparizione divina o emblema demonico. Come Rilke aveva scritto in una lettera a Ilse Jahr, ‘l'abisso fra noi e Dio è pieno del buio di dio, e quando qualcuno lo prova, deve calarsi e ululare in quel baratro (è più necessario questo che valicarlo)’ Le labili epifanie alla cui evocazione il poeta moderno affida il proprio mestiere e la propria salvezza, sono così, nel migliore dei casi, lampeggiare di straniato amuleto cui restano per un attimo sospesi brandelli e scorie di un culto il cui senso è smarrito o ancora da trovare (come nel caso di Montale), ovvero riduzione a tritume e maceria di miti e figure divine appartenenti alla tradizione (come nell'ultimo Pound) o allusione parodistica e spezzata a rituali e a simboli designificati (come in Eliot o nel Pound di Mauberley) e, in ogni caso, congiurazione di un Inafferrabile (si tratti della celeste-infera Bellezza di Baudelaire e di Rimbaud o dell'Assoluto di Mallarmé, dell'Angelo di Rilke o della ‘testa di Medusa’ di Celan) che si dissolve nell'istante stesso in cui si mostra, nella disperata coscienza che l'epifania poetica non ha in ultimo altro contenuto all'infuori di se stessa e del proprio inevitabile naufragio. Se questa condizione di opacità della poesia moderna è proprio ciò che fonda la prossimità e l'attualità della parola che dice la ‘notte oscura’ dell'esperienza mistica, essa segna però anche il limite che separa le due esperienze.”*

da rã grega são, nesse sentido, o mistério da existência profana de Pasolini).

Incisivas II – Revelação

O *Catecismo da Igreja Católica*, dado no dia 11 de outubro de 1992, no pontificado de João Paulo II (cujo projeto de estruturação e redação fora iniciado em 1986 pelo então cardeal Joseph Ratzinger), em sua primeira parte (*A Profissão de fé*), mais especificamente no capítulo terceiro, da primeira seção, *Eu Creio – Nós Cremos*, traz o querigma do conhecimento de Deus segundo a Igreja.

Na abertura do capítulo está uma citação da compilação dos dogmas católicos feita por Heinrich Joseph Dominicus Denzinger em 1854, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum* (depois declarada no Concílio Vaticano I), na qual se diz que a razão humana é possuidora da capacidade de conhecer Deus com certeza a partir das coisas criadas. O catecismo completa-a dizendo que sem tal capacidade seria impossível ao homem acolher a *revelação* de Deus. De fato, o catecismo cita as dificuldades históricas de se conhecer a Deus, que já a Encíclica *Humani generis* de Pio XII havia declarado logo na sua introdução:

Não é de admirar que haja constantemente discórdias e erros fora do redil de Cristo. Pois, embora possa realmente a razão humana com suas forças e sua luz natural chegar de forma absoluta ao conhecimento verdadeiro e certo de Deus, único e pessoal, que sustém e governa o mundo com sua providência, bem como ao conhecimento da lei natural, impressa pelo Criador em nossas almas, entretanto, não são poucos os obstáculos que impedem a razão de fazer uso eficaz e frutuoso dessa sua capacidade natural. De fato, as verdades que se referem a Deus e às relações entre os homens e Deus transcendem por completo a ordem dos seres sensíveis e, quando entram na prática da vida e a enformam, exigem o sacrifício e a abnegação própria. Ora, o entendimento humano encontra dificuldades na aquisição de tais verdades, já pela ação dos sentidos e da imaginação, já pelas más inclinações, nascidas do pecado original. Isso faz com que os homens, em semelhantes questões, facilmente se persuadam de

ser falso e duvidoso o que não querem que seja verdadeiro.

Por isso deve-se defender que a revelação divina é moralmente necessária para que, mesmo no estado atual do gênero humano, todos possam conhecer com facilidade, com firme certeza e sem nenhum erro, as verdades religiosas e morais que não são por si inacessíveis à razão.

Ademais, por vezes, pode a mente humana encontrar dificuldade mesmo para formar juízo certo sobre a credibilidade da fé católica, não obstante os múltiplos e admiráveis indícios externos ordenados por Deus para se poder provar certamente, por meio deles, a origem divina da religião cristã, exclusivamente com a luz da razão. Isso ocorre porque o homem, levado por preconceitos, ou instigado pelas paixões e pela má vontade, não só pode negar a evidência desses sinais externos, mas também resistir às inspirações sobrenaturais que Deus infunde em nossas almas.⁹³

O catecismo, ao comentar tal encíclica, salienta que “o homem tem necessidade de ser iluminado pela revelação de Deus, não somente sobre o que ultrapassa o seu entendimento,⁹⁴ mas também sobre aquilo que por si só não é inacessível à razão, mas que, pelo atual estado histórico humano, tornam-se difíceis de ser compreendidas.

Revelação, no sentido dos teólogos católicos, portanto, não é sinônimo de razão. Ela é o suporte para os limites da razão; isto é, abre ao entendimento humano (à sua razão) aquilo que somente o próprio Deus pode mostrar (ou, clarifica situações que, ainda que acessíveis à razão, somente se *reveladas* por Deus são compreendidas). Se, por outro lado, aquilo que a revelação dá ao conhecimento humano fosse acessível à razão, revelação cessaria de ser revelação. Além disso, a revelação divina, como atesta a *Humani generis*, é necessária como condição e possibilidade do conhecimento em geral.

⁹³ PIO XII. *Humani Generis. Sobre opiniões Falsas que ameaçam a doutrina católica*. Documento eletrônico pesquisado no sítio: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_12081950_humani-generis_po.html (acessado em 08/01/2012)

⁹⁴ CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Loyola, 1993. p. 25.

Agamben, num ensaio sobre *a ideia da linguagem*, traça alguns comentários sobre a revelação. A partir de um trecho da *Carta aos Colossenses* de Paulo, quando este afirma seu encargo de ministro do corpo de Cristo “para levar a bom termo o anúncio da Palavra de Deus, o mistério escondido desde os séculos e desde as gerações, mas agora manifestado aos seus santos” (Col, 1:25-26), expõe como o termo mistério, nesta passagem, se opõe à palavra de Deus, de modo que o que naquele estava escondido não era algo concernente ao presente mundo ou ao mundo futuro, mas simplesmente à própria palavra de Deus.⁹⁵

A revelação de um mistério, nesse sentido, é a experiência mais comum, mais banal da ocupação do homem com a linguagem e com o mundo aberto das significações. Nesse sentido, Jean-Luc Nancy, em certo sentido nos traços das *Paixões* de Derrida, fala que no mistério não há um conteúdo de significados a ser revelado, mas infinito de sentidos que se abre nos nomes próprios (e aqui é também possível a aproximação com o jovem Benjamin) e que retira a pergunta imediata que se faz diante do mistério – “o que isso quer dizer?” –, pois não há sentido último (uma espécie de verdade do ser), mas o infinito de sentidos do mundo aberto pela linguagem:

Nós aprendemos, precisamente, que não há um mistério que esperaria ser desvelado e que nos revelaria um sentido escondido. Não há um sentido último, mas há um “infinito do sentido”, a fórmula foi pronunciada. Esse infinito do sentido não é nada que nós poderíamos tomar, nada que nós, tampouco, poderíamos figurar e, ainda menos, do qual poderíamos fazer para nós algo como um deus, para não falar de um ídolo. (...) É por isso que diante de um homem ou de uma mulher, obviamente, o que nós chamamos uma “pessoa”, isto é, algo, se assim posso dizer, que está antes de tudo apresentado por um rosto e um nome – e o nome diz a verdade do rosto –, estou diante de uma singularidade, e é dessa singularidade que me diz algo o nome, o nome próprio. Ora o nome próprio, como sabemos pela boa lingüística, não quer dizer nada, mesmo se é transferência de um nome comum. E somente o rosto, assim que ele me apresenta traços, aspectos, olhares, mostra-me também que não me entrega a

⁹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *La Potenza del Pensiero. Saggi e conferenze*. Vincenza: Neri Pozza, 2005. p. 26.

intimidade da pessoa. E que talvez ela não pode ser entregue, significada.⁹⁶

O olhar para as coisas – um olhar que é já sempre atravessado pela linguagem – revela o mundo, o infinito de sentidos das relações singulares das coisas e nomes.

É nesse sentido, creio, que a experiência do mistério é, no fundo, a experiência, ousaria dizer, mais comum. Ela é a experiência que acontece assim que nós não estamos ocupados com outra coisa – e “outra coisa” é evidentemente o que é sem mistério, que pode conter muitos supostos mistérios, isto é, de fato, segredos, coisas que não conhecemos, truques a serem encontrados, receitas a aprender, competências a manejar quando assim o podemos, se nós podemos. Mas isso que se produz sem cessar não é mistério. Melhor dizendo, não é concedido de, da manhã à noite, em cada minuto, encontrar-se diante do mistério sem segredo, mas isso se produz por momentos – se nisso prestamos atenção. E penso, além disso, que é muito simples e muito evidente dizer que, sem isso, nós não continuaríamos a viver numa humanidade tão difícil, que deixa a vida tão difícil. Nós continuamos porque sabemos algo do mistério de cada um, homem, animal, planta e do mistério deste mundo que nós

⁹⁶ NANCY, Jean-Luc. *L'évidence du mystère. In.: Le Voyage Initiatique*. Paris: Albin Michel, 2011. pp. 84-85. “nous apprend précisément qu'il n'y a pas un mystère qui attendrait d'être dévoilé et nous révélerait un sens caché. Il n'y a pas un sens dernier mais il y a un 'infini du sens', la formule a été prononcée. Cet infini du sens, ce n'est rien que nous puissions prendre, rien que nous puissions encore moins figurer, encore moins dont nous puissions nous faire quelque chose comme un dieu, pour ne pas parler d'une idole. (...) C'est pourquoi devant un homme, ou une femme bien sûr, ce que nous appelons une 'personne', c'est-à-dire quelque chose, si je peux dire, qui est avant tout présente par un visage et un nom – et le nom dit la vérité du visage –, je suis devant une singularité, et c'est de cette singularité que me dit quelque chose le nom, le nom propre. Or le nom propre, comme on le sait en bonne linguistique, ne veut rien dire, même s'il est le transfert d'un nom commun. Et le visage seul, bien qu'il me presente des traits, des aspects, des allures, me montre aussi qu'il ne me livre pas l'intimité de la personne. Et que peut-être elle ne peut être livrée, signifiée.”

transformamos sem cessar. Nós sabemos que é o mistério de um sentido infinito.⁹⁷

Revelar o sentido de um mistério não é desvendar o ser por trás do significante linguístico, um absoluto – que poderia, inclusive, ser o Absoluto, o *deus absconditus* no mundo –, uma razão última que determinasse o sentido da revelação, pois

tudo quanto existe é sua própria razão, não tem nenhuma outra, o que não quer dizer que seja em si mesmo princípio e fim, já que não é “si mesmo”. É sua própria dis-posição como pluralidade de singularidades. Esse *ser* se expõe então como o *entre* e como o *com* dos singulares. *Ser*, *entre* e *com* dizem a mesma coisa: dizem precisamente *o que não pode mais que ser dito* (o que se denominaria, por outro lado, “o inefável”), o que não se pode apresentar como um ente entre outros, já que é o “entre” de todos os seres (*entre*: dentro, em meio de, com) que são todos e a cada vez uns entre outros. *Ser* não diz nada distinto e, em consequência, se o dizer diz sempre o ser de uma maneira ou outra, em troca o ser não se expõe mais do que no incorpório do dizer.⁹⁸

⁹⁷ *Idem*. pp. 90-91. “*C’est dans ce sens-là, je crois, que l’expérience du mystère est au fond l’expérience, j’oserais dire, la plus commune. Elle est l’expérience qui a lieu lorsque nous ne sommes pas occupés à autre chose – et ‘autre chose’, c’est évidemment ce qui est sans mystère, qui peut contenir beaucoup de supposés mystères, c’est-à-dire en fait des secrets, des choses que nous ne connaissons pas, des trucs à trouver, des recettes à apprendre, des ressorts à manier quand nous le pouvons, si nous le pouvons. Mais cela, qui se produit sans cesse, n’est pas du mystère. Bien entendu, il n’est pas donné du matin au soir, à chaque minute, de se trouver devant le mystère sans secret, mais cela se produit par moments – si nous y prenons garde. Et je pense en outre qu’il est très simples et très évident de dire que, sans cela, nous ne continuerions pas à vivre dans une humanité aussi difficile, qui se rend la vie aussi difficile. Nous continuons parce que nous savons quelque chose du mystère de ce monde que nous transformons sans cesse. Nous savons qu’il est le mystère d’un sens infini.*”

⁹⁸ NANCY, Jean-Luc. *Ser Singular Plural*. Madrid: Arena Libros, 2006. Traducción: Antonio Tudela Sancho. p. 102. “*Todo quanto existe es su propia razón, no tiene ninguna otra, lo que no quiere decir que sea en si mismo principio y fin, ya que no es ‘sí mismo’*. Es su propia dis-posición como pluralidad de singularidades. Este ser se expone entonces como el entre y como el con de los singulares. Ser, entre y con dicen la misma cosa: dicen

O conhecimento revelado é a revelação do sentido do que se dá como existente, e não há, por trás deste, senão a própria exposição da incorporeidade do dizer. Assim, o que a razão – para voltar aos termos dos teólogos católicos – não pode conhecer por si, um suposto (pressuposto) não linguístico da linguagem (o inefável divino), só pode significar que o

conteúdo da revelação não é uma verdade exprimível sob a forma de proposições linguísticas sobre o existente (ainda que se tratasse do ente supremo), mas, muito mais, uma verdade que concerne à linguagem mesma, ao próprio fato de que a linguagem (e, portanto, o conhecimento) seja. O sentido da revelação é que o homem pode revelar o existente através da linguagem, mas não pode revelar a própria linguagem. Em outras palavras: o homem vê o mundo através da linguagem, mas não vê a linguagem. Esta invisibilidade do revelador naquilo que este revela é a palavra de Deus, é a revelação.⁹⁹

A revelação não porta à luz um segredo, uma proposição significante com determinado valor léxico (isto é, uma realidade escondida do mundo ou do além-mundo), mas apenas o velamento em si que é revelado. Em outras palavras: se um segredo é apenas mantido na medida em que o seu significado permanece escondido no discurso não-dito que explicitaria o conteúdo (a significação lexical, portanto) omitido por aquele que mantém o segredo, a revelação revela apenas o

precisamente lo que no puede más que ser dicho (lo que se denominaría, por otra parte, 'lo inefable'), lo que no se puede presentar como un ente entre otros, ya que es el 'entre' de todos los seres (entre: dentro, en medio de, con) que son todos y cada vez unos entre otros. Ser no dice nada distinto, y en consecuencia, si el decir dice siempre el ser de una manera u otra, en cambio el ser no se expone más que en lo incorpóreo del decir."

⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *La Potenza del Pensiero...* p. 26. "*contenuto della rivelazione non è una verità esprimibile sotto forza di proposizioni linguistiche sull'esistente (si trattasse pure dell'ente supremo), ma, piuttosto, una verità che concerne il linguaggio stesso, il fatto stesso che il linguaggio (e, dunque, la conoscenza) sai. Senso della rivelazione è che l'uomo può rivelare l'esistente attraverso il linguaggio, ma non può rivelare il linguaggio stesso. In altre parole: l'uomo vede il mondo attraverso il linguaggio, ma non vede il linguaggio. Questa invisibilità del rivelante in ciò che esso rivela è la parola di Dio, è la rivelazione.*"

lugar do discurso, isto é, que existe a linguagem. Revelar é o ato de indicar o lugar do discurso, apontar para o ter-lugar da palavra humana.

Paolo Virno lembra que

em cada enunciado coexistem dois aspectos fundamentais, simbióticos e, no entanto, muito distintos: a) *aquilo que se diz*, o conteúdo semântico expresso no enunciado graças a algumas suas peculiares características fonéticas, lexicais e sintáticas; b) *o fato que se fala*, o ter tomado a palavra rompendo o silêncio, o ato de enunciar enquanto tal, a exposição do locutor aos olhos dos outros.¹⁰⁰

Um segredo é, portanto, tomado sempre no sentido de manter oculto, isto é, não encontrar conteúdo semântico que o expresse (sendo no desviar do assunto, no desconversar à toa etc...). Porém, o segredo não impede a revelação. Esta é a exposição irremediável de um fato: *fala-se*, ou seja, o discurso tem lugar.

Já na abertura do evangelho de João o *Verbo* demora no Pai:

No princípio era o Verbo
E o Verbo estava com Deus
e o Verbo era Deus.
No princípio, ele estava com Deus.
Tudo foi feito por meio dele
e sem ele nada foi feito.
O que foi feito nele era a vida
se a vida era a luz dos homens;
e a luz brilha nas trevas,
mas as trevas não a apreenderam. (Jo, 1:1-5)¹⁰¹

Mas ele, o Verbo, não é senão uma espécie de silêncio – como dito acima – em que o que é velado inexoravelmente se revela no existente: o inefável, o pressuposto silencioso da linguagem, estava em Deus e era deus – e, assim, a proposição 6.44 do *Tractatus* expõe seu místico como o linguístico: “O que é místico não é como o mundo é mas

¹⁰⁰ VIRNO, Paolo. *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003. p. 33. “In ogni enunciato coesistono due aspetti fondamentali, simbiotici e però bem distinti: a) cio che si dice, il contenuto semantico espresso dall’enunciato grazie a certi suoi peculiari caratteri fonetici, lessicali, sintattici; b) il fatto che si parla, l’aver preso la parola rompendo il silenzio, l’atto di enunciare in quanto tale, l’esposizione del locutore agli occhi degli altri.”

¹⁰¹ As referências do texto bíblico são feitas a partir da seguinte versão: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1995.

que ele seja”.¹⁰² E que ao longo dos séculos essa abertura evangélica tenha sido equacionada pelos teólogos nas doutrinas da economia trinitária, quer dizer justamente que, para além do “infinito de sentidos”, no catolicismo (e, em geral, no protestantismo) o “sentido último” é que permanece como velado mesmo às condições de *racionalidade* do homem – e daqui a *revelação* apregoadá na catequética católica. Entretanto, diz Agamben, quando João expõe o Verbo como princípio, este – ou seja, a palavra – não pressupõe nada além de si mesmo. “Não há nada antes dela que possa explicá-la ou, por sua vez, revelá-la (*não há palavra para a palavra*) e sua estrutura trinitária não é nada além do movimento de sua própria auto-revelação.”¹⁰³ O não-pressuposto absoluto que, por sua vez, é o pressuposto por excelência é o próprio Verbo, isto é, o próprio Deus.

A revelação é a exposição do lugar que transcende toda palavra e conhecimento humano (em termos contemporâneos, dir-se-ia que a revelação exerce uma função de metalinguagem que, no entanto, não tem função significante, mas apenas a indicação insignificante do ter-lugar da linguagem). Por outro lado, porém, não mostra nada além da própria linguagem, do lugar do discurso: que a linguagem existe. Assim como a Voz e como o nome (*onoma*) – e também o inefável místico – a revelação evidencia o fundo negativo sobre o qual toda palavra humana pode se fundar; o *infundamento*, que é o fundamento – a auto-pressuposição – do *logos*. (“Que haja linguagem é de tal modo certo quanto incompreensível, e esta incompreensibilidade e esta certeza constituem-se na fé e na revelação.”¹⁰⁴)

O fundamento negativo, no entanto, também tem outro nome, o outro nome do ser, o outro nome de Deus: nada. E, preso à lógica da linguagem significante, o nada que sobeja o ser é o silêncio que fundamenta a linguagem. Jacob Taubes, tentando uma interpretação

¹⁰² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*... p. 128.

¹⁰³ AGAMBEN, Giorgio. *La Potenza del Pensiero*... p. 27. “*non ha nulla avanti a sé che possa spiegarla o svelarla a sua volta (non c'è parola per la parola) e la sua struttura trinitaria non è che il movimento della propria autorivelazione.*”

¹⁰⁴ *Idem*. p. 29-30. “*Che vi sai linguaggio è altrettanto certo quanto incomprendibile, e questa incomprendibilità e questa certezza costituiscono fede e rivelazione.*”

ontológica da teologia, pergunta-se: “O nada, pode ser expressado de maneira significativa?”¹⁰⁵ Ao que responde:

O nada nunca pode ser um objeto, mas, enquanto sujeito, precede sempre e em todas as partes qualquer coisa. Quando a linguagem está reduzida aos limites que fixa a lógica dos objetos, o nada não pode ser expressado. A linguagem deve estar livre da sujeição da lógica dos objetos. Na rede da lógica dos objetos não há verdadeiramente um sujeito e a distinção gramatical entre sujeito e objeto é confusa e enganosa. Porque, como se distingue o sujeito de uma proposição ontologicamente do objeto lógico? Ambos são objetos. Não somente falha aqui a linguagem; a lógica dos objetos não está em condições de expressar o sujeito ontológico. Se a linguagem se ver liberada dessa lógica, talvez poderia expressar-se nela até o silêncio.¹⁰⁶

A linguagem arquitetada numa lógica de objetos (numa lógica de predicados, diria Agamben), está ligada ao *como* é o mundo wittgensteiniano, mas deixa o seu rastro misterioso no *que* é o mundo: o silêncio inexpresso da existência de algo não mais do que nada. E o Verbo que demorava em Deus é também o nada, porém, que explode no que *há*, na existência do mundo. Diz Taubes que aí ateísmo e teologia tocam o nada na sua identificação com Deus.

A teologia e o ateísmo ocultam Deus como o nada. Quando, no passado, intentou-se definir a relação entre Deus e o mundo, surgiu a ideia da "creatio ex nihilo". Nessa formulação permanece sem claridade a relação entre o "ex nihilo" e o "a

¹⁰⁵ TAUBES, Jacob. *Del culto a la cultura*. Elementos para una crítica de la razón histórica. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. Trad. Silvia Villegas. p. 264. “*La nada, ¿puede ser expresada de manera significativa?*”

¹⁰⁶ *Idem*. “*La nada nunca puede ser un objeto, pero en tanto sujeto precede siempre y en todas partes a cualquier cosa. Cuando el lenguaje está reducido a los límites que fija la lógica de los objetos, la nada no puede ser expresada. El lenguaje debe estar libre de la sujeción a la lógica de los objetos. En la red de la lógica de los objetos no hay verdaderamente un sujeto y la distinción gramatical entre sujeto y objeto es confusa y engañosa. Porque, ¿cómo se distingue el sujeto de una proposición ontológicamente del objeto lógico? Ambos son objetos. No sólo falla aquí el lenguaje; la lógica de los objetos no está en condiciones de expresar al sujeto ontológico. Si el lenguaje se viera liberado de esa lógica, quizá podría expresarse en él hasta el silencio.*”

deo", implícita ainda que não seja mencionada. Se Deus cria a criação a partir do nada, ele deve ter uma relação com esse nada. Mas, como pode ser "relacionado"... com esse nada se Deus é Deus? Somente se se trata de uma "relação" de identidade, se "deus" e "nihil" são idênticos. Então, "creatio ex nihilo" significa uma "creatio ex deo". Mas se "creatio ex nihilo a deo" significa "creatio ex nihilo a nihilo", qual sentido pode ter então "creatio"? "Ex nihilo fit ens creatum" não se opõe a "ex nihilo nihil fit"? Essa contradição se resolve se Deus e o nada são um. Se "deus" e "nihil" são idênticos, então coincidem "creatio ex nihil" e "ex nihilo nihil fit". "Creatio" significa então o explodir do nada numa multiplicidade de algo. Nessa explosão do nada nasce a multiplicidade de algo. Na multiplicidade de algo é perceptível o desejo pela unidade da criação nascida da explosão. O nada retumba com as dores do parto de algo. O nascimento, como explosão do nada na multiplicidade de algo, e a morte, como a fusão da multiplicidade na unidade do nada, voltam-se eternamente um ao outro.¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Idem.* p. 265. "La teología y el ateísmo ocultan a Dios como la nada. Cuando, en el pasado, se intentó definir la relación entre Dios y el mundo, surgió la idea de la creatio ex nihilo. En esta formulación queda sin aclarar la relación entre el ex nihilo y el a deo, implícita aunque no se la mencione. Si Dios genera la creación a partir de la nada, él debe tener una relación con esta nada. Pero, ¿cómo puede estar 'emparentado' con esta nada, si Dios es Dios? Sólo si se trata de una 'relación' de identidad, si deus y nihil son identicos. Entonces creatio ex nihilo significa una creatio ex deo. Pero si creatio ex nihilo a deo significa creatio ex nihilo a nihilo, ¿qué sentido puede tener entonces creatio? Ex nihilo fit ens creatum, ¿no se opone a ex nihilo nihil fit? Esta contradicción se resuelve si Dios y la nada son uno. Si deus y nihil son identicos, entonces coinciden creatio ex nihilo y ex nihilo nihil fit. Creatio significa entonces el estallar de la nada en la multiplicidade del algo. En el estallar de la nada nace la multiplicidad del algo. En la multiplicidad del algo es perceptible el anhelo por la unidad de la creación nacida del estallido. La nada retumba con los dolores de parto del algo. El nacimiento, como estallido de la nada en la multiplicidad del algo, y la muerte como la fusión de la multiplicidad en la unidad de la nada, vuelven eternamente el uno en la otra."

A explosão do nada no existente, é a *ex-posição* da singularidade plural do mundo e esta só pode ser dita na linguagem, no “infinito de sentidos” de que fala Nancy

A linguagem é o que expõe a singularidade plural. Nela, todo o existente se expõe como seu sentido, é dizer, como a participação originária segundo a qual o existente se relaciona com o existente, circulação de um sentido do mundo que não possui nem começo nem fim, que é o sentido do mundo como ser-com, a simultaneidade de todas as presenças que são todas, umas em respeito às outras, e das que nenhuma é em si sem ser com as demais.¹⁰⁸

Na tradição católica, portanto, o “infinito de sentidos” da explosão do nada na maravilha do existente não tem lugar, mas numa tradição que remontaria a Anselmo, o nada não esbarra no ser sobre o qual nada maior, nem anterior, pode ser concebido. E o argumento ontológico – a prova da existência de algo por um simples pronunciar de palavras – funciona como um suporte para uma revelação que *revelaria* o Ser somente por um princípio de razão última.

Nós acreditamos que tu és um ser sobre o qual nada maior pode ser concebido. Ou não há tal natureza, já que o tolo disse no seu coração que não há Deus? (Salmo 14:1) Mas, sob qualquer atributo, este néscio, quando ouve acerca deste ser do qual falo – um ser sobre o qual nada maior pode ser concebido – compreende o que ouve e aquilo que compreende está no seu entendimento; embora ele não entenda que isto exista. (...) Até mesmo o tolo está convencido de que algo exista ao menos no entendimento, sobre o qual nada maior pode ser concebido. Assim, quando ele ouve sobre isto, ele entende isto. E, não importa o que é entendido, existe no entendimento. E, indubitavelmente, aquilo sobre o qual nada maior

¹⁰⁸ NANCY, Jean-Luc. *Ser Singular Plural...* p. 101. “*El lenguaje es lo que expone la singularidad plural. En él, todo lo existente se expone como su sentido, es decir, como la participación originaria según la cual lo existente se relaciona con lo existente, circulación de un sentido del mundo que no posee ni comienzo ni fin, que es el sentido del mundo como ser-con, la simultaneidad de todas las presencias que son todas las unas con respecto a las otras, y de las que ninguna es en sí sin ser con las demás.*”

pode ser concebido, não pode existir no entendimento sozinho.¹⁰⁹

Quando o tolo ouve o nome de Deus, o simples fato de formular algo em seu pensamento, garante a existência da coisa pensada – que no argumento de Anselmo é o próprio Deus. Ou seja, aquilo que é *falado* por alguém – uma vez que o tolo deve *escutar* o nome de Deus – é, no argumento, existente. No entanto, enquanto dito *que* é e não *como* é, é somente o lugar pressuposto da linguagem, é o ter-lugar da linguagem. Assim, em Anselmo pode-se ler, de acordo com Agamben, que

um ser cuja simples nomenclatura linguística implica a existência, é a linguagem. O fato de que eu fale e de que alguém escute não implica a existência de nada – a não ser da linguagem. *A linguagem é aquilo que deve necessariamente pressupor a si mesma.* Aquilo que o argumento ontológico prova é, portanto, que, se os homens falam, se existem animais racionais, então existe uma palavra divina, no sentido em que já sempre haja a preexistência da função significante e a abertura da revelação (somente neste sentido – somente se, isto é, Deus é o nome da preexistência da linguagem, do seu permanecer na *arché* – o argumento ontológico prova a existência de Deus).¹¹⁰

¹⁰⁹ ANSELMO. *Proslogium*. Documento consultado sob formato eletrônico no sítio: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/anselm-proslogium.html> (acessado em: 10/12/2011) “we believe that you are a being than which nothing greater can be conceived. Or is there no such nature, since the fool has said in his heart, there is no God? (Psalms xiv. 1). But, at any rate, this very fool, when he hears of this being of which I speak – a being than which nothing greater can be conceived – understands what he hears, and what he understands is in his understanding; although he does not understand it to exist. (...) even the fool is convinced that something exists in the understanding, at least, than which nothing greater can be conceived. For, when he hears of this, he understands it. And whatever is understood, exists in the understanding. And assuredly that, than which nothing greater can be conceived, cannot exist in the understanding alone.”

¹¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *La Potenza del Pensiero...* p. 28. “un essere di cui la semplice nomenclatura linguistica implica l’esistenza, ed è il linguaggio. Il fatto che io parli e che qualcuno ascolti non implica l’esistenza di nulla – tranne che del linguaggio. Il linguaggio è ciò che deve necessariamente presupporre se stesso. Ciò che l’argomento ontológico prova è, dunque, che, se gli uomini parlano, se vi sono degli animali razionali, allora vi è una parola

O problema é que não se pode tratar de tentar provar a existência de um ser por meio de um discurso dotado de significado. A única coisa que se prova é a existência do *ter-lugar* da linguagem, isto é, a existência da linguagem.

No caso da revelação, ao abrir o espaço do simples discurso, no seu não-revelar um conteúdo discursivo – uma significação –, senão o puro evento da linguagem, o que acontece é uma dimensão lógica mais original e além daquilo que na linguagem é dito: a dimensão da Voz, ou nos termos da revelação – Deus. Por isso, “o nome de Deus, isto é, o nome que nomeia a linguagem, é, portanto (como a tradição mística não cessou de repetir), uma palavra sem significado.”¹¹¹ E aqui toda essa invocação da identificação entre nada e deus e da criação a partir desse nada feita, pode ser remetida à ideia – proveniente dos desdobramento das teorizações de Gershom Scholem sobre a linguagem na cabala judaica (e, nesse sentido, próximo ao ensaio benjaminiano sobre a *Linguagem em Geral e a Linguagem dos Homens*) – irônica de que há uma tradição em que a verdade do ser pode ser proferida: “O cabalista mantém a ideia de que a verdade tenha uma tradição, de que a verdade possa ser proferida. Afirmção irônica, já que a verdade de que se fala aqui é tudo menos proferível. A verdade pode ser conhecida, mas não transmitida, e exatamente isso que dela é proferível não a contém mais.”¹¹² Tocada a verdade, pelo fato da existência da linguagem (*que o mundo é*), nenhum conteúdo auferido do toque – nenhum discurso significativo, nenhuma *tradição* – é capaz de dizer a verdade, de transmiti-la.¹¹³ Ou ainda, dizer o *misterioso* ter-lugar da linguagem (ou,

divina, nel senso che vi è sempre già preesistenza della funzione significativa e apertura della rivelazione (solo in questo senso – solo, cioè, se Dio è il nome della preesistenza del linguaggio, del suo dimorare nell’arché – l’argomento ontologico prova l’esistenza di Dio).”

¹¹¹ *Idem*. p. 29. “Il nome di Dio, cioè il nome che nomina il linguaggio, è pertanto (come la tradizione mistica non si è stancata di ripetere) una parola senza significato.”

¹¹² SCHOLEM, Gershom. *Il Nome di Dio e la Teoria Cabbalistica del Linguaggio*. Milano: Adelphi, 2005. Trad.: Adriano Fabris. p. 93. “Il cabalista ritiene che la verità abbia una tradizione, che la verità possa essere tramandata. Affermazione ironica, poiché la verità di cui si parla qui è tutt’altro che tramandabile. La verità può essere conosciuta ma non trasmessa, e proprio ciò che di essa è tramandabile non la contiene più.”

¹¹³ E aqui toda a implicação da questão da *palavra de ordem* e do discurso *indireto* analisados por Deleuze e Guatarri podem ser interessantes para se pensar uma questão da tradição transmissível da verdade. Cf. DELEUZE,

com Heidegger, “o dizer capaz de trazer à linguagem a essência vigorosa a linguagem”) não se dá *na voz*, mas como *Voz*. A uma *verdadeira* língua (uma língua pura, diria Benjamin), no tempo histórico, na tradição (ao menos a ocidental em que ainda se vive), não se tem acesso.

O inteiro pode ser proferido somente de modo oculto. O Nome de Deus pode ser chamado, mas não pronunciado. Já que somente o que na língua há de fragmentário faz sim que ela possa ser falada. Não se pode falar a “verdadeira” língua assim como não se pode cumprir um ato absolutamente concreto.¹¹⁴

Pode-se *chamar* o nome divino, em outros termos, o Verbo (a palavra), mas não é possível *pronunciá-lo*. É, mais uma vez, o lugar sigético da linguagem que aparece, mas que não pode ser visto. No que toca à interpretação catequética católica, é possível perceber que os elementos que a teologia cristã declara inapreensíveis pela razão, o que sobeja os nomes, seriam passíveis de conhecimento pelo homem somente pela revelação. No entanto, tais elementos incompreensíveis (inpronunciáveis – portanto, o próprio deus) são o que – insistindo na terminologia católica – a razão reconhece como seu pressuposto, como o silêncio que possibilita a linguagem. No fim, é sempre a incompreensão a dar suporte à compreensão o que, no debate linguístico, nada mais é que o silêncio das palavras.

Chamar o nome silencioso – o impronunciável silêncio sempre dito na linguagem – é a tarefa do poeta. E tanto Pasolini, com a busca de um halo nas palavras, na sua constante tentativa de encontrar um espaço

Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. II*. São Paulo: Ed. 34, 1997. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. p. 13. “*O difícil é precisar o estatuto e a extensão da palavra de ordem. Não se trata de uma origem da linguagem, já que a palavra de ordem é apenas uma função-linguagem, uma função coextensiva à linguagem. Se a linguagem parece sempre supor a linguagem, se não se pode fixar um ponto de partida não-linguístico, é porque a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer.*”

¹¹⁴ SCHOLEM, Gershom. *Il Nome di Dio e la Teoria Cabbalistica del Linguaggio...* p. 101. “*L'intero può essere tramandato solo in maniera occulta. Il Nome di Dio può essere richiamato, ma non pronunciato. Poiché solo ciò che vi è in essa di frammentario fa sì che la lingua possa essere parlata. Non si può parlare la 'vera' lingua, così come non si può compiere un atto assolutamente concreto.*”

primordial da linguagem entre *dialeto e língua*, quanto Murilo, que pensa o poeta como uma espécie de *ordenador do sagrado* em um mundo em que a linguagem deformada já não diz senão a morte¹¹⁵, que tem na palavra a *ordenadora* do mundo *caótico*, têm nesse aspecto *fundamental* (e fundante) da linguagem seu alicerce de maravilhamento e espanto, de alegria e agonia, no *que é* o mundo.

Incisivas III – Jogo de Letras

Brincar com letras indica o caminho para divagações gozosas, para a liberação da imaginação e para o gesto de composição de palavras, este que pode provocar espanto – e os *Nomes ou o Grito da Rã Grega* de Pasolini são o mais claro exemplo – e lançar quem entra nesse jogo aos limites da linguagem. De todo modo, pode-se sempre armar, num texto, a brincadeira infantil diante das letras, o que, em certo sentido, excede a linguagem enquanto função comunicativa. E esse jogo é também um modo de não se referir a nada útil, mas a algo *sutil* como uma letra, um *gramma*, para dizer com Derrida. É curioso como uma letra desloca o emblema máximo dos tempos de capitalismo financeiro doentio no seu *oposto*. Os adjetivos útil e sutil, de fato, não são opostos; porém, o primeiro refere-se à necessidade, ao uso determinado e preciso, ao

¹¹⁵ Cf. MENDES, Murilo. *Papiers*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. p. 1593-1594. Há uma tradução publicada em Sopro n.54, Julho/2011. <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/montreal.html> “De modo algum creio na potência do poeta hoje enquanto ordenador do sagrado, pois estamos instalados na dessacralização total, isto é, na desintegração dos signos de amor. Pelo fato de a linguagem ter sido deformada, o drama do poeta se confunde com aquele do homem. Não se sabe mais hoje o valor exato das palavras. Em diversos setores se nos propõe a destruição da linguagem aristotélica. Estou de acordo, ao menos em parte, pois uma tal linguagem corresponde a conceitos ultrapassados. E o que é formidável no nosso mundo atual é que tudo está aí para ser reconstruído. É absolutamente preciso reconstruir a linguagem. E isso jamais será obra de um só homem. Temos perto de nós o exemplo de Mallarmé quem, não obstante tudo o que trouxe de maravilhoso, teve consciência de sua derrota. Assim, na véspera de sua morte, escrevia para sua mulher e sua filha Geneviève: “E, no entanto, era tão belo!” aquilo que ele quisera fazer, o Livro Órfico da revelação cósmica, o livro da terra. Pois nós estamos engajados, nós estamos na terra. Nossa linguagem deve ser, portanto, uma linguagem concreta, baseada em valores racionais e de acordo com todas as possibilidades do mundo atual.”

mundo da produção, já o segundo diz respeito a coisas delicadas, pequenas e refinadas (e, outra brincadeira: útil é paroxítona - claro, as palavras também podem ser estóicas: primeiro a força para depois ter o descanso numa ética do labor, mesmo que se possa pensar no sexo, se bem que de modo ainda muito cristianizado; sutil é oxítona - o climax vem aos poucos, é tântrico, é de gozo contínuo com uma explosão final).

Os substantivos utilidade e sutileza conseguem expor, mais que seus adjetivos, figuras desse mundo opositivo. Normalmente dizem que a lógica do mercado (a lógica do consumo que Pasolini sentia destruir o mundo ao seu redor) é a utilidade, que é imperiosa, que não dá tréguas, na qual sobrevivem só os melhores; dizem que a sutileza é, por sua vez, para momentos precisos (normalmente associados ao "lazer" do homem médio - num discurso ainda dentro da lógica capitalista), não dado às coisas úteis. Em outra linguagem, poderíamos dizer que a utilidade é masculina, enquanto a sutileza é feminina (e isso se agrava ainda mais em estudos biológicos que apontam a caça – coisa *verdadeiramente* útil – ao macho, enquanto à fêmea restariam os trabalhos menos úteis e mais sutis - a preparação dos alimentos, o cuidado com a cria etc.). Obviamente que a distinção pautada no critério da necessidade não é taxativa (aliás, já foi dito que não é questão de dois opostos).

Ao jogar com um *s*, por exemplo, é possível abrir toda uma temática: com *s* diz-se *sexo*, palavra na qual a letra *s* aparece uma só vez, mas é dito duas. Nada mais gratuito que o sexo (a não ser que, escolástica e cretinamente, alguém queira dizer que sexo é para a reprodução – o que seria reafirmar a lógica da utilidade num espaço em que o predomina a sutileza). Foucault foi muito perspicaz ao dizer que diante do minúsculo segredo do sexo todos os enigmas do mundo parecem menores. Mas não se preocupando com os enigmas ditos no mundo, mas tão somente com o das letras, é possível abrir um jogo, como o da letra *s* (e, anfibiologicamente, ao modo de Max Ernst no *La Femme 100 têtes*, no qual o número 100 funciona como uma *caixa de letras* – e sons – para uma brincadeira com a sentença: *sans tête, cent tête, s'entête, sang tête...*).

Pensar as letras é algo que já a cabala judaica fez. Toda a experiência mística dos judeus medievais se dava por meio da reflexão sobre o tetragrama sagrado. O nome com o qual deus nomeia a si mesmo é a tal ponto uma experiência da letra, que não pode ser proferido (*nomen innominabile*). Para o místico, o som e a letra coincidem e daí a força criadora do Nome. A auto-nomeação divina seria como que anterior ao primeiro ato da criação e esta, a criação, seria tão somente emanção das letras que compõem o nome divino (daí o

caráter impronunciável do nome do deus judeu). Em hebraico a palavra *ot* quer dizer não somente "letra", mas também "signo". Daí as teorias cabalísticas pensarem as letras como *assinaturas secretas* (*signos secretos*) do divino em todos os graus do processo da criação. Isaac "o cego" – que Scholem diz ser talvez o primeiro cabalista provençal historicamente individualizado¹¹⁶ – dizia que toda letra, como configuração de forças criadoras divinas, representa as formas supremas (divinas) e, ao assumir um aspecto visível no plano terreno, passa a possuir um corpo e uma alma. Esta, a alma, seria a articulação do espírito divino que vive na letra (proveniente do sopro da criação), de modo que todo o criado está fundamentado na linguagem divina, à qual, porém, os homens não têm acesso. A estes é deixada como herança a *maldição* de saber reconhecer as letras do nome divino (o tetragrama), porém, a impossibilidade de pronunciá-lo. De certo modo, falamos aqui de uma gramática do inominável, do que não pode ser proferido; isto é, no fundamento (a letra) de toda palavra e de todo proferir (a fonética, a voz), *existe* uma negação fundamental – a Voz. E, além da cabala judaica, também a gnose tardo-antiga e a mística cristã fazem tal experiência.

Henri-Charles Puech (que ocupou a cadeira de História das Religiões no Collège de France entre os anos de 1952 e 1972, e a quem Giorgio Agamben dedica seu ensaio sobre tempo e a crítica do contínuo em *Infância e História*), ao comentar a obra do místico Pseudo-Dionísio Aeropagita, indica como a relação de inadequação da apreensão mística de um sujeito cognoscente e um objeto desconhecido encontra seu ajuste na Treva (as condições para o sujeito ser iniciado e, ao mesmo tempo, como sinal da transcendência divina – de modo simétrico a como o silêncio é condição para o sujeito na espera divina e como Deus mesmo pode ser dito silêncio, *Sigé*). No caminho do místico ao êxtase, diz Puech,

Nuvem e Obscuridade aqui simbolizam, portanto, a impossibilidade de a união mística esgotar um objeto que permanece fora de toda apreensão, que não pode nem mesmo ser tomado como objeto. Elas marcam o limite que impõe à finitude do sujeito criado o caráter infinito. Daquele que o êxtase só pode aproximar. É seguindo essa distância ou essa inadequação jamais colmatada

¹¹⁶ SCHOLEM, Gershom. *Il Nome di Dio e la Teoria Cabbalistica del Linguaggio...* pp. 45-53.

que Aquele que é apenas Luz, ou mesmo que é superior à Luz como à Obscuridade, aparece como Treva.¹¹⁷

Em certo sentido, portanto, a união extática deixa um descarte pois a impossibilidade de conhecimento do místico é simétrica à impossibilidade de dar-se a conhecer de Deus. Nessas impossibilidades está a marca de uma busca de um conhecimento *inconhecível* que, como toda teologia apofática (negativa), é audaz em ir mais longe do que convém permitir.¹¹⁸

Em João da Cruz a metáfora da “noite escura” é um modo de relacionar-se com o negativo, com o aniquilamento de Deus por Deus na experiência do Calvário – isto é, a “maior obra” divina na experiência de seu próprio aniquilamento. Em seu *História do Nada*, Sergio Givone lê nessa anulação divina justamente – tal como sugeriu Taubes – a identificação de Deus e nada.

Somente no nada e frente ao nada Deus se reconcilia com o homem e o salva do nada mesmo. A potência da negação não deve perdoar nem a Deus nem ao homem. Se perdoasse ao homem, isto é, se o homem encontrasse em algum lugar um pretexto certo no qual ancorar sua existência, poderia prescindir de Deus. E se perdoasse a Deus, Deus encobriria o homem tornando impossível, com seu simples ser, toda reunião com ele. Ao contrário, Deus se abandona à potência da negação, sem subtrair-se à nenhuma forma de autodestruição. Onde pode então o homem encontrar a Deus senão ali, na aniquilação da divindade?¹¹⁹

¹¹⁷ PUECH, Henri-Charles. *En Quête de la Gnose. I. La gnose et le temps*. Paris: Gallimard, 2006. p. 126. “*Nuée et Obscurité symbolisent donc ici l'impossibilité ou est l'union mystique d'épuiser un objet qui demeure hors de toute prise, qui ne peut même être appréhendé comme objet. Elles marquent la limite qu'impose à la finitude du sujet créé le caractère infini de Celui que l'extase ne peut qu'approcher. C'est par suite de cette distance ou de cette inadéquation jamais comblée que Celui qui n'est que Lumière, ou même qui est supérieur à la Lumière comme à l'Obscurité, apparaît comme Ténèbre.*”

¹¹⁸ DERRIDA, Jacques. *Salvo o Nome...* p. 9.

¹¹⁹ GIVONE, Sergio. *Historia de la Nada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. Trad.: Alejo González y Demian Orosz. p. 101. “*Sólo en la nada y frente a la nada Dios se reconcilia con el hombre y lo salva de la nada misma. La potencia de la negación no debe perdonar ni a Dios ni al hombre. Si perdonase*

Tais misticismos, assim, abrem-se ao paradoxo contido na experiência de um negativo:

Que, enquanto é opacidade e desapossamento integral, a experiência final que ela implica é aquela, puramente negativa, de uma presença que não se distingue em nada de uma ausência; em sentido próprio, ela não é antes uma *teologia* (uma ciência de Deus), mas uma *teo-alogia*, que atinge uma incognoscibilidade última ou, ao menos, uma apropriação cujo objeto é o Inapropriável mesmo, e que não é, por isso, substancialmente em um *habitus* doutrinal positivo, mas apenas metaforizável e aludível por oxímoros, catacreses e outras “figuras e similitudes extravagantes”.¹²⁰

A experiência em questão no êxtase, desse modo, é a de um tocar a borda da linguagem – ela que dá a única possibilidade de conhecer – que, como acompanhando a análise derridiana, é apenas o que há em linguagem.¹²¹ Assim, a busca fundamental, a busca *do* fundamental na linguagem – pela via negativa – acaba por esbarrar no limite que é a linguagem mesma. Diz Derrida que a teologia negativa

não seria somente uma linguagem, e um teste da linguagem, mas antes de tudo a experiência mais pensante, a mais exigente, a mais intratável da

al hombre, es decir, si el hombre encontrara en algún lugar un pretexto cierto en el que anclar su existencia, bien podría prescindir de Dios. Y si perdonase a dios, Dios incumbiría al hombre volviendo imposible, con su simple ser, toda reunión con él. Por el contrario, Dios se abandona a si mismo a la potencia de la negación, sin sustraerse a ninguna forma de autodestrucción. ¿Dónde puede entonces el hombre encontrar a Dios sino allí, en la aniquilación de la divinidad?”

¹²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *La “Notte Oscura” di Juan de la Cruz. In.: CRUZ, Juan de la. Poesie... p. VII. “Il paradoso della teologia mistica è appunto questo: che, in quanto è opacità e spossessamento integrale, l’esperienza finale che essa implica è quella, puramente negativa, di una presenza che non si distingue in nulla da un’assenza; in senso proprio, essa non è anzi una teologia (una scienza di Dio), ma una teo-alogia, che approda a un’inconoscibilità ultima, o, almeno, a un conoscere soltanto per opacamento e negazione, a un’appropriazione il cui oggetto è l’Inappropriabile stesso, e che non è, perciò, sostanziale in un habitus dottrinale positivo, ma soltanto metaforizzabile e alludibile per ossimori, catacresi e altre ‘figure e similitudini’.*”

¹²¹ DERRIDA, Jacques. *Salvo o Nome... p. 43.*

“essência” da linguagem, um “monólogo” (no sentido heterológico que Novalis ou Heidegger dão a essa palavra), no qual a linguagem e a língua falam de si mesmas e constataam o que é *Die Sprache spricht*. De onde essa dimensão poética ou ficcional, às vezes irônica, sempre alegórica, da qual alguns diriam ser somente uma forma, uma aparência ou um simulacro... É verdade que, simultaneamente, essa árida ficcionalidade tende a denunciar as imagens, as figuras, os ídolos, a retórica. É preciso pensar em uma ficção iconoclasta.¹²²

A busca mística, nesse sentido, é pela *linguagem que fala*, pelo toque na borda, pela intransponibilidade do ter-lugar da linguagem. E é este o silêncio do próprio lugar da linguagem. E a experiência do êxtase enquanto calar-se, um não proferir palavra diante do Absoluto (também ele silencioso) para nele se integrar num *silêncio* que tudo sabe, é um modo de tentar tocar o fundamento negativo (deus) da linguagem; ou, em outros termos, retomando aforismo 6.44 do *Tractatus* de Wittgenstein, aos conteúdos da linguagem com os quais dizemos “como o mundo é”, a experiência do negativo é a tentativa de ir além e, assim, experimentar o “*que o mundo seja*”.

1.2.

Entre 1528 e 1529, Jacopo Carrucci, conhecido como Pontormo, pinta seu *A visitação*, quadro que permanece até os dias atuais na Igreja de San Michele em Carmignano, na Toscana. A tela (*fig. 1*), impregnada do maneirismo dos drapeados e das vivas cores rosadas típicas dos quadros de Pontormo, apresenta o encontro entre Maria, grávida do messias, e Isabel, também esta grávida de João Batista, o anunciador do messias. O encontro das duas mães se dá numa atmosfera quase insólita: ao fundo um cenário praticamente imperceptível e a incômoda presença de duas outras mulheres (muitas vezes interpretadas também como Maria e Isabel, porém como desdobramentos abstratos das duas personagens do primeiro plano). Os ventres plenos dos grandes corpos das mulheres – corpos estes que ocupam quase toda a tela – se tocam e a atmosfera do evento gozoso (na tradição católica a visitação é o segundo dos mistérios gozosos na oração em um dos terços do rosário), a primeira manifestação pública de reconhecimento do messias, é

¹²² *Idem.* p. 35.

plasmada pela quase irrealidade da cena, pela leveza que Pontormo imprime às figuras.

Em 1995 o artista norte-americano Bill Viola apresenta na bienal de Veneza seu trabalho *Greetings*. A visitação de Viola – uma retomada da tela de Pontormo –, no entanto, *anima* a imagem do quadro toscano como que anexando outros quadros ao plano-sequência faltante da imagem de Pontormo. A cena de *Greetings* agrega o movimento de Maria em direção a Isabel e, em vez das quatro mulheres de Pontormo, apresenta apenas três. O que instiga no trabalho de Viola é sua técnica. O vídeo é uma pequena tomada de não mais que alguns segundos que é retardada (um efeito *câmera lentíssima*) de modo que o movimento do encontro das mulheres dure cerca de dez minutos. De certo modo, o efeito angustiante de espera que é gerado no espectador por esse movimento quase imperceptível joga com a história contida na imagem: assim como Maria *espera* o messias e Isabel *espera* o Batista, como o encontro das mães é já o *anúncio* e a *espera* de um tempo vindouro em que se cruzarão os primos ainda não nascidos, o espectador de Viola, se ciente da tradição com a qual joga o artista, é convidado a esperar para confirmar a tradição (um tempo de espera para a formação da imagem recriada de Pontormo). A imagem que se forma, entretanto, após o lento desenrolar de toda a cena, para e permanece como que, também ela, *esperando* uma recapitulação – já que carregada de seu passado – e uma reencenação – de um seu futuro próprio. Agamben, em seu pequeno ensaio warburgiano sobre as *Ninfas*, ao analisar *Greetings* diz:

Se tivesse que definir numa fórmula a contribuição específica dos vídeos de Viola, poder-se-ia dizer que estes não inserem as imagens no tempo, mas o tempo nas imagens. E já que, no moderno, não é o movimento, mas o tempo o verdadeiro paradigma da vida, isto significa que há uma vida das imagens, que se trata de compreender.¹²³

A vida cujo paradigma não mais é o movimento, mas o tempo, é marcada por uma espera. Não se trata na imagem de *Greetings*, no entanto, de uma espera por algo que está além da própria imagem, mas é

¹²³ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007. p. 10. “*Se si dovesse definire in una formula la prestazione specifica dei video di Viola, si potrebbe dire che essi non inseriscono le immagini nel tempo, ma il tempo nelle immagini. E poiché, nel moderno, non il movimento, ma il tempo è il vero paradigma della vita, ciò significa che vi è una vita delle immagini, che si tratta di comprendere.*”

uma espera tensiva, uma espera que é a própria vida (não uma esperança por algo outro – por uma vida fora da imagem –, mas des-esperança no além da imagem e uma espera pela espera). A partir do quadro de Pontormo, Bill Viola põe em evidência um jogo do carregar-se de tempo das imagens, esta tensão entre passado e futuro que a Visitação, parte dos primeiros movimentos da vida do messias, evoca.

Trinta e dois anos antes da visita de Viola a Pontormo, Pasolini também fazia sua homenagem ao pintor toscano ao girar seu média-metragem *A Ricota*. O filme – uma espécie de filme sobre um filme que está sendo rodado – se desenrola como um *making off* de uma filmagem de cenas da Paixão de Cristo. A história se desenrola tendo como enfoque a figura de Stracci (trapos, em português), o ator (não profissional) que representa o bom ladrão na cena da crucifixão do Cristo. Entre as danças e brincadeiras dos atores nos intervalos das filmagens da cena sagrada, Stracci passa o tempo todo com fome, mesmo que no set de filmagens tenha uma enorme mesa plena de alimentos da qual, no entanto, aparentemente não lhe era permitido servir-se. Stracci, travestindo-se de mulher, consegue, num certo ponto, receber um pouco de comida. Prontamente corre até uma gruta onde a esconde. Porém, ao sair da gruta aos chamados da equipe de filmagens, um cão ali entra e devora os alimentos que estavam guardados. Stracci, desolado, vende o cão para um jornalista que acabara de entrevistar o diretor do filme e desesperadamente corre para comprar, com o dinheiro da venda, pão e ricota para comer. Volta à gruta e, antes de começar a comer, é novamente chamado pela equipe de filmagens. É atado à cruz para a filmagem da cena que, no entanto, é novamente suspensa pelo diretor. Liberado, Stracci volta à gruta e lá começa a comer vorazmente o pão e a ricota. No entanto, os outros atores do filme começam a observá-lo durante seu ataque glutão e, em meio a muitas risadas, passam a dar mais e mais comida para ele, que continua a comer desesperadamente. Depois de tanto comer, Stracci vai então para a filmagem da cena da crucifixão, em que deve pedir para que o messias dele se lembre quando chegar no Reino dos céus. Entretanto, quando das ordens de ação do diretor, Stracci não se move. Tinha morrido.

Além dessa história de Stracci, o filme também exhibe uma reflexão muito cara a Pasolini naqueles anos e que pode ser vista em dois momentos: na cena da entrevista concedida pela personagem do diretor do filme, encenada por Orson Welles, e nos interstícios coloridos do filme (toda a parte de Stracci é filmada em preto e branco), nos quais são exibidas a deposição da cruz a partir das pinturas de Rosso Fiorentino (*fig. 3*) e, justamente, de Pontormo (*fig. 2*). A personagem de

Welles, quando interpelada pelo repórter, aceita responder não mais do que quatro perguntas. E a entrevista assim se desenrola (e, é preciso lembrar, a dublar Welles – como é notória a utilização da dublagem por Pasolini – é o poeta Giorgio Bassani; e o jogo do diretor-poeta que cita a poesia do poeta-diretor é a forma de auto-citação completa que Pasolini consegue montar) :

O que o senhor quer exprimir com esta sua nova obra?

O meu íntimo, profundo, arcaico catolicismo.

E... o que o senhor pensa da sociedade italiana?

O povo mais analfabeto, a burguesia mais ignorante da Europa.

E... o que pensa da morte?

Como marxista é um fato que não levo em consideração.

Quarta e última pergunta: qual é a sua opinião sobre o nosso grande diretor Federico Fellini?

Ele dança; é, ele dança.¹²⁴

A sutil ironia¹²⁵ perceptível já no esboço de sorriso de Welles que segue a resposta à primeira pergunta marca todas as respostas – e a

¹²⁴ Transcrevi a maioria das citações dos filmes e as contrapús às que compõe os dois volumes de *Per il cinema dos Meridiani* de Pasolini. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *La Ricotta. In.: Per il cinema*. Vol. I. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001. pp. 335-336. Uma curiosidade, no entanto, pode ser anotada para essa fala de Orson Welles em *La Ricotta*. No filme, tal como aqui transcrito, a quarta pergunta do jornalista é sobre Federico Fellini, porém, no roteiro impresso a pergunta é: “*Qual è la sua opinione... sul regista-scrittore P.P. Pasolini?*”

¹²⁵ Basta lembrar que *La Ricotta* foi durante um tempo proibido na Itália e que Pasolini foi, por causa das piadas irônicas do filme, condenado a quatro meses de detenção com direito a condicional. Depois de trâmites processuais absurdos (ainda vigorava na Itália o código penal fascista), depois de sua apelação ter sido acolhida e anulada, somente teve sua condenação declarada extinta por anistia. Em um trecho das suas famosas entrevistas com Jon Halliday – provenientes de sucessivos encontros entre 1968 e 1971 – ele declara sobre o filme: “*Fui condannato a quattro mesi con la condizionale in base a una legge fascista che è ancora in vigore perché fra i magistrati di qui non è mai stata fatta una epurazione. Sono molti i magistrati condannati da tribunali antifascisti che ancora ‘siedono a scrana’. Nel codice fascista sono contemplati molti reati di vilipendio, compresi quello alla nazione, alla bandiera, alla religione. Il processo fu una specie di farsa, e la sentenza fu ribaltata in appello. Non saprei ancora dire esattamente perché e di che fui imputato, ma per me si trattò di un periodo tremendo. Fui diffamato pubblicamente per*

engenhosidade de Pasolini em colocar tais respostas na boca de um grande diretor como Welles é a marca de seu pensamento crítico refinado. Porém, ao final da entrevista, o diretor chama o repórter, que já tinha lhe dado as costas, e lhe recita o trecho de uma poesia:

Eu sou uma força do Passado.
 Somente na tradição está o meu amor.
 Venho dos rudes, das igrejas,
 dos retábulos, dos burgos
 abandonados sobre os Apeninos ou Pré-alpes,
 onde viveram os irmãos.
 Giro pela Tuscolana como um louco,
 pela Appia como um cão sem dono.
 Ou olho os crepúsculos, as manhãs
 em Roma, na Ciociaria, no mundo,
 como os primeiros atos da Pós-História,
 à qual assisto, com privilégios,
 da borda extrema de alguma idade
 sepulta. Monstruoso é quem nasceu
 das vísceras de uma mulher morta.
 E eu, feto adulto, vagueio
 mais moderno que todo moderno
 procurando irmãos que não existem mais.¹²⁶

O jogo de referências que Pasolini monta aqui é particularmente interessante, pois a auto-citação – a poesia que Welles declama, *Una forza del passato*¹²⁷, escrita em junho do ano anterior, 1962, e publicada

settimane e settimane, e poi per due o tre anni dovetti subire una specie di persecuzione inimmaginabile.” Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi Sulla Política e Sulla Società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 1999. p. 1322.

¹²⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in Forma di Rosa*. Milano: Garzanti, 2001. p. 24. “*Io sono una forza del passato./ Solo nella tradizione è il mio amore./ Vengo dai ruderi, dalle chiese,/ dalle pale d’altare, dai borghi/ abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,/ dove sono vissuti i fratelli./ Giro per la Tuscolana come un pazzo,/ per l’Appia come un cane senza padrone./ O guardo i crepuscoli, le mattine/ su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo./ come i primi atti della Dopostoria,/ cui io assisto, per privilegio d’anagrafe,/ dall’orlo estremo di qualche età/ sepolta. Mostruoso è chi è nato/ dalle viscere di una donna morta./ E io, feto adulto, mi aggiro/ più moderno di ogni moderno/ a cercare fratelli che non sono più.*”

¹²⁷ De fato, o poema não é nomeado e apenas faz parte das *Poesie mondane*, que são parte de *La Realtà*, uma das seções de *Poesia in Forma di Rosa*. Porém, no filme, a personagem de Welles faz menção ao poema como se chamasse *Una forza del passato*.

em *Poesia in Forma di Rosa* – dá as notas de um dos problemas que para Pasolini começa a ser de crucial importância, nos anos sessenta, até atingir sua forma mais aguda nos anos ditos corsários: o fim de uma era da humanidade, uma mutação antropológica, o início de uma era consumista em que toda a tradição é desprezada e trocada por uma lógica destrutiva cunhada na mente deste novo homem, cujos ascensão e nascimento o poeta diz assistir.

Na sequência à leitura da poesia o diretor pergunta ao repórter o que ele havia compreendido, e este, meio embasbacado, diz ter compreendido muito, porém, sem nada conseguir dizer a respeito do que compreendera. Então o diretor diz:

Escreva o que lhe digo. O senhor não compreendeu nada, porque é um homem médio. Mas o senhor não sabe o que é um homem médio? É um monstro, um perigoso delinquente, conformista, colonialista, racista, escravagista, *qualunquista*.¹²⁸

A definição de homem médio que dá Pasolini, toda sua *raiva* diante deste novo homem em formação, é parte do tônus de suas observações da sociedade que se formava, parte de seu pensamento em ebulição e que o lançava cada vez mais à sua batalha de intelectual público que vislumbra a derrocada de um mundo, ou ainda, o ocaso do mundo sob os auspícios de uma nova civilização (que, como não cansava de falar, busca o desenvolvimento – a criação e consumo de bens supérfluos – em vez do progresso – a criação de bens necessários¹²⁹) que tanto detestava, como afirmaria alguns anos depois a Jean Dufлот:

¹²⁸ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *La Ricotta...* pp. 337-338. “*Scriva, scriva quello che lê dico: lei non ha capito niente, perché è un uomo médio. È così? (...) E ne è fiero! Fiero di essere un uomo médio! Un uomo-massa. Così la vogliono i suoi padroni. Ma lei non sa cos’è un uomo médio? È un mostro. Un pericoloso delinquente. Conformista! Colonialista! Razzista! Schiavista!*”

¹²⁹ É o que desenvolve em um artigo, que permanece inédito até compilação de suas obras nos *Meridiani* a partir de 1999 (e depois incluído também na nova edição Garzanti de *Scritti Corsari*, em 2007), denominado *Desenvolvimento e Progresso*. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Sviluppo e Progresso*. In.: *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti, 2008. pp. 175-178. “*Chi vuole infatti lo ‘sviluppo’? Cioè, chi lo vuole non in astratto e idealmente, ma in concreto e per ragioni di immediato interesse economico? È evidente: a volere lo ‘sviluppo’ in tal senso è chi produce; sono cioè gli industriali. E, poiché lo ‘sviluppo’, in Italia, è questo sviluppo, sono per l’essatezza, nella fattispecie, gli industriali che producono*

Tenho consciência de participar do usufruto desta sociedade produtora de bens de consumo. Objetivamente aderiria 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.¹³⁰

Antes de alongar as análises acerca de *Una forza del passato*, da concepção de homem médio declarada com tanto vigor pela personagem de Welles (elementos preto e branco, por assim dizer, do filme) e das implicações e replicações disso no pensamento de Pasolini, porém, é preciso voltar os olhos para as cores (aliás, únicos elementos coloridos da história) das cenas em que Pasolini recria as obras de Rosso Fiorentino e de Pontormo como *tableaux vivants*, como se, num movimento pantomímico, insuflasse vida àquelas imagens do passado.

As primeiras cenas em cores filmadas por Pasolini – até então tinha filmado *Accattone*, sua estreia como diretor em 1961, e *Mamma Roma*, em 1962, ambos filmes em preto e branco – são justamente sua

beni superflui. La tecnologia (l'applicazione della scienza) ha creato la possibilità di una industrializzazione praticamente illimitata, e i cui caratteri sono ormai in concreto transnazionali. I consumatori di beni superflui, sono da parte loro, irrazionalmente e inconsapevolmente d'accordo nel volere lo 'sviluppo' (questo 'sviluppo'). Per essi significa promozione sociale e liberazione, con conseguente abiura dei valori culturali che avevano loro fornito i modelli di 'poveri', di 'lavoratori', di 'risparmiatori', di 'soldati', di 'credenti'. La 'massa' è dunque per lo 'sviluppo': ma vive questa sua ideologia soltanto esistenzialmente, ed esistenzialmente è portatrice dei nuovi valori del consumo. Cio non toglie che la sua scelta sia decisiva, trionfalistica e accanita. Chi vuole, invece, il 'progresso'? Lo vogliono coloro che non hanno interessi immediati da soddisfare, appunto, attraverso il 'progresso': lo vogliono gli operai, i contadini, gli intellettuali di sinistra. Lo vuole chi lavora e chi è dunque sfruttato. Quando dico 'lo vuole' lo dico in senso autentico e totale (ci può essere anche qualche 'produttore' che vuole, oltre tutto, e magari sinceramente, il progresso: ma il suo caso non fa testo). Il 'progresso' è dunque una nozione ideale (sociale e politica): là dove lo 'sviluppo' è un fatto pragmatico ed economico."

¹³⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Dufлот*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Trad.: Luiz Nazário. p. 58.

homenagem a Pontormo e Rosso Fiorentino, dois dentre os artistas que figuram no rol dos prediletos de Pasolini.¹³¹ As deposições do Cristo da cruz que Pasolini toma dos artistas toscanos são remontadas no filme, porém, de modo *paródico*, pois este joga com as imagens evangélicas retratadas nos quadros maneiristas de modo que a representação contenha sempre um desvio (jocoso, por vezes) em relação à imagem original. Num procedimento similar ao de Viola – que, de certa maneira, também faz pantomima da imagem de Pontormo ao retirar de cena uma das mulheres e, no movimento, acrescentar à cena de Pontormo o beijo de Maria na prima Isabel –, rompe a imobilidade das imagens carregando-as de tempo. Entretanto, diferentemente do que faz o artista norte-americano, Pasolini dá vida às imagens profanando um aspecto intocável da sacralidade que às cenas evangélicas dos retratos quinhentistas parece ser próprio.

Na encenação da Deposição de Pontormo, desde a preparação da cena até depois da ordem de ação dada pelo diretor, toda a atmosfera sagrada é tocada pelos equívocos (à solicitação de som ouve-se uma espécie de mambo típico dos anos 50 em nada condizente com uma atmosfera sagrada) e pelas ordens do assistente de direção de filmagem que a todo instante corrige a posição e a entonação da mulher que chama Maria (primeiro dizendo que ela deve entoar de modo mais piedoso e depois ordenando que ela não se mova, pois faz parte de uma imagem de altar), até o ponto em que o Cristo morto cai dos ombros dos homens

¹³¹ No *Evangelho Segundo Mateus* o pintor homenageado – tanto na escolha do figurino quanto em certos enquadramentos – será Piero della Francesca. Como anota Maria Betânia Amoroso, também um dos trechos finais de *Mamma Roma* tem sua inspiração numa imagem da tradição pictórica italiana. Trata-se da reencenação do *Cristo Morto* de Mantegna (*fig. 4*). Cf.: AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. Porém, e trata-se também aqui de uma paródia do quadro de Mantegna, diferentemente do Cristo morto, cujo corpo aparentemente descansa esperando a ressurreição gloriosa, Ettore também aparece morto, entretanto, mesmo em tal situação, está amarrado à mesa deixando a *Mamma Roma* – ao contrário da virgem que será recepcionada pelo filho nos céus (e Mantegna, como parte de *A morte da virgem*, como identificou Roberto Longhi – um dos mestres de Pasolini –, pinta o Cristo recepcionando a mãe nos céus) – tão somente o desespero. E é importante lembrar que em oposição à serenidade da virgem mãe do messias, Pasolini, no roteiro de *Mamma Roma*, caracteriza a mãe *Roma* sempre com a expressão “como uma louca”. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Mamma Roma*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. Vol. I. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001. pp. 262-263.

que o estão segurando e todos na cena caem na gargalhada. Então se ouviu a voz do assistente de direção: “Que pecado, que pecado, que pecado, que pecado, que pecado... não têm nenhum respeito! Blasfemadores!”¹³²

Uma concepção moderna – e já clássica – de paródia, apresenta-a como uma derivação da rapsódia, e lhe traça duas características: ser derivada de um modelo já existente, que é revertido de sério em cômico; e a conservação de elementos formais em que novos e incongruentes conteúdos são inseridos. A partir dessa primária noção já é possível verificar a notória posição paródica de Pasolini. No entanto, Agamben lembra que uma outra acepção da paródia é possível de ser destacada na antiguidade clássica, acepção esta que se referiria à esfera musical, à separação entre *melos* e *logos*. Originalmente a melodia correspondia ao ritmo das palavras de maneira que quando na recitação dos poemas homéricos certos elementos discordantes no ritmo eram percebidos, dizia-se que os rapsodos estavam fazendo algo *para ten oden*, algo ao lado do canto.¹³³ O que se rompia era o nexo entre música e linguagem, liberando, *ao lado* do canto a palavra que, assim, nasceria como prosa literária. Lembra Agamben que essa ruptura de nexo entre melodia e palavra se desdobra, na tradição italiana, na paródia da própria língua, na medida em que nesta introduz uma cisão – e toda a tradição do plurilinguismo (que aqui observou-se também em Pasolini), desse modo, exerce uma função paródica. E assim, “a paródia não é, nesse caso, um gênero literário, mas a própria estrutura do meio lingüístico no qual a literatura se expressa.”¹³⁴

No caso de Pasolini, a proposição paródica pode ser vista na questão lingüística que marca principalmente seu itinerário poético dos anos 40 e 50, como também suas teorizações nos anos 60 sobre a linguagem cinematográfica – o cinema como língua escrita da realidade –, ou ainda na paródia séria de si mesmo que faz em 1974 com *La Nuova Gioventù*,¹³⁵ a retomada paródica da reunião de poesias em

¹³² Nas transcrições de *La Ricotta* em *Per il Cinema*, a queda do corpo do Cristo é apenas descrita em uma frase e tampouco é colocada a fala do auxiliar de direção. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *La Ricotta...* pp. 346. “... *l'angelo giovincello, tutto una fumata rosa e giallina, perde l'equilibrio e a momenti sbatte la capoccia a terra.*”

¹³³ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. Trad.: Selvino Assmann. pp. 38-39.

¹³⁴ *Idem*. p. 43.

¹³⁵ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *La Nuova Gioventù*. Torino: Einaudi, 2002.

friulano, publicada em 1954, *La Meglio Giuventú*.¹³⁶ No caso dessa *reedição* dos primeiros poemas, enquanto em 1954 Pasolini tratava de cantar as benesses da sua juventude em Casarsa, na retomada de 1974 ele parodia seus poemas com inversões de afirmações em negações e vice-versa.¹³⁷ Para a questão levantada em *La Ricotta*, além da paródia da cena sagrada dos quadros de Rosso Fiorentino e de Pontormo, também há a personagem de Orson Welles, que é uma espécie de auto-paródia (o diretor de um filme sobre o messias é uma alusão ao próprio Pasolini que preparava o *Evangelho*).

Franco Fortini estende a compreensão de paródia séria que Concetta D'Angeli atribui a Elsa Morante também a Pasolini. Diz ele que essa maneira de compor é “a forma mais econômica para esconder-se dos outros e de si mesmo.”¹³⁸ De fato, levando-se em conta tal compreensão, é possível ver um inexorável movimento paródico efetuado por Pasolini em toda a sequência em que a personagem de Welles está em evidência em *La Ricotta*: o diretor consagrado (Orson Welles) que lê a poesia do diretor então iniciante – leitura dublada por outro poeta (Giorgio Bassani) –; as respostas de Welles que ressoam a postura ético-política de Pasolini – sem que este apareça no filme –; a substituição da pergunta sobre o que pensava o diretor-personagem a respeito de Pasolini pelo que pensava a respeito de Federico Fellini.

¹³⁶ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *La Meglio Giuventú*. Roma: Salerno, 1998.

¹³⁷ Um bom exemplo é a análise desse mecanismo feita por Gianni D'Elia. No seu estudo do poema *Dedica* (parte da primeira seção, *Poesie a Casarsa*) ele contrapõe as duas redações: 1ª edição: “*Fontana di aga dal me pais./ A no è aga pì fres-cia che tal me pais./ Fontana di rustic amòur.*”; 2ª edição: “*Fontana di aga di un pais no me./ A no è aga pì vecia che ta chel pais./ Fontana di amòur par nissún.*” Assim, diz D'Elia: “*Qui la confessione dell'origine è in sinossi col suo mito augurale: al 'mio' dell'appartenenza corrisponde il 'non mio' dell'estraneità, e il deittico allontanante 'quel': 'Fontana d'acqua di un paese non mio. Non c'è acqua pì vecchia che in quel paese. Fontana di amore per nessuno'. Ora, c'è lontananza dall'ordine immaginario del passato giovanile, idealizzante, perché l'ordine del reale contemporaneo esclude quell'illusione vissuta di radicamento linguistico e poetico, così come sociale e antropologico. La prima parola è sempre 'fontana', ma l'ultima substituisce all' 'amore' il nome di 'nessuno'. Da fontana d'amore a fontana di nessuno: cessazione di amore: distanza dall'origine: vecchiezza contro freschezza: desolazione contro la lode primitiva: nichilismo contro idealismo.*” D'ELIA, Gianni. *L'Eresia di Pasolini*. Milano: Effigie, 2005. pp. 17-18.

¹³⁸ FORTINI, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Giulio Einaudi, 1993. p. 240. “*la forma pìu economica per nascondersi agli altri e a se stesso.*”

Aliás, não menos importante, todo o filme é uma paródia das filmagens que, na mesma época, Pasolini havia começado de *O Evangelho Segundo Mateus*.

Cinco anos depois de *La Ricotta*, é novamente por meio da paródia que Pasolini opera uma inserção de sacralidade em seu filme. Desta vez, é a vinda de um anjo (um messias) ao seio de uma família burguesa de Milão. Trata-se de *Teorema*, no qual essa *visitação* do anjo (como a de Maria a sua prima Isabel) – *Greetings* – acaba por transtornar toda a vida familiar tradicionalmente burguesa. À chegada do anjo-messias deve suceder o abandono das velhas vidas, do *velho homem*; e no filme toda a dimensão transmutativa das personagens exibe uma mecanismo paródico sutil operado por Pasolini em face das exortações de São Paulo (sobre quem, aliás, nos anos de *Teorema*, já começava a trabalhar em um projeto de roteiro) aos efésios:

Se realmente o ouvistes [ao messias] e, como é a verdade em Jesus, nele fostes ensinados a remover o vosso modo de vida anterior – o homem velho, que se corrompe ao sabor das concupiscências enganosas – e a renovar-vos pela transformação espiritual da vossa mente, e revestir-vos do Homem Novo, criado segundo Deus, na justiça e santidade da verdade. (Ef. 4; 21-24)

Deixando os velhos hábitos, todos na casa aceitam a renovação espiritual trazida pelo anjo. No entanto, nenhuma salvação há na nova vida, nada que se remeta à vida dos justos, mas tão somente uma paródia das expectativas sagradas elaboradas pelo cristianismo oficial. Diz Élie Maakaroun que

o sagrado aparece somente nas suas formas degradadas (velas acesas, imagens de santos sobre o armário da empregada, estátuas do Cristo Rei); as experiências que seguem à retirada do “anjo” só podem revelar uma vocação neurótica de ninfomania na mãe, uma loucura na filha, um desespero burlesco no pai, uma santidade de todo modo ridícula na empregada e um não conformismo impotente no filho.¹³⁹

¹³⁹ MAAKAROUN, Élie. *Pasolini face au Sacré*. In.: *Études Cinématographique 109-111. Pier Paolo Pasolini (1): le mythe et le sacré*. Paris: Lettres Modernes; Minard, 1976. p. 51. “*le sacré n’apparaît que dans ses formes dégradées (cierges allumés, images saintes sur l’armoire de la servante, statue du Christ-Roi); les expériences qui suivent le retrait de “l’ange” peuvent ne révéler qu’une vocation névrotique de nymphomane chez la mère, qu’une*

A ironia paródica da *evasão* de uma vida velha a uma nova é, portanto, simétrica àquela da encenação dos maneiristas em *La Ricotta*. E assim, a *visitação* do anjo, em *Teorema*, a voz de acusação do assistente de direção – “você está numa imagem de altar!” – e a resposta seguida do riso dada por Welles à primeira pergunta feita pelo jornalista nos primeiros minutos do filme, “O meu íntimo, profundo, arcaico catolicismo”, são, nesse sentido, todas paródias da compreensão institucional do sagrado. Porém, ao mesmo tempo em que há essa evidente crítica ao sagrado institucional, há também em Pasolini um desejo de sagrado que, justamente, como se verá, não é algo institucionalizado, mas está na própria existência do homem; melhor dizendo, um sagrado que está na relação que estabelece o homem-existente com o todo-existente (ou, com o outro-mundo, para cunhar uma categoria), relação esta que é sempre da ordem da linguagem.

Ainda em 1963, ano de estreia de *La Ricotta*, Pasolini tinha ido à Palestina para observações sobre possíveis locações para *O Evangelho Segundo Mateus*, então em planejamento, e lançado em 1964. Dessa viagem, surge o ensaio filmográfico *Sopraluoghi in Palestina*, que mostra como Pasolini opta por abandonar o projeto de filmagem do *Evangelho* na Palestina em favor de locações no sul da Itália. Em *Sopraluoghi*,¹⁴⁰ Pasolini aparece caminhando juntamente com Dom

folie chez la fille, qu'un désespoir burlesque chez le père, qu'une sainteté par beaucoup de côtés ridicules chez la servante, et qu'un non-conformisme d'impuissant chez le fils.”

¹⁴⁰ Curioso como Pasolini, tão minucioso e atento em seus trabalhos, permanece alheio à feitura de *Sopraluoghi*. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *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, 1999. p. 1328. “*Fu una cosa de tutto casuale, e in realtà io non ebbi alcuna parte nella scelta dei luoghi o nei movimenti di macchina o nel girare e tutto il resto. Quando andammo in Medio Oriente c'era con noi un operatore inviato al nostro seguito dalla casa produttrice. Uo non gli suggerii mai niente, anche perché non pensavo affatto di servirmi del materiale che lui girava per farne un film; volevo solo raccogliere un po' di documentazione che mi aiutasse a impostare Il Vangelo. Quando tornai a Roma, il produttore mi chiese di mettere assieme un po' di materiale girato e di farci su un commento, in modo da poter mostrarei l tutto ad alcuni distributori e capoccia democristiani che avrebbero potuto essere utili ai produttori. Io non controllai neppure il montaggio. Lo feci fare da qualcuno e mi limitai a dargli un'occhiata, ma lasciai tutto quello che c'era, compresi certi brutti tagli fatti da quello che avevo incaricato, e che non era nemmeno uno specialista. Me lo feci*

Andrea¹⁴¹ por lugares da Palestina e comentando (uma voz em *off*) sobre possíveis cenas e tomadas para o *Evangelho*. Pasolini procura um mundo bíblico, arcaico, mas, pouco a pouco, deixa transparecer sua desilusão com os aspectos de “contaminação pela modernidade” que determinadas partes da Palestina sofreram.¹⁴²

portare in sala di doppiaggio e improvvisai un commento. Insomma, è stata una faccenda così, ripeto, improvvisata.”

¹⁴¹ Dom Andrea, sacerdote da *Pro Civitate Christiana* de Assis, era alguém por quem Pasolini nutria grande afeto, ao ponto de, quando da morte do padre – em março de 1969 –, dedicar-lhe um muito bonito artigo-epitáfio (de 8/03/1969) na sua coluna *Il Caos*, na revista semanal *Tempo*. Há um trecho do artigo, que pode ser tido como uma homenagem especial a D. Andrea e, além disso, é também signo da atitude paródica de Pasolini face ao sagrado institucional: “*Ha dejado atrás la angustiosa luz de la tragedia que ha seguido iluminándolo radiantemente. No obstante, aunque dejada atrás y oculta, esta tragedia, confirmada a la sazón por la terrible seriedad de su semblante, era demasiado importante para que lo demás lo fuese realmente en igual medida: ser sacerdote no ha significado otra cosa. Resignarse a una pobre infelicidad sin eludirla: endulzarla apenas con un poco de sonrisa desesperada, rindiéndola a Dios. Y cuanto no tuviese – mediante la caridad – una relación directa con ello, quedaba en segundo plano. Puede parecer absurdo, pero el segundo plano, en el seno de su verdadera vida de sacerdote, a mi me parece que era también la Iglesia. Que él aceptaba, resignado, con todos sus imperativos y problemas: considerándose de intento por debajo de la tarea de afrontarlos directamente, pero, en realidad en la oscura vida interior, evitando el enfrentamiento por un sentimiento de inutilidad. Porque lo que cuenta es la inalcanzable santidad, no la Iglesia. Y lo que únicamente tiene valor es este silencio de la muerte, mucho más real que toda obediencia y que toda desobediencia.*” Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *El Caos*. Barcelona: Editorial Critica, 1981. Trad.: Antonio-Prometeo Moya. p. 141.

¹⁴² Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Appendice a ‘Il Vangelo secondo Matteo’*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. Vol. I. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001. pp. 655-656. “*Era questo il momento in cui le mie speranze erano ancora intatte: pensavo che veramente Israele, i luoghi stessi, cioè, delle predicazioni di Cristo, potessero essere lo scenario perfetto per il mio film, senza il mínimo cambiamento. Però, già a questo punto cominciavo ad avere il sospetto che ci fosse nella campagna qualcosa di troppo moderno, di troppo industriale. Fra un poco infatti vedrai, inseguendo la nostra corsa nella Fiat che ci conduceva su verso Nazaret, verso il cuore della Galilea, verso il lago di Tiberiade, vedrai un paesaggio, diciamo così, contaminato dalla modernità: delle piccole case bianche di operai, delle fabbriche, eccetera, eccetera. Quindi la mia speranza era già un pochino*

A *força do passado* que procura Pasolini, algo pelo qual declara tanto amor, não é encontrada nas localidades palestinas. Os elementos modernos – pequenas casas, fábricas, os kibutz israelenses, as matas de reflorestamento – acabaram por tornar impossível, segundo Pasolini, rodar ali o *Evangelho*; por cada cidade por onde passava – Nazaré, Jerusalém, Belém – sentia que não sobrava quase nada do mundo arcaico que procurava, quase nada que não estivesse contaminado pelo moderno. E, tendo diante de si Belém, exclama:

E eis Belém. Não uma cidade extremamente moderna, neocapitalista como Nazaré ou como a Jerusalém de Israel, mas uma grande cidadezinha, moderna, cheia de carros, de postes de telefone, como veem. E... aqui nasce o eterno problema da minha busca, que no fim da viagem tornou-se uma espécie de obsessão. Isto é, o de encontrar uma Belém que seja substituta de Belém. Encontrar, isto é, uma cidadezinha, um vilarejo, que tenha conservado através dos milênios a própria integridade. Para dizer a verdade, encontrei muito pouco nesse sentido, seja em Israel, seja na Jordânia. O mundo bíblico aparece sim, mas desabrochado como um detrito.¹⁴³

A obsessão por encontrar esse lugar purificado do moderno, essa pura força do passado, esse aspecto sagrado de toda coisa que o moderno apaga, é o que está em jogo, portanto, no trabalho pasoliniano. De certo modo, ele já sabe que tal lugar está em extinção no novo mundo que vê nascer, mas ainda consegue ter esse sentimento de *pureza* arcaica em alguns lugares (e daí sua decisão de filmar no sul da Itália, um lugar pobre e onde era possível ter localidades intocadas pelo moderno), porém sabendo de um fim próximo que se prefigura.

incrinata dalla constatazione di certi elementi, non del tutto consoni a quello che io immaginavo per la scenografia del mio film.”

¹⁴³ *Idem.* “Ed ecco Betlemme. Non una città così estremamente moderna, addirittura neocapitalistica come Nazaret, o come la Gerusalemme israeliana, però una grossa cittadina, moderna, piena di macchine, di pali telegrafici, come vedi. E... qui nasce l’eterno problema della mia ricerca, che alla fine del viaggio è diventata una specie di ossessione. Quella, cioè, di trovare una Betlemme che sia il surrogato di Betlemme. Ritrovare cioè una cittadina, un villaggio che abbia conservato attraverso i millenni la propria integrità. A direi l vero ho trovato ben poco in questo senso, sia in Israele che poi in Giordania. Il mondo biblico appare, sì, ma riaffiora come un rottame.”

Entretanto, o problema da mutação antropológica que começava a constatar no início dos anos 60 já era algo que Pasolini começava a intuir antes dos seus trabalhos como diretor de cinema. Na sua poesia de fins da década de 50 – as poesias incivis, como ficarão conhecidas¹⁴⁴ – Pasolini exhibe suas primeiras *agonias* diante do que via nascer. Em *La Religione del mio Tempo* – reunião de poemas escritos na segunda metade da década de 50 e publicada em 1961 – Pasolini, como que fazendo um balanço de suas experiências, exaspera, num *fragmento à morte*, seus suspiros e ainda pensamentos de alternativas ao mundo que via nascer:

Fui racional e fui
Irracional: até o limite.
E agora... ah, o deserto aturdido
Pelo vento, o estupendo e imundo
Sol da África que ilumina o mundo.

África! Única minha
Alternativa.....¹⁴⁵

Mas é em *Poesie in Forma di Rosa*, escritas concomitantemente às viagens para identificações de possíveis locações para os filmes, que as indagações saltam aos olhos. Todo o problema do retorno a um *lugar perdido*, de um encontro com uma força do passado – esse sagrado pasoliniano –, aparece agora (entre 1961 e 1968) como uma questão fundamental para Pasolini. Diante da quase extirpação de toda possibilidade de contato e experimentação dessa força – impossibilidade esta que, para Pasolini, é proveniente das *leis do consumo* –, o poeta começa seu périplo de *desespero* diante do mundo (que culminará nos seus inacabados trabalhos dos anos 70: *Salò e Petrolio*). Quando, no entanto, já na sua primeira viagem para além dos confins da Europa, em janeiro de 1961, vai com Alberto Moravia e Elsa Morante à Índia, Pasolini se assombra com o que chama “espírito religioso puro”:

Pela primeira vez, poderá parecer absurdo, tive a impressão de que o catolicismo não coincida com o mundo: mas a separação das duas entidades foi tão inesperada e violenta ao ponto de constituir

¹⁴⁴ Há na crítica uma já consagrada partição do trajeto poético pasoliniano à qual, aqui, tão somente uma menção é necessária.

¹⁴⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *La Religione del mio Tempo*. Milano: Garzanti, 2005. Pp. 165-166. “*Sono stato razionale e sono stato / irrazionale: fino in fondo. / E ora... ah, il deserto assordato / dal vento, lo stupendo e immondo / sole dell’Africa che illumina il mondo. // África! Única mia / alternativa.....*”

uma espécie de trauma... Perguntei-me então, pela primeira vez de maneira urgente, de que era preenchido este imenso mundo, este subcontinente de quatrocentos milhões de almas. Estava há tão pouco tempo na Índia para encontrar algo para substituir o meu hábito à religião de estado: a liberdade religiosa era uma espécie de vazio para o qual olhava com vertigens. Somente aos poucos terei me habituado a essa condição de livre escolha religiosa que, se por um lado dá um sentido como de gratuidade de toda religião, de outro é tão rica de espírito religioso puro.¹⁴⁶

A separação traumática do mundo em relação à instituição religiosa, à igreja que desde fins de Império Romano assumia papel central na cultura do ocidente, dá a Pasolini uma possibilidade de ver algo como um estado religioso puro (que ali, na Índia, parecia ainda não ser algo destruído pelo mundo do consumo). Pensando a respeito, o poeta continuava suas flanagens por Bombai até observar uma espécie de ritual familiar no qual, ao centro, encontrava-se uma grande imagem de Visnu. No rito, que Pasolini percebe transcórrer “sem muita preocupação, sem visível devoção”¹⁴⁷, as mulheres, guiadas pelas anciãs, tomavam a parte principal nos preparativos das operações, enquanto os homens como que com prazer, pela falta momentânea de responsabilidade, esperavam por seu momento de agir. Aí Pasolini reconhece algo que lhe não lhe era novo: “também entre os camponeses friulanos acontece algo similar, em certos usos rústicos, sobreviventes do paganismo: os homens, ainda que irônicos, estão como que rendidos

¹⁴⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *L'Odore dell'India*. Milano: Garzanti, 2009. p. 24. “Per la prima volta, potrà sembrare assurdo, ho avuto l'impressione che il cattolicesimo non coincida col mondo: ma la separazione delle due entità è stata così inaspettata e violenta, da costituire una specie di trauma... Mi sono chiesto allora, per la prima volta in maniera urgente, da che cosa fosse riempito questo immenso mondo, questo subcontinente di quattrocento milioni di anime. Era troppo poco tempo che mi trovavo in India, per trovare qualcosa da sostituire alla mia abitudine alla religione di stato: la libertà religiosa era una specie di vuoto a cui mi affacciavo con le vertigini. Solo un po' alla volta mi sarei abituato a questa condizione di libera scelta religiosa, che, se da una parte dà un senso come di gratuità di ogni religione, dall'altra è così ricca di spirito religioso puro.”

¹⁴⁷ *Idem*. p. 27. “senza molta preoccupazione, senza visibile devozione.”

e suspensos: a sua força e a sua modernidade se calam diante do caprichoso mistério dos deuses tradicionais.”¹⁴⁸

A constatação inesperada dessa *semelhança* entre o ritual indiano e o friulano – que, observada com atenção, pode ser vista como uma *sobrevivência* em Pasolini no seu filme *Medeia*, oito anos posterior à viagem para a Índia – e a confissão de espanto diante de um mundo que, esvaziado do contato com a institucionalidade católica, poderia ser preenchido por outras coisas, aponta a Pasolini algo que ele mesmo procura: *uma força do passado* (que aqui, no ritual indiano, é encontrado nessa espécie de *espírito religioso puro*).

Assim, no início dos anos 60, Pasolini é “um poeta que vive o drama do superpoder industrial, do capitalismo que avança”,¹⁴⁹ mas que tenta, observando ainda as coisas ao seu redor, ver os resquícios de um mundo que se esvai. Toda a seção *La Realtà*, de *Poesie in Forma di Rosa*, é a expressão desse sentimento de perda e pode ser tido, em certo sentido, como algo próximo à elegia. Na primeira parte da poesia declamada por Welles, poesia esta que também faz parte de *La Realtà*, Pasolini, antes de declarar-se uma força do passado, descreve um mundo já não identificado pelos seus novos habitantes, um lugar ruinoso, sonhado:

Apenas uma ruína, sonho de um arco,
de uma volta romana ou românica,
em um campo onde espuma um sol
cujo calor é calmo como um mar:
aí reduzida, a ruína é sem amor. Uso
e liturgia, agora profundamente extintos,
vivem no seu estilo - e ao sol -
para quem lhe compreenda presente e poesia.
Dê poucos passos e estás na Appia
ou na Tuscolana: aí tudo é vida,
para todos. Ou melhor, é cúmplice
dessa vida quem estilo e história
não conhece. Os seus significados
mudam-se na sórdida paz,
indiferença e violência. Milhares,

¹⁴⁸ *Idem*. p. 28. “*anche tra i contadini friulani succede qualcosa di simile, in certe usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo: gli uomini, pur ironici, sono come arresi e sospesi: la loro forza e la loro modernità tacciono di fronte al capriccioso mistero deli dei tradizionali.*”

¹⁴⁹ ESPOSITO, Eduardo. *Poesia in Forma di Rosa*. In. PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in Forma di Rosa*. Milano: Garzanti, 2007. p. VII. “... *un poeta che vive il dramma dello strapotere industriale, del capitalismo avanzante...*”

milhares de pessoas, araus
de uma modernidade de fogo, ao sol
cujo significado também vigora,
cruzam-se pululando obscuramente
nas calçadas que cegam, contra
a Ina-Case aprofundada no céu.¹⁵⁰

O arcaico, a força do passado, o mítico (como ele costumava também dizer) que está em questão no pensamento de Pasolini é contraposto à degradação da realidade – à *verdadeira miticização* da vida do homem na figura do *homem médio*, execrado por Welles em *La Riccota*; também na ideia de que há em curso uma mitização perversa travestida de *realidade* e que Pasolini denuncia como divinização dos meios de consumo:

Os meios, em si, não são nada. São instrumentos neutros. Mas desde o instante que os mediadores da “Cultura de massa” se apoderam deles, eles ultrapassam sua função de instrumentos, eles se “divinizam”: tornam-se “divindades” a serviço do culto do Poder e do Dinheiro.¹⁵¹

No final da década e começo dos anos 70, no ciclo de conversas com Jon Halliday, quando pergutado sobre as razões pela escolha do Evangelho de Mateus para fazer um filme (e, obviamente, Halliday esboça sua interpretação das condições católicas do filme¹⁵²), Pasolini responde:

Só exteriormente o filme apresenta os caracteres típicos da obra católica. Mas do ponto de vista interior, não creio ter jamais feito uma coisa mais

¹⁵⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Poesie in Forma di Rosa...* p. 23-24. “*Un solo rudere, sogno di un arco,/ di una volta romana o romanica,/ in un prato dove schiumeggia un sole/ il cui calore è calmo come un mare:/ lì ridotto, il rudere è senza amore. Uso/ e liturgia, ora profondamente estinti,/ vivono nel suo stile – e nel sole –/ per chi ne comprenda presenza e poesia./ Fai pochi passi, e sei sull’Appia/ o sulla Tuscolana: lì tutto è vita,/ per tutti. Anzi, meglio è complice/ di quella vita, chi stile e storia/ non ne sa. I suoi significati/ si scambiano nella sordida pace/ indifferenza e violenza. Migliaia,/ migliaia di persone, pulcinella/ d’una modernità di fuoco, nel sole/ il cui significato è anch’esso in atto,/ si incrociano pullulando scure/ sugli accecanti marciapiedi, contro/ l’Ina-Case sprofondate nel cielo.*”

¹⁵¹ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege...* p. 58-59.

¹⁵² Basta lembrar que o filme foi muito bem acolhido pelo Vaticano, ao ponto de ser condecorado pelo OCIC (*Office Catholique International du Cinéma*) e de ser recomendado pelo Observatório do Vaticano.

minha, mais ao meu modo do que o *Evangelho*, pelas razões que lhe dizia antes: a minha tendência em ver sempre e em toda coisa, mesmo nos objetos e nos eventos mais banais, repetitivos e simples, algo de sagrado, mítico, épico. Nesse sentido, *O Evangelho* era a coisa mais adequada a mim, mesmo se não creio na divindade do Cristo, porque a minha visão do mundo é religiosa, caracterizada por uma religião mutilada porque não tem nenhuma das características exteriores da religião, mas é, todavia, uma visão religiosa do mundo e, por isso, fazer *O Evangelho* foi para mim o ápice do mítico e do épico.¹⁵³

A dimensão de um *espírito religioso puro*, de uma *visão religiosa do mundo*, é assumida por Pasolini como uma espécie de princípio de ação na realidade contemporânea, de modo que, como adverte René Shérer “seu real está ligado ao passado de modo que ele não saberia se identificar à realidade do dito ‘princípio de realidade’ (freudiano), que seria apenas uma maneira de se submeter ao tempo presente, ao atual.”¹⁵⁴ É, portanto, cunhando essas categorias míticas (e escrevendo

¹⁵³ PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday...* p. 1331-1332. “Solo esteriormente il film presenta i caratteri tipici dell’opera cattolica. Ma dal punto di vista interiore, non credo di aver mai fatto una cosa più mia, più tagliata addosso a me del Vangelo, per le ragioni che le dicevo prima: la mia tendenza a vedere sempre e in ogni cosa, anche negli oggetti e negli eventi più banali, ripetitivi, semplici, qualcosa di sacrale, mitico, epico. In questo senso Il Vangelo era la cosa più adatta a me, anche se non credo alla divinità del Cristo, perché la mia visione del mondo è religiosa, improntata a una religione mutila perché non ha nessuna delle caratteristiche esteriori della religione, ma è tuttavia una visione religiosa del mondo, e perciò per me fare Il Vangelo è stato il culmine del mitico e dell’epico.”

¹⁵⁴ SHÉRER, René. *Promenades (florilège)*. In.: SHÉRER, René; PASSERONE, Giorgio. *Passages Pasoliniens*. Villeneuve d’Ascq: Septentrion, 2006. p. 26. “Son réel est bien tourné vers le passé en tant qu’il ne saurait s’identifier à la réalité du dit ‘principe de réalité’ (freudien) qui ne serait qu’une manière de se soumettre au temps présent, à l’actuel.” Também em relação à realidade do mito e da noção de nostalgia em Pasolini. Cf. SANTATO, Guido. *Pasolini fra Mito, Storia e Dopostoria...* p. 17. “La dimensione della temporalità si svolge à rebours, in direzione opposta rispetto alla successione del tempo storico: vivere è rivivere o sopravvivere ricordando. Nel presente si specchia un passato che diviene un tempo sempre più assoluto. Il sentimento del tempo è un sentimento della perdita. La nostalgia si instaura quindi come temporalità costitutiva di un mondo estetico. Il Friuli contadino e

poesias – *Poesia in Forma di Rosa* e sua última reunião de poemas *Trasumanar e Organizzar* – e dirigindo filmes – o próprio *Evangelho segundo Mateus*, *Édipo Rei*, *Medeia* e mesmo *Teorema* para circunscrever à filmografia dos anos 60) que Pasolini *cria* seu aspecto *religioso puro*, sua *visão religiosa do mundo*, sua busca por *espaços livres* da cooptação consumista que via nascer. Assim, continua Shérer, “Pasolini defende o passado, a maior realidade do passado oposta à atualidade de então.”¹⁵⁵ Isto é, à pressuposta realidade inexorável do presente, Pasolini joga com sua ideia de *sagrado* que seria um modo de fazer irromper neste presente *uma força do passado*¹⁵⁶ (e, para tomar um

cristiano si offre alla contemplazione poetica di Pasolini come un mondo di sogno e insieme vivo, come un mito reale. Patria d'elezione sentimentale e linguistica, il Friuli diviene il luogo del mito, del tempo perduto e ritrovato.”

¹⁵⁵ *Idem.* “Pasolini défend le passé, la plus grande réalité du passe opposé à cette actualité-là.”

¹⁵⁶ De um modo muito próximo a esse de Pasolini (ao menos na nossa leitura), Georges Didi-Huberman pensa. No seu mais recente ensaio, *Écorces*, fruto de uma sua viagem a Birkenau-Auschwitz em junho de 2011, o crítico francês observa a realidade pacata daquele lugar (hoje uma espécie de “Museu de Estado”) pensando ser necessário treinar o olhar (e, nesse sentido, também é uma imagem muito próxima de Murilo Mendes, como aqui também se verá no momento oportuno) para ver o *passado* que insistentemente clama por uma *presença no presente*. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Écorces*. Paris: Minuit, 2011. p. 61-62. Há uma tradução publicada em <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/03/saber-ver.html> “Jamais se pode dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber duvidar do que se vê é preciso ainda saber ver, ver apesar de tudo. Apesar da destruição, do esfacelamento de todas as coisas. É preciso saber olhar como olha um arqueólogo. E é por meio de tal olhar - de tal interrogação - sobre o que vemos que as coisas começam a nos olhar desde seus espaços enterrados [enfouis] e seus tempos evadidos [enfuis]. Caminhar hoje em Birkenau é deambular por uma paisagem pacífica que foi discretamente orientada - balizada por inscrições, explicações, em suma, documentada - por historiadores desse “lugar de memória”. Como a história terrificante que teve este lugar como teatro é uma história passada, gostar-se-ia de crer nisto que se vê agora, isto é, que a morte se foi, que os mortos não estão mais aqui.

Mas é exatamente o contrário o que se descobre pouco a pouco. A destruição dos seres não significa que eles se foram para outro lugar. Eles estão aqui, exatamente aqui: nas flores dos campos, na seiva das bétulas, neste pequeno lago onde repousam as cinzas de milhares de mortos. Lago, água dormente que exige do nosso olhar um alerta máximo a cada instante. As rosas colocadas pelos peregrinos sobre a superfície da água flutuam ainda e começam a apodrecer. As rãs saltam por toda parte assim que me aproximo da borda do

rumo grego – que poderia circunscrever suas tragédias –, uma *arké*, como se verá).

Também nas entrevistas concedidas a Jean Dufлот, Pasolini fala dessa sua *mitificação*. Quando Dufлот lhe pergunta sobre o modo de situar sua nostalgia pelo mito da natureza, ele responde:

“Hegel! Sade! O mito! Pois sim! Quando falo de natureza, é preciso sempre entender “mito da natureza”: mito anti-hegeliano e antidialético porque a natureza não conhece as “superações”; tudo aí se justapõe e coexiste. (...) Porque a “mitificação” da natureza implica a “mitificação” da vida tal como ela é concebida pelo homem antes da era industrial e tecnológica, quer dizer, à época onde nossa civilização se organizava em torno dos modos de proução agrária.¹⁵⁷

Os dois modos opositivos colocados por Pasolini, o pós e o pré industrial – em outras palavras, o passado, de que sente nostalgia, e o presente, o inferno¹⁵⁸ –, revelam a estrutura de um pensamento que vê em seu tempo o funcionamento do pior dos mitos possíveis, justamente o que impede ao homem qualquer forma de liberdade e de ação; isto é, em Pasolini o capitalismo consumista assume a forma de um irreparável *mito da realidade* que nada mais seria do que o meio de cercear ao homem suas possibilidades, a instauração de uma *suposta* realidade intransigente que seria o *único meio possível de vida ao homem*. Assim,

lago. Abaixo estão as cinzas. Aqui é preciso compreender que se caminha no maior cemitério do mundo, um cemitério cujos "monumentos" são apenas os restos dos aparelhos precisamente concebidos para o assassinato de cada um separadamente e de todos ao mesmo tempo.

Os "conservadores" desse muito paradoxal "museu de Estado" se depararam também com uma dificuldade inesperada e dificilmente manejável: na zona ao redor dos crematórios IV e V, à margem da mata de bétulas, a própria terra faz constantemente ressurgir os traços dos massacres de massa. A lixiviação das chuvas, em particular, faz ressurgir incontáveis lascas e fragmentos de ossos à superfície do solo, de modo que os responsáveis pelo lugar se viram obrigados a colocar terra para recobrir essa superfície que recebe ainda o chamado do fundo, que vive ainda do grande trabalho da morte.”

¹⁵⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Dufлот...* p. 74.

¹⁵⁸ É como o próprio Pasolini define o presente na mesma entrevista concedida a Dufлот. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege...* p. 60. “O presente é portanto o tempo da ambiguidade, o momento da decadência? O inferno.”

logo na sequência da justificativa de *seu mito* dada por Pasolini, Dufлот lhe pergunta: “Preferindo o retorno aos mitos ao engajamento na atualidade política, você não está voltando as costas a toda forma de realismo?”¹⁵⁹, ao que Pasolini responde: “Minha ideia precisa sobre este ponto é que somente aqueles que acreditam no mito são *realistas*, e vice-versa. O ‘mítico’ é apenas a outra face do realismo.”¹⁶⁰

Ainda nas entrevistas a Dufлот, Pasolini volta a falar das escolhas envolvidas no *Evangelho* e, mais uma vez, toca no assunto da sua *visão religiosa do mundo* para tentar esclarecer o mal entendido gerado por parte dos críticos que lhe atribuíram um caráter proselitista criptocristão militante:

Talvez este mal-entendido venha dos dois filmes que fiz sobre o tema do Evangelho e em torno da figura do Cristo. Estes dois filmes, *Sopraluoghi in Palestina* e *O Evangelho segundo Mateus*, vindo depois de *A Ricota* (episódio de *Rogopag*), média-metragem sobre uma reconstituição cinematográfica da Paixão, talvez tenham confundido os espíritos superficiais. (...) Alguns viram neste filme uma obra de militante cristão e isto realmente não compreendo. Ainda que minha visão do mundo seja religiosa, não creio na divindade do Cristo. O *Evangelho* não deixa nenhuma dúvida: quanto ao fundo do texto, a mensagem tende a introduzir na história uma transcendência divina... De minha parte eu o lamento, não acredito nisso. Exteriormente meu filme pode despertar as reminiscências dos católicos que ainda se interessam pela vida do Cristo. Mas se o olham mais de perto verão que não fiz aí, absolutamente, uma reconstituição de acordo com as imagens que a maioria dos cristãos faz dele. Fiz um filme que expõe, através de um personagem, toda minha nostalgia do mítico, do épico e do sagrado.¹⁶¹

Ainda que num primeiro momento essa concepção de sagrado a que Pasolini insistentemente faz referências possa ser, como se verá em seguida, colocada como próxima à de Georges Bataille, a aposta desta tese é a de que ele – e também Murilo Mendes – acabe por tocar uma

¹⁵⁹ *Idem.* p. 74.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.* p.33-34.

outra dimensão do sagrado (para além da compreensão – até certo ponto, já canonizada pelo pensamento antropológico, etnográfico, sociológico e filosófico dos últimos quase dois séculos – de uma ínsita ambivalência na concepção de sagrado, esta que, de certa maneira, foi uma forma de impeditivo aos desenvolvimento das pesquisas sobre a soberania empreendidas por Bataille).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

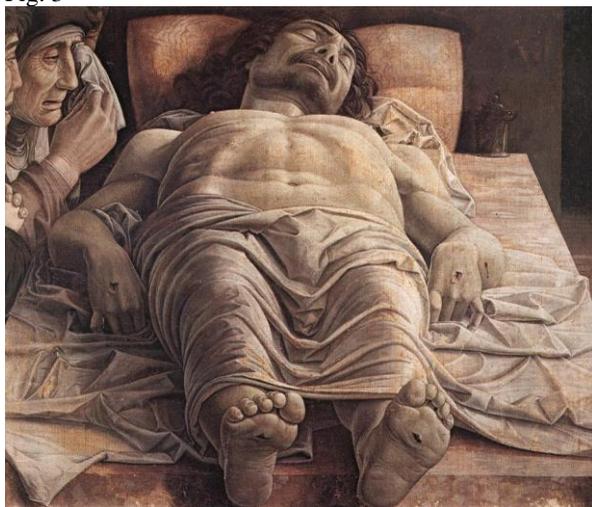


Fig. 4

Incisivas IV – Sagrado

No seu *Théorie de la Religion*, redigido em 1948, após tecer comentários sobre a possibilidade de criação, distinção e reconhecimento dos objetos (até o ponto de reconhecer a si mesmo sujeito-objeto imerso no mundo) como um mundo pelo homem, Georges Bataille fala de um sentimento do sagrado que

não é mais, evidentemente, aquele do animal que a continuidade perdia em brumas em que nada era distinto. Em primeiro lugar, se é verdade que a confusão não cessou no mundo das brumas, estas opõem um conjunto opaco a um mundo claro. Esse conjunto aparece distintamente no limite do que é claro: distingue-se do meio, do fora, do que é claro. De outro lado, o animal aceitava a imanência que o submergia sem proteção aparente, enquanto o homem, no sentimento de sagrado, prova uma espécie de horror impotente. Este horror é ambíguo. Sem nenhuma dúvida, o que é sagrado toma e possui um valor incomparável, mas, ao mesmo tempo, aparece vertiginosamente perigoso para este mundo claro e profano em que a humanidade situa seu domínio privilegiado.¹⁶²

O horror impotente diante daquilo que não pode ser isolado como objeto, o sagrado, – contrariamente, portanto, ao princípio da ciência que isola um objeto da totalidade para conhecê-lo e, em seguida, reinseri-lo no contexto da totalidade – marcaria então o gesto que procura compreendê-lo. Isto é, tal gesto, na tentativa de conhecimento

¹⁶² BATAILLE, Georges. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard, 2003. pp. 47-48. “*Le sentiment du sacré n’est évidemment plus celui de l’animal que la continuité perdait dans des brumes où rien n’était distinct. Tout d’abord, s’il est vrai que la confusion n’a pas cessé dans le monde des brumes, celles-ci opposent un ensemble opaque à un monde clair. Cet ensemble apparaît distinctement à la limite de ce qui est clair: il se distingue du moins, du dehors, de ce qui est clair. D’autre part, l’animal acceptait l’immanence qui le submergeait sans protestation apparente, tandis que l’homme, dans le sentiment du sacré, éprouve une sorte d’horreur impuissante. Cette horreur est ambiguë. Sans nul doute, ce qui est sacré attire et possède une valeur incomparable, mais au même instant cela apparaît vertigineusement dangereux pour ce monde clair et profane où l’humanité situe son domaine privilégié.*”

do sagrado, permanece atônito e horrorizado, *sem* conseguir conhecer o que pretendia conhecer. Bataille irá retomar a questão no seu texto *La guerre et la philosophie du sacré*, publicado na revista *Critique* em fevereiro de 1951. E aí, ao explicitar uma certa impossibilidade da pretensão de um objeto-sagrado, parece fazer uma antecâmara acústica das concepções – em certo sentido – que Pasolini irá proferir. Diz o teórico francês:

O *sagrado* não pode ser somente um tema a ser tratado como um objeto qualquer, ao que não seria menos alheio do que as madeiras de um parquet, tão indiferentes. Muito pelo contrário, o *sagrado* se dá como um objeto que sempre afeta intimamente o sujeito: o objeto e o sujeito, quando falo do *sagrado*, dão-se sempre como compenetrando-se ou excluindo-se (na resistência ao grande perigo da compenetração); mas, na associação ou oposição, sempre se completam. E sem dúvida alguma, não posso subtrair-me pessoalmente, sair do passo. O *sagrado* não pode ser limitado à experiência remota dos antigos ou dos primitivos; e tampouco pode ser limitado, no que nos concerne, à experiência das religiões “reveladas”. Não temos absolutamente nenhuma necessidade de religião: o mundo em que vivemos sempre está, no fundo, impregnado do *sagrado*.¹⁶³

Portanto, segundo Bataille, essa característica ambígua do sagrado – o que horroriza e é digno de veneração – remontaria, para além de toda estruturação religiosa-institucional, até às civilizações ditas

¹⁶³ BATAILLE, Georges. *La guerra y la filosofía de lo sagrado*. In.: BATAILLE, Georges. *La Felicidad, el Erotismo y la Literatura (Ensayos: 1944-1961)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Traducción: Silvio Mattoni. “Lo sagrado no puede ser solamente un tema a tratar como un objeto cualquiera, al que no sería menos ajeno que a las maderas del parquet, tan indiferentes. Muy por el contrario, lo sagrado se da como un objeto que siempre afecta íntimamente al sujeto: el objeto y el sujeto, cuando hablo de lo sagrado, se dan siempre como compenetrándose o excluyéndose (en la resistencia al gran peligro de la compenetración); pero, en la asociación o la oposición, siempre se completan. Y sin duda alguna, no puedo sustraerme personalmente, salir del paso. Lo sagrado no puede ser limitado a la experiencia remota de los antiguo o de los primitivos; y tampoco puede ser limitado, en lo que nos concierne, a la experiencia de las religiones ‘reveladas’. No tenemos absolutamente ninguna necesidad de religión: el mundo en que vivimos siempre está en el fondo impregnado de lo sagrado.”

arcaicas. Entretanto, a compreensão bataillana do termo *sagrado* tem sua estruturação adstrita às ideias sobre o sagrado que tomaram corpo na antropologia e sociologia, principalmente entre os fins da época tardo-vitoriana, na Inglaterra, bem como na França de fins de século XIX e começo de século XX.¹⁶⁴ De fato, a cristalização de uma definição *canônica* do termo é tão evidente que chega a atingir até uma das grandes obras da linguística do século XX, o *Vocabulário das Instituições Indo-Europeias* de Émile Benveniste. Depois de todo um levantamento a respeito da questão religiosa na área indo-europeia, o linguísta constata que não há um termo comum para indicar religião e as práticas sociais a ela atreladas.

Logo no início das suas considerações sobre o problema da religião e do sagrado que irá ser enfrentado no *Vocabulário*, Benveniste, lembrando seu mestre Meillet, já alerta sobre uma impossibilidade de redução e resolução do problema no método da gramática comparada. Isto é, todo o levantamento por ele feito nas diversas searas da vida humana (na questão do direito, do poder e da economia), no enfrentamento do problema religioso encontraria um limite:

O que a gramática comparada permite detectar se encontra exposto num artigo de Meillet. Ele mostra que não podemos ter um acesso direto às concepções indo-europeias referentes à religião, porque a comparação nos apresenta somente termos gerais, ao passo que o estudo das realidades mostra que cada povo possuía suas próprias crenças e cultos particulares.

A gramática comparada, por seu próprio método, leva à eliminação dos desenvolvimentos particulares para restituir a base comum. Tal procedimento não permite que subsista senão um ínfimo número de termos indo-europeus: assim, não haveria nenhum termo comum designando a religião, o culto e o sacerdote, e sequer nenhum deus pessoal. Em suma, de comum restaria apenas a noção de “deus”. Esta é bem documentada sob a forma **deiwos*, cujo sentido próprio é “luminoso” e “celeste”; nessa qualidade, o deus se opõe ao

¹⁶⁴ Agamben faz um levantamento sobre a ambiguidade do termo *sacer* na segunda parte do primeiro volume da série *Homo sacer*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua. I*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. Trad.: Henrique Burigo. pp. 79-119.

humano, que é “terrestre” (tal é o sentido da palavra latina *homo*).¹⁶⁵

Mesmo com um problema do gênero (muito sério para quem pretendia sempre uma comparação de fontes até o esgotamento), Benveniste ainda assim insiste nas considerações e justifica-se:

Contudo, podemos nos informar sobre o vocabulário religioso indo-europeu sem o procurar em correspondências verificadas no conjunto das línguas. Tentaremos analisar os termos essenciais do vocabulário religioso, mesmo quando o valor religioso dos termos considerados aparece apenas numa língua, desde que sejam passíveis de uma interpretação etimológica.¹⁶⁶

A partir dessa premissa metodológica, Benveniste analisa as diversas variantes dos termos (*hierós* e *hágios* no grego, *sacer* e *sanctus* no latim, dentre outros) sabendo da impossibilidade de correspondência no conjunto das línguas. Debruçando-se sobre o texto do mestre francês, o filósofo italiano Roberto Esposito – que irá fazer, a partir de Benveniste e Derrida, uma interpretação do caráter *imunitário* do sagrado – diz que apesar de todos os sopesamentos apresentados pelo linguísta entre as diversas variantes dos termos a indicar o *sagrado* na diversidade das línguas indo-europeias,

pode-se solicitar do mesmo estudo de Benveniste uma perspectiva hermenêutica que parece ligar todos esses pares a uma só bipartição fundamental. Por um lado, o sagrado pode ser remetido a uma situação de plenitude, e ainda de expansão, vital de quem ou daqueles a que se dirige; a um incremento de origem divino, com todos os atributos de poderio, prosperidade e fecundidade implícitos em semelhante desenvolvimento. A este mesmo significado remete a ideia de salvação, conjugada também e acima de tudo no sentido biológico e corporal de saúde, sanidade, vigor físico e, por fim, proteção e reestabelecimento em relação a toda classe de enfermidade. Aqui já se perfila uma primeira característica do fenômeno religioso: religião é

¹⁶⁵ BENVENISTE, Émile. *O Vocabulário das Instituições Indo-Européias. Vol. II. Poder, direito, religião*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. Trad.: Denise Bottman. pp. 181-182.

¹⁶⁶ *Idem*. p. 182.

aquilo que salva e sana ao mesmo tempo. (...) Contra essa primeira vertente positiva, afirmativa e expansiva do sagrado – presente já no grego *hierós*, mas também no germânico *heilig*, no inglês *holy*, no eslavo *célú* e no báltico *kails* – erige-se, no entanto, em termos aparentemente contrastantes, outra cadeia semântica de tipo negativo. Seja já o grego *hágios*, o latino *sanctus* – mesmo se não equivalem um ao outro – ou, por último, o avéstico *yáozdáta* aludem, de fato, ao interdito em relação a algo com o qual os homens tem proibido o contato e, em termos mais amplos, a lei que sanciona tal separação.¹⁶⁷

Essa dupla característica fundamental do sagrado – o mesmo que em Bataille é dito impregnar o mundo – aparece, já conectada à religião, sempre atrelada à possibilidade de *salvação* do homem (inclusive no sentido biológico do termo) e também a uma interdição aos homens (um muro que separa o espaço do profano do divino, e que, desse modo, *condena* o homem à constante falta do sagrado, à ausência de contato com o sagrado). As análises que Esposito traça com vistas à sua teorização a respeito da comunidade – na trilogia *Communitas*, *Immunitas*, *Bíos* – apontam para como o conceito vida atinge, na

¹⁶⁷ ESPOSITO, Roberto. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005. Trad.: Luciano Padilla López. pp. 79-80. “*se puede recabar del mismo estudio de Benveniste una perspectiva hermenéutica que parece ligar todos estos pares a una sola bipartición fundamental. Por un lado, lo sacro puede ser remetido a una situación de plenitud, y aun de expansión, vital de aquel o aquellos hacia los que se dirige; a un incremento de origen divino, con todos los atributos de poderío, prosperidad, fecundidad implícitos en semejante desarrollo. A este mismo significado remite la idea de salvación, conjugada también y ante todo en el sentido biológico y corporal de salud, sanidad, respecto de toda clase de enfermedad. Aquí ya se perfila un primer rasgo inmunitario del fenómeno religioso: religión es aquello que salva y sana al mismo tiempo. (...) Contra esta primera vertiente positiva, afirmativa, expansiva de lo sacro – presente ya en el griego hierós, pero también en el germánico heilig, en el inglés holy, en el eslavo célula y en el báltico kail – se erige, sin embargo, en términos aparentemente contrastantes, otra cadena semántica, de tipo negativo. Ya sea el griego hágios, el latino sanctus – aunque no equivalgan uno al otro – o, por último, el avéstico yáozdáta aluden, de hecho, al interdicto respecto de algo con lo que los hombres tienen prohibido el contacto y, en términos más amplios, a la ley que sanciona dicha separación.*”

dimensão de *sacralidade* que possui na biopolítica contemporânea,¹⁶⁸ um paradoxo que, ainda na suposição da ambiguidade do *sagrado*, traduz-se na sua *salvação* mediante algo que nega tal salvação. E então o que entra em jogo é uma lógica do sagrado: o sacrifício.

A potência vital não decai, mas sob condição de submeter-se à pressão do que a ela se contrapõe. Se se vincula essa perspectiva com a semântica mortífera do sacrifício, como faz o próprio Benveniste, disso pode-se concluir que a religião salva – ou sana – a vida mediante a absorção de algo que a vincula a seu oposto. Que extrai a vida da morte ou inclui a morte na vida.¹⁶⁹

Afirmação e negação da vida; a sacralização é signo, portanto, do paradoxo¹⁷⁰ que se coloca como ponto fundamental das categorias

¹⁶⁸ Toda a questão dos usos das metáforas *organológicas* na tratadística política está no capítulo 4 de *Immunitas*, no qual Esposito explicita os atrelamentos entre *medicina e política* com vistas a exhibir como, no correr da modernidade, a ideia da imunização dos corpos transplantada para a sistematização política acaba por se tornar a pedra de toque da dialética entre *salvação e debilitação* (de certo modo, também um reflexo da anfibiologia do *sagrado*). Cf. ESPOSITO, Roberto. *Immunitas...* pp. 160-204. Eis um trecho importante nas pp. 200-201, em que trabalha com os conceitos foucaultianos. “*Las modalidades con que se produjeron dichos efectos perversos a lo largo de la historia de la medicina son múltiples. Una de las principales se refiere al mismo tratamiento inmunitario que, para defender el organismo, terminó por debilitarlo, produciendo un descenso general en su umbral de sensibilidad a los agentes agresores. Esto quiere decir que – como por lo demás sucede en todo ámbito de los sistemas sociales contemporáneos, cada vez más neuróticamente obsesionados por el imperativo de la seguridad – es justamente la protección la que genera el riesgo del que pretende defender. El riesgo, en suma, requiere protección en una medida idéntica a aquella en que la protección produce riesgo.*”

¹⁶⁹ ESPOSITO, Roberto. *Immunitas...* p. 84. “*La potencia vital no decae, pero a condición de someterse a la presión de lo que se le contraponen. Si se vincula esta perspectiva con la semántica mortífera del sacrificio, como hace el mismo Benveniste, de esto se puede derivar que la religión salva – o sana – la vida mediante la absorción de algo que la vincula a su opuesto. Que extrae la vida de la muerte o incluye la muerte en la vida.*”

¹⁷⁰ Jacques Derrida, outro autor chamado à causa por Esposito, também pretende por meio de um esmiuçamento das dicotomias entre as concepções de *religiões e conhecimentos* (no plural), entre *fé e razão*, entre uma *salvação* e um *mal*, expor como no contemporâneo a *fé* é impreterivelmente associada a uma *ratio* tecnológica e como esta última, em certo sentido, também depende da *fé*. Cf.

médicas, teológicas, filosóficas e, principalmente, políticas do ocidente (como lembra também Agamben na sua *opera magna* – em curso – *Homo Sacer*): isto é, a configuração de um paradigma *excessivo* (de exceção) como delimitador conceitual entre o dentro e o fora, o sagrado e o profano, o vivo e o morto, o divino e o demoníaco, o ser e o nada. Em certo sentido, um paradigma que é, *par excellence*, a lógica dos escrúpulos religiosos.

No que diz respeito à semântica dos termos que refletem esse problema do sagrado nas línguas indo-europeias nas suas formas

DERRIDA, Jacques. *Foi et Savoir. Suivi de Le Siècle et le Pardon*. Paris: Éditions du Seuil, 2001. Logo nas premissas do texto – que, de fato, foi parte de um colóquio sobre religiões na Ilha de Capri em 1994 – Derrida aponta para essa sua perquirição (pp. 9-10): “Sauver, être sauvé, se sauver. *Prétexte d’une première question: peut-on dissocier un discours sur la religion d’un discours sur le salut, c’est-à-dire sur le sain, le saint, le sacré, le sauf, l’indemne, l’immun* (sacer, sanctus, heilig, holy – *et leurs équivalents supposés dans tant de langues*)? *Et le salut, est-ce nécessairement la rédemption, devant ou d’après le mal, la faute ou le péché? Maintenant: ou est le mal? le mal aujourd’hui, présentement? Supposons qu’il y ait une figure exemplaire et inédite du mal, voire du mal radical qui paraisse marquer notre temps et nul autre. Est-ce à identifier ce mal qu’on accédera à ce que peut être la figure ou la promesse du salut pour notre temps, et donc la singularité de ce religieux dont on dit dans tous les journaux qu’il fait retour? A terme, nous voudrions donc relier la question de la religion à celle du mal d’abstraction. A l’abstraction radicale. Non pas à la figure abstraite de la mort, du mal ou de la maladie de la mort, mais aux formes du mal qu’on lie traditionnellement à l’arrachement radical et donc au déracinement de l’abstraction, en passant, mais ce sera beaucoup plus tard, par celle des lieux d’abstraction que sont la machine, la technique, la technoscience et surtout la transcendance télé-technologique. ‘Religion et mekhanè’, ‘religion et cyberspace’, religion et numéricité’, ‘religion et digitalité’, ‘religion et espace-temps virtuel’: pour mesures un court traité à ces thèmes, dans l’économie qui nous est assignée, concevoir une petite machine discursive qui, pour être finie et perfectible, ne soit pas trop impuissante. Afin de penser abstraitement la religion aujourd’hui, nous partirons de ces puissances d’abstraction afin de risquer, à terme, l’hypothèse suivante: au regard de toutes ces forces d’abstraction et de dissociation (déracinement, délocalisation, désincarnation, formalisation, schématisation universalisante, objectivation, télécommunication, etc.), la ‘religion’ est à la fois dans l’antagonisme réactif et la surenchère réaffirmatrice. Là où le savoir et la foi, la technoscience (‘capitaliste’ et fiduciaire) et la croyance, le crédit, la fiabilité, l’acte de foi auront toujours eu partie liée, dans le lieu même, au noeud d’alliance de leur opposition. D’où l’aporie – une certaine absence de chemin, de voie, d’issue, de salut – et les deux sources.”*

modernas, Benveniste diz que a expressão melhor acabada para dar conta dessa ambiguidade constitutiva está no latim.

Existem em latim duas palavras, *sacer* e *sanctus*; a relação entre elas, do ponto de vista morfológico, é perfeitamente clara, mas é na significação dos termos que reside o problema.

O termo latino *sacer* encerra a representação para nós mais precisa e específica do “sagrado”. É em latim que melhor se manifesta a divisão entre o profano e o sagrado; é também em latim que se descobre o caráter ambíguo do “sagrado”: consagrado aos deuses e carregado de uma mácula indelével, augusto e maldito, digno de veneração e despertando horror. Esse duplo valor é próprio de *sacer*; ele contribui para a diferenciação entre *sacer* e *sanctus*, pois não afeta de maneira alguma o adjetivo aparentado *sanctus*.

Além disso, é a relação estabelecida entre *sacer* e *sacrificare* que melhor nos permite compreender o mecanismo do sagrado e a relação com o sacrifício. O termo “sacrifício”, familiar a nós, associa uma concepção e uma operação que parecem nada ter em comum. Por que “sacrificar” quer de fato dizer “pôr à morte”, se significa propriamente “tornar sagrado” (cf. *sacrificium*)? Por que o sacrifício comporta necessariamente a morte?¹⁷¹

A articulação teórica de Benveniste, assim como a de Bataille, portanto, indica na concepção de *sagrado* uma estrutura fundamentalmente ambígua. De certa maneira, a compreensão do termo nesses sentidos antagônicos serviu de apoio às diversas ciências que no início do século XX surgiam sem, no entanto, ser ela mesma colocada em causa: assim, diante da pergunta, por qual razão *há* um caráter ambíguo no sagrado?, só se poderia responder que é porque para que algo seja dito sagrado *é preciso que tenha um caráter ambíguo*.

Em fins de século XIX, a civilização europeia era tomada por um desconforto diante da ideia de religião e da própria religiosidade. Ao esvaziamento das instituições eclesiais e dos sentidos *comuns* à religião – num povo que, como lembra Benjamin, descobria a *intimidade* dos espaços *privados* interiores (daí o nascimento das religiões intimistas

¹⁷¹ BENVENISTE, Émile. *O Vocabulário das Instituições Indo-Européias...* p. 189.

como o espiritismo) voltando as costas aos espaços *públicos* (que, de certo modo, tinham nas experiências religiosas das igrejas um modo de constituir-se) – corresponde o nascimento das novas ciências – antropologia e etnografia – que exerciam um papel importante na tentativa de compreender fenômenos, como o sagrado, que haviam se tornado *desconhecidos* aos olhos dos europeus que agora viviam de um novo modo (talvez melhor seria dizer *Unheimlich*). Portanto, a procura fora de si, fora do espírito europeu, isto é, na investigação dos ditos povos primitivos, por referentes para criar e justificar teorias a respeito dos próprios fundamentos (religiosos, políticos, teológicos e filosóficos) que então eram *reconhecidos* como *estranhos*,¹⁷² pode ser uma das compreensões epistemológicas dessas ciências. Assim, em certo sentido, toda a construção – utilizada por Freud e Durkheim, dentre outros; e notadamente justificada por Benveniste no seu *Vocabulário* – de noções como *mana*, *truc*, *orenda*, *sacer* passa a constituir o *ponto obtuso* do pensamento que, *ao mesmo tempo*, é o *ponto justificador* de certas estruturas do próprio pensamento: ou seja, trata-se da criação de *mitologemas* de conhecimento, ou, *mitologemas científicos*.

Em certo sentido, é possível aproximar essa noção do mito do *realismo*, a que faz alusão Pasolini, e também dos mitos renegados por Murilo no seu *Texto de Montreal*. Isto é, na leitura aqui proposta, tais mitologemas são aquilo que toma a posição basilar para construções teóricas e que, porém, não são eles mesmos justificados pela própria estrutura em que estão como base (que, para lembrar as análises anteriores sobre a linguagem e seus fundamentos negativos, seriam também um pressuposto negativo). Como, no entanto, ultrapassar essa estrutura para se tentar *pensar* inclusive ela própria? Existe tal possibilidade?

Nesta tese propõe-se uma resposta afirmativa a tais questões. E o aceno para enfrentar o problema vem novamente da teoria do *excedente de significante* de Lévi-Strauss, ou seja, encarando todo mitologema científico – neste caso, o que propõe a ambiguidade fundamental do *sagrado* – com um *significante flutuante*. Toda a tradição, fundada na antropologia (e é o próprio antropólogo a fazer *epistemologia da antropologia*), dessa ambivalência constitutiva do termo *sacer* – o que é digno de veneração e que desperta horror – pode ser proposta então

¹⁷² A psicanálise freudiana, levantando a noção de inconsciente, de certa maneira foi uma das formas de como a Europa viu seu *obsceno* e tratou de maquiá-lo para que ele pudesse subir ao palco dos saberes.

numa outra leitura. Na sua introdução à obra de Marcel Mauss, diz Lévi-Strauss:

Acreditamos que as noções de tipo *mana*, tão diversas quanto possam ser, e encaradas em sua função mais geral (que, como já vimos, não desaparece em nossa mentalidade e em nossa forma de sociedade), representam precisamente esse *significante flutuante*, que é a servidão de todo pensamento acabado (mas também a garantia de toda arte, de toda poesia, de toda invenção mítica e estética), se bem que o conhecimento científico seja capaz, senão de estancá-lo, pelo menos de discipliná-lo parcialmente. O pensamento mágico aliás oferece outros métodos de canalização, com outros resultados, e esses métodos podem perfeitamente coexistir. Em outros termos, e inspirados no preceito de Mauss de que todos os fenômenos sociais podem ser assimilados à linguagem, vemos no *mana*, no *wakan*, no *orenda* e em outras noções do mesmo tipo, a expressão consciente de uma *função semântica*, cujo papel é o de permitir que o pensamento simbólico se exerça apesar da contradição que lhe é própria. Assim explicam-se as antinomias, aparentemente insolúveis, ligadas a esta noção que tanto feriram os etnógrafos e que Mauss trouxe à luz: força e ação, qualidades e estado, substantivo, adjetivo e verbo ao mesmo tempo, abstrato e concreto, onipresente e localizado. De fato, o *mana* é tudo isso ao mesmo tempo, mas, precisamente, só é porque não é nada disso: simples forma, ou, mais exatamente, símbolo em estado puro, não é portanto suscetível de atribuir-se qualquer conteúdo simbólico? No sistema de símbolos que constitui toda cosmologia, seria simplesmente um *valor simbólico zero*, ou seja, um sinal marcando a necessidade de um conteúdo simbólico suplementar àquele de que já se carrega o significado, mas podendo ser um valor qualquer, sob condição de ainda fazer parte da reserva

disponível, e não ser, como dizem os fonólogos, um termo de grupo.¹⁷³

Para além do problema anfibológico do termo *sacer* (que Lévi-Strauss aqui não expõe, mas ao qual é também pertinente a análise), é preciso compreendê-lo como um *significante flutuante* que é tudo o que se lhe atribui como significado justamente por não ser nada de tudo aquilo. Simples forma, conceito vazio e preenchível, ou, em outro sentido, *khôra*. E a referência a tal termo não é em vão, já que certas reverberações desse pensamento de Lévi-Strauss podem ser sensivelmente sentidas, em outra clave, também em Jacques Derrida. Justamente nos prolegômenos do seminário sobre *fé* e *saber*, o filósofo traz à tona sua concepção (a partir da matriz platônica) de *khôra*, como possibilidade de um dos nomes de deus – que em muito lembra essas análises do antropólogo das *Mitológicas*. Diz Derrida:

Khôra permanece absolutamente impassível e heterogênea a todos os processos de revelação histórica ou de experiência antropto-teológica que supõem sobretudo a abstração. Ela jamais entrará em religião e não se deixará jamais sacralizar, santificar, humanizar, teologizar, cultivar, historicizar. Radicalmente heterogênea ao são e ao salvo, ao santo e ao sagrado, ela jamais se deixa *indenizar*. Ela não se pode dizer no presente, pois *khôra* jamais se apresenta como tal. Ela não é nem o Ser, nem o Bem, nem Deus, nem o Homem, nem a História. Ela sempre lhes resistirá, ela terá sido (e nenhum futuro anterior terá podido se reapropriar, dobrar ou refletir uma *khôra* sem fé nem lei) o *lugar* mesmo de uma resistência infinita, de um permanecer infinitamente impassível: um outro absoluto sem rosto.¹⁷⁴

¹⁷³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Introdução à Obra de Marcel Mauss...* 1974. p. 34-35.

¹⁷⁴ DERRIDA, Jacques. *Foi et Savoir. Suivi de Le Siècle et le Pardon*. Paris: Éditions du Seuil, 2001. pp. 34-35. “*Khôra* reste absolument impassible et hétérogène à tous les processus de révélation historique ou d’expérience antropto-théologique, qui en supposent néanmoins l’abstraction. Elle ne sera jamais entrée en religion et ne se laissera jamais sacraliser, sanctifier, humaniser, théologiser, cultiver, historialiser. Radicalement hétérogène au sain et au sauf, au saint et au sacré, elle ne se laisse jamais indemniser. Cela même ne peut se dire au présent, car *khôra* ne se présente jamais comme telle. Elle n’est ni l’Être, ni le Bien, ni Dieu, ni l’Homme, ni l’Histoire. Elle leur résistera

Khôra não entra no circuito da ambiguidade porque a ele resiste como um fora absoluto. Porém, como significante, estabelece-se simbolicamente flutuante, mesmo que na estrutura derridiana seja, apofaticamente, não predicável.

Antes porém de avançar nessa compreensão de *sagrado* para além do mitologema anfibológico (e é justamente esta posição que aqui se assume na leitura de Pasolini e de Murilo Mendes), é preciso verificar como a compreensão canônica do termo no século XX encontra pontos de curto-circuito a partir de algumas análises do uso do noção. Um ponto chave para se ver a problemática da circularidade do *sacer* entrar colapso está, lembra Giorgio Agamben – seguindo uma sugestão benjaminiana¹⁷⁵ –, na leitura que pode ser feita do primeiro uso do termo, na tradição jurídica ocidental, em relação ao homem: *homo sacer*, a obscura figura do direito romano arcaico que Festo define no verbete *sacer mons*, do seu tratado *De verborum significacione*:

At homo sacer is est, quem populus iudicavit ob maleficium neque fas est eum immolari, sed qui occidit, parricidi non damnatur; nam lege tribunicia prima cavetur 'si quis eum, qui eo plebei scito sacer sit, occiderit, parricida ne sit'.

toujours, elle aura toujours été (et aucun futur antérieur, même, n'aura pu réapproprié, faire fléchir ou réfléchir une khôra sans foi ni loi) le lieu même d'une résistance infinie, d'une restance infiniment impassible: un tout autre sans visage."

¹⁷⁵ No final de sua *Crítica da Violência*, Benjamin diz: “Autant l’homme est sacré (ou aussi cette vie en lui qui reste identique dans l’avie sur terre, dans la morte t dans la survie), aussi peu le sont ses états, aussi peu l’est s’avie physique, susceptible d’être lésée par d’autres hommes. Qu’est-ce, en effet, qui la distingue essentiellement de celle des bêtes et des plantes? Et même si bêtes et plantes étaient sacrées, elles ne pourraient l’être pour leur simple vie, ni en elle. Sur l’origine du dogme qui affirme le carctère sacré de l’avie il vaudrait la peine de faire une recherche. Il se peut, il est même vraisemblable, que ce dogme soit récent, à titre d’ultime égarement de la tradition occidentale affaiblie qui cherche dans le cosmologiquement impénétrable le sacré qu’elle a perdu. (L’ancienneté de tous les préceptes religieux condamnant le meurtre ne prouve rien là contre, car ils reposent sur d’autres conceptions que le théorème moderne.) Et voici finalement qui donne à réfléchir: ce qui est ici qualifié de sacré est ce que l’ancienne pensée mythique désignait comme porteur de culpabilité: le simple fait de vivre.” Cf. BENJAMIN, Walter. *Critique de la Violence*. In.: BENJAMIN, Walter. *Oeuvre I*. Paris: Gallimard, 2000. Traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. p. 241.

Ex quo quivis homo malus atque improbus sacer appellari solet.

Homem sacro é, portanto, aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribunicia se adverte que se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro, não será considerado homicida”. Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado sacro.¹⁷⁶

A antropologia de fins de século XIX e início de XX tenta dar um fim ao problema hermenêutico aberto pelo *homo sacer* – aquele da impunidade da matança e interdição do assassinio – atribuindo ao termo *sacer* da fórmula justamente a noção corrente de ignominioso e augusto. Porém, ao se ler a dificuldade hermenêutica sob a chave da anfibia, surge como que um encobrimento do princípio que sobeja à própria postulação científica. Como lembra Lévi-Strauss,¹⁷⁷ esse será o ponto

¹⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer...* p. 79. A tradução de Agamben substitui o termo parricídio por homicídio. No entanto, a primeira tradução do verbete para o francês em 1846, por M. A. Savagner, insiste no termo parricídio: *Mais on donne l'épithète de sacer à l'homme que le peuple a jugé pour un crime; il n'est pas permis de l'immoler, mais celui qui le tue n'est pas condamné comme parricide: car la première loi tribunitienne porte cette disposition: Si quis eum, qui eo plebei scito sacer sit, occiderit, parricida ne sit. De là, dans le langage familier, on appelle sacer tout homme méchant et mauvais.* Texto encontrado no endereço eletrônico: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Festus/s.htm> (Acessado em 14/04/2011.) Agamben, por sua vez, entende que qualquer que seja a etimologia de *parricidium* esse indica originalmente o assassinio de um homem livre. Cf. AGAMBEN. *Homo Sacer..* p. 79. Também esse parece ser o entendimento de Émile Benveniste que, no trecho em que comenta o mesmo verbete de Festo, se utiliza da palavra homicida. Cf. BENVENISTE. *Vocabulário das Instituições Indo-Européias...* p. 190. “O dito *sacer* carrega uma verdadeira mancha que o coloca fora da sociedade dos homens: deve-se fugir a seu contato. Se alguém o mata, não por isso será um homicida.” (*Grifo nosso*)

¹⁷⁷ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Introdução à Obra de Marcel Mauss...* 1974. p. 30-31. “Colocamo-nos, pois, em um caminho estreitamente paralelo ao de Mauss, ao invocar a noção de *mana* como fundamento de certos juízos sintéticos a priori. Recusamo-nos, porém, a acompanhá-lo, quando vai procurar a origem da noção de *mana* em uma outra ordem de realidades além das relações que ela ajuda a construir: ordem de sentimentos, volições e crenças, que são, do ponto de vista da explicação sociológica, ou epifenômenos, ou mistérios, de qualquer modo objetos extrínsecos ao campo da investigação. Aí

ao qual o pensamento permanecerá como servo, participando da explicação do que se quer explicar; isto é, um *double bind* da argumentação científica, seu pressuposto inquestionado.

À circularidade intepretativa do *homo sacer*, Agamben, no legado de Lévi-Strauss, pretende uma interpretação que suplante esse mitologema, propondo uma noção – próxima, nesse sentido, à *khôra* derridiana – que exponha o próprio fundamento; isto é, reserva para o *homo sacer* uma dimensão político-jurídica que pretende ir além do mitologema antropológico do *sacer* (que não dá nenhuma resposta significativa à impunidade da matança e interdição do assassinio), isto é, procura, na sua leitura, propor um *topos* originalíssimo, por assim dizer.¹⁷⁸ Para encontrar tal compreensão, Agamben começa sua análise a

está, a nosso ver, a razão pela qual uma pesquisa tão rica, tão penetrante, tão plena de luzes, muda bruscamente de direção e desemboca em uma conclusão decepcionante. No final das contas, mana só seria ‘a expressão de sentimentos sociais que se formaram tanto fatal e universalmente, quanto fortuitamente, a respeito de certas coisas, escolhidas na maioria das vezes de uma maneira arbitrária...’. Mas as noções de sentimento, de fatalidade, de fortuidade e de arbítrio não são noções científicas. Não esclarecem os fenômenos que se deseja explicar, e sim participam deles. Vê-se, pois, que em um caso pelo menos, a noção de mana apresenta os caracteres de poder secreto, de força misteriosa que Dukheim e Mauss lhe atribuíram: tal é o papel que ela desempenha em seu próprio sistema, onde, verdadeiramente, o mana é mana.”

¹⁷⁸ Em *Profanações*, Agamben faz uma síntese desse seu longo trajeto de exposição da falha hermenêutica constante nas leituras do *sacer* como portador de uma ambiguidade constitutiva. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações...* pp. 68-69. “Os filólogos não cansam de ficar surependidos com o duplice e contraditório significado que o verbo profanare parece ter em latim: por um lado, tornar profano, por outro – em acepção atestada só em poucos casos – sacrificar. Trata-se de uma ambiguidade que parece inerente ao vocabulário do sagrado como tal: o adjetivo *sacer*, com um contra-senso que Freud já havia percebido, significaria tanto “augusto, consagrado aos deuses”, como “maldito, excluído da comunidade”. A ambiguidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado. Veja-se o termo *sacer*. Ele designa aquilo que, através do ato solene da *sacratio* ou da *devotio* (com que o comandante consagra a sua vida aos deuses do inferno para assegurar a vitória), foi entregue aos deuses, pertence exclusivamente a eles. Contudo, na

partir do sacrifício – *sacrum facere*, a operação *religiosa* por excelência –, um fazer que é excluído dos fazeres comuns e, portanto, proibido àqueles que não detêm competência para cumpri-lo, justamente por que se trata de uma ação revestida de proibições e prescrições rituais.

O fazer proibido, marcado de sacralidade, não é, desse modo, simplesmente excluído: é sim, de agora em diante, somente acessível a certas pessoas e segundo regras determinadas. Dessa maneira, proporciona à sociedade e para sua legislação infundada a ficção de um início: o que está excluído da comunidade é, na realidade, aquilo sobre o que se funda a inteira vida da comunidade e é assumida por esta como um passado imemorial e, no entanto, memorável.¹⁷⁹

expressão homo sacer, o adjetivo parece designar um indivíduo que, tendo sido excluído da comunidade, pode ser morto impunemente, mas não pode ser sacrificado aos deuses. O que aconteceu de fato nesse caso? Um homem sagrado, ou seja, pertencente aos deuses, sobreviveu ao rito que o separou dos homens e continua levando uma existência aparentemente profana entre eles. No mundo profano, é inerente ao seu corpo um resíduo irredutível de sacralidade, que o subtrai ao comércio normal com seus semelhantes e o expõe à possibilidade da morte violenta, que o devolve aos deuses aos quais realmente pertence; considerado, porém, na esfera divina, ele não pode ser sacrificado e é excluído do culto, pois sua vida já é propriedade dos deuses e, mesmo assim, enquanto sobrevive, por assim dizer, a si mesma, ela introduz um resto incongruente de profanidade no âmbito do sagrado. Sagrado e profano representam, pois, na máquina do sacrifício, um sistema de dois pólos, no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto. Mas é precisamente desse modo que a máquina pode assegurar a partilha do uso entre os humanos e os divinos e pode devolver eventualmente aos homens o que havia sido consagrado aos deuses. Daí nasce a promiscuidade entre as duas operações no sacrifício romano, na qual uma parte da própria vítima consagrada acaba profanada por contágio e consumida pelos homens, enquanto outra é entregue aos deuses.”

¹⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *El Lenguaje y la muerte...* p. 168. “*El hacer prohibido, marcado de sacralidad, no es, sin embargo, simplemente excluído: más bien de ahora en adelante es sólo accesible para ciertas personas y según reglas determinadas. De este modo, proporciona a la sociedad y a su legislación infundada, la ficción de un inicio: lo que está excluído de la comunidad es, en realidad, aquello sobre lo que se funda la vida entera de la comunidad y es asumida por ésta como un pasado inmemorial y, sin embargo, memorable.*”

O sacrificio caracteriza-se, portanto, pela transmissão de algo do mundo humano para o divino e os escrúpulos ritualísticos dos responsáveis pela função do *fazer sagrado* – os *sacerdos* – são as notas da distância e separação.¹⁸⁰ O fundamento postulado como um fazer aponta para o infundamento originário que povoa o homem e sua comunidade, porém, sempre recobrando-o, ficcionalizando¹⁸¹, um início

¹⁸⁰ También Roberto Esposito, ainda no seu cruzamento das propostas de Benveniste e Derrida, traça uma análise do sintagma *religião* num sentido próximo a esse proposto por Agamben. Cf. ESPOSITO, Roberto. *Immunitas...* p. 83-84. “*En definitiva, para rehuir el riesgo extremo de la aniquilación, la vida debe tomar en su propio interior un fragmento de esa nada que la amenaza desde ele exterior. Incorporar de modo preventivo y parcial algo de lo que la niega. Benveniste parece aproximarse a esta conclusión cuando, a propósito de la vexata quaestio acerca de las dos etimologías más probables del termino religio – la ciceroniana que la vincula a relegere (‘recoger’, ‘reunir’) y la testimoniada por Lactancio y Tertuliano, que en cambio la asocia a religare (‘ligar’, ‘reunir’) –, opta por la primera y llega a la conclusión de que ‘la religio es una vacilación que impide, un escrúpulo, y no un sentimiento que dirige hacia una acción, o que incita a practicar el culto’. El significado positivo de la salvación no decae, pero esta queda condicionada a la presencia de un freno, de un bloqueo, de una clausura: una apertura que se mantiene englobando una clausura o una inmanencia afianzada por una transcendencia. En el fondo – como también observa Derrida –, este es el elemento conjuntivo que subterráneamente vincula, mucho más de cuanto los yuxtapone, los dos étimos, el relegere y el religare: el ‘re’, la repetición, la réplica, la reiteración. Religión – se podría decir – es la impracticabilidad de lo novum, la imposibilidad de que el hombre sea comienzo de sí mismo, su constante reinscripción dentro de un marco definido con anterioridad que hace de todo inicio un reinicio, una reanudación ya anudada siempre con anterioridad a aquello que la precede y la predetermina. Es como una mirada constante atraída hacia atrás; o una voz doblada en su propio eco.”*

¹⁸¹ Sobre as mitologias de início, as propostas de Sloterdijk – com o uso da metáfora do livro da vida – são elucidadoras. Cf. SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, Venir al Lenguaje...* pp. 51-52. “*Señoras e señores, la idea de una autobiografía radical sigue siendo en sí misma contradictoria en la medida en que considere el lenguaje narrativo ya existente como una evidencia ya en marcha y, al lado de ésta, las organizaciones del tiempo y las formas curriculares que han comprendido la vida siempre como un curso. Una autobiografía fundamental que perdure en el receptáculo interno de la conciencia individual y no se empeñe en ser una metafísica de la identidad, sólo aparece en los espacios iniciales de la vida separada cuando sigue a ese flujo silencioso donde las cosas aún sin nombre juegan en las orillas del concepto sin petrificarse. Quien busca volver a la página donde yacen los tempranísimos*

que é desde sempre cindido (simetricamente, o homem e a comunidade: aquele é sempre cindido em vivente e falante, homem e não homem; bem como a criação de uma esfera lícita e outra ilícita, um dentro e um fora¹⁸²). Assim, os escrúpulos com os quais o sacerdote opera o

signos de sus comienzos, comienza otra vez en el sentido verdadero de la palabra: abre las páginas vacías en las que se graban las primeras diferencias, desenrolla el pergamino vivo que porta las marcas aún punzantes de su tatuaje particular. Lo que se pone de manifiesto aquí no hace sino confirmar la suposición psicológica de que hay capas o estratos de lo anímico en los que el tiempo se detiene. Ahora bien, tan pronto como se exponen las páginas de esta presencia temprana sin lenguaje, empiezo a comprender por qué sobre su hojear se cierne la apariencia de la imposibilidad. Detrás de la protectora conciencia de no poder hacerlo se agita el temor y el pánico de quizá ser capaz de ello. Pues, si yo pudiera regresar a mi comienzo real, ¿qué es lo que pasaría? ¿No se revelaría de una vez la falta de límites de lo inicial? El hiperensible apeiron de la noche infantil se abriría de nuevo; el libro infinito del mundo se desparramaría en pedazos evocando los horrores de la falta de objetividad. Pero sobre todo ocurriría esto: me atravesarían de nuevo las agujas de la realidad para dibujarme con la terrible tinta de la identidad, y otra vez se acercaría el hierro ardiente a mi piel para marcarme las propiedades reconocibles y grabarme los signos de la separación a prueba de falsificación entre los omóplatos. Dado que este radical volver la página atrás en el libro de la vida no puede separarse del riesgo de toparse de nuevo con el temprano horror de la existencia, en no pocas ocasiones constituye para nosotros una ficción benefactora el hecho de creer que hemos olvidado pertinentemente estos acontecimientos prelingüísticos. Pues ¿qué sería de la necesidad humana de días tranquilos si éstos no vivieran bajo la protección de la oscuridad del comienzo?”

¹⁸² Também Jean-Luc Nancy, em um dos fragmentos de *El sentido del mundo* denominado *Política I*, fala de uma *política dos destinos, das Causas* – identificada ao totalitarismo – que teria a ver com um *sacrifício político* e representaria uma espécie de “*acceso a la verdad en la negación que se apropia de la negatividad finita del sentido.*” A partir disso, Nancy critica a noção de democracia que chega até o contemporâneo e que está inevitavelmente ligada à lógica sacrificial, pois, como sentido indeterminado, na sua indeterminação encontraria sua verdade que, portanto, seria vazia e coligada ao sacrifício como fundamentação dessa verdade (e, com Agamben, poder-se-ia dizer que é *forjar* o próprio *fundamento*). Propõe, então, uma outra leitura para *constituição* de um espaço político. Cf. NANCY, Jean-Luc. *El Sentido del Mundo...* p. 139. “*Entonces la cuestión política no consistiría en reconstituir las condiciones de un sacrificio, sino en que el conjunto en el lazo indeterminado, desanudado o todavía no anudado, se configure en un espacio de sentido que su verdad misma no reabsorbe. Una tal configuración de espacio no sería el equivalente de una*

sacrifício não são mais do que as regras que separam o lícito e o ilícito na comunidade e, no caso específico do ato sacrificial, demarcam o limite de ação até onde o sacerdote pode ir sem ultrapassar o plano profano – no qual se encontra – em direção à esfera sagrada.

O fazer próprio do *sacrum facere* é justamente uma matança, isto é, um fazer expropriativo, que à força faz passar – de modo violento – a vida sobre a qual incide da esfera profana para a sagrada (e, lembrando a análise de Esposito, é a inserção de morte na vida). A violência do ato, a ação de matar, é, por si só, não fundamentada, mas justificada *a posteriori* pela própria estrutura que o ato mesmo ajuda a criar: as partições são criadas pelo sacrifício e, ao mesmo tempo, justificam o sacrifício – como uma dúplice implicação até certo ponto *oxímora*. Isto é, o caráter *não-natural* da violência supõe, por sua vez, a estrutura do sagrado como meio de fundamentar a si própria.

A violência não é algo como um dado biológico originário, que o homem não pode senão assumir e regular na própria práxis e através da instituição sacrificial; ao contrário, é o próprio infundamento do fazer humano (ao que o mitologema sacrificial quer remediar) o que constitui o caráter violento (é dizer, *contra naturam*, segundo o significado latino da palavra) do sacrifício. Todo fazer humano, enquanto não está naturalmente fundado, senão que tem que colocar por si mesmo o próprio fundamento é, segundo o mitologema sacrificial, violento, e é esta violência *sagrada* o que o sacrificio pré-supõe para repeti-la e regulá-la na própria estrutura.¹⁸³

figuración (de una ficción, de un mito) político. Trazaría la forma del ser-à en el ser-conjunto sin identificar los rasgos del à-lo-cual o del à-quien, sin identificar o sin verificar el 'hacia lo cual' del sentido de ser-en-común – o bien identificando esos rasgos como las de todos y cada uno: otra 'totalidad', otra unicidad de la verdad. Esta 'totalidad' operaría una transitividad, no una sustancialidad, del ser-en-común. Sin embargo, habría allí alguna cosa del registro de la 'figura', alguna cosa del orden del trazado."

¹⁸³ AGAMBEN, Giorgio. *El Lenguaje e la Muerte...* p. 169. “La violencia no es algo como un dato biológico originario, que el hombre no puede sino asumir y regular en la propia praxis a través de la institución sacrificial; más bien es el infundamento mismo del hacer humano (al que el mitologema sacrificial quiere poner remedio) el que constituye el carácter violento (es decir, *contra naturam*, según el significado latino de la palabra) del sacrificio. Todo hacer humano, en cuanto que no está naturalmente fundado, sino que tiene que poner por si

E a regulamentação do uso dessa violência, portanto, é o que a religião cumpre como seu papel: separa para os deuses o objeto do sacrifício, a vida que será apartada do mundo profano. Nesses termos, o sacrifício – como principal dispositivo religioso – é a marca do que a religião porta como uma sua característica fundamental: a separação de algo para uma outra esfera, aquela da divindade.

O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que devem caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas – e as fórmulas – que devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas o que se encarrega de mantê-los distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” – ou seja, desvinculada da *religio* das normas – diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado.¹⁸⁴

Diante dessas análises de Agamben – que são desdobramentos da teoria de Lévi-Strauss –, é possível notar claramente como a noção ambivalente de *sacer* replica a estrutura ficcional do mitologema sacrificial. Em outros termos: ao *justificar* certas explicações com base em si mesma sem, no entanto, *justificar-se* enquanto *elemento justificador*, insiste-se na reprodução de um modelo que não se define, nem abre a possibilidade para se pensar além de si mesmo, mas que apenas marca o passo de uma fundação (tanto do homem quanto da sua comunidade). Mais do que o caráter anfibológico fundamental do *sagrado*, a compreensão do *homo sacer* – de acordo com a proposição agambeniana de um *topos* que marque um lugar *originário* para além do mitologema – deve também buscar justificar a si própria. E a estrutura análoga ao *homo sacer* que Agamben traz a causa nas suas análises é a *exceção soberana*.

mismo el propio fundamento, es, según el mitologema sacrificial, violento, y es esa violencia sagrada lo que el sacrificio pré-supone para repetirla y regularla en la propia estuctura.”

¹⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações...* pp. 66.

Por meio de suas análises de Carl Schmitt (sobretudo da sua tese elementar enunciada na sua *Teologia Política I*: “é soberano quem decide o estado de exceção”¹⁸⁵) e seguindo a lição de Jean-Luc Nancy sobre o *bando*,¹⁸⁶ Agamben entende que tanto na soberania quanto no *homo sacer*, o que está em questão é um mecanismo de dupla exclusão e dupla captura.

Como um caso de exclusão a exceção é particular. Nela o que é excluído não é por sua vez mantido fora de relação com o sistema ao qual se refere. Na gramática de uma língua existem as previsões *normais* de uso, bem como as *exceções*. No entanto, as duas categorias não estão colocadas em sistemas linguísticos diversos. Tanto o caso normal de utilização da língua, quanto à exceção são componentes de um único sistema linguístico. A exceção, assim como a norma, pertence ao sistema: esta como a previsão *normal* de uso da língua, aquela na forma da *suspensão* do uso em determinados casos. Nesse sentido, a exceção marca “não simplesmente uma exclusão, mas uma *exclusão inclusiva*, uma *ex-ceptio* no sentido literal do termo: uma captura do fora.”¹⁸⁷ Isto é, aquilo que está incluído pela sua própria exclusão.

Para Schmitt, com base na exceção é que se pode demonstrar o todo de um ordenamento, isto é, sua normalidade. “Na exceção, a força da verdadeira vida rompe a crosta de um mecanismo coalhado na repetição.”¹⁸⁸ E é justo na *Teologia Política I*, no seu trabalho sobre o soberano, que Schmitt expõe sua predileção pela exceção. De fato, o problema de quem decide o estado de exceção (a suspensão do ordenamento jurídico de uma comunidade política com vistas à sua conservação) expõe a condição aporética da soberania: está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ordenamento; é uma figura limiar e, portanto, excessiva (pela sua exclusão – posta como um poder supremo, acima do ordenamento – está incluída na ordem jurídica).

¹⁸⁵ SCHMITT, Carl. *Teologia Política*. In. AGUILAR, Héctor Orestes. *Carl Schmitt, Teólogo de la Política*. México: Fondo de Cultura, 2001. p. 23. “*Es soberano quien decide el estado de excepción.*”

¹⁸⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua...* pp. 66-69.

¹⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Il tempo che resta...* p. 99. “*(...) non semplicemente un'esclusione, ma un'esclusione inclusiva, un'ex-ceptio nel senso letterale del termine: una cattura del fuori.*”

¹⁸⁸ SCHMITT, Carl. *Teologia Política I...* p. 29. “*En la excepción, la fuerza de la verdadera vida rompe la costra de un mecanismo cuajado en la repetición.*”

O estado de exceção sob o qual incide a decisão do soberano, visto sob tais circunstâncias, funciona como o modo de legalizar aquilo que não pode ter forma legal. Quando as previsões normativo-constitucionais enunciam a possibilidade da declaração do estado de exceção (cabe lembrar que, como sugere Agamben, tal expressão serve de termo técnico envolvente, definidor de um conjunto de fenômenos jurídicos: *estado de sítio, martial law, emergency powers* etc.¹⁸⁹), nada mais fazem do que – numa perspectiva *biopolítica* – incluir a própria vida do ser vivo homem no direito. O que vem à tona é um espaço de indeterminação entre direito e política (nos termos de uma teoria do direito – ocorre também que tal oposição não pode ser descrita em termos topográficos, mas topológicos), no qual o soberano, como emblema da limiaridade entre ambos, decide sobre a *vida nua*, a *vida abandonada*. Na exceção (a exclusão inclusiva que leva ao indiscernível o dentro e o fora, o direito e a anomia) o nexo político originário entre o soberano e a *homo sacer* então se constata como uma relação, justamente, de bando, ou seja, “a pura forma do referir-se a alguma coisa em geral, isto é, a simples colocação de uma relação com o irrelato.”¹⁹⁰

O abandonado não é aquilo que está simplesmente fora, mas justamente por se encontrar *no* fora está em relação com *o* dentro, isto é, num limiar de indecidibilidade entre o dentro e o fora. Portanto, pode-se denominar “*bando* (do antigo termo germânico que indica tanto a exclusão da comunidade quanto a insígnia do soberano) esta estrutura original da lei, por meio da qual esta se conserva inclusive na própria suspensão e se aplica também àquilo que exclui de si, que *abandonou*, isto é, que banuiu.”¹⁹¹ Em outros termos, tal é a figura da lei no estado de exceção – como proposto por Schmitt. Em suas teorizações, Schmitt anota que a exceção – instaurada pela decisão soberana – é um espaço anômico, ou seja, um vazio de juridicidade. Nele a lei encontra-se suspensa pela decisão soberana, e é justamente nesta auto-privação, que a lei aplica-se desaplicando-se. E esse espaço de suspensão do direito,

¹⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. Trad.: Iraci D. Poletti. p. 15.

¹⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer...* p. 36

¹⁹¹ AGAMBEN, Giorgio. *La Potenza del Pensiero...* pp. 253-254. “bando (*dall’antico termine germanico che indica tanto l’esclusione dalla comunità che l’insegna del sovrano*) questa struttura originale della legge, attraverso la quale essa si conserva anche nella propria sospensione e si applica anche a ciò che ha escluso da sé, che ha abbandonato, cioè messo al bando.”

espaço anômico, vazio de direito, configura-se como um pressuposto para o estado normativo (o ordenamento jurídico) que, a todo custo, Schmitt vincula numa relação: Estado de direito e Estado de exceção estariam intimamente conectados e este seria o fundamento para aquele. Desse modo, o direito sempre parece querer se apropriar – incluir em si a sua própria ausência – do Estado de exceção, ou, ao menos, manter-se em relação com ele.

Diante dessas análises é possível ver como a exceção funciona como um meio limiar de fixar uma relação entre direito e anomia; um meio de incluir no seio do *nomos* um núcleo originariamente vazio – o fundamento negativo –, anômico e que garante a própria possibilidade do direito. Na exceção o direito permanece vigendo, ainda que em suspensão, de maneira que qualquer ação praticada durante essa *vigência sem significado* tenha um tônus jurídico (o que demonstra o esforço – violência – empreendido durante o período de exceção como meio de *existência* do próprio direito).

Estendendo as análises da esfera da soberania àquela análoga do *homo sacer*, é possível vislumbrar agora uma nova chave interpretativa do sagrado para além da sua pretensa figura ambivalente.

Assim como, na exceção soberana, a lei se aplica de fato ao caso excepcional desaplicando-se, retirando-se deste, do mesmo modo o *homo sacer* pertence ao Deus na forma da insacriticabilidade e é incluído na comunidade na forma da matabilidade. *A vida insacriticável e, todavia, matável, é a vida sacra.* Aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. (...) A proximidade entre a esfera da soberania e a do sagrado, que foi muitas vezes observada e diversamente justificada, não é simplesmente o resíduo secularizado do originário caráter religioso de todo poder político, nem somente a tentativa de assegurar a este o prestígio de uma sanção teológica; tampouco ela é, porém, a consequência de um caráter “sacro”, ou seja, ao mesmo tempo augusto e maldito, que seria inexplicavelmente inerente à vida como tal.¹⁹²

¹⁹² AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer...* p. 90-92.

Toda a estruturação da teoria agambeniana é, portanto, perpassada pela ideia de Lévi-Strauss: tanto a esfera da *soberania* quanto a do *sacer*, mais do que justificáveis por parâmetros que nelas constatem uma *ambiguidade constitutiva* incapaz de explicá-las (como mitologemas), são compostas de significantes que excedem as possibilidades de significados.

E, a partir dessa leitura, portanto, é possível transpor a medida gnoseológica implícita nos desenvolvimentos da teoria de Lévi-Strauss, para suas implicações éticas. Ou seja, seguindo a leitura de Agamben, pode-se dizer que a inadequação fundamental entre significante e significado é também, e sobretudo, de caráter ético – fato esse que leva toda a interpretação do *sacer* para além de um problema de sua condição ambígua, mas para mais próximo daquilo que move os sujeitos em suas ações, e que, nesta tese, é proposto como o agir poético de Murilo Mendes e Pier Paolo Pasolini. O problema da veracidade da palavra, a garantia de ligação entre os nomes e as coisas, entre os agentes e suas ações,¹⁹³ reflete-se em ambos de modo a fazer com que suas posturas poéticas balizem-se pelo jogo da *agonia alegre*, isto é, da impossibilidade efetiva de uma verdade ética senão no modo como se colocam em jogo na linguagem – numa exposição às dúvidas e às intempéries do mundo que lhes cercava.

Assim, toda a proposta pasoliniana de um novo *mito* para o presente, suas declarações polêmicas sobre a *mitologia* presente nos *realistas* e de *realismo* na sua postura *mitológica*, suas releituras dos clássicos como meio de expor – e nisso implicada sua concepção de montagem – uma *arqueologia* como meio de acesso ao presente (antecipando em muito o que um de seus *apóstolos* iria assumir como

¹⁹³ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il Sacramento del Linguaggio. Archeologia del giuramento*. Roma-Bari: Laterza, 2008. pp. 94-95. “Qualcosa come una lingua umana ha potuto, infatti, prodursi solo nel momento in cui il vivente, che si è trovato cooriginariamente esposto tanto alla possibilità della verità che a quella della menzogna, si è impegnato a rispondere con la sua vita delle sue parole, a testimoniare in prima persona per esse. E come il mana esprime, secondo Lévi-Strauss, l’inadeguatezza fondamentale fra significante e significato, che costituisce ‘la servitù di ogni pensiero finito’, così il giuramento esprime l’esigenza, per l’animale parlante in ogni senso decisiva, di mettere in gioco nel linguaggio la sua natura e di legare insieme in un nesso etico e politico le parole, le cose e le azioni. Solo per questo qualcosa come una storia, distinta dalla natura e, tuttavia, a essa inseparabilmente intrecciata, ha potuto prodursi.”

tarifa e ação política¹⁹⁴), suas poesias que cantavam um lugar outro à cooptação da ideologia consumista que via nascer e, sobretudo, suas denúncias de uma *mutação antropológica* negativa, marcam seu discurso – e seu agir – com a insígnia desse contato com um *sagrado* fundamental, que, aqui, é lido como a medida de contato que o poeta tem com a linguagem.¹⁹⁵ E tal relação é da mesma ordem em Murilo

¹⁹⁴ A referência é a Giorgio Agamben – que interpreta o apóstolo Filipe em *O Evangelho Segundo Mateus* – e a suas recentes pesquisas. De modo especial, é possível apontar sua última intervenção pública na rádio Rai 3, no último dia 25 de janeiro de 2012. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O Futuro segundo Giorgio Agamben* In.: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-giorgio-agamben.html> (transliteração e trad.: Vinícius Nicastro Honesko)

¹⁹⁵ Carla Benedetti, em um estudo já considerado clássico no que diz respeito aos estudos pasolinianos – Cf.: BENEDETTI, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998. pp. 186-187. –, apresenta sua leitura da sacralidade em Pasolini nos seguintes termos: “*Il sacro non è qui – come vorrebbero alcuni – un ‘territorio recintato’ da preservare con i suoi temi immutabili (la vita, la morte, il sacrificio umano, il religioso, il trascendente ecc.), o con le sue manifestazioni ‘eterne’: come ad esempio la musica della poesia o il mistero del linguaggio. Il sacro in Pasolini è piuttosto qualcosa che si definisce per posizione, o per funzione. Il sacro altro non è che un punto di vista non conciliabile con il Nuovo Potere, non dominabile dalla razionalità strumentale, non colonizzato dal consumismo, non ‘amministrato’, non ridotto a spettacolo. Perciò esso non è mai dato una volta per tutte. È piuttosto il frutto di una conquista: una fessura da scavare, una zona franca da conquistare fuori dello sclerotizzarsi delle ideologie e delle istituzioni, un’apertura al possibile, o meglio all’‘impossibile’ – come direbbe Bataille. Non molto diversamente da un Bataille, Pasolini imbocca la via del sacro come unica via d’uscita da un gioco bloccato (quello della letteratura o quello dell’ideologia) in cui ogni mossa è preclusa. Ma in una maniera assai consonante con la riflessione di Batson, una tale postazione dislocata, eterogenea, che sfugge ai punti di vista dominanti, viene costruita di volta in volta attraverso un paradosso – non attraverso la sacralità del linguaggio o della poesia.*” Ao criticar certa ligação do problema da sacralidade com a linguagem, Benedetti – ainda que assuma tal ligação em um *primeiro Pasolini*, como diz –, no entanto, parece não se dar conta de que a cooptação do Novo Poder – portanto, um problema eminentemente político do sagrado, como quer a autora – é um problema de como o *sujeito* contemporâneo se coloca em jogo na linguagem e, com isso, em relação aos outros; isto é, o problema é *ético* e, assim, político. Como se verá, o jogar-se no público – no espaço da linguagem *comum* – com alegria, a prova dos nove, é a maneira de fazer sagrado (que não é um *sacrifício*) um mundo diante do mundo esvaziado do tempo da *mutação antropológica*.

Mendes: em toda sua primeira poética (do seu *Mapa* inicial à conversão ao catolicismo após a morte de Ismael Nery¹⁹⁶), na relação com o surrealismo, e em todo seu modo de pensar o poeta como o único capaz de dar uma nova possibilidade à vida humana¹⁹⁷ (nisso, como se verá, a desilusão dos últimos dez anos de vida de Murilo o aproxima ainda mais das proposições pasolinianas no que diz respeito à mutação antropológica).

¹⁹⁶ E, em relação à Ismael Nery, Murilo, em um de seus artigos sobre o amigo, de 1948, para o suplemento *Letras e Artes*, do jornal *A Manhã* – e também publicado em *O Estado de São Paulo* –, chama a atenção para a *anulação* da separação entre *místico* e *não-místico* em Nery. Cf. MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996. pp. 129-130. “*Ismael anulou no seu espírito a separação entre misticismo e não-misticismo, sabendo que todas as coisas têm uma relação mística. Ao contrário do que pensa e manifesta freqüentemente a maioria dos intelectuais, o místico é por excelência o homem forte. Ele não apóia sua força no exterior ou no poder material, mas sim no interior, em que Deus habita. Todos os homens possuem em grau maior ou menor esta força, dada por Deus gratuitamente. É preciso entretanto desenvolvê-la sem cessar (Ismael revelou-me que todas as noites, ao fazer o exame de seu dia, se não verificasse um progresso espiritual em relação ao dia anterior, não conseguia dormir). Infelizmente a concepção da figura do místico é quase sempre deformada: julgam da sua eficiência em função da sua capacidade de produzir êxtases, milagres, visões etc.*” Essa compreensão do *essencialismo* neryano (era esse o nome dado pelo pintor ao seu modo de pensar) é por Murilo apropriada e, em certo sentido, transmutada no correr de sua vida na sua visão *alegre* e *agônica* da vida.

¹⁹⁷ Cabe aqui lembrar que a proposição do poeta como *ser de olhos armados*, que perpassa, em certo sentido, sua obra (e é já notória a aparição disso – e será tema de uma das análises abaixo – no final de *A Idade do Serrote*) já aparece no início dos anos 50 (isto é, antes da dita fase *memorialística* de Murilo) quando de suas análises sobre o admirado amigo Jorge de Lima. Cf. MENDES, Murilo. *Invenção de Orfeu*. In.: LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Vol. único. Org. Alexei Bueno. p. 122. “*Para dominar a desordem que se opõe à construção do insólito monumento, arma-se o poeta de uma tesoura de condão, e fazendo cortes implacáveis no tempo, obtém uma dimensão nova. Opera também à sua maneira o espaço, ajuntando arbitrariamente Egíto e Mesopotâmias, Caldéias e Babilônias, afundando Venezas e Restelos, comprimindo regiões, anulando países, ou conquistando para o seu domínio próprio largas áreas de insuspeitados terrenos, onde pouco a pouco se desenham configurações novas. Convocados para a grande empresa os elementos assanham-se; ora se revoltam, ora se associam ao poeta na organização do seu lúcido delírio.*”

Em ambos os poetas a posição do sagrado, portanto, está nessa ligação fundamental do poeta, do colocar-se no mundo para engajar-se no drama da linguagem (do, fazer-se homem do homem). Quando do “Encontro Internacional de Poesia”, no quadro da EXPO de 1967, Murilo declara:

De modo algum creio na potência do poeta hoje enquanto ordenador do sagrado, pois estamos instalados na dessacralização total, isto é, na desintegração dos signos de amor. Pelo fato de a linguagem ter sido deformada, o drama do poeta se confunde com aquele do homem. Não se sabe mais hoje o valor exato das palavras.¹⁹⁸

Ao expor-se nesses termos, Murilo, como poeta católico, coloca sua própria fé em *dúvida* (como frequentemente ocorre também nos seus poemas – e, frise-se, *O Discípulo de Emaús*, livro quase querigmático de Murilo, está repleto de aforismos que, também eles, colocam *dúvidas* nas assertivas católicas). De fato, a dessacralização intransponível de que fala é equivalente ao que em Pasolini lemos como o *inferno* chamado presente. É não a ausência de um divino institucional ou de uma ordem sagrada (numa contraposição banal entre profano e sagrado), mas a percepção do esvaziamento das línguas humanas,¹⁹⁹ do seu girar

¹⁹⁸ MENDES, Murilo. *Papiers*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. pp. 1593-1594. “*Je ne crois pas du tout à la puissance du poete d’aujourd’hui en tant qu’ordonnateur du sacré, car nous sommes installés dans la déésacralisation totale, c’est-à-dire la désintégration des signes de l’amour. Du fait que la langage a été deforme, le drame du poete se confond avec celui de l’homme. On ne sait plus aujourd’hui la valeur exacte des mots.*” Cf. também a tradução, que a partir de agora será a citada, publicada em *Sopro 54* (Julho/2011). MENDES, Murilo. *Texto de Montreal*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko.

¹⁹⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il Sacramento del Linguaggio...* p. 98. “*Alle origini della cultura occidentale, in un piccolo territorio ai confini orientali dell’Europa, era apparsa un’esperienza di parola che, tenendosi nel rischio tanto della verità che dell’errore, aveva pronunciato con forza, senza né giurare né maledire, il suo sì alla lingua, all’uomo come animale parlante e politico. La filosofia comincia nel momento in cui il parlante, contro la religio della formula, mette risolutamente in questione il primato dei nomi, quando Eraclito oppone logos a epea, il discorso alle parole incerte e contraddittorie che lo costituiscono o quando Platone, nel Cratilo, rinuncia all’idea di una corrispondenza esatta fra il nome e la cosa nominata e, insieme, avvicina onomastica e legislazione, esperienza del logos e politica. La filosofia è, in*

no vazio incapaz de constituir senão *spectros* que, aproveitando-se da categorização do coletivo Tiquun, giram *somewhere out of the world*.²⁰⁰ Cabe ao poeta, portanto, *reconstruir* uma linguagem no mundo (que não quer dizer uma tarefa inócua e desvinculada da *realidade*, mas desde sempre engajada):

A distinção entre a poesia dita gratuita e a poesia “engajada” não tem muito mais de sentido já que o poeta, a partir o momento em que toma consciência de sua condição de poeta, está “ex-offício” engajado no drama humano e, de todo modo, evidentemente, no drama da linguagem, que é aquele do homem. Mas, como eu dizia, não creio absolutamente no poder do poeta, creio muito mais na sua impotência. Alegro-me em saber que na Rússia soviética, nos Estados

questo senso, costitutivamente critica del giuramento: essa mette, cioè, in questione il vincolo sacramentale che lega l'uomo al linguaggio, senza per questo semplicemente parlare a vanera, cadere nella vanità della parola. In un momento in cui tutte le lingue europee sembrano condannate a giurare in vano e in cui la politica non può che assumere la forma di una oikonomia, cioè di un governo della vuota parola sulla nuda vita, è ancora dalla filosofia che può venire, nella sobria consapevolezza della situazione estrema cui è giunto nella sua storia il vivente che ha il linguaggio, l'indicazione di una línea di resistenza e di svolta.”

²⁰⁰ Trata-se de um dos trechos de *Théorie du Bloom*. Cf. TIQQUN. *Théorie du Bloom*. Paris: La Fabrique, 2000. pp. 49-50. Há uma tradução desse trecho publicada em <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/03/somewhere-out-of-world.html> “Pois o Bloom é também o neo-burguês de hoje, a quem falta tão pateticamente a certeza de sua burguesia, como ao proletário que não tem mais atrás de si os vestígios de um proletariado. No limite, ele é o pequeno-burguês planetário, o órfão de uma classe que nunca existiu. De fato, como um indivíduo resultava da decomposição da comunidade, o Bloom resulta da decomposição do indivíduo, ou ainda, para ser mais claro, da ficção do indivíduo - o indivíduo burguês só existiu nas auto-estradas e ainda há acidentes -. Mas equivocar-se-ia sobre a radicalidade humana que o Bloom expõe ao representá-lo sob a espécie tradicional do "desenraizado". O sofrimento ao qual expõe então toda ligação verdadeira tomou proporções tão excessivas que ninguém pode mais nem mesmo se permitir a nostalgia de uma origem. Além disso, foi-lhe necessário, para sobreviver, o morrer em si. Assim, o Bloom é o homem sem raízes, o homem que tem o sentimento de estar em casa no exílio, que se enraizou na ausência de lugar e para quem o desenraizamento não evoca mais o banimento, mas, ao contrário, uma situação ordinária. Não é o mundo que ele perdeu, mas o gosto do mundo que teve de deixar atrás de si.”

Unidos, na França e talvez em outros países, há uma comunicação do poeta com a massa. Mas me pergunto se essa comunicação tem possibilidades de sobrevivência, se as poucas centenas ou milhares de pessoas que nas grandes assembleias, nos estádios, escutam a voz dos poetas se lembrarão disso em duas ou três semanas.²⁰¹

Mesmo diante de um mundo em que nada parecia dar os tons senão o signo da melancolia e da derrocada por antecipação, Pasolini e Murilo, nas suas diferenças, são engajados *ex officio*. Isto é, têm consciência da condição em que começara a entrar a humanidade (e hoje, aproximadamente 50 anos depois, com o processo de *evasão* do mundo cumprindo-se em todos os sentidos – que pode ser para o *intimismo* dos condomínios fechados para os mais abastados, ou para o da rotina massacrante do *Chronos*, e eis o outro nome da melancolia, para a massa informe de trabalhadores – qualquer forma de agir ético-político que não determinada pela vacuidade dos *governos* que gerem essas vidas nuas parece ainda mais difícil) e de que somente uma postura ética – não grandiloquente nem que pretenda ganhar as *multidões*, mas no limite da *desesperança* (de quem já se sabe, tal como um Prometeu,²⁰² condenado) de cada homem, de cada poeta – é o passo que podem dar para que sua *impotência* seja – lembrando Paulo de Tarso – o momento de sua força.

²⁰¹ MENDES, Murilo. *Texto de Montreal*. Sopro 54. Julho/2011. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko.

²⁰² Cf. MENDES, Murilo. *Texto de Montreal...* “Mas o poeta, ele, pode dar uma outra dimensão aos grandes mitos da humanidade. Aqui, por exemplo, no âmbito dessa magnífica exposição, está todo o testemunho em favor do poder do homem que cria sem intervenção dos deuses, tal como o fez Prometeu, o arrebatador do fogo celeste. É verdade que, desde então, o abutre sempre lhe roeu o fígado e todo poeta terá esse abutre para lhe roer sem trégua. Isso quer dizer que mesmo que ele consiga abolir totalmente a transcendência, o homem estará sempre inquieto.”

Incisivas V – Imagens e assinaturas.²⁰³

Logo no início de seu ensaio de 1971, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, Foucault sutilmente depõe a ideia de *origem* (uma origem essencial) em favor de um conhecimento histórico diverso desta, por assim dizer, alta originalidade. Essa “origem”, diz Foucault, “está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e antes do tempo; ela está ao lado dos deuses e para contá-la canta-se sempre uma teogonia.”²⁰⁴ A empresa genealógica, portanto, procura dissipar-se de formações imagéticas regulares, isto é, *da História* (a grande “História” humanista), essa que se configura a partir de coordenadas espaço-geográficas precisas, datadas, que sempre se reportam a um ponto de origem – uma *arké*, esta “essência exata da coisa, sua possibilidade mais pura, sua identidade seguramente duplicada sobre si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo aquilo que é externo, acidental e sucessivo.”²⁰⁵ Eis que a estratégia foucaultiana se desenha como uma *esconjuracão*²⁰⁶ – ou seja, *afastamento* e, ao mesmo tempo, uma *evocacão* – de uma origem. Como uma desregulação regrada, como “*carnaval concerté*”²⁰⁷, a genealogia afirma-se em torno de três convicções: 1) a ideia da significacão como vazio (uma lógica dispersiva do acaso); 2) a compreensão de que o começo histórico é acéfalo (irrisório e irônico); 3)

²⁰³ Tal *Incisiva* já foi, em outro sentido (ligada às análises das montagens dadaístas de El Lissitzky e Picabia), parcialmente desenvolvida em HONESKO, Vinícius Nicastro. *Da Esquizofrenia à Antropofagia. Leituras da história. In.: Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani. Vol. 1, n° 2. Lingua e Identità.* Bologna: 2009.

²⁰⁴ FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In.: Dits et Ecrits. 1954-1988. II 1970-1975.* Paris: Gallimard, 1994. p. 139. “...origine est toujours avant la chute, avant le corps, avant le monde et le temps; elle est du côté des dieux, et à la raconter on chante toujours une théogonie.”

²⁰⁵ *Idem.* p. 138. “l’essence exacte de la chose, sa possibilité la plus pure, son identité soigneusement repliée sur elle-même, sa forme immobile et antérieure à tout ce qui est externe, accidentel et successif.”

²⁰⁶ Agamben lembra que o termo usado por Foucault, *conjuracão* – *esconjuracão* – traz em si estes dois significados: evocar e expulsar, já que para se *esconjuracão* algo é preciso antes de tudo evocá-lo. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum...* p. 85.

²⁰⁷ FOUCAULT. *Nietzsche, la généalogie, l'histoire...* p. 153.

entendendo a origem como o encadeamento de erros auto-indulgentes.²⁰⁸

A pretensão de algo como uma *historiografia* foucaultiana (que poderia ter uma melhor conotação se denominada *método genealógico-arqueológico*²⁰⁹) está adstrita àquela evocação/afastamento da *origem*. Por essa via, verificamos que tal empresa não se presta à remissão do discurso à longínqua presença da origem. Longe disso, como Foucault anota na *Arqueologia do Saber*:

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros.²¹⁰

A liberação desta esfera discursiva de que trata a *Arqueologia do Saber* (liberação de suas formas imediatas de continuidades), se dá nesta esconjuração da origem. Neste movimento, a tentativa da arqueologia foucaultiana é a da desestratificação do conjunto sempre finito e efetivamente limitado dos discursos²¹¹; ou seja, é nesta busca por uma origem *não-originária* (uma *arké* que não é um ponto meta-histórico do tempo histórico, mas é uma constante presença na dispersão dos acontecimentos) que irrompe historicamente aquilo que Foucault designa por *enunciado* – este algo que “nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente.”²¹² Ao lermos mais atentamente a estratégia arqueológica, portanto, é possível compreendê-la de um modo completamente diverso daqueles propostos pelos saberes disciplinares. Daqui então a insistência com que Foucault marca o enunciado como uma *função de existência* que cruza o domínio das estruturas e das unidades possíveis: “o enunciado não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem; não se apóia nos mesmo

²⁰⁸ ANTELO, Raúl. *Genealogia do Vazio. In.: ANTELO, Raúl. Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001. p. 25.

²⁰⁹ Ainda que exista uma partição já *clássica* do pensamento de Foucault entre *arqueologia* (como uma teoria do conhecimento) e *genealogia* (como uma teoria do poder), prefiro, na esteira de Agamben, compreendê-las como constitutivas de uma constelação metodológica única na obra do filósofo.

²¹⁰ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. p. 28.

²¹¹ *Idem*. p. 30.

²¹² *Idem*. p. 31.

critérios; mas não é tampouco uma unidade como um objeto material poderia ser, tendo seus limites e sua independência.”²¹³ Assim, a função enunciativa não pode ser compreendida “nem por uma análise formal, nem por uma investigação semântica.”²¹⁴

Confrontando tais passagens da *Arqueologia do Saber* com *As Palavras e as Coisas*, Giorgio Agamben assevera que aos enunciados – termo estratégico central do primeiro – correspondem justamente as assinalações (ou, *assinaturas*) no segundo. Ainda que Foucault não tenha definido as *assinaturas* quando trata da epistemologia do Renascimento, a elas confere uma função e uma posição próprias. Ao bipartir o campo epistemológico do século XVI em hermenêutica (o “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido”²¹⁵) e em semiologia (o “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento”²¹⁶), Foucault diz que “o século XVI superpôs semiologia e hermenêutica na forma da similitude.”²¹⁷ Tal superposição, no entanto, não é imediata e evidente, sempre restando entre ambas um *vão*.²¹⁸ É esse hiato (nesse *gap*) entre semiologia e hermenêutica (de certo modo essa bipartição vinha sendo, na mesma época, desenvolvida por Émile Benveniste entre os campos semântico e semiótico²¹⁹) – espaço esse que não suporta uma livre passagem de um a outro – que pode ser visto como o *não-lugar* das assinaturas e, na leitura de Agamben, também dos enunciados.

Nem semiótico, nem semântico, não ainda discurso e não mais mero signo, os enunciados, como as assinaturas, não instauram relações semióticas nem criam novos significados, mas assinalam e “caracterizam” os signos no nível da sua existência e, deste modo, neles atuam e deslocam a eficácia. Eles são as assinaturas que os

²¹³ *Idem*. p. 97.

²¹⁴ *Idem*. p. 102.

²¹⁵ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Tradução: Salma Tannus Muchail. p. 40.

²¹⁶ *Idem*.

²¹⁷ *Idem*.

²¹⁸ *Idem*. p. 41.

²¹⁹ Cf. BENVENISTE, Émile *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989. Tradução: Eduardo Guimarães *et al.*. pp. 43-67.

signos recebem pelo fato de existirem e de serem usados, o caráter indelével que, marcando-os no seu significar algo, lhes orienta e determina num certo contexto a interpretação e a eficácia.²²⁰

Daqui podemos retornar à posição que inicialmente marcamos para a interpretação foucaultiana da genealogia de Nietzsche, isto é, a leitura da desconjuração de uma origem. Segundo Foucault, três seriam os termos que em Nietzsche designariam a posição da origem: *Ursprung*, *Entstehung* e *Herkunft*. Porém, enquanto este último marcaria algo como a *cepa*, a *proveniência*, a partir da qual é possível perceber todas as sutilezas, marcas e singularidades que se entrecruzam numa rede, e *Entstehung* designaria a *emergência*, o ponto da irrupção das forças, o local do jogo aleatório das dominações,²²¹ *Ursprung* seria aquela origem meta-histórica, essencial e anterior à queda e aos corpos, a identidade duplicada das coisas, ou seja, justamente aquilo de que a genealogia deveria tomar suas distâncias.

Porém, tendo-se em conta as figuras da *Entstehung* e da *Herkunft*, ainda parece restar à origem um papel primordial na pesquisa arqueológica. Os entrecruzamentos que se armam entre *proveniência* e *emergência* fazem com que as crenças em necessidades estáveis, sempre em voga no jogo da busca historiográfica tradicional, sejam estilhaçadas. Abre-se portanto um sentido histórico sem coordenadas originárias – que estariam sempre vinculadas a *um* sentido, esse meta-historicamente determinado –, lançando-nos em miríades de eventos perdidos.²²² Ou seja, mais do que uma afirmação categórica na qual se poderia ler que Foucault afasta a origem de seus intentos *metodológicos*, é preciso compreender que a origem – entendida como *proveniência* e *emergência* – ainda é substancial para a pesquisa *genealógica* (mas também *arqueológica*).

²²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008. p. 65. “*Né semiotico né semantico, non ancora discorso e non più mero segno, gli enunciati, come le segnature, non istaurano relazioni semiotiche né creano nuovi significati, ma segnano e “caratterizzano” i segni al livello della loro esistenza e, in questo modo, ne attuano e dislocano l’efficacia. Essi sono le segnature che i segni ricevono per il fatto di esistere ed essere usati, il carattere indelebile che, marcandoli nel loro significare qualcosa, ne orienta e determina in un certo contesto l’interpretazione e l’efficacia.*”

²²¹ FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la généalogie, l’histoire...* pp. 140-145.

²²² *Idem*. p. 149.

A origem pode ser entendida, nesse sentido, não como um conceito, discursivo ou sintético (um paradigma lógico, por assim dizer), tampouco como fonte das coisas, isto é, um *arké*-tipo (uma figura-original; imagem-original) que nos contaria a gênese das coisas.²²³ Ou seja, a compreensão dessa origem à qual se dirige o intento do pesquisador (do arqueólogo) é muito próxima daquela que Walter Benjamin já no seu *Origem do Drama Barroco Alemão* havia pensado. Para Benjamin a origem

ainda que categoria absolutamente histórica, não tem nada a ver com a gênese. Porque, com efeito, a origem não designa o devir do nascido, mas sim o que nasce no passar e no devir. A origem está no fluxo do devir como turbilhão, engolindo no seu ritmo o material da gênese. O originário não se dá nunca a conhecer na nua existência evidente do fático, e sua rítmica unicamente se revela numa dupla intelecção. Por um lado, aquela quer ser reconhecida como restauração, como reabilitação, assim também, justamente devido a isto, como algo inconcluso e imperfeito. Em cada fenômeno de origem se determina a figura sob a qual uma idéia não deixa de se enfrentar no mundo histórico até que alcance sua plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se coloca em relevo no dado fático, mas sim naquilo que concerne a sua pré-história e pós-história.²²⁴

²²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: Ed. 43, 1998. Trad. Paulo Neves. pp. 170-171.

²²⁴ BENJAMIN, Walter. *El origen del 'Trauerspiel' alemán*. In: *Obras. Libro I/vol. I*. Madrid: Adaba Editores, 2006. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. *"aunque categoria absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fático, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelecção. Aquélla quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. Em cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fático, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria."*

Como lê Georges Didi-Huberman, a origem está muito mais próxima de nós do que imaginamos, isto é, está na imanência do próprio devir.²²⁵ Irônico, entretanto, é o fato de Benjamin utilizar-se justamente do termo *Ursprung* para identificar essa sua noção de origem; ou seja, aqui esse termo, que traz a liberação da origem de sua conotação metafísica, é exatamente o mesmo que a leitura foucaultiana de Nietzsche rechaça como metafísico.

Benjamin, comentando seus próprios desenvolvimentos acerca da *origem*, diz, nas *Passagens*:

Origem [*Ursprung*] – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas –, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas.²²⁶

A concepção benjaminiana de *Ursprung*, podemos ver, está longe de ser antagonista da leitura aqui apresentada de Foucault. Em Benjamin, “o *Ursprung*”, sugere Jeanne-Marie Gagnebin, “designa a origem como salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional.”²²⁷

Obviamente que esse *salto* para fora da linha da história não é uma tentativa benjaminiana de regresso nostálgico a uma origem imaculada. Mais do que isso, é possível ver nessa aproximação entre as

²²⁵ DIDI-HUBERMAN. *O que Vemos, o que nos Olha...* p. 170.

²²⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Tradução: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. p. 504.

²²⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 10.

questões da história e da temporalidade a abertura do hiato que as separa. Isto é, ainda que um pensamento da história carregue em si a concepção de tempo e a recíproca seja de certo modo válida, não há uma justaposição exata em que ao dar-se o tempo, imediatamente dar-se-ia também a história. De maneira simétrica ao que ocorre no pensamento da epistemologia do Renascimento, conforme as leituras de Foucault – que apresenta o hiato entre semiologia e hermenêutica –, no entendimento historiográfico também é possível reconhecer um hiato na dicotomia tempo/história (que, numa leitura estruturalista, poderia ser reconhecida como o par sincronia/diacronia²²⁸).

Tanto em Foucault, quanto em Benjamin, a origem é um lugar limiar entre instâncias imanentes. Isto é, não são origens-fonte, transcendentais e ideais, mas entrepostos, estratos limiaries. O que, entretanto, marca tais *limiaries*? Em Foucault esse hiato é marcado pelos enunciados, na *Arqueologia do Saber*, e pelas assinalações, em *As Palavras e as Coisas* (que, a partir da leitura de Agamben, aqui se condensam na ideia das *assinaturas*). Em Benjamin, por sua vez, esse posto é ocupado pelas *imagens dialéticas*, cuja categorização vem expressa em alguns fragmentos do arquivo N das *Passagens*; como o fragmento N 9, 7, no qual Benjamin diz:

²²⁸ A esse respeito conferir os comentários de Agamben no seu ensaio sobre o País dos Brinquedos em *Infância e História*, no qual traz algumas notas sobre as noções etnológicas de sociedades frias e quentes. Ali Agamben diz: “*Se a história se revela, nesta perspectiva, como o sistema das transformações do rito em jogo e do jogo em rito, a diferença entre os dois tipos de sociedade não é tanto qualitativa quanto quantitativa: somente o prevalecer de uma ordem significante sobre a outra define o pertencimento de uma sociedade a este ou àquele tipo. Em um dos extremos de uma tal classificação se colocaria o caso (cuja realidade é puramente assintótica, pois não conhecemos exemplos de semelhante sociedade) de uma sociedade na qual todo o jogo se tivesse tornado rito, toda a diacronia fosse transformada em sincronia. Em uma sociedade como esta, na qual o intervalo diacrônico entre passado e presente seria totalmente preenchido, os homens viveriam em um eterno presente, ou seja, naquela eternidade imóvel que muitas religiões designam precisamente como morada aos deuses. No extremo oposto se colocaria o caso (também este ideal) de uma sociedade na qual todo o rito tivesse sido erodido pelo jogo e todas as estruturas esfareladas em eventos: é o “país dos brinquedos”, no qual as horas correm como faíscas, ou, na mitologia grega, a absoluta diacronia do tempo infernal, simbolizada pela roda de Íxon e pela faina de Sísifo. Em ambos os casos viria a faltar aquele resíduo diferencial entre diacronia e sincronia no qual identificamos o tempo humano, isto é, a história.” Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História...* p. 95.*

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte.²²⁹

Esse lampejo no agora da cognoscibilidade não é uma imobilização da imagem, isto é, sua simples captura como *um* elemento histórico (um discurso histórico disciplinarmente sedimentado, ou um objeto histórico). O lampejo (*Stillstand*) é uma irrupção, um limiar entre imobilidade e movimento; ou seja, o movimento dialético ínsito nessas imagens – que são as únicas “imagens autênticas (isto é: não-arcaicas)”²³⁰ – carrega toda a dimensão do turbilhão da origem explicitado na *Origem do Drama Barroco Alemão*. Porém, é no fragmento N 3,1 das *Passagens* que Benjamin mais se aproxima de uma definição da imagem dialética. Ao distinguir as imagens dialéticas das essências da fenomenologia husserliana (com uma declarada morte da *intention*), Benjamin confere às imagens dialéticas o caráter de *índice histórico* – este que não marca naquelas o seu pertencimento a determinada época, “mas, sobretudo, que elas [as imagens] só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior.”²³¹ Nesse sentido, a historicidade das imagens dialéticas é apreendida naquela rítmica que lhe é própria (é própria à origem), isto é, aberta numa dupla intelecção, que é em si ambígua, pois pretende algo como uma restauração no mesmo movimento de abertura e incompletude. Como lê Agamben, “onde o sentido se suspende, aí aparece uma imagem dialética. Isto é, imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e um novo evento de sentido. Similar à intenção emblemática, esta suspende o seu objeto num vazio semântico.”²³² Assim, aquela dupla intelecção não é dicotômica e substancial, mas bipolar e tensiva:

²²⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 515.

²³⁰ *Idem.* p. 504.

²³¹ *Idem.*

²³² AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007. p. 30. “*Dove il senso si sospende, là appare un’immagine dialettica. L’immagine dialettica è, cioè, un’oscillazione irrisolta fra un’estraneazione e un nuovo evento di senso. Simile all’intenzione emblemática, essa tiene in sospeso il suo oggetto in un vuoto semantico.*”

os dois termos não são nem removidos nem compostos em unidade, mas sim mantidos numa coexistência imóvel e carregada de tensão. Mas isso significa, na verdade, que não apenas a dialética não é separável dos objetos que nega, mas que estes perdem a sua identidade e se transformam nos dois pólos de uma mesma tensão dialética, que alcança a sua máxima evidência na imobilidade.²³³

É por efeito dessa tensão bipolar negativa que a imagem dialética é sempre uma imagem crítica, uma “imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente.”²³⁴ Ou ainda, como diz Benjamin, “a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.”²³⁵

Que estas imagens possam ser lidas, é a nota que lhes garante a posição limiar. Elas são os elementos históricos, carregam um índice histórico como se lê no fragmento N 3, 1 das *Passagens*. Desse modo, não são os objetos, nem as essências aquilo que contempla a teoria benjaminina da história (e que permeia todo seu pensamento), mas sim as *imagens*. E que estas não sejam quadros emoldurados e estratificados em *imagens históricas* oficiais, digamos, – isto é, os discursos narrativos da *História* – é, de toda forma, o que se faz necessário anotar. O índice (que deriva do latim *dico*, mostrar; mostrar com a palavra, portanto, *dizer*²³⁶) histórico que são as imagens dialéticas não pode ser tido em conta como um *arké*-tipo, nem como fonte (imagem-fonte) e tampouco como uma essência metafísica; ele é o que nesta dialética em suspensão (em irrupção, em lampejo) compõe a imagem dialética, garante a sua legibilidade. Tal como em Foucault, aqui também podemos falar em *assinaturas*. A leitura arqueológica da origem – como *enunciados* ou

²³³ *Idem*. p. 31. “*i due termini non sono né rimossi né composti in unità, bensì mantenuti in una coesistenza immobile e carica di tensioni. Ma ciò significa, in verità, che non soltanto la dialettica non è separabile dagli oggetti che nega, ma che questi perdono la loro identità e si trasformano nei due poli di una stessa tensione dialettica, che raggiunge la sua massima evidenza nell'immobilità.*”

²³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos o que nos Olha...* p. 172.

²³⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 505.

²³⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum...* pp. 75-76.

como *imagens dialéticas* – é, portanto, a leitura das *assinaturas* que se marcam entre, por assim dizer, as palavras e as coisas (nem *essências*, nem *substâncias*). “Isto é, o objeto histórico não é nunca dado de modo neutro, mas é sempre acompanhado por um índice ou por uma assinatura, que o constitui como imagem e lhe determina e condiciona temporalmente a legibilidade.”²³⁷ O pesquisador (arqueólogo) não escolhe voluntária e arbitrariamente seus documentos no arquivo, mas “ele segue o fio sutil e invisível das assinaturas, que dele exigem, aqui e agora a leitura”,²³⁸ montando (moldando, imprimindo, para se usar a terminologia de Didi-Huberman) sua imagem-texto não de um modo implicado pela *necessidade* da História (a partir de um âmbito *universal*), tampouco de maneira *particularíssima* e a seu talante.

Nesse sentido, a leitura das imagens só pode ser feita a partir das filigranas que são as assinaturas. Ainda mais: somente no romper da cronologia historiográfica (isto é, daquilo que Benjamin chamava de o bordel do historicismo²³⁹), num estilhaçar *anacrônico* é que algo como um tempo histórico se faz possível. E é a partir desta ideia que Eduardo Cadava faz suas análises em seu ensaio “Lapsus Imaginis: *The Image in Ruins*”, que aparece na revista *October* da primavera de 2001:

Sem interromper o continuum histórico, sem explodir as técnicas de representação, não pode haver tempo histórico. Não há história sem a interrupção da história. Não há tempo sem a interrupção do tempo. Não há imagem sem a interrupção da imagem. Se, no entanto, esta imagem interrompida ainda é uma imagem, então “imagem” significa: o desastre da imagem. Significa que toda imagem é a imagem do desastre – que a única imagem que poderia realmente ser uma imagem seria aquela que mostra sua impossibilidade, seu desaparecimento e destruição, sua ruína.²⁴⁰

²³⁷ *Idem*. p. 74. “L’oggetto storico non è, cioè, mai dato in modo neutrale, ma è sempre accompagnato da un indice o da una segnatura, che lo costituisce come immagine e ne determina e condiziona temporalmente la leggibilità.”

²³⁸ *Idem*. “egli segue il filo sottile e inaparente delle segnature, che ne esigono qui e ora la lettura.”

²³⁹ BENJAMIN, Walter. *Teses sobre a Filosofia da História*. In. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d’Água, 1992. Tradução: Manuel Alberto *et al.* p. 168.

²⁴⁰ CADAVA, Eduardo. *Lapsus Imaginis: The Image in Ruins*. In. *October 96, Spring 2001. October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of*

A imagem é desastre da imagem, é simples lampejo, é detrito da imagem, é imagem da imagem (lembramos aqui o *Mnemosyne*, a imagem que expõe imagem²⁴¹), ou ainda, é imagem dialética – que nunca se *forma* numa constância estanque, mas é sempre uma *deformação imagética*. O lugar onde encontramos tais imagens, lembra Benjamin, é sempre a linguagem.²⁴² Por isso ler as imagens, por isso aproximar os *enunciados* foucaultianos das *imagens dialéticas*. Nesta escrita-imagética subtrai-se o primado da linguagem sobre a imagem – tema este que dá o tom do ensaio *Isto não é um cachimbo*²⁴³ de Foucault – abrindo o espaço próprio da *imaginação* (esta descoberta medieval que preenche o vácuo entre o único intelecto possível e os indivíduos). Assim, é através da imaginação que a história se torna possível; melhor, através da imaginação um historiador procura ter acesso àquilo que chama história – ou ainda, o trabalho arqueológico sempre como um trabalho imaginativo que garante acesso ao presente²⁴⁴ (além da memória e do esquecimento, mas num limiar de indiferença entre ambos). Como lembra Didi-Huberman,

a questão das imagens está no coração desta grande agitação do tempo, nosso “mal-estar na cultura”. Seria preciso saber olhar nas imagens aquilo a que elas são as sobreviventes. Para que a história, liberada do puro passado (este absoluto,

Technology pp. 44-45. “without interrupting the historical continuum, without blasting the techniques of representation, there can be no historical time. No history without the interruption of history. No time without the interruption of time. No image without the interruption of the image. If, however, this interrupted image is still an image, the “image” means: the disaster of the image. It means that every image is na image of disaster – that the only image that could really be an image would be the one that shows its impossibility, its disappearance and destruction, its ruin.”

²⁴¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe...* pp. 51-57.

²⁴² BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 504.

²⁴³ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um Cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1989. Tradução: Jorge Coli. Cf. também, a respeito da articulação linguagem/imagem tal como exposta: VAN ALPHEN, Ernst. *Literal Metaphors. On reading postmodernism*. In: *Style*. Volume 21, Nº 2, Summer 1987. DeKalb: Northern Illinois University; VAN ALPHEN, Ernst. *Reading Visually*. In: *Style*. Volume 22, Nº 2, Summer 1988. DeKalb: Northern Illinois University.

²⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum...* p. 106.

esta abstração), nos ajude a *abrir* o presente do tempo.²⁴⁵

Desse modo, a questão do *ler* e do *ver* um objeto histórico (fazer arqueologia), da interpretação de uma obra de arte, não é a produção de um discurso *sobre algo*; não é a atribuição de um sentido (algo que *decide* o sentido *no* objeto), mas a leitura-imagética de sua origem, de sua *assinatura*. É sempre uma questão de ler uma imagem que não se cristaliza como monumento, como significante ou significado, que não é uma *forma bem formada*, mas uma deformação (forma em formação): essa é a tarefa do arqueólogo; ou seja, enquanto procura a *forma em formação* o arqueólogo (o filósofo, o crítico de arte, o crítico literário, o artista) tem acesso ao presente e à sua origem (sua *arké*, sempre nos sentidos de Foucault e Benjamin aqui propostos). Às formas-imagens que se estabelecem como monumentos comemorativos (estaqueidades emolduradas em quadros-da-história), que nada mais celebram que a origem meta-histórica (evento-origem), contrapõe-se aqui a rede dispersiva de sentidos (um campo de correntes históricas bipolares, como se lê no ensaio de Foucault sobre Nietzsche) de uma história que se lê nas infra-texturas (lembramos também do *inframince* de Duchamp, que Didi-Huberman analisa nestes termos na última parte de *La Ressemblance par contact*²⁴⁶), isto é, nas *assinaturas*.

Sem *chronos*, sem régua, portanto, sem destinação – sempre *anacrônica* –, a história perde assim sua bússola.²⁴⁷ É possível não mais

²⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. p. 226. “*La question des images est au coeur de ce grand trouble du temps, notre “malaise dans la culture”. Il faudrait savoir regarder dans les images ce dont elles sont les survivantes. Pour que l’histoire, libérée du pur passé (cet absolu, cette abstraction), nous aide à ouvrir le présent du temps.*”

²⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par Contact*. Paris: Éditions de Minuit, 2008. pp. 175-305.

²⁴⁷ Cf. GIVONE, Sergio. *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*. Torino: Einaudi, 2005. Cf. também DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet. L’oeil de l’histoire*, 3. Paris: Minuit, 2011. pp. 289-290. a respeito do atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg e das relações que se estabelecem entre o arquivo (*acúmulo*) e o atlas (a *organização do acúmulo* em história), relações estas que não se dão *tout de suit*, mas são uma construção (e *apenas uma*) possível. “*Bref, l’atlas nous donne une Übersicht des discontinuités, une exposition des différences, là où l’archive noie les différences dans une volume inexposable à la vue, dans la masse continue de sa multitude compactée. L’atlas nous propose des tables d’orientation là où l’archive nous oblige d’abord à nous perdres parmi ses boîtes. L’atlas nous donne à voir les trajets de la*

falar em formação de imagens históricas, mas de *de-formações imagéticas* da história: a tentativa de cumprir no imaginário uma história cujo espaço é uma imaginação sem imagens que se estabeleçam fixamente. Não mais atidos aos *discursos* (as palavras; as essências) históricos, tampouco obsessivamente presos às *coisas* (a substancialidade; as coleções insistentemente elevadas em seus pedestais intocáveis, puros, que remetem à sua origem metafísica).

Como a face do Cristo impressa no Sudário (uma imagem achiropita, isto é, que "milagrosamente" teria aparecido sem ter sido feita por mãos humanas) faz deste um objeto de veneração, pois, dessa maneira, o Sudário carrega em si o *toque* do divino, a *visibilidade* do *Deus invisível*,²⁴⁸ a *assinatura* do próprio Deus – como se vê na abertura de *Medeia*²⁴⁹ –, assim também a busca do arqueólogo deverá ser pela semelhança (neste sentido como *assinatura*) deixada pelo *contato* entre as palavras e as coisas – *contato* este, que é a *arké*, a *assinatura*, a origem que é uma força que opera na história e não seu *a priori* condicionante (seu arquétipo). Essa busca, que traz o passado ao seu cumprimento no presente da sua legibilidade, é, talvez, aquilo que *resta* a todo filósofo, artista ou crítico e, também, aquilo que poderá abrir uma via de acesso a um presente não mais pontual e inapreensível, mas *intenso*, (o *Jetztzeit*, ou o *kairós* de Benjamin). É a partir deste constante jogo entre o ponto de insurgência e o devir históricos, em que tem lugar a *origem* – jogo por si só *anacrônico* – que, talvez, seja possível à humanidade encontrar seu tempo e sua história destituídos de sua fulguração redentora; isto é, quiçá esteja aqui a possibilidade de uma ação humana desvinculada de seu cristalizar-se em obra – uma ação que seja aberta sempre no seu presente como *des-obra*, *désœuvrement*, *inoperosità*.

survivance dans l'intervalle des images là où l'archive n'a pas encore constitué de tels intervalles dans l'épaisseur de ses volumes, piles ou liasses. Il n'y aurait bien sûr pas d'atlas possible sans l'archive qui le précède: l'atlas offrirait en ce sens le 'devenir-voir' et le 'devenir-savoir' de l'archive."

²⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par Contact...* pp. 76-91.

²⁴⁹ Cf. o item 3.2, no terceiro capítulo, quando é retomada a questão do sagrado em Pasolini e Murilo e é apresentado o discurso do Centauro Quíron a Jasão logo do início de *Medeia*.

2. A AGONIA ALEGRE DE MURILO MENDES

“O passado nós devemos apenas sonhá-lo.”

Pier Paolo Pasolini

2.1.

Pouco menos de um ano antes de sua morte, Murilo Mendes dá claro sinais de uma aflição que vinha tomando cada vez mais vulto em seus pensamentos e poemas, algo como uma espécie de desespero *ontológico*. A respeito desse seu estado de angústias – além do que pode ser claramente notado nas publicações do período –, faz algumas confissões em cartas à jovem amiga Laís Corrêa Araújo e, também, à irmã Virginia. Murilo admite que muito desse seu desespero melancólico era proveniente da vida na Itália, do caos que via ali se estabelecer. No epistolário, publicado por Laís, além reclamar sobre as péssimas condições em que se encontrava o correio na Itália naquele momento, o poeta se queixa, nas últimas quatro cartas enviadas a Laís, das condições perigosas pelas quais o país estava passando – ondas de sequestros, assaltos, terrorismos, enfim, eram os anos de chumbo. As reclamações e exasperações de Murilo vão, de carta em carta, num crescendo e, de certo modo, em todas elas mantém-se um elemento repetido. Na que escreve da cidade do Porto, em 18 de agosto de 1974, diz Murilo:

A vida na Itália tem me deprimido muito, pelos episódios de terror e extrema violência, atentados horríveis, mortes, o diabo. Parece não haver dúvida que os culpados são os fanáticos da extrema-direita.²⁵⁰

Na de 20 de setembro de 1974, escrita em Lisboa:

O que você diz sobre a vida atual e os tremendos problemas do nosso mundo é exatíssimo. Ando mesmo em crise permanente, diante das notícias de violência, terror, corrupção, mercantilismo atroz, o diabo. Passo certos dias num desânimo

²⁵⁰ MENDES, Murilo. *Cartas de Murilo Mendes e Maria da Saudade a Laís*. In.: ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes. Ensaio Crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 233.

horrível, hesitando entre o amor à vida e a vontade de acabar, diante do que vejo, leio e ouço.²⁵¹

Na de 22 de janeiro de 1975:

Não sei se os jornais daí têm falado, mas a atmosfera de Roma (da Itália em geral) está deprimente: roubos, assaltos, assassinatos, seqüestros, o diabo. Há dias um comando de 3 jovens matou uma senhora num restaurante cheio de gente, roubando-lhe um casaco de peles. Ninguém se mexeu.²⁵²

E na de 12 de junho de 1975, dois meses antes da sua morte:

Tenho andado muito deprimido. A vida na Itália (sei que não é só aqui, mas aqui eu vivo, por isso sinto mais depressa) está desagradável. Roubos, assassinatos, terrorismo, seqüestro de pessoas, o diabo. Que se há de fazer?²⁵³

Alguns anos antes, em cartas à irmã Virgínia e ao cunhado Paulo Torres, Murilo dizia que começara então a se sentir incomodado tanto com a situação do mundo quanto com sua condição pessoal. Uma das primeiras vezes em que dá mostras de tais preocupações, entretanto, ainda mantendo um *humour*, é na carta ao casal, escrita no Porto em 5 de maio de 1969, em que diz: “Tenho sido perturbado pelas notícias do Brasil; estou profundamente apreensivo. Enfim, a paz não é deste mundo, é de Deus; e Deus – *hélas!* – não é deste mundo.”²⁵⁴ E, alguns meses depois, em 22 de fevereiro de 1970, de Roma:

Vamos sem maiores novidades (...) Eu é que ando muito deprimido ante a feia situação do mundo, em particular de países mais próximos do meu coração. É uma tristeza. Mas, como achavam os gregos, a esperança é a última coisa que se perde. Para desabafar um pouco, escrevo em todos os momentos livres.²⁵⁵

²⁵¹ *Idem*. p. 234.

²⁵² *Idem*. p. 236.

²⁵³ *Idem*. p. 237.

²⁵⁴ MENDES, Murilo. *Carta a Virgia Mendes Torres de 05/05/1969*. Documento original consultado nos arquivos de Murilo Mendes junto ao MAMM (Museu de Arte Moderna Murilo Mendes), em Juiz de Fora.

²⁵⁵ MENDES, Murilo. *Carta a Virgia Mendes Torres de 22/02/1970*. Documento original consultado nos arquivos de Murilo Mendes junto ao MAMM (Museu de Arte Moderna Murilo Mendes), em Juiz de Fora.

Também na carta de 17 de junho de 1970: “Vamos sem muitas novidades, mas estou muito preocupado com os grandes problemas do mundo e do Brasil. Saudade diz que não devo ler jornais, mas isto é impossível.”²⁵⁶

O limiar dos anos 70 marca, por assim dizer, o ingresso de Murilo numa zona em que, entristecido pelo que via, pouco a pouco passa de uma confiança no porvir a um descrédito na existência que, no entanto, como na carta de 22 de fevereiro de 1970, o impelia à escritura. Já nas últimas cartas a Virgínia – nas mesmas datas em que trocava as cartas aqui citadas com Laís Corrêa Araújo –, o cenário compõe-se também com as preocupações de Murilo com sua saúde (sente o peso da idade) e com um possível furto da coleção de arte que mantinha, junto com Saudade, em casa. Assim, na carta de 17 de março de 1975 diz:

Quanto a nós, vamos andando como podemos. Creio que lhe disse em cartas anteriores: impressiono-me demais com o que se passa na Itália, com a onda de violência, terror e roubos. Uma coisa horrível. Não me consola o fato de saber que há também muita violência e delinquência em tantos outros países. (...) A vida em Roma mudou muito. Nossos ótimos contatos culturais diminuíram, pois vários amigos, escritores e artistas, alugaram ou compraram casas de campo a 30/60 quilômetros de Roma. Todo o mundo está com medo dos ladrões e terroristas. A palavra *sossêgo* desapareceu do dicionário. Temos medo (principalmente eu) que venham os ladrões aqui e nos roubem os quadros. Às vezes, além de roubar, espancam e ferem gravemente, sem horror. Enfim, Virgínia, basta de tristezas. Não perco a esperança de melhores dias.²⁵⁷

A interrupção na narrativa dos crimes e fatos que, além de implicarem o desânimo e angústia de Murilo, geram também medo, se dá com um *basta* e uma fórmula não muito convicta de esperança de dias melhores. Dois meses depois dessa carta, uma outra é escrita em 14 de maio de 1975, agora, com as preocupações pela velhice que chega.

²⁵⁶ MENDES, Murilo. *Carta a Virgia Mendes Torres de 17/06/1970*. Documento original consultado nos arquivos de Murilo Mendes junto ao MAMM (Museu de Arte Moderna Murilo Mendes), em Juiz de Fora.

²⁵⁷ MENDES, Murilo. *Carta a Virgia Mendes Torres de 17/03/1975*. Documento original consultado nos arquivos de Murilo Mendes junto ao MAMM (Museu de Arte Moderna Murilo Mendes), em Juiz de Fora.

Quanto a mim, não vou muito bem de saúde, com perturbações do vaso simpático. Consultei um dos melhores especialistas de Roma, que me deu três remédios. Por um lado há melhorias, mas por outro, os remédios me deixam meio bambo. Pelo que fui constringido a reduzir minhas atividades passando em casa a maior parte do tempo. É grande a minha preocupação com o nosso futuro. Cheguei aos 74 anos de idade, e, queira ou não queira, a velhice fez sentir seus efeitos.²⁵⁸

Mas é da carta de 29 de janeiro de 1975 que um pessimismo visceral pode ser sentido em Murilo:

Eu ando (aqui entre nós) deprimido e angustiado, em parte pelo que se passa na Itália, mormente em Roma: todos sentem medo, devido aos sucessivos assassinatos, roubos, seqüestros de pessoas, violências de toda espécie. Muitas páginas dos jornais são dedicadas a isto. Temo pelas nossas vidas e pelo roubo de quadros. Nesta idade vou me dependendo das coisas, mas os quadros formam uma parte importante do modesto patrimônio de Saudade. Receio também o próximo fim da minha comissão. Quando ela terminar, como poderemos viver no Rio com uma pensão de CR\$2400,00? Tenho evitado falar-lhe destes assuntos, mas de vez em quando é preciso desabafar. Receberam nosso cartão de Boas Festas? Aqui passamos os dois o natal e o ano bom. Sozinhos, sem ao menos uma pessoa das duas famílias. Aqui entre nós, para mim é difícil viver em Roma; desagradável, tráfego caótico, ônibus super cheios, agora ainda mais com os peregrinos (?) do “ano santo” (ou todos os anos são mesmo santos, ou então nenhum o é). Ser desmotorizado, hoje, é o diabo. Saudade sofre menos com isso, mas é muito mais moça que eu. Cada mês que passa sinto uma diferença grande no que toca ao envelhecimento. Já é mais que

²⁵⁸ MENDES, Murilo. *Carta a Virgia Mendes Torres de 14/05/1975*. Documento original consultado nos arquivos de Murilo Mendes junto ao MAMM (Museu de Arte Moderna Murilo Mendes), em Juiz de Fora.

tempo de ir largando as ilusões deste mundo. Mas como se pode viver sem ilusões?²⁵⁹

O Murilo que em 1963, com seu particular humor, declamava seu amor por Roma²⁶⁰, agora já não mais o conseguia fazer. Agora era de um desconsolo – peneirado com pitadas de uma esperança não confiante – que se tratava. Desde os primeiros lampejos de preocupação, em 1969, Murilo dá sinais desse seu estado. Num dos fragmentos de *Conversa Portátil*, sobre o filme *Blow Up*, de Antonioni, ele pensa:

Reconstruo mentalmente o começo e o final de *Blow Up*, o considerável filme de Antonioni: pessoas existentes rúnem-se para um jogo inexistente: fazem força, deslocam braços e pernas, perseguem uma bola invisível, mas não atingem o escopo. Tudo se dissolve no ar, sem palavras, tudo existe e inexistente. As definições científicas nos informam que estamos situados no tempo e no espaço. Mas isto será verdade, ou uma verdade provisória? (...) O que significa o fato de existir, mover-se, respirar, agir? Qual o destino da cultura? Subsistirão, após a provável próxima catástrofe, os textos da *Divina Commedia*, da

²⁵⁹ MENDES, Murilo. *Carta a Virgia Mendes Torres de 29/01/1975*. Documento original consultado nos arquivos de Murilo Mendes junto ao MAMM (Museu de Arte Moderna Murilo Mendes), em Juiz de Fora.

²⁶⁰ Quando é perguntado “*Por que vive em Roma?* – assim como outros tantos intelectuais estrangeiros que viviam em Roma naquele período –pela revista *La Fiera Letteraria*, Murilo responde: “*Vivo em Roma porque posso aqui exercer meu trabalho de professor, escritor e membro de uma sociedade secreta que se propõe dinamitar o monumento da piazza Venezia. Porque Roma, segundo um célebre soneto de Quevedo, não está mais em Roma, portanto não me sinto obrigado a seguir o rastro dos césares. Porque seu povo é humano e simpático. Porque Roma tem belas mulheres, praças estupendas; este ocre das suas casas me serve de tônico. Porque aqui encontrei amigos deliciosos, que geralmente não crêem que 2 + 2 = 4. Porque em Roma existe o Museu de Valle Giulia: quando entro ali me transformo num etrusco. Porque raramente se topam rinocerontes nos seus parques. Porque é a cidade que vive sob o signo do juízo universal e da mais formidável história em quadrinhos, exatamente o juízo universal de Miguel Ângelo, o arrabbiato por excelência. Porque vivendo em Roma não sinto necessidade de ir à lua: somos aqui, todos, lunáticos. Porque em Roma posso ver João XXIII, isto é, a excomunhão da bomba, o progresso do ecumenismo e da paz.*” Cf. MENDES, Murilo. *Vivo em Roma*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. pp. 47-48.

Odisséia, de *Os lusíadas*, de *Hamlet*, das *Soledades*, de *Le Fleurs du Mal*, de *Finnegans Wake*, de *Corpo de Baile*? Subsistirão os templos hindus, o Partenon, a “Pietà Rondanini”, *Les Demoiselles d’Avignon*, as partituras de *Don Giovanni* e da *Paixão segundo S. Mateus*, as películas de *Luzes da cidade*, *O Couraçado Potemkin*, *Blow Up*, as ruínas das ruínas, o tempo e o espaço, a memória de Deus e a do homem? Retorna, inevitável, a ideia da morte. De novo é mestre Quevedo a me instruir. Na carta que dirigiu ao seu amigo italiano Ottavio Branquiforte lê-se: “*La muerte tan cerca está del primero cabello como del último.*” Morte: ampliação gigantesca da fotografia da vida. *Blow Up*.²⁶¹

O fim da vida, a proximidade da morte, o questionamento sobre a subsistência das obras humanas (das grandes obras de arte, diga-se), em muito se aproximam dos questionamentos que Lévi-Strauss irá se fazer alguns anos depois em *Olhar, Escutar, Ler*²⁶², mas também, e neste caso é ainda mais evidente, nos traços de *As Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault. Lévi-Strauss pensa o fim da humanidade, esta que, no correr dos milênios, não é significativa para o cosmos;²⁶³ porém, há um

²⁶¹ MENDES, Murilo. *Conversa Portátil*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. p. 1472.

²⁶² As reflexões de Lévi-Strauss estão sob influência de Gobineau no *Ensaio sobre a desigualdade das raças* – e, de todo modo, também as de Foucault.

²⁶³ Nesse sentido, também a entrevista concedida a Didier Eribon – 5 anos anterior ao *Olhar, Escutar, Ler* – é marca de uma *desilusão ativa* de Lévi-Strauss (e que, aqui, pode ser mantida em relação tanto a Murilo Mendes quanto a Pier Paolo Pasolini). Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005. Trad.: Lea Mello e Julieta Leite. p. 229. “*E mais ainda; porque se o conhecimento científico abre-nos para o imensamente grande e o imensamente pequeno de perspectivas bem mais vertiginosas do que Pascal imaginava, ele nos demonstra nossa insignificância. Quer desapareça a humanidade, quer desapareça a Terra, nada mudará na marcha do cosmos. Donde um último paradoxo: não temos a mínima certeza de que esse conhecimento que nos revela nossa insignificância tenha alguma validade. Sabemos que não somos nada ou que não somos grande coisa e, sabendo-o, nem sequer sabemos se este saber é um saber. Pensar o universo como imensurável pelo pensamento, obriga-nos a pôr em dúvida o próprio pensamento. Não saímos disso.*”

lamentar do antropólogo, qual seja: a perda das grandes obras criadas pelo homem, únicos traços de que alguma coisa aconteceu.²⁶⁴

Murilo, porém, quando se lembra e *reconstrói, remonta*, mentalmente o filme de 1966, provalmente *constrói* suas reflexões e seu texto sob as influências do que acabara de grifar em seu exemplar do livro, também de 1966, de Michel Foucault: “O homem é uma invenção sobre o qual a arqueologia do nosso pensamento mostra facilmente a data recente. E, talvez, o fim próximo.”²⁶⁵ O retorno da ideia de morte, a morte como sempre já presente na vida é, de fato, a aproximação da morte como contemporânea. Blanchot, em *O Espaço Literário*, já havia falado da aproximação da morte como contemporânea à vida (cujo acesso, porém, seria sempre interdito)²⁶⁶, e, ainda no começo do século, também Georg Simmel dizia que a morte já está no homem desde seu nascimento (o que, em outras palavras, era a mensagem que tirava Murilo de Quevedo).

Do mesmo modo que nós não estamos sempre verdadeiramente aí desde o instante do nosso nascimento, mas que há continuamente um pouco de nós nascendo, assim também nós não morremos unicamente no nosso último instante. Vê-se agora claramente a significação da morte como criadora de forma. Ela não se contenta em limitar a nossa vida, isto é, em lhe dar forma na hora do trespassar; ao contrário, ela é para nossa vida um fator de forma, que dá coloração a todos os seus conteúdos: fixando os limites da vida na totalidade, a morte exerce de antemão uma ação sobre cada um de seus conteúdos e de seus instantes; a qualidade e a forma de cada um deles

²⁶⁴ Remeto aqui ao belo texto de Martin Rueff em homenagem a Lévi-Strauss publicado na revista *Po&sie* em dezembro de 2009, disponível em: <http://www.pourpoesie.net/index.php/tempestive/texte/88/200912> Há uma tradução para o português, disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2012/01/levi-strauss-entre-os-homens-algo.html>

²⁶⁵ FOUCAULT, Michel. *Les Mot et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966. p. 398. “*L’homme est une invention dont l’archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine.*”

²⁶⁶ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Trad.: Álvaro Cabral. p. 131.

seriam outras se se pudesse ultrapassar esse limite imanente.²⁶⁷

E, de certo modo, as preocupações de senilidade de Murilo são a sensação ainda mais aguda deste algo e ao mesmo tempo nada²⁶⁸ (“*tan cerca está del primero cabello como del último*”) que é a morte. A agonia em que o poeta entra nos últimos anos está, como se verá, inexoravelmente presente nos textos dos mesmos anos (nos materiais compostos em italiano, *Ipotesi*, nos fragmentos – tal como o aqui citado – de *Conversa Portátil*, na segunda série de *Retratos-Relâmpago* e, até mesmo, em *Janelas Verdes* – sua ode à, por excelência, terra da *Saudade*).

A morte que dá forma à vida (ideia que, no mesmo sentido, era desenvolvida Pasolini no seu famoso texto, *I Segni Vivente e i Poeti Morti*²⁶⁹) é, nestes anos, pressentida por Murilo como uma espécie de absoluto, algo ínsito à vida, capaz mesmo de matar a própria ressurreição: “Se tudo é morte/ haverá também a morte da ressurreição.”²⁷⁰ Numa visão embebida de pessimismo (próximo a Cioran), as *Ipotesi* de Murilo tratam do tempo e do seu fim: e as imagens dos relógios, da irreversibilidade, da catástrofe, do caos, são um horizonte no *mundo* muriliano. Além disso, também as já citadas cartas dos últimos anos de vida são uma marca evidente desse *desespero*. No trocadilho sobre a paz – marcado pelo *hélas!*, tão

²⁶⁷ SIMMEL, Georg. *La Tragédie de la Culture*. Paris: Editions Rivages, 1988. Traduit de l’allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. pp. 171-172. “*De même que nous ne sommes pas encore vraiment là dès l’instant de notre naissance, mais qu’il y a continuellement un petit peu de nous en train de naître, de même nous ne mourons pas uniquement dans notre dernier instant. On voit maintenant clairement la signification de la mort comme créatrice de forme. Elle ne se contente pas de limiter notre vie, c’est-à-dire de lui donner forme à l’heure du trépas, au contraire, elle est pour notre vie un facteur de forme, qui donne coloration à tous ses contenus: en fixant les limites de la vie dans la totalité, la mort exerce d’avance une action sur chacun de ses contenus et de ses instants; la qualité et la forme de chacun d’eux seraient autres s’il pouvait dépasser cette limite immanente.*”

²⁶⁸ Cf. JESI, Furio. *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Org.: Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001. p. 29.

²⁶⁹ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *I Segni Vivente e i Poeti Morti. In.: Saggi sulla Letteratura e sull’arte. I*. A cura di Walter Siti e Silvia de Laude. Milano: Arinaldo Mondadori, 1999. pp. 1573-1581.

²⁷⁰ Cf. MENDES, Muriolo. *Ipotesi. In.: MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. p. 1506. “*Se tutto è morte/ ci sarà anche la morte della risurrezione.*”

utilizado por Murilo nas suas exclamações com algum senso de *humour* – feito na carta de 05 de maio de 1969, endereçada à irmã, vê-se que o poeta associa a ideia de paz à de Deus colocando ambos fora do mundo, numa aparente impossibilidade. Porém, ainda mais significativo – e, de todo modo, conectado a essa ausência divina no mundo – é a repetição sistemática nas cartas de um significante peculiar: o *diabo*.

Depois de cada descrição da realidade italiana que o desolava, Murilo, como que a marcar seu desespero neste mundo, lança mão desse significante nada irrisório – diabo, que nos remete à tradição dos anjos decaídos – que, em certo sentido, representa a criatura que carrega nas costas (uma espécie de Sísifo) o peso de ter caído do paraíso por ter se negado a adorar um ser pior e posterior a ele, o homem.²⁷¹ O apócrifo *Vida de Adão e Eva* conta que, após terem sido expulsos do Paraíso, Adão e Eva montaram uma cabana onde lamentaram e choraram por sete dias, quando, com fome, saem à busca de alimentos. Não encontrando os que eram acostumados a comer no Paraíso, mas somente comida para animais, colocam-se, Adão no rio Jordão, Eva no rio Tigre, em penitência à espera de misericórdia do senhor. Eva, no entanto, é – à semelhança do ludíbrio pela serpente – enganada pelo diabo que a faz interromper a penitência dizendo que Deus já havia ouvido seus lamentos e que, por isso, havia enviado uma legião de anjos para conduzir o casal até o local da comida. Adão, entretanto, quando vê Eva junto ao diabo, reprime-a dizendo ter ela caído novamente em erro. Eva, ao perceber o que havia cometido, pergunta então ao diabo por que

²⁷¹ Cf. COCCIA, Emanuele. *Introduzione. Cristianesimo*. In.: AGAMBEN, Giorgio; COCCIA, Emanuele. *Angeli. Ebraismo, Cristianesimo, Islam*. Vicenza: Neri Pozza, 2009. p. 497-498. “*Pensare l’angelo, si è già detto, significa pensare la strana ‘necessità’ di una loro colpa immemorabile; porre la loro esistenza divina significa simultaneamente presupporre una loro caduta. La caduta è il fatto angelico per definizione: è consustanziale al tipo di potere che incarnano, la gerarchia, ed è quanto li distingue da Dio. Ed è proprio nella caduta che si esprime con più forza la verità della loro esistenza. ‘Ciò che per l’uomo è la morte, questo è la caduta per gli angeli: dopo la caduta per loro non c’è più pentimento, così neanche per gli uomini dopo la morte.’ Se l’uomo, como è stato detto, è l’essere-per-la-morte, l’angelo è, nel cosmo, l’essere-per-la-caduta, il dio che può cadere. Cio che separa l’angelo da Dio è la sua capacità di precipitare perfettamente analoga a quella di meritare: il diavolo è la differenza specifica che distingue l’angelo dal resto degli esseri divini. (...) Non si può credere di aver compreso l’angelo senza aver definito lo strano destino del primo di loro, il loro comandante più antico, e le ragioni profonde del fenomeno più caratterizzante dell’intero destino angelico.*”

razões ele os perseguia com tamanha maldade. Ao que o diabo responde:

Oh, Adão, toda a minha inimizade, inveja e dor são por tua causa, porque por culpa tua fui expulsos e privado da glória que tinha nos céus entre os anjos, e por tua causa fui jogado sobre a terra.²⁷²

E Adão pergunta-lhe o que ele tinha a ver com a queda do diabo, o que ele tinha feito para isso. E o diabo novamente responde:

Adão, mas o que dizes? É por tua causa que fui jogado aqui. Quando foste criado, eu fui distanciado da contemplação do rosto do Senhor e fui lançado fora da sociedade dos anjos. Quando Deus insuflou em ti o espírito da vida e o teu rosto e tua forma foram plasmados à imagem de Deus, e Michel te levou e te fizeste adorar diante do Senhor, o Senhor Deus disse: “Eis, Adão, que te fiz à nossa imagem e semelhança.” E Michel saiu para chamar todos os anjos e disse: “Adorai a imagem do Senhor nosso Deus, como ele mesmo mandou!” E foi Michel o primeiro a te adorar; em seguida me chamou e disse: “Adora a imagem do Deus Javé.” E eu respondi: “Não devo certamente adorar Adão.” E já que está me obrigando a fazê-lo, disse-lhe: “Por que me obrigas? Não adorarei quem é pior e posterior a mim. Venho antes desta criatura e fui criado antes que ela existisse. É ele que deveria me adorar.” Ouvindo isso, os anjos que estavam sob meu comando não quiseram mais adorá-lo. E Michel disse: “Adora a imagem de Deus. Se não quiser adorá-la, o Senhor Deus ficará com raiva de ti.” E eu disse: “Se ficar com raiva de mim, *colocarei a minha cadeira sobre as estrelas (Is. 14, 13) do céu e serei semelhante ao Altíssimo (ibid., 14, 14)*. E o Senhor Deus ficou com raiva de mim e privou-nos, meus anjos e eu, da nossa glória. Por tua causa fomos exilados das nossas habitações neste mundo e fomos jogados

²⁷² *Vita di Adamo ed Eva. In.: AGAMBEN, Giorgio; Coccia, Emanuele. Angeli. Ebraismo, Cristianesimo, Islam. Vicenza: Neri Pozza, 2009. p. 751. “O, Adamo, tutta la mia inimicizia, l’invidia e il dolore sono per causa tua, perché per colpa tua sono stato espulso e privato della gloria che avevo nei cieli tra gli angeli, e per caua tua sono stato gettato sulla terra.”*

sobre a terra. E imediatamente fomos acometidos de dor, por ter sido despojados de tanta glória. Ao mesmo tempo, doía-nos ter de ver-te em tanta alegria. Com fraude, portanto, enganei a tua mulher e fiz-te expelir, por culpa dela, das delícias da tua felicidade, como eu fui exilado da minha glória.”²⁷³

O dialogo do homem com o diabo traz a ideia da desolação satânica com a perda da própria glória nos céus mas, ao mesmo tempo, mostra como para ele, ao diabo, o mundo pôde ser uma nova morada (não por ele desejada, porém, onde podia atuar livre dos constrangimentos da hierarquia do governo celeste) na qual poderia, inclusive, ser *fraudulento* – isso quer dizer, liberar os nomes das coisas, mentir; em outras palavras, liberar na linguagem a possibilidade de significações.²⁷⁴

²⁷³ *Idem.* p. 751-752. “*Adamo, ma che cosa dici? È per causa tua che sono stato gettato qui. Quando tu sei stato creato, io sono stato allontanato dalla contemplazione del volto del Signore e sono stato gettato fuori dalla società degli angeli. Quando dio soffiò dentro di te lo spirito della vita e til tuo volto e la tua forma furono plasmati a immagine di Dio, e Michele ti portò e ti fece adorare dinanzi al Signore, il Signore dio Disse: ‘Ecco, Adamo, io ti ho fatto a nostra immagine e somiglianza.’ E Michele uscì per chiamare tutti gli angeli e disse: ‘Adorate l’immagine del Signore nostro dio, come lui stesso ha comandato!’ E fu Michele il primo ad adorarti; poi mi chiamò e disse: “Adora l’immagine del Dio Yahweh.’ E io risposi: ‘Non debbo certo adorare Adamo.’ E poiché mi stava costringendo a farlo, io gli dissi: ‘Perché mi costringi? Non adorerò chi è peggiore e posteriore a me. Vengo prima di quella creatura, e sono stato creato prima che quella creatura esistesse. È lui che dovrebbe adorarmi.’ Udendo questo gli angeli che erano sotto il mio comando non vollero più adorarlo. E Michele disse: ‘Adora l’immagine di Dio. Se non vuoi adorarla, il Signore Dio si adirerà contro di te.’ E io dissi: “Se si adirerà contro di me, porrò la mia sede sopra le stelle (Is., 14, 13) del cielo e sarò simile all’Altissimo (ibid., 14, 14).’ E il Signore Dio si adirò contro di me e privò me e i miei angeli della nostra gloria. Per causa tua fummo esilati dalle nostre abitazioni in questo mondo, e siamo stati gettati sulla terra. E immediatamente fummo travolti dal dolore, per essere stati spogliati di tanta gloria. Allo stesso tempo ci addoloravamo di dover vedere te vivere in tanta gioia. Con frode dunque ingannai tua moglie e ti feci espellere per colpa sua dalle delizie della tua felicità, come io fui esilato dalla mia gloria.”*

²⁷⁴ Na língua edência da tradição judaico-cristã, toda a noção de significação está ligada à questão do nome. Como pensaram as místicas dessas tradições, a simples nomeação das coisas pelo homem era a garantia da significação da língua. Entretanto, na língua pós-queda (e nesse apócrifo da vida de Adão e Eva

A terra, o lugar não desejado por excelência, é tão somente o lugar dos *caídos*, o que significa, para o homem, o lugar da morte. E não é sem razões que Murilo, próximo da morte (e com o imaginário cristão católico que lhe era peculiar), comece a sentir *o diabo* por toda a parte. O espectro que gira, portanto, nas marcas do diabo das cartas de Murilo é, não por acaso, a *melancolia*. Na tradição cristã (ocidental, de um modo geral) é a figura de um anjo – o demônio meridiano – que caracteriza a situação melancólica. O demônio que, por volta do meio dia, elegia suas vítimas em meio aos homens religiosos que nos claustros, em vez de então praticarem a oração, deixam-se guiar por uma espécie de queixosa fadiga que lhes impedia as tarefas monacais.²⁷⁵ De certo modo, o objeto de desejo do acidioso, do melancólico, não é por ele esquecido ou afastado, mas, ao contrário, continua posto para ele como fim, porém, inatingível.

Se, em termos teológicos, o que deixa de alcançar não é a salvação, e sim o *caminho* que leva à mesma, em termos psicológicos, a retração do acidioso não delata um eclipse do desejo, mas sim o fato de tornar-se inatingível o seu objeto: *trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo.*²⁷⁶

Ao melancólico, portanto, acontece algo como no aforismo kafkiano, “existe um ponto de chegada, mas nenhum caminho”, de maneira que não há como fugir do que não se pode escapar. Quando Murilo lê os diários de Kafka, faz uma anotação no fim do livro:

está retratado o, por assim dizer, *início da história*), o atrelamento de significados a significantes é marcado, segundo Agamben, por um operador antropogenético que dá as garantias de que a linguagem significativa pode funcionar: o juramento. De fato, diante da inadequação fundamental entre significados e significantes, o juramento representaria a exigência fundamental de o homem colocar *em jogo* na linguagem a sua natureza. Nesse sentido, uma vez exposto tanto à verdade quanto à mentira, o homem trataria de colocar na *sua linguagem* (o que já em Aristóteles seria o apetite divergente da *ordem natural das coisas* à qual todo existente estaria submetido) *sua própria vida*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il Sacramento del Linguaggio...* pp. 94-99.

²⁷⁵ Importantes análises sobre a *acidia* faz Giorgio Agamben em toda a primeira parte de seu *Estâncias*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Trad.: Selvino Assmann. pp. 21-56.

²⁷⁶ *Idem*. pp. 30-31.

“também eu sofro com certas coisas” e indica, como referência a essa sua sensação, as páginas relativas aos dias 13 de março a 9 de abril de 1915. Trata-se de um período em que Kafka sente-se compelido à escritura, porém, incapaz de fazê-lo por diversos motivos que ele ali descreve, deixa-se tomar por certo desespero. Numa dessas passagens grifadas e anotadas por Murilo é possível ler:

Não fui para casa, nem para a de Max, onde havia uma reunião esta noite. Razões: falta de vontade, medo da volta noturna, mas, sobretudo, ideia de que eu não escrevi nada ontem, de que eu me afasto cada vez mais do meu trabalho e de que estou em perigo de perder tudo o que adquiri nos últimos seis meses. Disso dou provas escrevendo miseráveis página e meia, começo de um novo conto já definitivamente condenado; depois, num desespero cuja responsabilidade é em grande parte do meu estômago amado, li Herzen com a intenção de me deixar, não sei como, conduzir por ele.²⁷⁷

Medos, falta de vontades, descrédito e desespero. Uma aura negativa que Kafka parece não conseguir romper e contra a qual qualquer luta parece fadada ao fracasso, até a entrega à leitura não num gesto de esperança, mas de condenação ainda maior: não sabe como, mas *intenciona*, tem desejo de algo que sabe inalcançável. É a típica faceta melancólica²⁷⁸ que, também no Murilo dos últimos anos, é

²⁷⁷ KAFKA, Franz. *Journal*. Paris: Grasset, 1954. Trad.: Marthe Robert. pp. 430-431. “*Je ne suis pas allé chez moi, ni chez Max, chez qui il y avait réunion ce soir. Raisons: manque d'appétit, peur du retour tard dans la soirée, mais surtout idée que je n'ai rien écrit hier, que je m'éloigne de plus en plus de mon travail et que je suis en danger de perdre tout ce que j'ai acquis ces six derniers mois j'en ai fourni la preuve en écrivant une misérable page et demie, début d'un nouveau récit déjà définitivement condamné; puis, dans un désespoir dont mon estomac grognon est en partie responsable, j'ai lu Herzen, avec l'intention de ne laisser, je ne sais comment, conduire par lui.*”

²⁷⁸ Todo o contexto kafkiano pode ser lido também à luz da melancolia descrita pela psicologia medieval e que chega até ao Renascimento (figurando, principalmente, naquilo a que Warburg chama antecção nas suas interpretações a respeito das advinhações pagãs e antigas e suas influências no humanismo renascentista. Cf. WARBURG, Aby. *La Divination Païenne et Antique*. In. WARBURG, Aby. *Essais Florentins*. Paris: Klincksieck, 2003. Trad.: Sibylle Müller. pp. 242-294.). Também Agamben, nos passos de Warburg, levanta a questão a partir de um dos aforismos do *Regimen Sanitatis Salernitanum*. Cf.

plenamente constatável. Porém, enquanto a melancolia kafkiana emperrava o mecanismo da sua escrita (impulsionando-o ao isolamento, já que parece não querer ver nada nem ninguém senão na forma espectral de uma possibilidade de guiá-lo), Murilo sentava-se e escrevia ainda mais – como diz na carta à irmã de 22 de fevereiro de 1970 (e, de certo modo, Murilo também não se isolava – basta lembrar as queixas de falta de amigos e “bons contatos” em uma das cartas à irmã²⁷⁹). Aos nefastos medos de Kafka, o diabo que assolava Murilo bem pode ser visto numa dupla polaridade, portanto. Isto é, tal como a figura do anjo melancólico düreriano, o diabo (o anjo) o afunda na tristeza e, justamente por isso, faz com que o poeta se incline ainda mais à escritura.²⁸⁰ Como lembra Warburg, nas análises sobre *Melancolia I* de

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias...* pp. 33-34. “*A síndrome fisiológica da abundância melancholiae inclui o enegrecimento da pele, do sangue e da urina, o enrijecimento do pulso, a ardência do estômago, a flatulência, o arrotos ácido, o zumbido na orelha esquerda, a prisão de ventre ou o excesso de fezes, os sonhos macabros e, entre as enfermidades que podem provocar, figuram a histeria, a demência, a epilepsia, a lepra, as hemorróidas, a sarna e a mania suicida. Consequentemente, o temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano é apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico é pexime complexionatus, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso.*”

²⁷⁹ Enrique Vila-Matas fala sobre *como viver* num recente texto publicado no jornal *El País* de Madrid. Compara três posturas que um escritor pode ter diante da vida a partir de três figuras: Wittgenstein, Montaigne e Rimbaud. Nos três, analisa Vila-Matas, é possível observar as seguintes atitudes diante da vida respectivamente: o isolamento de contato e dedicação integral à leitura e ao próprio mundo interior, a abertura para uma vida de amizades e a cumplicidade com o silêncio (a morte) à qual tudo se encaminha. De certo modo, em Murilo pode-se constatar uma espécie híbrida de atitudes (variando entre os três pontos de vista elencados por Vila-Matas), o que marca a característica *de metamorfose* do poeta. Porém, em nenhum momento de *isolamento* – seja à época da morte de Ismael Nery, seja nos últimos 10 anos de vida – Murilo assume a posição de fechamento absoluto nem a de cumplicidade total (que dá fim prematuro também à obra, como é o caso de Rimbaud) com a morte. Como baliza entre polaridades extremas (escritura sem diálogo com o contemporâneo e desespero que interrompe a escritura), portanto, a posição montainiana, nessa visão de Vila-Matas, pode ser tida como similar à de Murilo. Cf. VILA-MATAS, Enrique. *Cómo Vivir*. In.: *El País*. (24/01/2012). Texto consultado via internet no endereço:

http://elpais.com/diario/2012/01/24/cultura/1327359606_850215.html

²⁸⁰ Em clave benjaminiana, é possível dizer que em Murilo a melancolia reveste-se de tédio que também é um *limiar* para agir, como lembra o filósofo alemão

Dürer, “o obscuro demônio astrológico, que devora seus filhos e cujo combate cósmico contra uma outra divindade astral pesa sobre o destino da criatura submetida à sua influência, é humanizado e torna-se a encarnação plástica do homem que trabalha e pensa.”²⁸¹

Nas *Ipotesi* de Murilo estão os traços mais marcantes desse anjo-diabo²⁸² que a ele mostra a face como caos e desintegração, como abertura para a morte. E seus *epigramas* são a marca evidente dessa situação. Abertos com *L’Ultimo Uomo* e finalizados com *Ritorno*, deixam a todo instante – e, às vezes, com a ironia peculiar de Murilo – transparecer a atmosfera melancólica na qual se encontra o poeta. O último homem, sozinho diante da bomba atômica e que convida o leitor para ir ao leito, que só pode ser de morte, deseja, ao fim, retornar ao reino mineral – é o desejo de escapar do caos, que já é fato de ordinária administração (e também Pasolini, justamente na sua coluna *Il Caos*, falava de um desespero como “única reação possível ante a injustiça e a vulgaridade do mundo, embora apenas se é individual e não está codificado. A codificação do desespero em formas de oposição puramente negativa é uma das grandes ameaças do futuro imediato

no arquivo D 2, 7, das *Passagens*. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 145. “*Sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando. O fato de o sabermos ou imaginar que o sabemos é quase sempre nada mais que a expressão de nossa superficialidade ou distração. O tédio é o limiar para grandes feitos. – Seria importante saber: qual é o oposto dialético do tédio?*”

²⁸¹ WARBURG, Aby. *La Divination Païenne et Antique...* pp. 280. “*le sombre démon astrologique qui devore ses enfants et dont le combat cosmique contre une autre divinité astrale pèse sur le destin de la créature soumise à son influence est humanisé et devient l’incarnation plastique de l’homme travaillant et pensant.*”

²⁸² O anjo que mostra a Murilo a face caótica do mundo, sua desintegração de cosmos em caos, age do mesmo modo como em Baudelaire: o Demônio que, inspirado pelo poeta, leva-o às planícies do Tédio, distante de Deus. Cf. BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Ed. Bilingue. Trad.: Ivan Nóbrega Junqueira. p. 390. “*Sans cesse à mes côtés s’agite le Démon;/ Il nage autour de moi comme un air impalpable;/ Je l’avale et le sens qui brûle mon poumon/ Et l’emplit d’un désir éternel et coupable./ Parfois il prend, sachant mon grand amour de l’Art,/ La forme de la plus séduisante des femmes;/ Et, sous de spécieux prétextes de cafard,/ Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes./ Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,/ Haletant et brisé de fatigue, au milieu/ Des plaines de l’Ennui, profondes et désertes,/ Et jette dans mes yeux pleins de confusion/ Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,/ Et l’appareil sanglant de la Destruction!*”

(como a guerra atômica ou a cultura de massas)²⁸³; isto é, também *último homem sozinho*). É tudo fruto do homem que sabe que o sistema em que vive transforma tudo em matéria de consumo (mercadoria) e é, ao mesmo tempo, a prostituta da morte.

Antes de nos entregar à roda do Hades
Onde giraremos, olhos fechados de peixe
Que nem mesmo um cão quer olhar,
A morte prostitui-se com o sistema.²⁸⁴

Mas escapar do caos, saber das relações promíscuas, ou mesmo cortesãs,²⁸⁵ do mundo humano com a morte, é ter consciência também do abandono que sofre o homem por parte do cosmo; Murilo tenta escapar do caos, porém, sem chances de cosmos. E num dos textos de fim de vida constantes no *Conversa Portátil*, o abandono – em muito símile à aniquilação de deus no calvário conclamada por João da Cruz e de todo modo ligada à concepção pasoliniana da geração desafortunada de seus anos (que aparecem nos poemas de *Trasumanar e Organizzar* e nas *Lettere Luterane* de modo extremamente agudo²⁸⁶), abandonada

²⁸³ PASOLINI, Pier Paolo. *El Caos. Contra el terror...* p. 60. “... la única reacción posible ante la injusticia y la vulgaridad del mundo, aunque sólo si es individual y no está codificada. La codificación de la desesperación en formas de oposición puramente negativa es una de las grandes amenazas del futuro inmediato (como la guerra atômica o la cultura de masas).” Pasolini, no mesmo trecho, ainda que – como se viu – com seu notório materialismo que o afasta das compreensões *teístas* em sentido institucional, usa o adjetivo *diabólica* – muito poucas vezes nesse sentido negativo, como *mau*, nos textos do poeta – para se referir à coincidência de irracionalismo e pragmatismo: “No puede evitar que de ella surjan los extremismos que, llegando a la coincidência diabólica de irracionalismo y pragmatismo acaban por convertirse en nuevas formas de fascismo: tal vez fascismo de izquierda: ciego ante esta sencilla realidad: mientras dura el sistema que se combate (entendámonos, el sistema capitalista) no tiene en cuenta el mal porque también por debajo de él existe la realidad, es decir, Dios.”

²⁸⁴ MENDES, Murilo. *Ipotesi...* pp. 1517. “Prima di consegnarci alla ruota dell’Ade/ dove gireremo, occhi spenti di pesci/ che neppure un cane vuol guardare,/ la morte puttaneeggia col sistema.”

²⁸⁵ E, de Walter Benjamin, vem um pequeno aforismo que conecta uma das figuras da melancolia, o tédio, às figuras do amor *de trocas* na coorte: “E o tédio é a treliça diante da qual a cortesã provoca a morte. Ennui.” Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 101.

²⁸⁶ Emblemático é o poema *La poesia della tradizione*, constante nos poemas *coxos* de *Trasumanar e Organizzar*. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Trasumanar e Organizzar*. Milano: Garzanti, 2002. pp. 134-136. Eis aqui a parte final do

também ela – é o de um *Senhor* que, diante do servo suplicante (são os ecos do Evangelho de Matheus “*Eli, Eli, Lama Sabachthani!*”), vira-lhe as costas:

Desta janela interrogativa distingo o cosmo: metade homem, metade mulher, “*due archi paralleli e concolori*” (Par. XII, 11). Chora e ri ao mesmo tempo. Levanta um braço, logo depois solta no azul mallarmeano, com absoluta destreza, uma galáxia. Eu então, autômato, me ajoelho e, participante do seu ato, suplico-lhe: “cosmo, já que sabes criar milhares de galáxias, concede-me uma delas: prometo não fundar ali nenhum arranha-céu nem posto de gasolina, centro atômico ou prisão, em contrapartida te levantarei uma ode metálica.”

O cosmo trabalhador ocupadíssimo finge que não me entende. Com luvas gigantescas, pedalando, afasta-se, para entre sonho e realidade criar outras galáxias claríssimas cruéis, longe da poluição da atmosfera e do espaço do petróleo.²⁸⁷

O mundo do homem, abandonado pelo cosmo, é o da depredação e da queda, da poluição e do negrume do petróleo (e também Pasolini, nestes anos – segundo ele, anos de um mundo esquizóide²⁸⁸ – de crise

poema: “*oh sfortunata generazione / piangerai, ma di lacrime senza vita / perché forse non saprai neanche riandare / a ciò che non avendo avuto non hai neanche perduto; povera generazione calvinista come alle origini della borghesia / fanciullescamente pragmatica, puerilmente attiva / tu hai cercato salvezza nell’organizzazione / (che non può altro produrre che altra organizzazione) / e hai passato i giorni della gioventù / parlando il linguaggio della democrazia burocratica / non uscendo mai dalla ripetizione delle formule, / che organizzare significar per verba non si poria, / ma per formule si, / ti troverai a usare l’autorità paterna in balia del potere, / generazione sfortunata! / Io invecchiando vidi le vostre teste piene di dolore / dove vorticava un’idea confusa, un’assoluta certezza, / una presunzione di eroi destinati a non morire – / oh ragazzi sfortunati, che avete visto a portata di mano / una meravigliosa vittoria che non esisteva!”*

²⁸⁷ MENDES, Murilo. *Conversa Portátil*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. pp. 1474-1475.

²⁸⁸ Como fala no poema *Trasumanar e Organizzar*, publicado no livro homônimo. Nele, Pasolini fala de sua vontade de inscrever-se no PCI, porém de como o *amor pela verdade* o impede de fazê-lo. Todo o poema, no entanto, é um belo retrato panorâmico do início dos anos 70 na Itália, desde o ponto de

do petróleo, sabe-se, Pasolini está também a redigir seu projeto-romance acusação *Petrolíio*) e da ameaça constante de fim atômico. A janela interrogativa de onde Murilo escreve – da via del Consolato, 6, ou, ainda, alguma das verdes a partir da qual se abrem os edifícios da rua do Museu Nacional de Arte Antiga de Portugal – é a abertura que lhe permite vislumbrar esse cosmo arredio, mas também que lhe permite ver o mundo caótico em que vive. Lembra Raúl Antelo – lendo o Murilo dos anos 40 – que o poeta, face ao caos, abre janelas. Mas o caos – que é justamente a *falta de ordem* do mundo, da comunidade humana – visto por Murilo das janelas, já nos anos 30, quando da morte do seu *alter ego*,²⁸⁹ Ismael Nery, como também anota Antelo,²⁹⁰ traz o pânico ao poeta, que então aparece como um *desesperado* que só vislumbra *A Destruição*:

Morrerei abominando o mal que cometi
 E sem ânimo para fazer o bem.
 Amo tanto o culpado como o inocente.
 Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne,
 Estás mais perto de nós do que a Virgem Maria,
 Isenta, desde a eternidade, da culpa original.
 Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do
 que pela Graça:
 Pertencemos à numerosa comunidade do
 desespero

vista de um homem que, como Murilo Mendes, iniciava sua *descida ao Hades* das horas sem as esperanças institucionais (aquelas às quais se agarram os homens *da política* e os entusiastas dos regimes democráticos – e pela democratização onde tais regimes não haviam se instalado – de então. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Trasumanar e Organizzar...* p. 78-82.

²⁸⁹ E a agonia, que aqui se começou a analisar no fim da vida de Murilo, já se mostra, portanto, no momento em que chegava ao fim a vida do *outro inspirador*: Ismael Nery. O *pânico* toma conta de Murilo. Assim, algumas poesias de *Tempo e Eternidade* (primeiro livro após a morte do amigo – de 1934 – e, justamente, a ele dedicado) como *Novíssimo Job*, *Epifania*, *Angústia e Reação*, e em outras tantas de *Poesia em Pânico* – de 1937 –, podem ser lidas como a escritura de um Murilo sob os influxos de um desespero causado pelo mesmo *diabo* (o anjo melancólico) que no final da sua vida irá cobrir com suas asas tanto a sua querida Roma quanto qualquer perspectiva de salvaguarda do poeta.

²⁹⁰ ANTELO, Raúl. *Desleitura Criativas*. In.: ANTELO, Raúl. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001. p. 158.

Que existirá até a consumação do mundo.²⁹¹

Tal destruição e abandono é a mesma que já Jó havia sentido e que Murilo, com a perda do amigo, *re-sente* novíssimos e que, como no final da vida, são alavancados pela figura demoníaca assoladora do mundo. E, como o grito do messias exposto na cruz (mais uma vez, o abandono do nada ao nada) – ou ainda, o grito da rã grega pasoliniana, que exclama o vazio das palavras –, a interpelação de Murilo, seu clamor e grito de desespero, é por sentir-se angustiado e só em um mundo sem deus, mas com diabo.

– Eu fui criado à tua imagem e semelhança.
Mas não me deixaste o poder de multiplicar o pão
do pobre,
Nem a neta de Madalena para me amar,
O segredo que faz andar o morto e faz o cego ver.
Deixaste-me de ti somente o escárnio que te
deram,
Deixaste-me o demônio que te tentou no deserto,
Deixaste-me a fraqueza que sentiste no horto,
E o eco do teu grande grito de abandono:
Por isso serei angustiado e só até a consumação
dos meus dias.²⁹²

No entanto, é preciso ressaltar a importância do lugar a partir do qual Murilo vislumbra o caos: a janela. Existem dois tipos de janelas, uma ao modo Apollinaire e outra nos moldes de Baudelaire, esta que, segundo Antelo, é a janela de Murilo:

Um são as diurnas confiantes no simultaneísmo órfico como abstração da contingência. É a janela de Apollinaire, “beau fruit de la lumière”, uma janela que se abre como uma laranja e descortina o eufórico mundo do maquinário. Há, porém, outro tipo de janela, soturno e alegórico, estranho e inquietante, um *trou noir*, que nos aguça o voyeurismo já que “ce qu’on peut voir au soleil

²⁹¹ MENDES, Murilo. *A Poesia em Pânico*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. p. 287.

²⁹² MENDES, Murilo. *Tempo e Eternidade*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. p. 245.

est toujours moins interessant que ce qui se passe
derrière une vitre”.²⁹³

Uma janela que, em uma das galáxias jogadas ao léu pelo cosmo – jogadas no azul mallarmaico –, é uma espécie de buraco negro, de abismo. E tal abismo é vislumbrado pelo espectador com voyeurismo aguçado – Murilo e, como bem lembra Antelo, Baudelaire – nos traços de Pascal:

Pascal em si tinha um abismo se movendo.
– Ai, tudo é abismo! – sonho, ação, desejo
intenso,
Palavra! E sobre mim, num calafrio, eu penso
Sentir do Medo o vento às vezes se estendendo.

Em volta, no alto, embaixo, a profundidade, o denso
Silêncio, a tumba, o espaço cativando e
horrendo...
Em minhas noites, Deus, o sábio dedo erguendo,
Desenha um pesadelo multiforme e imenso.

Tenho medo do sono, o túnel que me esconde,
Cheio de vago horror, levando não sei aonde;
Do infinito, à janela, eu gozo os cruéis prazeres,

E meu espírito, ébrio afeito ao desvario,
Ao nada inveja a insensibilidade e o frio.
– Ah, não sair jamais dos Números e Seres!²⁹⁴

²⁹³ ANTELO, Raúl. *A Abstração do Objeto*. In.: PROCÓPIO RIBEIRO, Gilvan; PINHO NEVES; José Alberto. [orgs.] *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997. p. 32.

²⁹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal...* p. 472. “*Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant./ - Hélas! tout est abîme, - action, désir, revê,/ Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève/ Maintes fois de la Peur je sens passer le vent./ En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève./ Le silence, l'espace affreux et captivant.../ Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant/ Dessine un cauchemar multiforme et san treve./ J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou./ Tout plein de vague horreur, menant on ne sait ou;/ Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres./ Et mon esprit, toujours du vertige hanté,/ Jalouse du néant l'insensibilité./ - Ah! Ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!*” E, muito símile à postura de Pasolini – que em relação ao vazio das palavras vislumbra, estupefato, agônico, seu abismo –, também a posição de Murilo diante do mundo – cujos significantes estão esvaziados de sentido, o que gera a agonia no poeta – é a de quem sente o abismo. Em ambos, Baudelaire se faz presença relevante e ponto de contato; e, nessa tríade (Murilo,

Toda essa *caosmologia melancólica* muriliana de fim de vida já muito antes assombrava o *enigma do mundo* (seu *mundo enigma* bem como o *pânico de poetas*) do poeta, que flertava em muito com o surrealismo de padrões vanguardistas mas que mantinha em sua poesia algo de surrealista para além da vanguarda.²⁹⁵ Já na década de 30,

Pasolini e Baudelaire), é Pascal a dar os tons tanto de “alegria” (basta lembrar a epígrafe e glosa de Pasolini no *Não Creio do Rouxinol da Igreja Católica*) quanto na “agonia” que, como lembra Murilo no retrato-relâmpago de Pascal, é o fundamento do tempo do homem. Cf. MENDES, Murilo. *Retratos-Relâmpago...* p. 1276. “*Descobre aos doze anos por intuição os princípios fundamentais da geometria de Euclides. Pensa triângulos, retângulos, quadrados, esferas. Eis o assistente dos números, o seguidor das sereias-matemáticas: vindo do infinito seu canto consome-se no finito. Inventa o jogo da roleta e a máquina de calcular. Até que dilacerado abandona as matemáticas; através das Escrituras aperfeiçoa a análise da condição humana. Condena-se aos trabalhos forçados do pensamento. Sabe que o tempo do homem funda-se sobre “inconstante, ennuí, inquietude”.*”

²⁹⁵ Joana Matos Frias bem analisa essa composição surrealista da poesia muriliana. Cf. FRIAS, Joana M. O “*Surrealismo Lúcido*” de Murilo Mendes. In.: REMATE DE MALES. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 21 (2001). Campinas, 2002. pp. 65-66. “*Na estrutura tipológica da obra de Murilo Mendes, há um formante nuclear de estirpe barroca ou maneirista, largamente assinalado ao longo dos tempos por muitos críticos, que regula o impulso de transformação permanente (...). Este formante nevrálgico é o maior responsável pela poética da metamorfose que Murilo sempre defendeu, e que ditou em definitivo a progressão turbulenta da sua espessa rede de sons e de sentidos. Mas foi também o passo crucial para a fundação de uma lógica dialética que sempre visou anular distinções dualistas de qualquer espécie, a fim de instituir uma realidade poética cimentada na coabitação dos opostos. Por isso não é de espantar que seja justamente a partir do contacto aprofundado com os artistas barrocos do século XVII, sobretudo no campo da pintura, que Murilo tenha acedido a um universo em constante expansão que desde muito cedo designou como surrealista. (...) Ora estas considerações, testemunho explícito de uma visão sistemática da história da arte e da cultura, vêm exibir uma matriz estética que supera o tempo cronológico para instituir um tempo qualitativo fundado no movimento e na metamorfose. (...) na poesia de Murilo Mendes, o Surrealismo não é, porque nunca foi, uma moda histórica a que o poeta tenha aderido por razões circunstanciais, mas sim o lugar onde se cruzam uma série de vectores permanentes, trans-temporais, que formam a estrutura profunda da sua obra e da sua poética.*” Com algumas variações, a autora trabalha o mesmo tema no seu livro sobre o poeta. Cf. FRIAS, Joana Matos. *O Erro de Hamlet. Poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF,

principalmente com as *Metamorfoses*, vê-se um Murilo preocupado com um aspecto para além da temporalidade histórica (um realismo, por assim dizer), ou, de outro modo, com a sublevação do tempo em *essência*, como o queria o amigo Ismael Nery.²⁹⁶ Mas é nos anos 40, quando publica *Mundo Enigma* e *Poesia Liberdade* que o seu surrealismo se apresenta claramente e, no limiar da década, em vez de fechar o ciclo dos anos em que o mundo viu o caos, abre mais uma janela, sua *janela para o caos*. Assim, em 1949 Murilo tem publicado em Paris uma coletânea de poemas, por ele mesmo selecionados dentre os livros *Mundo Enigma* e *Poesia Liberdade*, chamada *Janela do Caos*. Na edição, de responsabilidade do diplomata Roberto Assumpção,

2002. pp. 34-35. O próprio Murilo, no retrato-relâmpago de Breton, dá as indicativas de como abraçou o surrealismo. Cf. MENDES, Murilo. *Retratos-Relâmpago...* pp. 1238-1239. “Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um coup de foudre. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de full time? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro frisson nouveau, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da realidade.”

²⁹⁶ Cf. MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, Giordano, 1996. p. 53. “O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total.” Ou ainda – quando Murilo transcreve os trágicos acontecimentos sempre transcorridos na vida de Ismael que lhe propiciaram sua grande inteligência e sensibilidade –, na restrição que era para Nery – e também para Murilo – a realidade. Cf. p. 61. “Acontecimentos terríveis e dramáticos da sua vida íntima, fatos que evidentemente não posso revelar, desde menino desenvolveram sua inteligência e sensibilidade, marcando-o com o sinal dos grandes rebelados. Mais de uma vez me disse – e mesmo escreveu – que sempre quis transbordar dos quadros naturais, visto ‘achar a realidade por demais restrita’.”

foram também inseridas seis litografias de Francis Picabia.²⁹⁷ Em uma das cartas de Murilo a Assumpção, quando da organização da edição, o poeta diz:

Quando ao título autorizo-o a escolher *Janela do Caos*. O título primitivo desse poema era “Janelas do caos”, no plural. Depois resolvi alterá-lo, passando-o para o singular. Acho que esse título poderá dar nome ao volume todo – parece-me que é um resumo do espírito da minha poesia.²⁹⁸

As janelas, que se tornam plurais somente nos anos 70, são somente uma aqui: o espírito da poesia de Murilo. Assim, na carta de agradecimento a Picabia, Murilo diz:

Acho que há muita surrealidade mesmo em certos clássicos; que há um estado surrealista na vida, um estado que com freqüência se esconde, mas que todavia se revela em toda sua estranheza e sua angústia. Esse estado transparece inevitavelmente em meus poemas. Em lugar de buscar uma correspondência gráfica impossível e que maltrata tantos textos, o senhor encontrou o núcleo mesmo dessa poesia em sua surrealidade, no centro do debate entre a ordem e a loucura que continua sendo o grande debate da minha vida.²⁹⁹

O surrealismo a que Murilo alude, então o centro das suas indagações – e o título *Poesia Liberdade* já é uma referência ao Manifesto Surrealista de 1924 –, é também o estado de angústia e agonia do poeta que pode ser visto na forma da janela aberta ao caos, que dá a ver não uma estrutura formada do universo – um cosmos –, mas apenas o esboço, o inacabado, as infinitas possibilidades de imaginar o mundo (e o universo) que apenas caminha em direção a *per-fazer-se*.

Todas as formas ainda se encontram em esboço,
Tudo vive em transformação:

²⁹⁷ Toda explicação da conjuntura da contratação de Picabia para a feitura das litografias, a troca de cartas entre Murilo e Roberto Assumpção quando da organização, bem como a carta de agradecimento de Murilo a Picabia, está publicada no livro organizado por Júlio Castañon Guimarães “Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção”. Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon [org.] *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

²⁹⁸ GUIMARÃES, Júlio Castañon [org.] *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*... p. 25.

²⁹⁹ *Idem*. p. 96.

Mas o universo marcha
Para a arquitetura perfeita.³⁰⁰

Nada é acabado, tudo é porvir, ainda que se viva de restos de um futuro do pretérito³⁰¹ (esse *terá sido* que não cansa de abalar as estruturas da eternidade), isto é, nesse tempo composto. Consternado pelas intromissões da angústia em qualquer tipo de entendimento, não resta senão a dura constatação de saber-se condenado à existência,³⁰² à obscura vida – vida que no fragmento sobre o *Blow up* aparece como a fotografia cuja ampliação revela a morte e que aqui, nos anos da *Janela do Caos*, é interpelada pelo poeta – como um *Voto* – a ser transparente como a morte, que é uma clara esperança.

Obscura vida,
O que te peço
É que me reveles teus desígnios,
Obscura vida: Que sejas transparente
E concisa
Como por exemplo a morte –
Clara esperança.³⁰³

³⁰⁰ MENDES, Murilo. *Poesia Liberdade*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. p. 410. Esse poema, *Poema Dialética*, será um dos selecionados por Murilo para fazer parte de *Janela do Caos*.

³⁰¹ Raúl Antelo muito bem lembra que em Murilo “a vanguarda é o futuro do pretérito, princípio e começo da Convergência, quiçá fim do sujeito (ex ego) agora livre do trabalho (ergon), mas degradado no ergástulo.” Cf.: ANTELO, Raúl. *Concisão e Convergência*. In.: ANTELO, Raúl. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001. p. 144.

³⁰² Também Pasolini sabe-se condenado à existência. Aliás, quando publica no *Mondo*, em 1974, o primeiro canto do que viria a ser *La Divina Mimesis*, intitula-o *Condannato a vivere*. Sobre isso, Walter Siti comenta afirmando que em Pasolini o poeta encontra direitos e também deveres especiais. Estes seriam *não morrer e falar*. Cf. SITI, Walter. *L’Opera Rimasta Solo...* p. 1926. “*Il Poeta, dicevo, ha diritti speciali, ma anche speciali doveri: il primo dovere è quello di non morire. Quando Pasolini, nel 1974, pubblica sul ‘Mondo’ il primo canto della Divina mimesis, lo intitola Condannato a vivere. Nella sceneggiatura di Porno-Teo-Kolossal, che sta scrivendo in quegli stessi mesi, racconta di un poeta francese che convince, coi propri disperati articoli sui giornali, tutta la popolazione ad attuare un suicídio collettivo – ma, dopo che tutti si sono suicidati, a restare in una Parigi spopolata è solo lui, il poeta, che beve whisky in un locale di Saint-Germain; il commento di Pasolini è: ‘la vita è stata più forte di ogni altra cosa’.*”

³⁰³ MENDES, Murilo. *Poesia Liberdade...* p. 430.

O tempo, a transformação, o ver as cores menos coloridas, a descida ao Hades da horas, o correr desenfreado da flecha para o alvo que decreta a finitude, são os aspectos de um esboço que, como artífice da própria vida, deve o poeta apagar e reconfigurar, reapagar e configurar (e, assim, o *essencial* de Ismael Nery é retomado por Murilo numa dimensão tangível que o poeta toca com sua mão: isto é, montar e remontar a própria história). E como contraface do caráter melancólico, a imaginação de Murilo lhe dá seu poder de metamorfose (seu caráter *larvar*, como se verá), sua posição – como de suspensão – entre a vida e a morte (que, no retrato-relâmpago de Caravaggio, assim também aparecia: “... desespera-se de não poder pintar – escuro de mais – o abismo do nada que já desvenda; e – claro demais – o espaço da própria morte.”³⁰⁴).

Um dos grandes impulsos de Murilo Mendes para este cenário surreal residiu, desde o início da sua actividade criadora, numa urgência compulsiva, de raiz rimbaldiana, de transformar o mundo pela imaginação. A sua poesia é inequivocamente presidida pelo poder do imaginário que assinala esta vertente fundamental da poesia moderna, com corolário no próprio Surrealismo, e que faz da poesia a criação do incriado, através do esgotamento e da metamorfose contínua do real.³⁰⁵

A janela para a liberdade que é, portanto, também para o além da realidade que se abre no abismo do caos, a síntese do espírito poético muriliano, é marca da condição *agoniada* dos homens – porém, única capaz de possibilitar a poesia, entrevista desde a janela, o espaço *limiar*,³⁰⁶ capaz de trazer a ambiguidade (que, no retrato-relâmpago de

³⁰⁴ MENDES, Murilo. *Retratos-Relâmpado...* p. 1267.

³⁰⁵ FRIAS, Joana Matos. *O Erro de Hamlet. . Poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002. p. 44.

³⁰⁶ Agamben chama a atenção para a noção de limiar como experiência de um limite. Assim, a janela muriliana – assim como o *grito* em Pasolini – abre-se em sua forma de *êxtase* (ao qual já se fez aqui referência quando da leitura da experiência da linguagem nos místicos e seus reflexos em Murilo e Pasolini). Cf. AGAMBEN, Giorgio. *La Comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001. p. 56. “*Importante è qui che la nozione del ‘fuori’ sia espressa, in molte lingue europee, da una parola che significa ‘alle porte’ (fores è, in latino, la porta della casa, thyrathen in greco, vale letteralmente ‘alla soglia’). Il fuori non è un altro spazio che giace al di là di uno spazio determinato, ma è il varco, l’esteriorità che gli dà accesso – in una parola: il suo volto, il suo eidos.*”

Dino Campana, é sinónimo de janela e a justificação do artista: “Na ambiguidade encontro minha justificação; através dela espio o cosmo, que se morde.”³⁰⁷) –, esta que, nos mesmos anos, é incluída como aforismo 16 do *Discípulos de Emaús*: “Em geral o estado dos homens é uma agonia alegre.”³⁰⁸ Diante disso, as angústias de fim da vida que aparecem no Murilo dos últimos dez anos de vida, são uma espécie de sobrevivência – no sentido das *pathosformeln* warburguianas –: gestos que marcam o poeta desde o início do seu itinerário poético. Assim, nos anos antecedentes à morte, em uma das cidades portuguesas abraçadas por Murilo no seu outro livro-janela, as *Janelas Verdes* – livro sobre Portugal –, justamente a cidade com a maior quantidade de janelas de todo o país, Guimarães, Murilo reflete sobre a condessa de Mumadona, uma das filhas da reconquista das terras ao norte de Portugal das mãos dos mouros, e, novamente, o caos aparece:

A condessa Mumadona é bem menos considerável que Dom Afonso Henriques: todavia seu nome preocupa-me enquanto passo em revista as janelas do centro. Seria, *ohimè*, uma mulher de pulso, carácter militar. A crónica informa que no século XI ela ordenou a construção de fortes em Guimarães, inclusive uma torre de 28 metros, depois incorporada ao castelo em forma de escudo, e de muralhas triangulares; fundou o convento do Salvador do mundo, a quem crucificaram exatamente por ter passado a vida a abrir janelas: tomaram-no por louco. Mumadona seria feia ou bonita, gorda ou magra, loura ou morena? Eis a questão; agora me absorve mais que a do ser ou não ser. Acreditando que fosse magra, belíssima, invento uma outra versão da sua figura; todas as janelas de Guimarães espalancam-se em sua honra, enquanto ela, naturalizando-se terrestre, desmilitarizada por mim, desliza nas praças e ruas do centro, à beira de morena ou moura, olhos verdes castos sensuais, cabeleira psicodélica, traja uma espécie de túnica

La soglia non è, in questo senso, un'altra cosa rispetto al limite; essa è, per così dire, l'esperienza del limite stesso, l'esser-dentro un fuori. Questa ek-stasis è il dono che la singolarità raccoglie dalle mani vuote dell'umanità.”

³⁰⁷ MENDES, Murilo. *Retratos-Relâmpado...* p. 1264.

³⁰⁸ MENDES, Murilo. *O Discípulo de Emaús...* p. 818. Abaixo se verá como em Pasolini algo do mesmo gênero se passa na sua noção de *ab joy*.

negrobranca, cintura alta; claro que todos os passantes – siderados – voltam-se. Já agora, por um prodígio maior, em cada janela debruça-se uma Mumadona, todas iguais. Seu marido ou amante (é a mesma coisa) exclama: “Que fazer com tantas Mumadonas, quando uma única me aterroriza?” Vertical, afunda a espada no peito. Decido então, para evitar outro desastre, fechar, num tempo-relâmpago, todas as janelas de Guimarães. Restituindo-se, considerando-se, Mumadona desaparece através da serra de Santa Catarina. O vento, mudando de mentalidade, já habituado à aceleração da história, não repete mais entre as folhas, como faria na época do romantismo: “Mumadona! Mumadona!” Limita-se a girar, gastando-se. O nome Mumadona implica uma quase múmia (a advertência da morte se alastra *ovunque*, insinuando-se nas imagens “positivas”) mas implica também uma dona, matéria de infinita exegese. Qual o destino dos nomes, senão crescer, transformar-se, desselar o caos, e eventualmente ressuscitar pela própria força do texto?³⁰⁹

Numa reflexão – típica do seu modo de pensar – que perpassa a “hesitação entre o som e o sentido” das palavras, Murilo tenta, num *tempo-relâmpago*, fechar as janelas para evitar o desastre da morte, porém, ao dar-se conta de que tal fechamento é impossível, pois há sempre o nome a abrir – a *desselar* – o caos.³¹⁰ E esse *tempo-relâmpago*,

³⁰⁹ MENDES, Murilo. *Janelas Verdes*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. pp. 1366-1367.

³¹⁰ E é refletindo sobre o primeiro ano de textos para a coluna *Il Caos* que Pasolini expõe, num *exame de consciência*, seu modo de encarar o caos. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *El Caos...* p. 218. “*Detesto el silencio de los soberbios. Detesto también la prosa inquieta y apresurada. Pero mejor la prosa inquieta y apresurada que el silencio. Un hombre ha de luchar al mismo tiempo en vários frentes y se alza a distintas alturas. ‘El caos’ es un frente de pequeñas batallas cotidianas y, por conseguinte, a veces incluso mezquinas; y se encuentra a una altura periodística (aunque no siempre he sido capaz de mantenerlo en ese estadio, con desordenados conatos de poesía y ensayismo). Pero también tiene importancia el día en que se vive. Es, por definición, el lugar de lo ‘cotidiano’. ¿Ha de fingir el escritor que es eterno, grande, que se encuentra fuera del tiempo y que utiliza lo ‘cotidiano’ sólo si se eleva a categoría estilística?*”

que lhe faz tentar impedir o caos, transforma-se, em metamorfose, em *retrato-relâmpago* – as fotografias vivas (de seus heróis) cuja ampliação (como o olhar do poeta, com uma luneta, através da janela a ampliar o caos do mundo) revela tão somente *a morte*.³¹¹ A janela espírito da sua poesia – a janela do caos –, o único lugar possível para o poeta, é a partir de onde a catástrofe inexorável pode ser vista também em doce enigma.

Doce enigma da morte,
 Tu que nos livras da criatura,
 Desta angústia do pecado e da carne.
 Doce enigma da morte,

Walter Siti, analisando a postura pasoliniana de poeta que por vezes demonstra sua *raiva* em relação ao mundo e outras vezes mostra-se sujeito inevitavelmente inserido na política, diz: “*La scissione principale in Pasolini non à, come spesso si dice, quella tra razionalità e passione: è piuttosto quella tra due parti inconse di sé. Una parte lo spinge a distruggere qualunque società, ad affermarsi come unico individuo sulla terra; l'altra lo spinge a sentirsi cittadino della pòlis, a provare un dolore e una rabbia assolutamente pré-razionali di fronte all'ingiustizia collettiva. Se provasse impulsi antisociali e li censurasse consciamente, potrebbe tacerli – così invece è costretto a chiedere di partecipare allà vita di tutti, mantenendo la propria psicologia di inappartenente. Il non poter fare delle proprie azioni una norma generale non lo h amai indotto al silenzio; anzi, per lui la amoralità diventa condizione dell'impegno*”. Cf. SITI, Walter. *L'Opera Rimasta Sola...* p. 1929.

³¹¹ Os *Retratos-Relâmpago* funcionam em Murilo como uma espécie de *canto de despedida*, em que a alegria de viver e a agonia da proximidade do fim mostram-se por meio das características das personagens descritas (uma forma de confirmar o aforismo 16 de *Discípulos de Emaús*). A respeito dessa lembrança do caráter melancólico muriliano também nos *Retratos-Relâmpago*, muito agradeço a Maria Betânia Amoroso, que, quando da discussão de seu texto *Retratos-Relâmpago: despedida e comemoração* em dezembro de 2010, em Bolonha, além de confirmar algumas hipóteses minhas, abriu *janelas* para formulação de outras tantas. O texto de Amoroso foi, em seguida, publicado na revista *Estúdios Portugueses: revista de filología portuguesa* da Universidade de Salamanca. Cf.: AMOROSO, Maria Betânia. *Retratos-Relâmpago: despedida e comemoração*. In.: *Estúdios Portugueses: revista de filología portuguesa*. V. 10, 2010. Salamanca: Luso-Espanhola de Ediciones, 2010. pp. 137-146. Eis o trecho final do artigo: “*Aqui se procurou estender as palavras de Said para a produção do último Murilo Mendes e, a partir daí, procurou-se compreender, num relance, os retratos-relâmpagos como obra tardia, na qual o 'exílio' e a proximidade da morte definem novas soluções formais que são tão novas e inesperadas quanto àquelas que apresentaram o poeta ao mundo, nos anos 30, mas trazem as marcas, mesmo que disfarçadas, da melancolia.*”

De ti, contigo e por ti é que eu vivo.
 Julgamento, inferno e paraíso:
 Sois menos necessários ao poeta.
 A minha morte
 É também a morte de todas as mulheres que
 existem comigo,
 Aquela que eu amo e não me ama,
 Aquelas que eu não amo e me amam.
 Morte, salário da vida.
 Doce enigma da morte.³¹²

O salário da vida em que a morte se transforma é o pagamento (a troca) ao poeta pelo seu trabalho de sentinela na janela caótica. Olhar para o mundo – e mundo e caos portanto se identificam: e eis o *abismo*, o *nihil*, a partir do qual começar seja a vida, seja a poesia – desde a janela faz com que esta ganhe o estatuto de pedestal para o homem pós-histórico, que, portanto, supera o travamento melancólico da não obra que permanece como espectro, como fantasma instaurador do imperativo que exige o cumprimento do caminho até a obra, e lança o poeta na inoperosidade fundamental na qual a agonia da condenação à existência aglutina-se a uma alegria por poder criar:

Ninguém ignora que com o progresso da automatização ou automação a fadiga do homem tende sempre a diminuir. Antes do fim do século, em lugar de *Os trabalhos e os dias*, um novo Hesíodo poderá escrever “Os lazes e os dias”. Debruçar-se à janela voltando a ser uma ocupação instrutiva, Guimarães serviria de modelo a outras cidades futuras; provavelmente se fundará uma Janelópolis universal, traduzindo abertura para a invenção, a liberdade, a convivência e a paz definitiva; com muitas janelas verdes, além de vermelhas, brancas, azuis, dialogando-se.³¹³

A ocupação instrutiva desta vida pós-histórica (o *voyou desoeuvré* debruçado na janela) combina-se com a pré-história, e a Janelópolis é assim universal, o ponto que paradoxalmente faz coincidir início (de abertura para a invenção) e fim da história – assim, a história é um sentimento³¹⁴ –, que movimenta e impulsiona o trabalho poético.

³¹² MENDES, Murilo. *Poesia em Pânico...* p. 306-307.

³¹³ *Idem*. p. 1367.

³¹⁴ É de toda forma inegável a conexão, que aqui também é analisada em outra parte, com a ideia pasoliniana de sentimento da história, por ele tão bem colocada quando do lançamento de *Medeia*. Cf.: PASOLINI, *Il Sentimento della*

Aproximar-se das origens, da *Antiguidade*, de um princípio, uma *arché* (e a citação de Hesíodo – que foi, por assim dizer, com sua *Teogonia*, o primeiro a se perquerir sobre a *origem* dos deuses – não é em vão), é encontrar, olhando o caos primordial através da janela, o ponto em que é possível iniciar, poetar:

Quero voltar para o repouso sem fim,
Para o mundo de onde saí pelo pecado,
Onde não é mais preciso sol nem lua.
Quero voltar para a mulher comum
Que abriga a todos igualmente,
Que tem os olhos vendados e descansa nas águas
eternas.

Quero voltar para o princípio
Que nivela vida e morte, construção e destruição,
Diante do qual não existe lei nem marco.
Quero viver sem cor nem forma, peso ou cheiro,
Fora da alegria e da tristeza.

Eu sofro a terrível pressão do que existiu,
Do que não existiu e do que existirá.
Eu mesmo aperto os três círculos do inferno
Neste trabalho de escavação do universo
Pelo qual me aproximo das origens.³¹⁵

Essa espécie de nostalgia de um passado em que uma felicidade para além do nome felicidade seria possível – algo que Michel Löwy já apontara nos pensadores anarquistas e nos messiânicos de fins de século XIX e começo de século XX³¹⁶ e com os quais certos paralelos podem

Storia. In.: Saggi sulla letteratura e sull'arte. II. a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008. pp. 2818-2820. (O texto foi publicado pela primeira vez em "Cinema Nuovo, XIX, 205, maggio-giugno 1970"). "... *cercare nel cinema la 'rappresentazione del passato' è impresa ingiustificata: perché o tale rappresentazione è falsa e tutta truccata (film commerciali), oppure non pretende di essere reale (nei film di autore), ma, ripeto, semplicemente metaforica. Poi, si sa, 'sentimento della storia' è una cosa molto poetica, e può essere suscitato dentro di noi, e commuoverci fino alle lacrime, da qualunque cosa: perché ciò che ci attrae a tornare indietro è altrettanto umano e necessario di ciò che ci spinge ad andare avanti.*"

³¹⁵ MENDES, Murilo. *Poesia em Pânico...* p. 309.

³¹⁶ Cf.: LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo. Ensaios sobre Luckács e Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990. Trad.: Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. pp. 133-134. "*O messianismo judeu contém duas tendências, intimamente ligadas e contraditórias ao mesmo tempo:*

ser feitos também com Murilo e Pasolini – marca, mais do que um lamento, uma atitude de contemporaneidade no poeta.³¹⁷ Ao olhar para o passado, sabe que a História só pode ser fragmentária e descontínua, de modo que o mais arcaico e o mais moderno sejam concomitantes;³¹⁸ e essa investida inventiva no e do passado em função do presente do poeta, é fruto do gesto imaginativo com o qual o poeta remonta sua história e sua linhagem podendo, portanto, criar no presente – mesmo em um mundo abandonado ao diabo.

uma corrente restauradora, voltada para o restabelecimento de um estado ideal do passado, uma idade de outro perdida, uma harmonia edênica rompida, e uma corrente utópica, aspirando a um futuro radicalmente novo, a um estado de coisas que jamais existiu. A proporção entre as duas tendências pode variar, mas a idéia messiânica só se cristaliza a partir de sua combinação. (...) O conceito hebraico – bíblico e cabalístico – de tikkun (ao mesmo tempo restauração, reparação e reforma), é a expressão concentrada dessa dualidade da tradição messiânica. Ora, no pensamento libertário, encontra-se precisamente uma combinação semelhante entre conservadorismo e revolução, como aliás é sublinhado por Mannheim, em Bakunin, Proudhon ou Landauer, a utopia revolucionária é sempre acompanhada de uma profunda nostalgia de formas do passado pré-capitalista, da comunidade camponesa tradicional, ou do artesanato; em Landauer isso vai até a apologia explícita da Idade Média! Na realidade, a maior parte dos grandes pensadores anarquistas integram, no centro de sua proposta, uma atitude romântica para com o passado.”

³¹⁷ No sentido dado por Giorgio Agamben. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. p. 72. “Não apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “cita-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.”

³¹⁸ ANTELO, Raúl. *Concisão e Convergência...* p. 146. “Apenas uma concepção fragmentária e descontínua – senão a contrapelo – da História pode permitir que antigos e modernos sejam concomitantes, situação essa que não só nobilita o escritor contemporâneo como, acima de tudo, valoriza a tradição.”

Incisivas VI – Gestos

“Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade.”³¹⁹ Assim começa Walter Benjamin o texto *O jogo de letras*, que aparece no seu *Infância em Berlim por volta de 1900*. O momento do qual Benjamin sente saudades – e diz, é o que lhe causa mais saudades – é o de sua alfabetização, de quando brincava com os então muito comuns jogos de letras. Aprender a compor palavras, operação factual dos jogos de letras, é para a criança um momento imaginativo por excelência. Isto é, o jogo das letras se dá como uma espécie de tábua de montagem: uma série de plaquetinhas, nas quais vêm individualmente gravadas cada uma das letras do alfabeto, é disposta de modo que a criança possa, montando-as em sequências, aprender a ler. O gesto infantil diante das letras (todo o alfabeto que compõe o jogo de letras e que em si, tal qual apresentado à criança, não tem sentido) é o de organizá-las dando-lhes um sentido, formando palavras. É justamente disso que Benjamin tem saudade: o gesto de apreender a ler. Na saudade despertada pelo jogo das letras Benjamin pretende reencontrar sua infância na integralidade. Porém, isso nunca se dará: “... posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo.”³²⁰

A repetição, o retorno daquela imagem da criança aprendiz – o seu retorno em sonho – não é alcançável na sua total integridade por Benjamin. A experiência do aprendizado, ainda que irrepitível na sua configuração imagético-memorial (como artefato – *imago* – imobilizado por uma intencionalidade rememorativa), deixa um rastro que, efetivamente, não compete à memória voluntária, mas permanece como um gesto. O aprendizado, a iniciação da criança no mundo da escritura não é, nesse sentido, propriamente uma operação intelectual, mas um gesto.

Numa outra passagem, em *Imagens do Pensamento*, Benjamin conta um sonho. Encontrava-se ele diante de Notre-Dame. Porém, não havia nada de Notre-Dame ali à sua frente, senão uma grande construção

³¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*, In: *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995b. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. pp. 104-105.

³²⁰ *Idem*.

de tijolos. “Mas eu permanecia lá, subjugado, justamente defronte de Notre-Dame. E o que me subjugava era a saudade. Saudade justamente de Paris na qual eu me encontrava aqui no sonho.”³²¹ Benjamin fala aqui de uma saudade que não impele à distância, à rememoração da imagem que faz falta. “Era a saudade ditosa que já atravessou o limiar da imagem e da posse e só conhece ainda a força do nome, do qual a coisa amada vive, se transforma, envelhece, rejuvenesce e, sem imagem, é o refúgio de todas as imagens.”³²² A saudade de algo que irremediavelmente não volta como tal é o ponto de passagem da imobilização (que não passa de um sonho) à mobilidade da imagem; é a transposição da imagem à pátria do gesto.

Assim, podemos reler o gesto, tal qual sugere Agamben³²³ (que, a partir de Varrão, procura dar uma compreensão do gesto como um terceiro gênero de ação, ao lado do fazer e do agir (práxis)), como pura medialidade cuja destinação é a abertura de uma morada habitual (um *éthos*) para o homem:

O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem. (...) se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o

³²¹ BENJAMIN, Walter. *Imagens do Pensamento. In.: Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. p. 209.

³²² *Idem*.

³²³ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o Gesto. In: Artefilosofia. n°4, jan. 2008*. Ouro Preto: Tessitura, 2008. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. p.12.: “De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a imagem como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto.”

gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins. (...) *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, desse modo, abre para ele a dimensão ética.³²⁴

A ingenuidade infantil diante do jogo de letras, que à criança se apresenta como um arquivo legado em herança, seu gesto de montar palavras, traz em si um efeito crítico e político: expõe, sem palavras, a palavra humana. Não se trata da compreensão causal do aprendizado infantil (o jogo de letras como meio para a alfabetização – um fazer –, ou ainda como atividade lúdica – uma práxis), mas de tentar ver na montagem das palavras a abertura de uma sempre nova possibilidade.

Essa correspondência encontrada pela criança entre as letras na formação das palavras, a ligação (que é sempre nebulosa para o infante) entre as letras, esconde, mais do que uma simples atividade de pensamento, uma atividade imaginativa.³²⁵ Ao discorrer sobre quatro fotografias feitas clandestinamente por internos de Auschwitz em agosto de 1944, em *Images Malgré Tout*, Georges Didi-Huberman, para rebater críticas a ele feitas por Gérard Wajcman, lança mão de uma compreensão da imaginação (cuja origem remonta a Baudelaire e que, poderíamos complementar, é fruto do averroísmo³²⁶) para justamente defender a possibilidade de leitura daquelas fotos.

O valor do conhecimento não teria sido intrínseco a uma só imagem, não mais que a imaginação não consiste em regredir passivamente numa única imagem. Trata-se, ao contrário, de colocar os múltiplos em movimento, de nada isolar, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações na obra.³²⁷

³²⁴ *Idem*. p. 12-13.

³²⁵ Já na *Incisiva III* apresentamos um modo de compor com letras desde o ponto de vista das místicas cristãs e judaicas.

³²⁶ Cf. COCCIA, Emanuele. *Filosofia de la Imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Trad.: María Tereza D’Meza.

³²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout...* p. 151. “*La valeur de connaissance ne saurait être intrinsèque à une seule image, pas plus que l’imagination ne consiste à s’involver passivement dans une seule image. Il s’agit, au contraire, de mettre le multiple en mouvement, de ne rien isoler, de*

A montagem das imagens, para a qual Didi-Huberman aqui chama a atenção, é, portanto, um gesto que libera as imagens de sua prisão nos arquivos mnemônicos e lhes dá um sentido histórico. É por meio de uma operação crítica, levada a termo num gesto ensaístico – isto é, no ensaio enquanto gesto – que uma construção de sentidos *da* e *para* uma leitura da história pode aparecer. Imaginar, tanto para a criança, quanto para o crítico pode ser a porta de acesso ao gesto e à liberação da imagem de sua imobilidade memorial.³²⁸

A imaginação não é o abandono às miragens de um único reflexo, como frequentemente se crê, mas a construção e montagem de formas plurais colocadas em correspondências: eis por que, longe de ser um privilégio do artista, ou uma pura legitimação subjetivista, ela faz parte integrante do conhecimento no seu movimento mais fecundo, ainda que – já que – mais arriscado.³²⁹

A arriscada operação perpetrada pela imaginação leva ao extremo o desencanto das imagens. Não é possível falar em retrato imóvel, cujas características, uma vez definidas, seriam a causa do presente a partir do qual tais imagens são observadas (ou rememoradas). As imagens, tocadas pelo gesto crítico (ou infantil: a imagem das letras), não se cristalizam numa *imago* (num interdito passado intocável), mas enchem-se de movimento: são acessíveis apenas no presente. Isto é, a atividade ensaística é prenhe de um jogo de tempos, o qual articula pendularmente a imagem e sua leitura. Como alerta Didi-Huberman, no mesmo *Images Malgré Tout*, ao analisar os procedimentos de montagem a partir de imagens de arquivos e de “imagens ficcionais” de Jean-Luc Godard e de Claude Lanzmann, em *Histoire(s) du cinéma* e *Shoah*,

faire surgir les hiatus et les analogies, les indéterminations et les surdéterminations à l'oeuvre.”

³²⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe...* p. 56.: “*La storia dell'umanità è sempre storia di fantasmi e di immagini, perché è nell'immaginazione che ha luogo la frattura fra l'individuale e l'impersonale, il molteplice e l'unico, il sensibile e l'intelligibile e, insieme, il compito della sua dialettica ricomposizione.*”

³²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout...* p. 151. “*L'imagination n'est pas abandon aux mirages d'un seul reflet, comme on le croit trop souvent, mais construction et montage de formes plurielles mises en correspondances: voilà pourquoi, loin d'être un privilège d'artiste ou une pure légitimation subjectiviste, elle fait partie intégrante de la connaissance en son mouvement le plus fécond, quoique – parce que – le plus risqué.*”

É suficiente não ser ingênuo nem com os arquivos, nem com a montagem que a partir deles se produz: os primeiros de forma alguma dão a verdade “totalmente crua” do passado e somente existem para se construir sobre o conjunto de questões pensadas que nós devemos lhes colocar; a segunda dá precisamente forma a esse conjunto de questões, daí sua importância – estética e epistemológica – crucial.³³⁰

O gesto crítico, portanto – questionador dos arquivos e, assim, *gesto-ensaio* –, é o que possibilita, segundo Didi-Huberman, constatar a montagem da história, sua não totalidade, seu vazio constitutivo. Não há verdade absoluta na imagem do arquivo (esta é apenas *imago*, máscara mortuária), tampouco se encontrará verdade alguma pela montagem (que dá *uma* forma possível ao conjunto de arquivos). Essa dupla operação elíptica, a não-verdade absoluta da imagem e a não-verdade interveniente do crítico, potencializa um resquício (que Aby Warburg denominaria *Nachleben* – sobrevivência³³¹) de energia que permanece como o gesto a ser liberado em toda imagem. Esse desembaraçar da imagem em gesto – por meio do gesto-ensaio – suspende, portanto, a formação de uma imagem decidida e passa a expor o processo por meio do qual a própria imagem se forma. *O ensaio expõe as imagens como processos de processos, como partes do fluxo do devir histórico; ou ainda, as imagens carregam-se de tempo.*

³³⁰ *Idem.* p. 166. “Il suffit de n’être naïf ni avec les archives ni avec le montage qu’on en produit: les premières ne donnent en rien la vérité ‘tute crue’ du passé et n’existent qu’à se construire sur l’ensemble des questions réfléchies que nous devons leur poser; le second donne précisément forme à cet ensemble de questions, d’où son importance – esthétique et épistémologique – cruciale.”

³³¹ Didi-Huberman chama a atenção para o fato de ser o conceito warburgiano *Nachleben* – sobrevivência – advindo da antropologia anglo-saxônica, já que Warburg teria lido o texto de seu amigo Julius von Schlosser no qual este utilizaria a ideia de *survival*, por sua vez proveniente do etnólogo britânico Edward B. Tylor. Desde o princípio – isto é, desde sua própria cunhagem –, portanto, a ideia de *sobrevivência* pode ser tida como uma *sobrevivência*. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’Image Survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. pp. 51-59.

Incisivas VII – Montagens e sobrevivências

No número 77 da revista *October*, do verão de 1996, aparece um ensaio de Kurt Forster – diretor do Getty Institution of Research de Los Angeles de 1984 até 1993 – sobre Aby Warburg e seus estudos sobre ritual e arte nos dois continentes (em alusão aos textos sobre a Renascença florentina e ao estudo tardio sobre o ritual da serpente dos índios no Arizona). Numa instigante leitura, Forster aproxima os textos de Warburg imediatamente anteriores à sua viagem aos EUA (sobre os desenhos de Buontalenti acerca dos *intermezzi* compostos para o casamento do Duque Ferdinand e Cristina de Lorraine, desenhos estes que retratavam o sacrifício de Píton feito por Apolo, como modo de restabelecer harmonia e a garantia de paz futura) àquele, justamente *O Ritual da Serpente*, redigido por Warburg, como *prova de sua sanidade mental*, no sanatório de Kreuzlingen, na Suíça. Segundo Forster, para Warburg, assim como no contexto dos *intermezzi* florentinos, também naquele dos índios do Arizona há um combate entre o homem (Apolo, os dançarinos da tribo) e intensas forças naturais (Píton, as serpentes dos rituais Moquis), com uma diferença: “a cultura clássica não poderia vislumbrar a resolução do conflito sem a decisiva vitória de Apolo e a morte sacrificial da fera; por contraste, no final da cerimônia Indígena a cobra poderia retornar para a Natureza, ileso.”³³² De fato, a serpente representa a forma terrena da luz (luz dos raios das grandes e esperadas chuvas, tão escassas naquelas regiões do Arizona) para os indígenas. Numa espécie de correlação mágico-causal³³³ a silhueta da cascavel é equiparada à forma dos raios no céu; à serpente, portanto, é garantido o posto de mediadora dos raios e geradora das chuvas – e daí as danças com máscaras dos índios que, de acordo com Warburg, não são meras banalidades, mas práticas sérias de lutas pela existência;³³⁴ e também por isso o não sacrifício da serpente (que é transformada em mediadora das tormentas).

³³² FORSTER, Kurt. W., *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents*. In: *October*, 77, Summer 1996, October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology. p. 9. “classical culture could envisage no resolution of the conflict without a decisive victory for Apollo and a sacrificial death for the beast; by contrast, at the end of the Indian ceremony the snake could return to Nature, unharmed.”

³³³ WARBURG, Aby. *El Ritual de la Serpiente*. México D.F., Editorial Sexto Piso, 2004. Traducción: Joaquín Etoarena Homeche p. 20.

³³⁴ *Idem*. p. 26.

Warburg não deixa de perceber que este *primitivismo mágico* dos índios, na forma do ritual da serpente, pode ser comparado a vários rituais da Grécia antiga, tais como os cultos orgiásticos a Dionísio dentre outros.³³⁵ Numa série de análises da serpente como elemento simbólico em diversas culturas arcaicas (que precederem a formação da moderna cultura dita ocidental – européia), Warburg indica que a imagem da serpente, enquanto elemento simbólico, dá ideia de um processo de passagem de simbolismos corpóreos primitivos (mimeses interpretativas do mundo como aquelas apresentadas pelos índios do Arizona em seus rituais), até os simbolismos meramente mentais (que poderiam ser tomados como a abstração da era da racionalidade, que às mimeses interpretativas opõe as regras lógicas de causalidade). De fato, a época tecnológica não tem necessidade da serpente para explicar o raio das tempestades:

O raio já não assusta o habitante das cidades, que deixou de ter nostalgias da aterrorizadora tormenta como única fonte de água. Ele dispõe de seus aquedutos e o raio-serpente é desviado diretamente para a terra pelos pára-raios. A racionalidade das ciências da natureza elimina as explicações mitológicas. Hoje sabemos que a serpente é um animal destinado a sucumbir, se o homem assim o deseja. A substituição da causalidade mitológica pela tecnologia elimina o temor que o homem primitivo sente por este animal.³³⁶

Que essa superação do mito pela razão – uma obviedade para a era progressista dos séculos XVII-XIX – parece não convencer Warburg

³³⁵ *Idem.* pp. 49-54. É importante notar que as comparações entre os *primitivos* do Novo Mundo e os *antigos* da cultura européia já podem ser encontradas nos séculos XVII, como em Montaigne, Hobbes ou Locke. Warburg, por sua vez, não busca paralelos entre os índios e os gregos para propor algo como um filamento evolutivo da cultura, mas intenta compreender a criação simbólica nos meios ditos “*primitivos*”.

³³⁶ *Idem.* p. 62. “*El rayo ya no asusta al habitante de las ciudades, que dejó de añorar a la terrorífica tormenta como única fuente del agua. Él dispone de sus acueductos, y el rayo-serpiente es desviado directamente a la tierra por el pararrayos. La racionalidad de las ciencias de la naturaleza elimina las explicaciones mitológicas. Hoy sabemos que la serpiente es un animal destinado a sucumbir, si el hombre así lo desea. El reemplazo de la causalidad mitológica por la tecnología elimina el temor que el hombre primitivo siente por este animal.*”

está claro. Ainda que ele tenha escrito *O Ritual da Serpente* apenas no fim de sua vida – na década de 20, isto é, quase trinta anos após sua viagem aos EUA –, suas análises sobre história da arte já estavam desde há muito – como lembra Forster, já nos primeiros trabalhos sobre o Renascimento florentino³³⁷ – marcadas por esta sua experiência no Pueblo. Assim, nas conclusões de *O Ritual da Serpente*, Warburg diz que essa liberação da visão mitológica não garante uma resposta adequada aos enigmas da existência.³³⁸

A descrença de Warburg numa ideia de evolução progressiva da humanidade instrui sua visão dos Pueblo num sentido que vinha sendo traçado pela *recém inaugurada* antropologia moderna. Mais do que traçar comparativos entre antiguidade clássica e primitivismo indígena para daí extrair conclusões que demonstrem o caminhar evolutivo da cultura, Warburg pretende – inspirado então nas suas leituras etnológicas (lembramos que na sua viagem aos EUA entra em contato com Franz Boas, Frank Hamilton Cushing dentre outros) – encontrar, por meio deste paralelo *primitivo/racional*, a sobrevivência de elementos culturais primitivos no presente da modernidade européia.

Cruzando as fronteiras tradicionais da historiografia artística, Warburg rompe os cânones propostos (as variações sobre o método estilístico-formal) e vislumbra nos homens primitivos uma forma que não se subsume nem a um simples primitivismo (uma total dependência em relação ao meio), nem à racionalidade abstrata; trata-se do símbolo. Pautando-se por dados etnográficos – tais como as necessidades de complementação da alimentação nos desertos do Arizona etc –, Warburg constata que as simbologias dos rituais das serpentes configuram uma espécie de esquizofrenia em que a lógica causal e a mitologia mágico-fantástica se tocariam:

Eles [os índios] não são homens totalmente primitivos, que dependem somente de seus sentidos, e para os quais não existe uma atividade referida ao futuro; mas tampouco são como o europeu, que confia seu porvir à tecnologia e às leis mecânicas ou orgânicas. Os Pueblo vivem entre o mundo da lógica e o da magia, e seu instrumento de orientação é o símbolo. Entre o

³³⁷ FORSTER, Kurt. W. *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents...* p. 7.

³³⁸ *Idem.* p. 63.

homem selvagem e o homem que pensa, está o homem das interconexões simbólicas.³³⁹

A limiaridade entre o primitivo e o racional se encontra na possibilidade que ambos possuem de lidar com os símbolos. Ou seja, há um estágio intervalar para o qual se dirige a atenção de Warburg, e que o faz perceber que qualquer tentativa de compreensão da arte deve ser conexa a um perquirir sobre os problemas do homem. Não se trata, contudo, de um estágio cronológico, datado, mas sim sempre presente, que se mantém como *vida póstuma* – uma *Nachleben* – do primitivo na razão; desse modo, o transcender as fronteiras da disciplina *História da Arte* abre o caminho para uma ciência em sentido muito mais amplo (algo para o qual Warburg não dá nome, ainda que diversas nomenclaturas tenham sido utilizadas pelos seus discípulos: *Kulturwissenschaft*, história da cultura, história da psique, iconologia etc.), numa postura que cruza elementos *historiográficos* (toda possibilidade de uma história da arte) com *antropologia*. Este *intervalo* (*Zwischenraum*), que surge em meio a uma tensão bipolar – qual seja: primitivo/racional – é, mais do que uma simples questão iconográfica (portanto pertencente à *História da Arte*) e social (a ser estudado pela sociologia), um problema central para a própria compreensão do humano (e, aqui, a ciência sem nome warburgiana seria o fio condutor das investigações).

Toda a questão da simbologia, do estudo dos símbolos como algo além dos problemas isolados de uma historiografia da arte, advém da ideia warburgiana de que os símbolos pertenciam a uma esfera intervalar entre a consciência e a reação primitiva. Como anota Giorgio Agamben em seu ensaio *Aby Warburg e la Scienza senza Nome*,

Os símbolos, como esferas intermediárias entre a consciência e a identificação primitiva, lhe pareciam significantes não tanto (ou, ao menos, não apenas) para a reconstrução de uma personalidade ou de uma visão do mundo, quanto porque, não sendo propriamente nem conscientes, nem inconscientes, estes ofereciam o espaço ideal

³³⁹ *Idem*. p.27. “Ellos no son hombres del todo primitivos, que dependen solo de sus sentidos, y para los cuales no existe una actividad referida al futuro; pero tampoco son como el europeo, que confía su porvenir a la tecnología y a las leyes mecánicas u orgánicas. Los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre el hombre salvaje y el hombre que piensa, está el hombre de las interconexiones simbólicas.”

para uma aproximação unitária à cultura que superasse aquela contraposição entre *história* como estudo “das expressões conscientes” e *antropologia* como estudo das “condições inconscientes” (...) Talvez o modo menos infiel de caracterizar a sua “ciência sem nome” é inseri-la no projeto de uma futura “antropologia da cultura ocidental” na qual filologia, etnologia, história e biologia convergem com uma “iconologia do intervalo”, do *Zwischenraum* no qual opera o incessante trabalho simbólico da memória social.³⁴⁰

Essa arrojada proposta de cruzamento das diversas investigações acerca dos problemas das *humanidades*, por assim dizer, passa por um núcleo vazio, um espaço que é preenchido pelas representações simbólicas das diferentes culturas – representações estas que estão longe de uma categorização consciente, mas que figuram como num vértice entre primitivo e racional (ou ainda, nas análises específicas das obras de arte, no *Urkunde* – documento, certificado –, que conota sempre uma posição entre o arcaico e o arquivo³⁴¹), isto é, como uma *imagem* que

³⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. *La Potenza del Pensiero...* p.142. “*I simboli, come sfera intermedia fra la coscienza e l’identificazione primitiva, gli parevano significanti non tanto (o, almeno, non soltanto) per la ricostruzione di una personalità o di una visione del mondo, quanto perché, non essendo propriamente né consci né inconsci, essi offrivano lo spazio ideale per un approccio unitario alla cultura che superasse quella contrapposizione fra storia come studio delle “espressioni coscienti” e antropologia come studio delle “condizioni inconscie”(...) Forse il modo meno infedele di caratterizzare la sua “scienza senza nome” è quello di inserirla nel progetto di una futura “antropologia della cultura occidentale” in cui filologia, etnologia, storia e biologia convergano con una “iconologia dell’intervallo”, dello Zwischenraum in cui opera l’incessante travaglio simbolico della memoria sociale.*”

³⁴¹ Cf. FORSTER, Kurt. W. *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents...* p. 16. “*Warburg was undoubtedly well aware of the ambiguity of the word “document” in this context; by definition, the work of art itself is the Urkunde, the “document” whose historical coordinates the researcher undertakes to define. But the work’s depth of meaning fluctuates according to the preoccupations of those who see it – it can never be plumbed, once and for all. As a document, the work of art is so overdetermined as to be incapable of any final, unequivocal definition. (...) However, there is more to the meaning of a work of art than the sum total of what artists, patrons, advisers, and members of the public have in mind. A work of art can unexpectedly bring to light na origin, something long forgotten.*”

não é prene de funcionalidade num sistema de organização social de uma específica cultura (o que faria norma), mas que é apenas o decalque, e o esvaziamento dos objetos culturais (justamente, que flutua entre uma bipolaridade: intencionalidade consciente/a-causalidade mágica-primitiva).

Tais compreensões aparecem claramente em *O Ritual da Serpente* – uma leitura da parte final do texto basta para confirmar esta ideia. No entanto, certos aspectos dessas ideias já podem ser vislumbrados nas teses sobre *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Botticelli, publicadas pela primeira vez em 1893. Aqui, indo além de suposições formais sobre as telas (ainda que ele faça uma primorosa interpretação dos movimentos dos véus, cabelos etc, portanto, leituras intransigentemente técnicas), Warburg aponta como, em diversos quadros renascentistas cujos temas eram próximos àqueles dos quadros de Botticelli, havia uma “tendência, nascida do saber da época sobre a Antiguidade, a se referir às obras antigas desde o instante em que se tratasse de dar corpo à oscilação exterior da vida.”³⁴² Isto é, uma fórmula antiga é sempre invocada quando o pintor renascentista tem necessidade de expor o movimento da vida – e é justamente este, como lembra Agamben³⁴³, o conceito warburguiano de *Pathosformel*, fórmula de *pathos*. Esse resgate clássico não é apenas uma tentativa de superação por parte dos artistas do Renascimento do nebuloso período medieval (como as leituras tradicionais do Renascimento deixam entrever), mas traz consigo uma carga orgiástica dionisíaca da idade clássica, provocando um *choque* tensivo em que o arcaico deveria ser contrabalanceado com o cristianismo³⁴⁴ (este que se marcava como o ponto de apoio crucial da cultura renascentista – ponto, portanto, iluminador e que expressava a elevação espiritual da humanidade).

A ousadia de Warburg está no fato de inserir um elemento de *impureza* no seio de uma época considerada como o baluarte da *pureza*, o Renascimento. Acompanhando as leituras de Didi-Huberman sobre a questão da impressão, é possível ver que, para o crítico francês, há, em Warburg, um jogo com as tábuas do tempo, isto é, um movimento que

³⁴² WARBURG, Aby. *La Naissance de Vénus e le Printemps de Sandro Botticelli. Étude des représentations de l'antiquité dans la première renaissance italienne...* p. 31. “tendance, née du savoir de l'époque sur l'Antiquité, à se reporter aux oeuvres antiques dès l'instant où il s'agissait de donner corps au tremblement extérieur de la vie.”

³⁴³ Cf. AGAMBEN, Giorgio, *Ninfê...* pp. 15-22.

³⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *La Potenza del Pensiero...* p. 138.

anacronicamente coloca em questão a posição da construção de um discurso histórico – um *fazer (d)a* história. Esta impureza obriga “o historiador a se fazer antropólogo e a tornar singularmente complexos seus próprios modelos de evolução e de transmissão do ‘progresso’ das artes.”³⁴⁵ Isto é, para um historiador da arte (assim como para o crítico) elementos de impureza embaralham justamente as cisões tão constantes quanto *esquizofrênicas* – diria Warburg – entre artista e artesão, objeto artístico e utensílio, forma e matéria (ou ainda, para se tomar a ideia da impressão-modelagem como paradigma ao mesmo tempo concreto e teórico, original/cópia, ineditismo/repetição). Os *ex-voto* florentinos (as modelagens em cera que eram dependuradas pelos devotos na igreja da *Santissima Annunziata* em Florença, em pleno século XV, com os mais variados intuitos – desde a cura de doenças até resgates de animais desaparecidos –, que podem ser vistas como remanescentes de populares práticas pagãs medievais³⁴⁶) são a demonstração da ocorrência desta bipolaridade em que o arcaico (o primitivo; o mágico; o pagão) joga no interior do tempo presente – a Renascença (o evoluído; o racional; o cristão).

As inserções e balizamentos nas bipolaridades pureza/impureza, arcaico/contemporâneo operadas por Warburg, dentro da concepção desta *antropologia da cultura ocidental* – que faz com que se toquem os pólos antagônicos que a *esquizofrenia* ocidental separou –, possibilitam um novo olhar sobre a figura do poeta (do artista, e, no limite, do *homem*). Este não é um semi-deus capaz de mimetizar o mundo corpóreo num mundo criado segundo suas *ideias* (um mundo arquetípico, ideal, das *formas* rearranjadas segundo seus desígnios), mas pode ser compreendido como um *jogador* que monta³⁴⁷ (que modela)

³⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par Contact...* p. 13. “*l'historien à se faire anthropologue et à complexifier singulièrement ses propres modèles de l'évolution, de la transmission, du 'progrès' des arts.*”

³⁴⁶ FORSTER, Kurt. W., *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents...* p. 18.

³⁴⁷ Como, p.ex., opera Walter Benjamin nas *Passagens*, ou ainda os dadaístas com suas *montagens* (Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, El Lissitsky dentre outros). Recentemente, Georges Didi-Huberman assume essa postura de modo radical na sua série *O olho da história*, até agora composta de três volumes: *Quand les images prennent position, Remontages du temps subi* e *Atlas, ou le gai savoir inquiet*. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les Images Prennent Position. L'oeil de l'histoire, I*. Paris: Minuit, 2009; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du Temps Subi. L'oeil de l'histoire, 2*. Paris: Minuit, 2010; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le Gai Savoir*

imagens de objetos; ou seja, as imagens mais do que representar, modulam objetos. O vazio de objeto – que é apenas simulado pela imagem – aparece claramente naqueles *Trompe l'oeil*, tão correntes no século XIX. As imagens de objetos reagrupadas na tela – como que coladas sobre uma superfície – mais do que agrupamento de elementos díspares (um rearranjo de formas), constituem uma redefinição de sentido. O trabalho do poeta é uma simbiose de esvaziamento e reconstrução de sentidos. Kurt Forster chama atenção para o fato de que assim como os pintores de *Trompe l'oeil*, o próprio Warburg acaba por operar segundo esta lógica na montagem dos painéis que comporiam o seu *Mnemosyne*.³⁴⁸ Ou seja, ao esvaziamento dos objetos nos *Trompe l'oeil* corresponde, no *Mnemosyne*, um jogo de imagens no qual não é possível apontar qual dentre delas é a original, ou qual é a cópia; as imagens que expõem imagens (os painéis que compõem o projeto de Warburg) são os traços da história de uma cultura (a européia) cristalizados e expostos numa série que não apenas as rearranja, mas lhes confere um outro sentido possível. Longe de serem arquétipos ideais e fora da história, as imagens recolhidas e montadas por Warburg de modo a constituir um atlas *mnemônico* da cultura ocidental, são elementos históricos e exibem justamente o intervalo (o limiar) em que opera a *memória social*.

Inquiet. L'oeil de l'histoire, 3. Paris: Minuit, 2011. O último volume foi publicado anteriormente em espanhol, tal como se encontra na série francesa, como catálogo da exposição sobre Warburg no museu Reina Sofia, em Madri. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Como llevar el mundo a cuevas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. 26 noviembre 2010 – 28 marzo 2011; ZKM/Museum für Neue Kunst, Karlsruhe 7 mayo – 28 agosto 2011; Sammlung Falckenberg, Hamburgo, 24 septiembre – 27 noviembre 2011.

³⁴⁸ Cf. FORSTER, Kurt. W. *Op. Cit.* p. 19. “*Warburg was intent on tracing certain perennial motifs of motion, based on gestural and physiognomic formulas, that constantly renew their freshness of expression not least through the replication of those formulas. It was evident that in this survey of figurative formulas Warburg was allowing himself far greater latitude in the choice of material than had ever been customary in art history. Here, cheek by jowl, were late antique reliefs, secular manuscripts, monumental frescoes, postage stamps, broadsides, pictures cut out of magazines, and old master drawings. It becomes apparent, if not at first glance, that this unorthodox selection is the product of an extraordinary command of a vast field. Criticism is disarmed, and yet the principle of graphic arrangement on panels more closely resembles the techniques of the illustrated magazines of the interwar period than the layout of art-historical books.*”

Colher imagens ao acaso para re-inseri-las numa imagem que exponha imagens é a tarefa que toma para si Warburg. Em jogo encontra-se a própria capacidade que a cultura ocidental tem de representar – assim também, de fazer história. Ao botar um fim na supremacia da representação em detrimento da reprodução, o que entra em questão é o problema da “historicidade mesma, ou seja, de sua constituição, apesar de e com seu *anacronismo* fundamental.”³⁴⁹

Esse anacronismo medular, a que a leitura de um crítico tal qual Warburg nos leva, é também fundamental, e essa é uma das teses aqui levantadas, para a re-leitura de autores outrora apreendidos por esquemas autonomistas de leitura (no nosso caso, Pasolini e Murilo Mendes). Isto é, pela via anacrônica a sedimentação cronológica é explodida em favor das leituras das assinaturas (das imagens dialéticas, dos lampejos *kairológicos*) que possibilitam, para além dos *retratos* estáveis e autonomistas de um Murilo de segunda geração modernista (que o apresentam em um comprometimento irrestrito com o catolicismo sem perceber as diferenças notórias nas suas concepções) e de um Pasolini poeta e cineasta marxista (crítico da sociedade em que vivia), a reconstrução retrospectiva de novos sentidos da imagem desses autores que *retornam* no crítico. Ou seja, para quem se dispõe a armar uma leitura *anacrônica* destes autores, o fundamental não é a diagramação formal estatutária que delimita o espaço de atuação dos autores em virtude de um *a priori*, de um princípio pressuposto de leitura que já contenha um sentido (uma *hermenêutica* do texto), mas a compreensão de que quem lê, o crítico, já está contido na sua análise (é sempre parte do retrato) e de que suas leituras só podem ser guiadas pelo *retorno* dos autores em tela: do retorno de suas imagens. O movimento é espiralado e o crítico *vê-se vendo* no autor sobre o qual se debruça, de modo que sua postura não é aquela de quem pretende estar fora do campo, e ser soberano³⁵⁰ e autônomo (que lê o autor e lhe determina –

³⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, O que nos Olha...* p. 181.

³⁵⁰ Para algumas noções de soberano, além da *Incisiva IV*, Cf. também: AGAMBEN, Giorgio. *Bataille e o Paradoxo da Soberania*. In: *Outra Travessia: A exceção e o Excesso* (Agamben & Bataille). Revista de Literatura, nº5. Ilha de Santa Catarina, 2º Semestre de 2005; AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. Trad.: Henrique Burigo; AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. Trad.: Iraci D. Poleti.; SCHMITT, Carl. *Teología Política I*. In: AGUILAR, Héctor Orestes. *Carl Schmitt, Teólogo de la Política*. México:

decide – suas características e formas), mas aquela que se sabe implicada na própria análise. E aqui está a chave do *anacrônico*: o jogo de tempos do autor, que por sua vez já joga com os tempos, e do crítico, que não é simplesmente aquele que olha para trás em busca de resgate do tempo perdido, mas que olha para trás caminhando para frente, sabendo que o seu “*retorno para trás*” é apenas o retorno do passado no presente como imagem dialética (*arké, signatura rerum* que atua no presente): o passado não está acabado, ele incessantemente se reconstrói como *força* no presente, é sempre *finito*, porém nunca total.³⁵¹

Quando Murilo Mendes monta as imagens de seus *personagens* de *Retratos-Relâmpago*, ou seja, ao imaginar seus *Retratos-Relâmpago*, é à procura de um vértice vazio de representação que o poeta parte (como Warburg procede na montagem de seu *Mnemosyne*). Não se trata de mimese (uma reprodução) daquelas personalidades históricas em retratos emoldurados como que a fornecer uma galeria da memória do autor (como tais pessoas influenciaram a formação e as concepções de arte, estética e criação de Murilo) – isto é, da composição de imagens de seres reais no espaço da *idealidade (irrealidade)* mnemônica e artística do poeta (e, assim, da arte); tampouco se trata de uma construção historiográfica (ainda que as *séries* dos *Retratos* abarquem *categorias* de pessoas em determinada ordem) a partir da concatenação narrativa de eventos históricos nos quais estariam inseridas as personalidades *retratadas* pela memória imaginativa de Murilo; de fato, os *Retratos-Relâmpago* são um campo de luta (um campo de forças) no qual se digladiam as imagens (não mimese, mas pantomima). Do mesmo modo, ao *retornar* aos clássicos (*Medeia; Édipo Rei*), Pasolini não pretende *retratar* a peças de Eurípides e Sófocles, mimetizando em linguagem cinematográfica as tragédias clássicas. Mais do que isso, re-monta os textos gregos com a sua violência comentadora (basta lembrar que o final de *Medeia* – filme de Pasolini – é bem diverso do clássico³⁵²)

Fondo de Cultura, 2001; DERRIDA, Jacques. *Força de Lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Trad.: Leyla Perrone-Moisés.

³⁵¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum...* pp. 107-111. Cf. também, sobre a questão da *totalidade vazia*: EINSTEIN, Carl. *Totality*. In: October 107, Winter 2004. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*. Translated by Charles W. Haxthausen, introduced by Sebastian Zeidler.

³⁵² Bem lembra a análise de Christias Panagiotis. Cf. PANAGIOTIS, Christias. *Medéia – Afásica. Pier Paolo Pasolini, retorno aos antigos e cinema de poesia*. In.: *Seções do Imaginário*. n.º 11. julho/2004. Porto Alegre: FAMECOS; PUCRS.

inserindo-os numa série que toma seu sentido encontrando o texto clássico como *zero*, como sem sentido gerador de sentidos, como sentido a ser dado, no caso, pela leitura do diretor Pasolini.

2.2.

Em um dos episódios narrados em *A Idade do Serrote*, Murilo Mendes lembra-se de Mariana, a filha mais velha e mais feia de Sinhá Leonor – esta, prima de Murilo, que tinha ficado viúva já há algum tempo. Na casa de Sinhá Leonor – essa mulher excêntrica, festiva, afável, risonha e cuja residência, “um delicioso labirinto!... onde se vivia numa atmosfera mista de real e irreal”³⁵³ – o poeta, um jovem pré-adolescente, começava em suas representações de Eros. Mariana, que era apagada e não chamava a atenção, passa a ser personagem das memórias de Murilo por um fato negativo: seu marido Afonso havia desaparecido da cidade rumo a Europa há muitos anos, deixando-a sozinha. Rumores na cidade diziam que Afonso havia se tornado um grande mágico no além mar. Todos em Juiz de Fora, principalmente os adolescentes, criavam imagens de Afonso. Murilo invejava-o e admirava-o sem razão, além de fazer planos para mais tarde se tornar um segundo Afonso aperfeiçoado.³⁵⁴ “Por isso a desgraçosa Mariana ganhara prestígio a meus olhos: era a mulher, embora desprezada, do grande personagem.”³⁵⁵

Quando uma carta, vinda de Nápoles, chega endereçada a Mariana todos se alvoroçam. É Afonso que anuncia seu retorno à terra natal. Porém, um detalhe em tudo isso: na carta anunciava que havia mudado de nome. Chama-se agora Alfanor. Murilo nos relata a justificativa de Afonso constante na carta.

p. 63. “Na obra clássica *Medeia* deixa Corinto sob o carro de seu avô, o Sol, e se dirige a Atenas, terra do asilo, terra da linguagem filosófica para se instalar no seu centro e o reanimar, o revivificar do interior. A linguagem filosófica, a linguagem da poesia, da magia e do mito são aquilo que impede a razão humana de sombrear no niilismo mecanicista e fisicista de uma ciência sem alma e de uma técnica sem humanidade. Na *Medeia* de Pasolini, as coisas se desenrolam de outra forma. A sentença é definitiva: *Medeia* – a afásica, deixa o país condenando a palavra dos humanos ao sem sentido.”

³⁵³ MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote*. In.: *Poesia Completa e Prosa*. Volume Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994a. Org. Luciana Stegagno Picchio. p. 948-949.

³⁵⁴ *Idem*. p. 954.

³⁵⁵ *Idem*.

Alfa corresponde à primeira letra do alfabeto grego, assim todos logo compreendem que se trata de pessoa culta; nor corresponde às três últimas letras do nome D. Leonor, minha sogra; é uma homenagem a essa querida pessoa. Meu nome anterior, Afonso, deve desaparecer; Alfanor é mais nobre, mais misterioso, tendo ainda a vantagem de lembrar o antigo; é o nome que me trouxe fama e sucesso aqui na Europa.³⁵⁶

Assim que chegou a Juiz de Fora, Alfanor preparou com muito mistério uma apresentação, na qual, dizia-se na cidade, seria exposto um cachorro falante. Na estreia do espetáculo Alfanor apresentou-se elegante, saudando a todos os seus conterrâneos. Em seguida começou seu show com vários números clássicos de mágica até que, a certa altura, traz para o palco um belo cão de nome Rajá. Num passe de mágica Alfanor hipnotizou o animal e começou a lhe fazer perguntas, as quais eram respondidas com extrema precisão. Ovationado por todos, o mágico explicou tratar-se tal proeza de fruto de árduo trabalho de treinamento e paciência.

No entanto, o jovem Murilo sofre um duro golpe ao descobrir, tempo depois, que o mágico era ventríloquo.

Nossos pais certamente conheciam o segredo; tínhamos sido traídos, enganados. Eu por mim comecei a suspeitar que o mecanismo do mundo era ou estava torto; qualquer coisa, muitas coisas não funcionavam bem; passei a farejar por toda a parte ciladas, armadilhas. Havia sem dúvida uma conspiração universal contra a verdade íntima de cada um e de todos; a história deveria ser feita de abusões e mal-entendidos.³⁵⁷

Esse ressentimento do jovem (e ingênuo) que cria ver um verdadeiro mágico, um homem capaz de alterar a natureza, parece imprimir em Murilo uma desconfiança absoluta em relação à verdade das coisas. Tudo lhe parecia uma cilada. Porém, é importante anotar como, já mais velho, Murilo passa a compreender que a morte de Afonso e seu renascimento em Alfanor lhe possibilitara uma abertura para o conhecimento de si, do mundo, da história.

Somente muito mais tarde pude compreender que Alfanor estava certo: mesmo sem o querer, levantara a meus olhos o véu de Maya,

³⁵⁶ *Idem.* p. 955.

³⁵⁷ *Idem.* p. 956.

mostrando-me a grande ilusão, isto é, o artifício sem o qual não existe conhecimento da realidade. Desde então passei a perceber a realidade sempre acompanhada de sua irmã gêmea, a ilusão, igualmente geradora de múltiplas formas de situações.³⁵⁸

Murilo enxerga a impossibilidade de uma verdade única e imóvel, e parece perceber que a fixação de um valor *a priori* para a conexão entre um discurso e sua verdade é falha; nota que há sempre um excedente entre o significante e o significado. Em outros termos, parece intuir que numa ligação entre o nome e a coisa que por ele é nomeada há apenas uma relação de fiabilidade (uma espécie de experiência performativa da palavra).³⁵⁹

³⁵⁸ *Idem.* p. 956-957.

³⁵⁹ Agamben nos lembra que para resguardar a confiança do vivente falante na conexão entre as palavras e as coisas um operador antropogenético é chamado à causa: o juramento. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il Sacramento del Linguaggio...* pp. 89-90. “1) *Gli studiosi hanno costantemente spiegato in modo più o meno esplicito l’istituto del giuramento attraverso un rimando alla sfera magico-religiosa, a un potere divino o a delle ‘forze religiose’ che intervengono a garantirne l’efficacia punendo lo spergiuro. Con una curiosa circolarità, il giuramento era così di fatto interpretato, come in Esiodo, come ciò che serve a impedire lo spergiuro. La nostra ipotesi è esattamente inversa: la sfera magico-religiosa non preesiste logicamente al giuramento, ma è il giuramento, come originaria esperienza performativa della parola, che può spiegare la religione (e il diritto che è con questa strettamente connesso). Per questo Horkos è, nel mondo classico, l’essere più antico, la sola potenza a cui gli dei siano penalmente sottoposti; per questo, nel monoteismo, Dio si identifica col giuramento (è l’essere la cui parola è un giuramento o che coincide con la situazione della parola vera ed efficace in principio). 2) Il contesto proprio del giuramento è pertanto in quegli istituti, come la fides, la cui funzione è di affermare performativamente la verità e l’attendibilità della parola. Gli horkia sono per eccellenza pista, affidabili, e gli dei, nel paganesimo, sono convocati performativamente nel giuramento essenzialmente per testimoniare di questa affidabilità. Le religioni monoteiste, soprattutto Il cristianesimo, ereditano dal giuramento la centralità della fede nella parola come contenuto essenziale dell’esperienza religiosa. Il cristianesimo è, nel senso proprio del termine, una religione e una divinizzazione del Logos. Il tentativo di conciliare la fede come esperienza performativa di una veridizione con la credenza in una serie di dogmi di tipo assertorio è la prestazione e, insieme, la contraddizione centrale della Chiesa, che la obbliga, contro il perspicuo dettato evangelico, a tecnicizzare giuramento e maledizioni in istituti giuridici specifici. Per questo la filosofia, che non cerca di fissare la veridizione in un sistema di verità*

De todo modo, Murilo – já não mais o jovem Murilo, mas o escritor Murilo, que escreve *A Idade do Serrote*, que relembra tais episódios e, compondo um ensaio, restitui-lhes vida – deixa que seu passado retorne por suas lembranças, assim como se dá o retorno de Afonso, agora Alfanor. É um retorno não de um mesmo, mas de uma nova possibilidade.

Trinta anos antes de escrever esse episódio em *A Idade do Serrote*, Murilo, então tomado de dor pela morte do grande amigo Ismael Nery, exprime, em um ensaio publicado em 1936 na revista *Lanterna Verde*, suas preocupações em relação ao tempo, por assim dizer, uma preocupação com um estado de eternidade no tempo presente.

A ideia do tempo é o tema central de toda a arte e filosofia modernas. Póde-se dizer que o grande debate entre cristianismo e comunismo, entre monismo e dualismo, entre espiritualismo e materialismo, reduz-se em ultima análise ao conflito entre as ideias de tempo e eternidade. Muitos homens julgam que a ideia de eternidade reside num plano de mito, de ficção, ou que a eternidade é a vida de além-tumulo. Entretanto, a vida eterna começa neste mundo mesmo: o homem que distingue o espírito da matéria, a necessidade da liberdade, o bem do mal, e que aceita a revelação de Cristo como solução para o enigma da vida, este homem já incorpora

codificate ma, in ogni evento di linguaggio, porta alla parola ed espone la veridizione che lo fonda, deve necessariamente porsi come vera religio. 3) È nello stesso senso che si deve intendere la prossimità essenziale fra giuramento e sacratio (o devoto). L'interpretazione della sacertas come prestazione originaria del potere attraverso la produzione di una nuda vita uccidibile e insacrificabile deve essere integrata nel senso che, ancora prima di essere sacramento del potere, il giuramento è consacrazione del vivente attraverso la parola alla parola. Il giuramento può fungere da sacramento del potere in quanto esso è, innanzitutto, il sacramento del linguaggio. Questa sacratio originale che ha luogo nel giuramento prende la forma tecnica della maledizione, della politiké ara che accompagna la proclamazione della legge. Il diritto è, in questo senso, costitutivamente legato alla maledizione e solo una politica che abbia spezzato questo nesso originale con la maledizione potrà eventualmente un giorno permettere un altro uso della parola e del diritto.”

elementos eternos ao patrimônio que lhe foi trazido pelo tempo.³⁶⁰

A eternidade que já está presente no tempo profano, como uma vida eterna que começa neste mundo, dá o tom do pensamento muriliano. Isso é algo que pode ser lido em *A Idade do Serrote* e nos *Retratos-Relâmpago* – esses ensaios de memórias, gestos críticos de si em relação a si que empreende Murilo – de modo mais claro. Em *A Idade do Serrote* esse eterno no presente acontece com a desfiguração de uma memória que não é simples introspecção de resgate do passado enquanto tal (um tempo que seria intocável, apenas retratável), mas misto indiscernível de tempos no qual o Murilo do presente – o poeta que em 1965-66 escreve *A Idade do Serrote* – e o jovem Murilo de Juiz de Fora se confundem numa impossibilidade de dizer *eu*. Não há um sujeito-narrador Murilo – um *ego* sólido no presente que se lembra dos fatos passados como inequívocos – que retrata seu passado real já pleno de sentido, mas tão somente um tramado discursivo que não cessa de não poder ser representado.

As têmeoras de Antonieta. As têmeoras da begônia.

As têmeoras da romã, as têmeoras da maçã, as têmeoras da hortelã.

As pitangas temporãs. O tempo temporão. O tempo-será. As têmeoras do tempo. O tempo da onça. As têmeoras da onça. O tampão do tempo.

O temporal do tempo. Os tambores do tempo. As mulheres temporãs.

O tempo atual, superado por um tempo de outra dimensão, e que não é aquele tempo.

Temporizemos.³⁶¹

Murilo *anacronicamente* restitui vida ao passado: *temporiza*. Não é o passado intocável, emoldurado, apenas recuperável na sua mesmidade enquanto passado, mas é por Murilo reconstruído retrospectivamente. O que volta é a figura, é a imagem, é, por fim, o *retrato* de um tempo, porém não imobilizado e enquadrado, mas *lampejante, relâmpago*. *Retratos-Relâmpago* não é a disposição de fotografias na galeria de uma memória (do poeta-autor Murilo Mendes de 1965-66); são muito mais *impressões* a partir das quais Murilo se *exprime* e forma a si mesmo como *eu-poeta*. Portanto, mais importante e

³⁶⁰ MENDES, Murilo. *O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas*. In: *Lanterna Verde*. Número 4, Novembro de 1936, Rio de Janeiro. p. 897.

³⁶¹ MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote*... p. 897.

pungente do que ver a estrutura da parede (a memória) que suporta os quadros como intransponível sentido dos próprios quadros (como se estivessem organizados inequivocamente de antemão pelo curador da galeria, pela intencionalidade do *dono* e *organizador* do espaço), é perceber como tais retratos é que se articulam como *forças* que *modelam* as paredes (a memória). Não há sentido dado, mas apenas uma luta das imagens (dos *retratos* que, por isso, são *relâmpagos*) numa zona limiar entre consciência e inconsciência como que a constituir a história e o tempo da vida de Murilo.

Podemos dizer que Murilo *monta*, por meio dessas operações de *força*, tal qual um filme, uma *nova* história (*A Idade do Serrote* não é a idêntica recomposição das lembranças de Murilo, mas a fusão do tempo da escritura com o tempo do que nela é escrito) justamente a partir da repetição daquilo que foi. Como lembra Agamben, “a força e a graça da repetição, a novidade que ela traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o novamente possível. Repetir uma coisa é torná-la novamente possível.”³⁶² Paradoxalmente o retorno àquilo que foi traz consigo a possibilidade do novo.

Toda essa operação – uma sucessão de *gestos-ensaios* – de Murilo pode ser vista como muito próxima da questão levantada por Benjamin nas suas reminiscências em *Infância em Berlim por volta de 1900*. O jogo de fragmentos da memória pode ser rearmado por meio de uma operação de montagem que traz uma nova possibilidade. Muito da estratégia benjaminiana, no entanto, pode já ser vista como notas à teorização do moderno empreendida por Baudelaire. Em seu *O Pintor da Vida Moderna*, como é notório, o artista moderno – cuja figura emblemática no ensaio é C.G. (Constantin Guys) – há de ser aquele que sempre está em estado de convalescença.

A convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. Retornemos, se possível, através de um esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às

³⁶² AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Editions Hoëbeke, 1998. p. 70. “La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu’elle apporte, c’est le retour en possibilité de ce qui a été. La répétition restitue possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible. Répéter une chose, c’est la rendre à nouveau possible.”

mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos posteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor.³⁶³

A importância que toma a infância tanto em Baudelaire,³⁶⁴ como em Benjamin e em Murilo Mendes, na sua posição de estupefação³⁶⁵

³⁶³ BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p. 168. Trad.: Suely Cassal.

³⁶⁴ Jeanne Marie Gagnebin tem um excelente ensaio intitulado *Baudelaire, Benjamin e o Moderno*, no qual traça alguns pensamentos acerca da leitura de Baudelaire empreendida por Benjamin. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *7ete. Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. pp. 137-152.

³⁶⁵ A estupefação pode ser vista, assim como o *gesto* infantil analisado a partir de Benjamin, como um meio de iniciação no mundo da linguagem. Basta lembrar o texto da Introdução às obras de Marcel Mauss, de Lévi-Strauss, que nos indica a formação da linguagem significante a partir de uma espécie de *estupefação*. Essa *iniciação* na e da linguagem é também o que fazemos no estudo. E é nesse sentido que Giorgio Agamben apresenta sua *ideia do estudo*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Idea della Prosa...* p. 44. Há uma tradução disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/02/ideia-do-estudo.html> “*Quem quer que tenha conhecido as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial parece abrir uma nova via, logo abandonada por um novo encontro, ou quem quer que tenha provado a labiríntica e ilusória "lei da boa vizinhança" a que Warburg tinha submetido a organização da sua biblioteca, sabe que o estudo não apenas não pode ter fim, mas nem mesmo deseja tê-lo. Aqui a etimologia do termo studium faz-se transparente. Ela remonta a uma raiz, st- ou sp-, que indica os embates, os choques. Estudar e espantar-se são, nesse sentido, aparentados: quem estuda está nas condições de quem se espantou e permanece estupefato diante daquilo que o chocou, sem disso conseguir sair e, ao mesmo tempo, impotente para disso se liberar. O estudioso é também, portanto, sempre um estúpido. Mas se por um lado ele fica assim perplexo e absorto, se o estudo é essencialmente sofrimento e paixão, por outro a herança messiânica que ele carrega consigo incita-o incessantemente à conclusão. Esta festina lente, esta alternância de estupor e lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de ação é o ritmo do estudo.*”

diante das coisas e seu assumido não reconhecimento de fronteiras entre a realidade e a irrealidade,³⁶⁶ não é sem causa. De fato, o gesto infantil é único no despertar da possibilidade; para tanto a sua retomada no tempo presente (na idade adulta) é imperiosa³⁶⁷ para aquele que pretende modalizar (temporizar diria Murilo) o tempo, isto é, reenchê-lo de possibilidade. O gesto infantil (gesto ingênuo mas pleno de efeitos) de montar palavras no jogo de letras é o exemplo, o paradigma, para a atividade do artista (mas também do crítico): imaginar, botar frente a frente coisas que num primeiro momento jamais poderiam se encontrar em tal posição, restituir possibilidades àquilo que parece não mais tê-las – e essa é também a tarefa de um ensaio, de um *gesto-ensaio*.

Na perspectiva de Murilo, como na de Pasolini, essa dimensão, esse gesto, dá-se com um *olhar para* e um *toque no passado*: no caso de Murilo, seus heróis (*Retratos-Relâmpago*), os lugares que lhe constituem, em certo sentido, as colunas de sua experiência poética (*Tempo Espanhol, Espaço Espanhol, Carta Geográfica, Siciliana, Contemplação de Ouro Preto* e mesmo *Janelas Verdes* são assim marcos de seus horizontes criativos) e sua própria história (*Idade do Serrote*); em Pasolini, a Itália antes da explosão econômica (toda sua poesia de *Poesia in Forma di Rosa*, sua trilogia da vida), as tragédias clássicas (*Edipo Rè* e *Medeia*) e, também, sua própria história constantemente revisitada (*La Divina Mimesis, La Nuova Gioventù* e, até mesmo, seu duplicar-se em *Petrolio*). O *sentimento da história* se lhe revela, portanto, na dimensão do aforismo de *O Discípulo de Emaús*, “a

³⁶⁶ É o que diz no seu *auto-retrato*. Cf. MENDES, Murilo. *Murilo Mendes por Murilo Mendes*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 45.: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares...”

³⁶⁷ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *7ete...* p. 143.: “O novo é uma certa qualidade do olhar, própria do artista, do convalescente e da criança, olhar ao mesmo tempo privilegiado e profundamente antinatural, sim, anormal, quase doente (cf. as comparações com a ebriedade e com a congestão). A criança tem esse dom de maneira natural, mas não tem os meios da razão que possibilitam a sua expressão. Ao se tornar um adulto, ela adquire a razão e, geralmente, perde a intensidade da visão, não consegue então ver o novo porque perdeu a capacidade de encontrá-lo. Assim, só um retorno organizado à infância permite a conjunção da curiosidade, da intensidade (próprias da criança) e da organização voluntária e racional (própria do adulto) que geram a expressão artística.”

memória é uma construção do futuro, mais que do passado”.³⁶⁸ Assim, é também de *O Discípulo de Emaús* que vem uma máxima que pode exprimir a ideia de montagem como primordial à composição e agir poéticos murilianos: “O tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida.”³⁶⁹ E, nesse sentido, trazer novamente ao diálogo Pasolini é impreterível: “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.”³⁷⁰

Principalmente no que diz respeito à tristeza que se abate sobre Murilo no fim da vida (mas que, como se lembrou, permanece como uma *fórmula de pathos* durante toda a produção poética muriliana), o gesto de tocar a própria história para remontá-la, de modo a dar-lhe nova significação, mostra-se como uma atitude ética (um gesto de contemporâneo a si mesmo, como ele mesmo dizia e, aqui, também sob a conceitualização de Agamben) que lhe abre a dimensão do seu presente (e Pasolini faz o mesmo com *La Nuova Gioventù*, *La Divina Mimesis* e, em certo sentido, no seu *Petrolio*). Não há fugas, mas somente uma tentativa de conquista da poesia da vida – que já no início da década de 30 marca Murilo, como se vê na carta que envia a Drummond em três de fevereiro de 1931:

A minha inquietação (desejo situá-la, porque já está se tornando muito literário falar em tal coisa) é a de um sujeito que não vê continuidade no mundo – vivo em estado de evaporação constante – precisava de mais olhos, mais eletricidade, todos os espaços, ou nenhum espaço. Seria capaz de dar um tiro na cabeça porque não posso suportar às vezes tanta coisa bonita e formidável que vejo na minha frente. Conforme digo num poema – (me permita me citar – agora que sou poeta laureado,³⁷¹ e venho nos jornais!...) – tenho horas

³⁶⁸ MENDES, Murilo. *O Discípulo de Emaús...* p. 851.

³⁶⁹ *Idem.* p. 821.

³⁷⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Il Sentimento della Storia...* pp. 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>

³⁷¹ Murilo faz referência ao recente prêmio da Fundação Graça Aranha que acabara de receber pelo seu livro de estréia, *Poemas*.

de seiscentos minutos – meus aborrecimentos não são vagos, sei muito bem quais são. Sou escravo duma infinidade de potências descontínuas do mundo – não tenho temperamento, ou por outra, tenho vários temperamentos. Acordo padre e anoteço moleque. Daí a minha dificuldade diante da ‘vida prática’ – e sou a desordem. Ultimamente tenho feito esforços pra ver se arranjo uma eternidadezinha – mas qual! Está difícil. O instantâneo, o imediato, não me larga.³⁷²

O homem imediato que vive nas descontinuidade do mundo que vê (que lhe extasia ao ponto de poder matar-se) irá, portanto, nos anos em que a morte está a rondá-lo, visitar suas imagens do passado. E tanto a *Idade do Serrote* quanto *Retratos-Relâmpago* podem ser vistos nessa clave. Mesmo com a morte se aproximando, Murilo continua inquieto e, mesmo agoniado, poetiza. No entanto, não faz *elegias* de um passado edênico e perdido em imagens enrigecidas no passado, mas *remonta* suas imagens para dar sentido ao sem-sentido do seu presente em que vê a própria vida esvaindo-se. Murilo tem no olhar (um olho armado como lembra ao fim de *A Idade do Serrote*) também uma potência. É intervindo na própria história – nas imagens de sua infância, nos retratos das personagens de sua predileção, nos mapas dos lugares que configuram seu itinerário – que Murilo *cria* suas imagens poéticas e *cria-se* como poeta: também um homem que intervém. Nos traços de Didi-Huberman pode-se dizer que

não há, sem dúvidas, imagem que não implique ao mesmo tempo olhares, gestos e pensamentos. Os olhares podem ser cegos ou penetrantes, os gestos brutais ou delicados, os pensamentos ineptos ou sublimes, é assim. Mas uma imagem que seria do olho em estado puro, do pensamento absoluto ou da simples manipulação, não existe. É notavelmente absurdo querer desqualificar certas imagens sob pretexto de que elas seriam ‘manipuladas’. Todas as imagens do mundo são o resultado de um esforço concentrado que envolveu a mão do homem, mesmo que esta estivesse equipada. (...) A verdadeira questão será

³⁷² MENDES, Murilo. *Carta a Carlos Drummond de Andrade*. In.: GUIMARÃES, Júlio Castañon. [org.] *Seis cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade*. In.: *Revista do Brasil*. Ano. 5. n. 11. 1990. Rio de Janeiro: Rio Arte/Fundação Rio, 1990. p. 82.

muito mais a de saber, a cada instante – a cada imagem –, o que exatamente faz a mão, em que sentido e por quais fins operou-se a manipulação.³⁷³

A mão é, sempre em conjunto com os olhos, um aparato inequívoco do *olhar* (e é com a mão que o *montador* Pasolini faz o sentido de seus filmes; é com a mão que a operação do olhar se *concretiza*; é com a mão que a criança brinca com as letras; é com a mão que, por fim, o poeta escreve suas poesias). Também Eva toma com a mão o fruto do conhecimento do bem e do mal (o fruto da falta, do pecado), do diabo, travestido de serpente, o ser sem *mão* por excelência. Com Murilo, em seus braços (e, por extensão, nas suas mãos) estão os dois produtos da tomada do fruto: conhecimento do bem e do mal. E a *imagem* de Esposende, em Portugal, retratada no *Janelas Verdes*, exhibe justamente a ação da mão (que suplanta a ausência do aparato técnico) no trabalho mnemônico de Murilo (e, mais uma vez, a nada insignificante presença do diabo no texto aponta para a necessidade de o poeta *intervir* no mundo uma vez conhecida a falta), que lhe dá as características de um contestador do mundo burguês:

Preparo-me a bater uma foto bizarra, com a vista geral de Esposende em planos superpostos; mas, agredindo a memória, vejo que esqueci a Kodak (é o diabo) e que, além disto, não sou fotógrafo, nem profissional, nem amador, nem amado; sendo, por excelência, antitécnico, desvantagem que resulta numa vantagem, a de contestador da civilização burguesa. É pena: a foto falhada, mais virgem que a página branca de Mallarmé, poderia eventualmente obter o primeiro prêmio num concurso internacional de fotografias: uma viagem à Tailândia, cuja rainha Sirikit admiro não pelo

³⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du Temps Subi. L'oeil de l'histoire*, 2. Paris: Minuit, 2010. p. 71. “*Il n’est sans doute pas d’image qui n’implique ensemble regards, gestes et pensées. Les regards peuvent être aveugles ou perçants, les gestes brutaux ou délicats, les pensées ineptes ou sublimes, c’est selon. Mais une image qui serait de l’oeil à l’état pur, de la pensée absolue ou de la simple manipulation, cela n’existe pas. Il est absurde, notamment, de vouloir disqualifier certaines images au prétexte qu’elles seraient ‘manipulées’. Toutes les images du monde sont le résultat d’un travail concerté où intervient la main de l’homme, fût-elle appareillée. (...) La véritable question serait plutôt de savoir, à chaque fois – en chaque image –, ce qu’a fait la main exactement, en quel sens et pour quelles fins a opéré la manipulation.*”

título, mas pela beleza escorreita e golpe de elegância: uma ídola, melhor que as antigas, também tailandesas, de barro ou bronze. Esclareço: tal foto seria mais incisiva que outra, a documentar por exemplo esta próxima senhora gorda, de olhos sem navio e pernas arqueadas: vestida de preto, rega energicamente um vaso de malmequeres. Assim sendo continuo insolúvel, carregando nos braços o bem e o mal, sem saber o que fazer com eles; contudo, se não opero nietzschiamente (uf!) uma transmutação de valores, ninguém me poderá tachar de artífice de guerras, ou de rei do petróleo, ou de inventor do trabalho.³⁷⁴

A foto falhada comparada à página branca mallarmaica é, no entanto, trocada pela descrição da falha, da falta (Murilo poderia ter dito: “um pecado não ter trazido a máquina...”). A agressão da memória, *o diabo*, é o que deixa nas mãos do poeta a possibilidade de poder saber a falta, de jogar com ela como uma criança joga com os operadores de faltas por excelência, as letras (as letras e o pecado são, nesse sentido, o negativo que possibilitam a *ciência* do bem e do mal – a língua edênica do puro nome decaí: e a imortalidade do homem torna-se mortalidade, e a eternidade torna-se tempo). E tais operadores, portanto, são o que *operam* a voz do poeta e o que são, ao mesmo tempo, *operados* pelo poeta como meio de entrada no tempo histórico (o tempo humano):

Desenvolvendo o que, em certo sentido, estava já implício na formulação aristotélica (...), os gramáticos antigos definem assim o *gramma* como *phoné enartros amerés, pars mínima vocis articulatae*, isto é, *quantum* de voz significante. *Como signo e ao mesmo tempo elemento constitutivo da voz, o gramma vem a assumir assim o estatuto paradoxo de um indício de si mesmo* (index sui). Isso significa que, desde o começo, a reflexão ocidental sobre a linguagem coloca o *gramma* e não a voz no lugar original. Como signo, o *gramma* pressupõe, com efeito, a voz e seu quitar-se, mas, como elemento, tem a estrutura de uma pura auto-afecção negativa, de um rastro de si mesma. À pergunta ‘o que está na voz?’, a filosofia responde: nada está na voz, a

³⁷⁴ MENDES, Murilo. *Janelas Verdes...* p. 1409.

voz é o lugar do negativo, é Voz, isto é, *pura temporalidade*.³⁷⁵

Esse jogo de *olho, mão e passado*, é possível dizer, abre-se, e a imagem benjaminiana do jogo de letras é fundamental, a partir da ideia de infância, esta que se coloca num ponto de confluências – de extrema importância para qualquer possibilidade de criação humana, de um ensaio crítico que potencialize a criação – entre a consistência de uma consciência (adulta – pós pecado), de um próprio, e a inconstância de uma inconsciência, de um impróprio (algo que já nos ensaios de Montaigne, p. ex., é marcado como uma experiência da morte³⁷⁶). É

³⁷⁵ AGAMBEN, Giorgio. *El Lenguaje e la Muerte...* pp. 70-71. “*Desarrollando lo que, en cierto sentido, esta ya implícito en la formulación aristotélica (...), los gramáticos antiguos definen así el gramma como phoné enartros amertés, pars minima vocis articulatae, es decir, quantum de voz significante. Como signo y a la vez elemento constitutivo de la voz, el gramma viene a asumir así el estatuto paradójico de un indicio de si mismo (index sui). Esto significa que, desde el comienzo, la reflexión occidental sobre el lenguaje pone el gramma y no la voz en el lugar original. Como signo, el gramma presupone, en efecto, la voz y su quitarse, pero, como elemento, tiene la estructura de una pura auto-afección negativa, de un rastro de sí mismo. A la pregunta ‘¿qué está en la voz?’ , la filosofía responde: nada está en la voz, la voz es el lugar de lo negativo, es Voz, es decir, pura temporalidad.*”

³⁷⁶ Todo o episódio do capítulo 6 do livro 2 dos *Ensaio*s é a narração de uma *experiência do inexperienciável*, por assim dizer – um acidente que quase o mata –, que, no entanto, possibilita a Montaigne, ao rememorá-lo e narrá-lo experienciar um exterior absoluto: a morte. Cf.: MONTAIGNE. *Ensaio*s. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Tradução: Sérgio Milliet. pp. 176-178. “*Mas não nos é possível exercitar-nos a morrer, o que constituí entretanto a mais árdua tarefa que nos cumpre enfrentar. Podemos, pelo hábito e a experiência, fortalecer-nos contra a dor, a vergonha, a indigência, etc. No que concerne à morte só a podemos experimentar uma vez, e quando chega não passamos todos nós de aprendizes. (...)*Essa recordação, que se gravou fundamentalmente em meu espírito, de um acidente em que a morte me apareceu por assim dizer com o aspecto que deve realmente ter, causando-me a impressão que devemos sentir, essa recordação reconcilia-me até certo ponto com ela. Quando comecei a ver de novo, minha vista estava tão turva, tão fraca, extinta, que não discerni a princípio senão um pouco de luz. (...) Em meu espírito ocorria a sensação vaga da volta da faculdade de pensar, mal definida ainda, mais suspeitada do que percebida, sensação terna e doce como tudo o que experimentava, não somente isenta de desprazer mas ainda lembrando a quietude que se apodera de nós a sermos dominados pelo sono. Creio que é nesse estado que se devem sentir os que na agonia desfalecem na fraqueza. E julgo que deles nos apiedamos sem razão, pois imaginamos erroneamente que sua agitação provém

justamente nesse espaço que o artista (o crítico, o cineasta, enfim, todos os que *ensaiam* seus gestos) encontra o combate das suas imagens do passado, sempre tendentes à cristalização numa *imagem*, e aí intervém para evitar sua monumentalização numa *História* – portadora de verdade e sentido, e enrijecida numa imagem-retrato.

O jogo de ensaiar uma montagem a partir do que foi é sempre uma operação a ser empreendida por um gesto que, por sua vez, compreende um reencontro de uma potência. Porém, isso se dá com o saber-se *em falta*, em pecado (no tempo histórico, no qual se vive tão somente a experiência da morte), que, ao mesmo tempo, ainda seja capaz de deixar ao poeta a *visão-armada* (visão que toca) infantil (que sempre é capaz de ver o novo). O regresso arqueológico (a uma *arké* que não é passado intangível, mas sempre presente, uma assinatura do sempre possível), não é uma busca pela recuperação total daquilo que foi esquecido (uma espécie de genealogia que concatene um inexorável da História, nos moldes de uma *Teogonia*), mas a tentativa de encontro das fagulhas de tempos perdidos (um *kairós* messiânico³⁷⁷) no tempo presente. E em tal jogo convalescente da montagem está a possibilidade, para o crítico e para o poeta, de sair das ataduras de sua própria História enrijecida numa verdade e, com isso, liberar suas potências criativas *ensaiando* seus gestos.

de dores excessivas ou de pensamentos penosos. (...)Eu não sabia nem de onde vinha nem para onde ia; não podia tampouco entender o que me perguntavam, nem refletir; o pouco que então me era possível fazer ou dizer decorria de meus sentidos agindo maquinalmente; o espírito não participava disso. Este se encontrava como em um sonho, ligeiramente impulsionado pela débil impressão dos sentidos. Contudo a sensação que tinha era de calma e de doçura; não pensava em mim nem em ninguém, estava em um estado de languidez e de fraqueza extremas, sem sentir dor alguma. Vi a minha casa mas não a reconheci. Quando me deitaram, o repouso causou-me infinito bem-estar. Fora terrivelmente sacudido e abalado pelos pobres diabos que se haviam revezado no transporte de meu corpo durante a longa e extenuante caminhada.” Também um ensaio meu a ser publicado pela revista *Remate de Males*, do Instituto dos Estudos da Linguagem da UNICAMP. Cf.: HONESKO, Vinícius Nicastro. *Ensaiar os Gestos: experiências de infância e morte*. In.: *Remate de Males*. V. 31, n. 1 (*Sobre o Ensaio*). 2011. (no prelo)

³⁷⁷ Cf.: HONESKO, Vinícius Nicastro. *O Paradigma do Tempo. Walter Benjamin e Messianismo em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro; São Paulo; Florianópolis: Agon, Vida e Consciência, 2009.

2.3.

No semanário *Dom Casmurro* de 23 de agosto de 1937 é publicada uma poesia de Adalgisa Nery, então há três anos viúva de Ismael Nery. A poesia, que se intitula *Visão diferente*, diz:

Desceu qualquer cousa sobre o bloco
 Em que eu era fragmento
 Não senti nem vi conjuntamente.
 Mostrei com o dedo a mulher grávida com gestos
 de vida dupla
 Falei com doçura ao condenado
 E menti ao agonizante inútil.
 Fingi de aleijada em frente ao paralytico
 E contei da carne à prostituta moça.
 Disse ao cego que não havia beleza
 E ao surdo que só havia gritos.
 Ao faminto contei a história do rico e da morte
 Fiz perguntas ao sábio sobre o mystério divino
 E mostrei aos casaes que se amavam
 Nas pedras, nas águas e nas sombras das árvores.
 Cortei meus cabellos e joguei nas estradas
 Os pássaros carregaram e fizeram seus ninhos.
 Consolei o charco triste
 Emergindo meu corpo decomposto.
 Muitas vezes menti, procurando a verdade
 E protegi sem caridade.
 Sobre o bloco em que eu era fragmento
 Desceu qualquer cousa que me impediu de ver e
 sentir conjuntamente
 Ninguém me entendeu, me humilharam
 Me viraram as costas e riram convulsivamente...³⁷⁸

Adalgisa, parcelada, sem a visão da totalidade (que incita à lembrança de Paulo e da visão *per enigmata*), tenta em vão consolar inconsoláveis. Sabe, porém, que a *comunidade* dos homens – ao contrário dos animais e da natureza que aceitam seus cabelos e seu até mesmo seu cadáver para a *construção* da felicidade –, não toma dela nada para a construção de um *comum*, e em troca de suas narrativas de consolo, dá-lhe apenas um virar de costas e um sorriso de escárnio diante do que seria seu delírio: encontrar uma verdade além de toda

³⁷⁸ NERY, Adalgisa. *Visão Diferente*. In.: *Dom Casmurro*. Anno. 1, n. 16. (26/08/1937).

palavra; encontrar uma verdade eterna, em vistas da qual até mesmo a mentira seria apenas um suporte.

Seu *consolo mentiroso* – camuflar para os cegos as belezas que podem ser vistas, para os surdos os sons que podem ser ouvidos, para os famintos o regozijo com os alimentos – é, nessa *visão diferente*, seu modo de, diante da concreta impossibilidade de experiência por parte dos acometidos por uma *falta*, suplantar a falta pela reafirmação e confirmação da falta. No entanto, uma anotação necessária a ser feita ao poema de Adalgisa é sua colocação no semanário: o quadro em que a poesia está posta figura juntamente a um dos textos (marcadores de sua posição anti-integralista) que à época Murilo Mendes publicava em *Dom Casmurro*, qual seja, *Breton, Rimbaud, Baudelaire*. No texto, Murilo critica a postura de Breton em *Position politique du surréalisme*, que pretende enquadrar o catolicismo de Baudelaire e Rimbaud como simples reivindicações da burguesia e não algo efetivamente ativo nos poetas. Diz Murilo:

Não é preciso mais nenhuma prova para mostrar o quanto a paixão partidária obscurece a inteligência dos homens mais lúcidos. Antes de tudo, devo acentuar que duvido muito que à burguesia interesse que Rimbaud e Baudelaire sejam considerados poetas católicos – ou mesmo poetas simplesmente. A burguesia, de um modo geral, não se interessa pela glória espiritual do catolicismo – adere quase sempre à Igreja porque vê nela a defensora da propriedade individual. Nem mesmo a ordem superior que a Igreja prega – e que Baudelaire exaltou em mais de um poema – a burguesia compreende; confunde-a com a ordem policial. Em suma a burguesia é materialista e cética, pouco se incomodando com a religião autêntica e com a poesia.³⁷⁹

A postura crítica de Murilo em relação a Breton – e é de todo modo importante falar da posição à esquerda do surrealismo de Breton, principalmente nesse texto que, dois anos após a expulsão do autor do partido comunista, tenta mostrar como o surrealismo está mais próximo

³⁷⁹ MENDES, Murilo. *Breton, Rimbaud, Baudelaire*. In.: *Dom Casmurro*. Anno. 1, n. 16, (26/08/1937). Toda a série de textos publicados por Murilo na *Dom Casmurro* foi republicada, quando das comemorações do centenário de nascimento do autor no *Anuário de Literatura* da UFSC. Cf. *Breton, Rimbaud, Baudelaire*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 47.

dos ideais da revolução do que o então atual poder soviético – aponta para uma compreensão de catolicismo que em Murilo, tal como afirma Betânia Amoroso, “privilegia as vertentes martiriológicas, noções como a de pecado, sofrimento, dor.”³⁸⁰ Murilo rebate a acusação de Breton ao dizer que tanto Rimbaud quanto Baudelaire são inexoravelmente marcados pelo catolicismo:

...a obra de Rimbaud está toda impregnada de um profundo sentimento cristão. *Une saison en enfer*, a começar pelo título! (...) Nesse livro sombriamente, desesperadamente cristão que é *Une saison en enfer*, não desse cristianismo adocicado de Coppée ou Jammes, mas do cristianismo catastrófico de certos místicos da Idade Média. (...) Quanto a Baudelaire, nosso caro Breton torceu de tal maneira a realidade e a evidência que quase nem valeria a pena comentar. Baudelaire é um poeta informado do catolicismo até a medula. Admito que não fosse pontual ao culto, mesmo porque viveu numa época agitadíssima e de grande decadência religiosa. O espetáculo do clero de mãos dadas com governos violentos e reacionários deveria esfriar bastante um espírito sincero e independente. Mas um homem que cultivava em alto grau idéias profundamente católicas, que tinha um conceito gravíssimo de pecado, de julgamento e de inferno como o iluminado de *Les fleurs du mal*, desautoriza pela sua obra a opinião de Breton. Baudelaire é um dos raríssimos homens que, a propósito da crítica de pintura e música, falam do *pecado original*.³⁸¹

Murilo, armado da sua visão do catolicismo confluyente às noções de pecado (o que também é uma das marcas do diabo na sua poética), postula ao comunismo de partido (tanto o de Breton quanto ao que via na URSS) uma esfera muito maior de *comunhão*, pautada naquilo que dirá anos depois no aforismo 36 de *O Discípulo de Emaus*: “A consciência viva do pecado é um elemento dinâmico de ação espiritual,

³⁸⁰ AMOROSO, Maria Betânia. *Murilo Mendes nos jornais: entre a política e a religião*. Artigo gentilmente cedido pela autora e já no prelo de *Literatura e Sociedade*. USP, 2012.

³⁸¹ MENDES, Murilo. *Breton, Rimbaud, Baudelaire...* pp. 48-49.

e de energia.”³⁸² Assim, à *falta* – o outro nome do pecado –, que transparece nas dores dos homens e em relação as quais a *mentira consoladora* de Adalgisa tenta dar alento, corresponde essa ação espiritual, essa energia proveniente da queda do homem; isto é, justamente o *trabalho, ergon*, de construção de uma comunidade universal. Ao riso ignóbil dos que viram as costas à Adalgisa, Murilo (numa parábola, ou seja, no espaço ao lado do poema da viúva), responde com uma paródia do marxismo que se forma como instituição partidária (que se dá em partes) comunista (de não importa qual *lado*: bretonianos ou soviéticos *internacionais*³⁸³):

A questão se resume nisto. Breton desconhece inteiramente o catolicismo. Ele julga que essa doutrina só pode abrigar os bem-pensantes, os carolas, os conformados com a mediocridade e os fanáticos da ordem policial. Engano puro. Pretendo mesmo que o catolicismo seja mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo. Enquanto o marxismo espera a destruição de uma classe – a capitalista – e a instalação de um confortável paraíso na terra – o otimismo de adolescente!... – o catolicismo espera a destruição do universo inteiro. Não ficará pedra sobre pedra...³⁸⁴

³⁸² MENDES, Murilo. *O Discípulo de Emaús*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Org. Luciana Stegano Picchio. p. 820.

³⁸³ E já um modelo dessa *paródia* de Murilo encontra-se na poesia *URSS*, dos mesmos anos e que faz parte de *Tempo e Eternidade*. Cf.: MENDES, Murilo. *Tempo e Eternidade*.... pp. 253-254. “*URSS URSS/ Virgem imprudente/ Por que não compras azeite para tua lâmpada,/ Porque só pensas no imediato e no finito?/ URSS URSS/ Um dia o Esposo há de vir,/ Dará um grito agudo e será tarde./ Estavas fabricando teus tratores/ Só te ocupavas com a produção dos kolkozoes/ E não reparaste que o Esposo já vem/ Trancou-se no quarto vermelho com tuas irmãs/ URSS// URSS URSS/ Varre tuas casas teus parques de cultura/ Solta no espaço teus aviões acende teus refletores/ Chama teus vizinhos porque achaste o rublo perdido/ A Palavra eterna que te alimenta sem que o saibas/ URSS URSS/ URSS/ Já dispersaste teus bens/ Para procurar o que existe em ti desde o princípio./ Volta ao lar do teu Pai onde há muitas moradas/ Volta para a comunidade dos filhos de Deus/ Ó pródiga ó generosa/ Ouvirás a sinfonia complexa dos órgãos, dos sinos/ Misturados com os apitos de sirenes das fábricas/ E verás a dança múltipla dos irmãos que te aclamam/ Ó irmã transviada/ URSS URSS URSS.*”

³⁸⁴ MENDES, Murilo. *Breton, Rimbaud, Baudelaire*... p. 50.

A destruição do universo que deve ser operada pelo cristianismo total, por esse cristianismo que, em face da ideia comunista que copia um modelo precedente de paraíso cristão como proposta para a pós-história, paródia (uma paródia séria) a cópia, o comunismo partidário,³⁸⁵ mostra quão ínfima é a esperança por eternização de um paraíso na Terra após a dissolução de uma classe diante da sua destruição total e absoluta. Porém, a pretensão que nesses anos toma conta de Murilo – revestida no seu modelo paródico de um catolicismo ainda mais radical que o marxismo – não é, como se poderia crer, um abstracionismo ou idealismo que somente espera a destruição do universo; mais, e ainda como se vê ainda num outro artigo da série, *Poesia católica* –, está ancorada na percepção da matéria, ou, poder-se-ia dizer, na observação do caos formado pela matéria (a partir da janela) e na sua ordenação (isto é, criação) na poesia:

Este é o sentido do lema “restaurar a poesia em Cristo”. Restaurar a poesia em Cristo não é, como pensam erradamente alguns, desprezar a matéria, bater no peito e enfiar-se na sacristia. É mesmo o contrario... sair da sacristia. É apreciar, pesar, apalpar, tocar, sentir, ouvir, cheirar tudo o que a vida nos apresenta – é considerar tudo isto como parte integrante do Reino de Deus. *É ordenar a matéria a Deus*. Negar a importância fundamental da matéria é heresia. A alta, segundo a doutrina católica, informa e penetra todos os átomos do corpo. Um católico é antes de tudo, pagão; depois é que é cristão. A matéria se transforma e evolui por ordem de Deus. A matéria é bela. É a forma visível do espírito. Grandes forças da matéria se entrelaçam, reproduzindo continuamente mil edições dos pensamentos de Deus.³⁸⁶

³⁸⁵ Num outro artigo da mesma série para a *Dom Casmurro*, *A Comunhão dos Santos*, Murilo diz que “o comunismo marxista, não é outra coisa senão a transladação para o plano leigo e materialista desse grande dogma.” (a referência é, justamente, ao dogma da comunhão dos santos). Cf. MENDES, Murilo. *A Comunhão dos Santos*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 67.

³⁸⁶ MENDES, Murilo. *Poesia Católica*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 73.

Anos antes dos artigos para *Dom Casmurro*, porém – e também antes da morte do amigo Ismael Nery –, Murilo dizia, em carta, a Carlos Drummond: “reina o caos na minha cabeça; caos inspirador!”³⁸⁷ Às belas formas visíveis do espírito que é a matéria, comprapõe-se o elemento primevo: o caos (que, como se viu, é o que o poeta vê desde suas janelas e a partir do qual ordena seu mundo). Nos anos da carta a Drummond, o caos inspira o poeta à criação que é, então, *paródia*. Ainda que, nos anos 50 – quando da reunião de seus poemas no fim década –, Murilo sua *História do Brasil*, é possível ver nesse rechaço algo instrutivo, já que denota uma tentativa de *fechamento de janela* impossível no poeta: Murilo quer *remover* de suas obras o gesto *paródico* que, de certa maneira, é *seu* modo de operar diante do caos, uma criação não *ex nihilo*, mas a partir do abismo que é caos; e caos é, na *História do Brasil* de Murilo, o outro nome da *História* do Brasil. Como diz Antelo,

A seu modo, Murilo, desautomatizando uma percepção já institucionalizada, alarga e transforma o conceito de subjetividade, tramando seu texto com discursos dissímeis, onde alternam o letrado e o iletrado, o vernáculo e o estrangeiro, o arcaico e o contemporâneo. Em mais de um ponto, portanto, as *Histórias do Brasil* de Oswald de Andrade (1924) e Murilo Mendes (1932) convergem. Ambas dividem a ambivalência de atração e recusa do mundo satirizado. Ambas ilustram a secularização de práticas que não abdicam, no entanto, de aspirar à eternização. (...) No movimento entre saber e poder sustentado pelas vanguardas, o poema piada, manifestação antiartística que flexiona a rigidez da representação, configurou-se como momento antitético da ilusão histórica, confirmando o axioma adorniano: a arte é magia liberada da mentira de ser verdade.³⁸⁸

Há, portanto, permanência de uma paródia em Murilo – seja nas brincadeiras com objetos em *Poliedro*, seja nos jogos de letras de *Convergência* –, permanência esta que será a liberação de sua arte da mentira de ser verdade, ou, para lembrar o *diabo* que tanto lhe atormentava, há uma capacidade de *re-inventar (remontar)* – com os

³⁸⁷ MENDES, Murilo. *Carta a Carlos Drummond de Andrade...* p. 83.

³⁸⁸ ANTELO, Raúl. *Histórias do Brasil. In.: ANTELO, Raúl. Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001. pp. 97-98.

instrumentos *poliédricos* que sua *mão* maneja – sua *Idade do Serrote*. E é preciso lembrar que aqui, no título, *Idade do Serrote*, há um jogo de palavras e idiomas também ele *paródico*. À época da escritura do livro, Murilo já dominava suficientemente o idioma italiano para brincar com a expressão *fare una sega*, que é a gíria italiana que quer dizer masturbar-se. Ora, ao narrar sua infância e adolescência sob o título *Idade do Serrote*, Murilo está parodiando na sua língua mãe, idade da masturbação (ou, em gíria *idade da punheta*), algo da sua atual língua de uso (e as conexões com o problema do friulano e do italiano de Pasolini podem ser, portanto, pertinentemente lembradas).

Murilo, no seu périplo historiográfico (na *História do Brasil* ou na *sua história pessoal*) segue, por assim dizer uma tradição. Como lembra Antelo “tanto Dante, em *De vulgari eloquentia*, quanto Celan ou Murilo Mendes, são poetas que procuram a realidade da língua remota tão somente na dicção babélica dos múltiplos idiomas.”³⁸⁹ A dicção remota – o ditado da poesia de Murilo – a que faz referência Antelo, pode ser aqui coligada, portanto, à problemática pasoliniana da linguagem. Ambos, Murilo e Pasolini, buscam uma *arké*, uma assinatura na linguagem que seja o motor de suas ações poéticas. Não só, que sejam seu princípio de *práxis* como tal: isto é, também um princípio ético.

Incisivas VIII – Poeta prometeico

Quando do início da Guerra Civil Espanhola o poeta León Felipe, então residente no Panamá (ainda que tivesse passado boa parte dos anos trinta em “rota transatlântica” entre o México e a Espanha, em 1935 foi designado como adido cultural da Embaixada espanhola no Panamá, cargo que cumulou com o de professor da Universidade da capital daquele país), decide retornar para a terra natal a fim de apoiar o exército republicano. Um ano antes do derradeiro ocaso das tropas de Modesto, em 1938, o poeta decide voltar para a América, para o México, onde, exilado, permanecerá os próximos sete anos. Nesse tempo, conhece Juan Larrea e Eugenio Imaz, escritores com quem confabulou a elaboração de uma revista, a *Cuadernos Americanos*, para a qual acabariam contribuindo Pablo Neruda, Alfonso Reyes, Guillermo de Torre, Jules Romains, Rafael Alberti, dentre outros – em certo

³⁸⁹ ANTELO, Raúl. *Murilo, saberia ele que é Murilo Mendes? In.: Boletim de Pesquisa NELIC. Edição especial. V.3. – Dossiês Murilo Mendes/Ana Cristina César*. Florianópolis: 2010. p. 3

sentido, autores que influenciam o itinerário poético de Murilo Mendes.³⁹⁰ É também nessa época, em 1942, que León Felipe escreve *Ganarás la luz...*, no qual esboça uma imagem sobre a qual vale a pena refletir: *El Poeta Prometeico*.

O Poeta Prometeico é o poeta do fogo... da chama... E esta é a poética da chama:

A Poesia é um sistema luminoso de sinais... Fogueiras que acendemos aqui embaixo, entre trevas encontradas para que alguém nos veja... para que não nos esqueçam... Aqui estamos, Senhor!³⁹¹

Nas trevas luzes são acesas para que reflitam a imagem do esquecido, do abandonado pelo deus do alto. A poesia, sistema luminoso de sinais, é então palavra que tenta salvar os homens do esquecimento divino, que tenta, na escuridão (no caos – que ora é visto desde uma *janela*, ora é a própria condição intransponível do poeta³⁹²), replicar o verbo do princípio de tudo.

³⁹⁰ Alfonso Reyes, que nos anos trinta era diplomata no Brasil, escreve, assim como Murilo, para a *Lanterna Verde*; Rafael Alberti – que como León Felipe e José Bergamín (de quem Murilo também era amigo – um relato de encontro entre ambos está em *Espaço Espanhol*, quando Murilo fala de *Barcelona*) era um dos *poetas exilados* da Espanha – foi, inclusive, um dos *retratados* por Murilo no seus *Retratos-Relâmpago*.

³⁹¹ FELIPE, León. *El Poeta Prometeico*. In.: *Antologia Rota*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1984. p. 85. “*El Poeta Prometeico es el poeta del fuego... de la llama... Y ésta es la poética de la llama:*

La Poesía es un sistema luminoso de señales... Hogueras que encendemos aquí abajo, entre tinieblas encontradas para que alguien nos vea... para que no nos olviden... ¡Aquí estamos, Señor!”

³⁹² Na sua coluna para o semanário *Tempo*, intitulada justamente *Il Caos*, Pasolini procura expor essa condição. Já no primeiro texto escrito para a coluna, ele justifica: “*Sé – vagamente – que mi obra, literaria y cinematográfica, me sitúa, casi sistemáticamente, en la categoría de las personalidades públicas. Ahora bien: yo me niego por el momento a comportarme como personalidad pública. Si mal que bien he ganado alguna autoridad en virtud de mi trabajo, estoy aquí para someterla a una crítica sin excepciones: cosa que, por lo demás, siempre he procurado hacer. Podrá alegarse que mi esfuerzo es inútil; que hay determinados privilegios que, una vez alcanzados, es preciso conservar; que no hay posibilidad de renuncia; y que yo, por haber conseguido cierto prestigio, por mínimo y discutido que sea – mediante poemas, novelas, películas y voluntariosos ensayos lingüísticos y semiológicos –, pertenezco fatalmente a una “AUTORIDAD” indiferenciada: ni más ni menos que como los que la han buscado deliberadamente: el burócrata, el político, el general de*

No princípio era o Verbo
 E o Verbo estava com Deus
 e o Verbo era Deus.
 No princípio, ele estava com Deus.
 Tudo foi feito por meio dele
 e sem ele nada foi feito.
 O que foi feito nele era a vida
 e a vida era a luz dos homens;
 e a luz brilha nas trevas,
 mas as trevas não a apreenderam. (Jo, 1:1-5)

León Felipe, nos narra Guillermo de Torre no epílogo feito à *Antologia Rota*,³⁹³ traz consigo algumas marcas indeléveis: Walt Whitman, de quem o espanhol – após estada em meados dos anos 20 nos EUA – acabou traduzindo alguns poemas e a Bíblia, cujas figuras resplandecem frequentemente em seus escritos. De tal forma isso se dá que o poeta acaba por plasmar na sua poesia o patético (essas são suas fórmulas de *pathos*, em sentido warburghiano). Seu gesto poético, gesto de poeta prometeico, é um grito proveniente das trevas que é o mundo, do abandono que é o mundo; é uma força que parafraseia, re-cria o criado, seja ao traduzir *Song of myself*, de Walt Whitman,³⁹⁴ seja ao recontar a parábola do filho pródigo do capítulo quinze do evangelho de Lucas.³⁹⁵

carabinieri, el profesor, el industrial. Un joven que hoy abra los ojos a la luz (cultural) no puede dejar de verme inserto en esta especie de AUTORIDAD paterna que le amenaza. Pues bien, no quiero admitirlo. He aquí porqué esta columna no contendrá – en mi intención por lo menos – nada cualificado y o no tendré ningún reparo en escribirla: ningún temor, quiero decir, a contradicirme o a no protegerme con suficiencia. En este punto creo que está claro el motivo por el que he querido titular “El caos” estas colaboraciones semanales, cuyo subtítulo ideal podría ser “Contra el terror”: la autoridad, de hecho, siempre es terror, incluso cuando es suave.” Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *El Caos...* p. 42.

³⁹³ DE TORRE, Guillermo. *Itinerario poético-vital de León Felipe*. In.: FELIPE, León. *Antologia Rota...* p. 219. “... y, sobre todo, cogido de la mano de Zarathustra se le aparece Walt Whiman, con ese ímpetu de comunión cósmica, no sólo humana, que tanta huella marcaría en la posterior evolución de su poesía. Huella considerable, sin duda, pero menor de la que ha ejercido sobre él la Biblia.”

³⁹⁴ WHITMAN, Walt. *Canto a mí mesmo*. México: Editorial Océano, 1997.

Traducción: León Felipe.

³⁹⁵ FELIPE, León. *El Poeta Prometeico...* 1965. pp. 79-82.

O gênio poético prometeico é aquela força humana e essencial que, nos momentos fervorosos da história, pode levantar o homem rapidamente do doméstico ao épico, do contingente ao essencial, do euclidiano ao místico, do sórdido ao limpidamente ético.³⁹⁶

A palavra poética do poeta prometeico é o Verbo, encarna-se, está além das ranhuras da pena no papel. É parábola, é como a ponta da lança de Dom Quixote (um poeta prometeico por excelência), e, assim, é uma peregrinação³⁹⁷ que investe o poeta com o pavor do tempo transcorrido e em si recuperado; é a linguagem que emana da vida, é linguagem-vida:

Meus versos talvez não sejam por agora mais do que uma data e um incidente que eu recolho atento para que não se extraiem na brisa primeira da aurora poética que vem. *Não são poemas, todavia, é verdade. Às vezes não são mais que biografia. Mas a Poesia se apoia na biografia. É biografia até que a recolhe o Vento, a faz Destino que é*

³⁹⁶ *Idem*. p. 87. “*El genio poético prometeico es aquella fuerza humana y esencial que, en los momentos fervorosos de la historia, puede levantar al hombre rápidamente de lo domestico a lo épico, de lo contingente a lo esencial, de lo euclidiano a lo místico, de lo sórdido a lo limpiamente ético.*”

³⁹⁷ E a peregrinação da parábola de Murilo é, nesse sentido, um ato prometeico do poeta. Cf. MENDES, Murilo. *Parábola...* p. 544. “*Investe-me o pavor do tempo restituído / À noite antes do Senhor, à cólera fria, / Ao desespero que contorna a cruz. // Minha alma cai do cavalo, parte de novo a galope, / Mas na curva do caminho enfrento os espantalhos / Do passado, do provisório e do futuro / – Relâmpagos embuçados no horizonte. – / Em Antioquia, em Bizâncio e Ouro Preto me achei, / Levado pelo passo de animais familiares / Com asas e olhos plantados ao redor do corpo. / Vikti as costas ao cemitério dos antepassados / E, palpando a trilha vermelha de Pentecostes, / Bato furiosamente à porta de Simão Pedro / Que prometeu me ressuscitar dos mortos, / E que um dia havemos de julgar os anjos. / Assimilo sem cerimônia o próprio Criador / Escondido sob o fantasma do pão e do vinho. / Desde antes do começo da era atômica / Espero sem paciência o fim do mundo / em novas formas de ressurreição. / Acaba logo, ó mundo; ó Cristo, vem depressa.*”

*fazê-la Poesia e entra para formar parte da grande canção do Destino do Homem.*³⁹⁸

O poeta prometeico é palavra encarnada; do alto, das luzes do céu, para o baixo, para as trevas da caverna-mundo; é o *reflexo* da descida divina à Terra, isto é, do deus feito homem que intervém no mundo, na história humana, no destino do homem. É o ser capaz de intervir no *tempo*, de *rever* e *remontar* o próprio tempo. Também, na leitura que faz Didi-Huberman do artista (daquele que cria), o poeta prometeico é quem “não cessa de rever, reler e remontar o que reviu com o que releu. Sua exigência é regrada sobre a modéstia de saber que o que ele vê não lhe pertence e o que ele pensa – pois é preciso pensar para ver, para organizar o que se vê – procede do que lhe precedeu.”³⁹⁹

Lembra-nos Agamben que *oikonomia* (*dispositio* em latim e *economia*, em português) era o termo utilizado pelos padres da Alta Idade Média para designar tanto a gestão interna (a práxis interna a deus) das três pessoas da trindade, bem como para dizer a encarnação do cristo (a práxis, a ação no mundo). Afirma o filósofo italiano que os dois significados de *oikonomia* marcaram duas exegeses notadamente distintas: a primeira, que acabaria por atribuir-lhe irrestritamente o primeiro sentido (a gestão das pessoas divinas) em detrimento da postulação histórica da encarnação divina (de certo modo, podemos dizer que tal linha interpretativa atribuiria à questão um sentido tão somente metafísico, isto é, fora da história e interno a deus); a segunda, que afirmaria tratar-se apenas de uma manifestação histórica e não de uma relação ontológica no seio da divindade (isto é, *oikonomia* seria o termo justo apenas para a encarnação do Cristo como modo de intervenção de deus na história humana: a história da salvação). Não obstante tais divisões, Agamben propõe uma leitura que tenciona os dois lados da dicotomia (numa espécie campo de forças, tal como ele afirma

³⁹⁸ *Idem.* p. 84. “*Mis versos tal vez no sean por ahora más que una fecha y un incidente que yo recojo atento para que no se extravíen en la brisa primera de la aurora poética que viene. No son poemas todavía, es verdad. A veces no son más que biografía. Pero la Poesía se apoya en la biografía. Es biografía hasta que la recoge el Viento, la hace Destino que es hacerla Poesía y entra a formar parte de la gran canción del Destino del Hombre.*”

³⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du Temps Subi...* p. 101. “... *ne cesse de revoir, de relire, puis de remonter ce qu’il a revu avec ce qu’il a relu. Son exigence est réglée sur la modestie de savoir que ce qu’il voit ne lui appartient pas et que ce qu’il pense – car il faut bien penser pour voir, pour organiser ce qu’on voit – procede de ce qui l’a précédé.*”

no seu prefácio⁴⁰⁰ a *La Linea e il Circolo*, de Enzo Melandri) e os articula em conjunto:

Os dois pretensos significados do termo – o que se refere à organização interna da vida divina e o que diz respeito à história da salvação – não somente não se contradizem, mas são correlatos e tornam-se plenamente inteligíveis somente na sua relação funcional. Isto é, esses constituem as duas faces de uma única *oikonomia* divina, na qual ontologia e pragmática, articulação trinitária e governo do mundo remetem-se mutuamente a solução das suas aporias. Essencial é, em todo caso, que a primeira articulação do que se tornará o dogma trinitário apresente-se de início não em termos ontológico-metafísicos, mas como um dispositivo “econômico” e como uma atividade de governo, ao mesmo tempo doméstico e mundano, da monarquia divina.⁴⁰¹

A *oikonomia* marca a passagem da palavra à carne (da luz às trevas poderíamos também dizer) bem como a organização da essência divina (a ausência absoluta de corpo) nas luzes, no eterno imaterial. O princípio, no entanto, é de governo: da essência *e* do corpo; da vida divina *e* da vida humana; da palavra *e* da carne (é possível dizer que o princípio da *oikonomia* por si só se antepõe à dicotomia ontologia/práxis, de modo a ser o supedâneo da própria separação). Gerir (administrar, governar) a vida, portanto: um monarca que governa

⁴⁰⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Archeologia di un'Archeologia*. In.: MELANDRI, Enzo. *La Linea e il Circolo*. *Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet, 2004.

⁴⁰¹ AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. *Homo sacer*, II, 2. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2007. p. 66. “*I due pretesi significati del termine – quello che si riferisce all'organizzazione interna della vita divina e quello che riguarda la storia della salvezza – non solo non si contraddicono, ma sono correlati e diventano pienamente intellegibili solo nella loro relazione funzionale. Essi costituiscono, cioè, le due facce di un'unica oikonomia divina, in cui ontologia e prammatica, articolazione trinitaria e governo del mondo si rimandano a vicenda la soluzione delle loro aporie. Essenziale è, in ogni caso, che la prima articolazione di quello che diventerà il dogma trinitario si presenti all'inizio non in termini ontologico-metafisici, ma come un dispositivo 'economico' e come un attività di governo, insieme domestico e mondano, della monarchia divina.*”

a si mesmo (deus trino) e governa seus súditos (o plano de salvação, a encarnação).

A preservação da unidade da essência divina como uma era o escopo fundamental dos padres latinos diante das diversas acusações (por parte dos monarquianos, por exemplo) de instituição de um novo politeísmo com a distinção de pessoas divinas. É, de fato, justamente na cunhagem do primeiro modelo de *oikonomia* (o de administração das pessoas da trindade) que eles encontraram seu respaldo. Diz Tertuliano, extremamente comprometido com a ideia:

Se, portanto, os heréticos creram que para salvar o dogma da unidade de Deus seria preciso que o Pai e o Filho fossem a mesma pessoa, sua unidade está salva uma vez que, estando só, há um Filho que dá testemunho das próprias Escrituras. Se eles não querem que o Filho seja visto como uma segunda pessoa, distinta do Pai, por medo de que esta distinção estabeleça dois Deuses, nós mostramos que a Escritura menciona também dois Deuses e dois Senhores; e para impedi-los de se escandalizarem, nós lhe expusemos que não se trata de duas Divindades diferentes, de dois Senhores diferentes, mas somente do Pai e do Filho, como formando duas pessoas distintas, não em substância, mas em disposição [*dispositio*], já que nós reconhecemos o Filho inseparavelmente unido ao Pai e semelhante em essência, mas diferente em grau. O que quer que nós chamemos Deus quando nós o nomeamos só, não faz dois Deuses, mas um Deus único, por isso mesmo que ele deve ser chamado Deus em virtude da unidade do Pai.⁴⁰²

⁴⁰² TERTULIANO. *Contre Praxéas ou Sur la Trinité. In.: Oeuvres III*. Paris: Chez Lous Vivès, Libraire-Éditeur, 1872. Trad. M. de Genoude. p. 212. “Si donc les hérétiques ont cru que pour sauver le dogme de l’unité, de Dieu, il fallait que le Père et le Fils fussent la même personne, son unité est sauve, puisque, tout en étant seul, il a un Fils auquel rendent témoignage les mêmes Écritures. S’ils ne veulent pas que le Fils soit regardé comme une seconde personne, distincte du Père, de peur que cette distinction n’ait l’air d’établir deux Dieux, nous avons montré que l’Écriture mentionne aussi deux Dieux et deux Seigneurs; et pour les empêcher de se scandaliser, nous leur avons exposé qu’il ne s’agit pas de deux Divinités différentes, de deux Seigneurs différents, mais seulement du Père et du Fils, comme formant deux personnes distinctes, non pas en substance, mais en disposition, puisque nous reconnaissons le Fils

Para a organização interna das pessoas da trindade a *oikonomia* se revela como um modo de governo, ou *disposição*, do próprio Deus. Podemos ver, tal como o faz Agamben, que os dois sentidos de *oikonomia*, portanto, são especulares e conjugados num mesmo sistema de modo que a *oikonomia* se dê como a forma própria da criação divina: o monarca criador do universo é o *oikonomos* por excelência, pois a economia do universo é a *disposição natural* (de acordo com a criação) das coisas. Portanto, na tradição cristã a *economia* – como forma própria da criação e princípio de governo – é parte do próprio deus assim como é também a *providência divina*. Isto é, no primeiro caso como *administração* interna à pessoa divina e no segundo como ingerência direta de Deus na criação e na *administração* do criado. Tudo isso porque *oikonomia* é a *disposição natural das coisas*.⁴⁰³

Parte dessa *oikonomia* é o corpo do homem, uma vez que este também faz parte do plano da redenção divina. A intervenção divina na história marcaria, nesse sentido, a verossimilhança dos corpos, divino (no Cristo) e humano.

A transfiguração da carne e sua redenção supõem que esse corpo, que é o nosso e o que o Cristo assumiu totalmente, exceto no pecado, carrega a marca do criador. O corpo do homem é à imagem e semelhança de Deus. Ele faz parte de sua economia. O mistério da transubstanciação eucarística não teria sentido algum se a carne e o sangue que nos compõem não fossem à imagem e semelhança daquele que quer redimir essa *mimese* mesma.⁴⁰⁴

inséparablement uni au Père, et semblable en essence bien que différent en degré. Quoique nous l'appellions Dieu quand nous le nommons seul, il ne fait pas deux Dieux, mais un Dieu unique, par la même qu'il doit être appelé Dieu en vertu de l'unité du Père."

⁴⁰³ Cf. MONDZAIN, Marie-José. *Image, Ícone, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil, 1996. p. 52. "Comme dans la pensée aristotélicienne, les Pères considèrent que les principes de distribution, de gestion et d'administration doivent être tirés d'un modèle naturel, qui est ici un modèle divin. C'est parce que Dieu est *oikonomos*, c'est-à-dire administrateur et gestionnaire suprême, que l'ensemble de sa création dans l'univers est *oikonomia*."

⁴⁰⁴ *Idem*. p. 57. "La transfiguration de la chair et sa rédemption supposent que ce corps qui est le nôtre et que le Christ a assumé en totalité, hormis le péché, porte la marque du créateur. Le corps de l'homme est à l'image de Dieu: il fait partie de son économie. Le mystère de la transsubstantiation eucharistique

A morte e o sofrimento do Verbo, do corpo de Deus, nos assinala com a insígnia da *oikonomia*, de modo que podemos compreender *paradigmaticamente* todo o corpo humano como subordinado a uma ação vitalista e funcionalista fundamentalmente econômica. Nesse sentido, ao examinar a obra *Peri tou anthropou kataskeuès (De natura hominis)*, do monge Mélétiós, lembra-nos Mondzain que “a economia providencial do corpo deu a cada membro e a cada órgão seu justo lugar e a forma mais admiravelmente adaptada à sua função.”⁴⁰⁵ O corpo divino encarnado é, portanto, um traço da economia divina em carne humana; o Verbo, a palavra, se faz carne.

A sagrada escritura é o anúncio da encarnação. É a promessa que se realiza na vinda do Cristo. É a anunciação do verdadeiro poeta. “O verdadeiro poeta é o Verbo... o Filho” diz León Felipe.⁴⁰⁶ A palavra feita carne seria o fôlego ofegante para o homem, a carne feita à imagem, esta que em carne se re-faz. Um jogo *oikonomico*, providencial e redentorista, portanto, em que a aposta é a gestão *ad infinitum* da carne humana até sua *transfiguração*. De fato, a passagem do Verbo à carne é o prenúncio da inversão que virá na redenção: a passagem da carne ao corpo glorioso.

A economia é o princípio da vitalidade dos corpos – dá vitalidade à vida mesma; ela é um conceito adaptativo, que valoriza sobremaneira as fórmulas mais favoráveis à vida, é “o princípio de distribuição e de funcionamento harmonioso dos órgãos”,⁴⁰⁷ de modo que aos santos, cuja missão ou objetivo é ser *imagem da imagem* (imagem da imagem divina na Terra, o Cristo), por vezes é *atribuída* a função de expor a perfeição do princípio econômico. Ou seja, no momento da escolha pela vida do Cristo, o santo aceita tacitamente a cruz do Cristo, o caminho doloroso para o cumprimento da redenção; a escolha por ser a imagem da imagem implica, por vezes, a tortura e martírio. Diz-nos Mondzain:

O santo, graças ao martírio, mostra o que ele tem dentro do ventre, como dizemos. A narrativa dos

n'aurait aucun sens si la chair et le sang qui nous composent n'étaient à l'image et à la ressemblance de celui qui veut rédimer cette miméses elle-même.”

⁴⁰⁵ *Idem*. pp. 59-60. “L'économie providentielle du corps a donné à chaque membre et à chaque organe sa juste place et la forme la plus admirablement adaptée à sa fonction.”

⁴⁰⁶ FELIPE, León. *El Poeta Prometeico...* p. 79. “El verdadero poeta es el Verbo... el Hijo.”

⁴⁰⁷ MONDZAIN, Marie-José. *Image, Ícone, Économie...* p. 60. “le principe de distribution et de fonctionnement harmonieux des organes.”

sofrimentos da Paixão do Cristo, a complacência crescente no descrever os sofrimentos e as feridas, a visão de seu suor e de seu sangue são muitas provas de sua economia carnal, interna e verdadeira. São os suplícios que expõem aos olhos de todos a economia naturalmente invisível do corpo.⁴⁰⁸

O verdadeiro poeta, o Filho, aceita – por sua palavra que salva – o martírio pela exibição e proclamação do plano de salvação. A redenção está próxima apenas quando o interno visceral é exposto, é lançado à luz (na caverna do mundo, do corpo, não se percebe a plenitude da *oikonomia* senão a partir da sua exposição). De dentro para fora a verdade do mártir se mostra, se expõe. O comprometimento desses que se entregam é, mais do que um ato de doação em face do plano redentorista divino, uma espécie de abertura à visibilidade: mostrar a verdade interior no universo comum; dividir(-se) com o outro (n)um espaço outro, em que o próprio corpo – do messias, do Verbo – pode ser dito uma imagem, que na *Parábola* muriliana é a *Imagem de Cristo*:

Eis um Cristo miserável, ínfimo,
Feito com remendos
De madeira, cortina e papelão,
Feito com estilhaços
De homens mortos, vivos e por nascer.
Negam-lhe o ar da ternura,
O sopro dos corações antigos
E as lonjuras da primeira infância.
Em torno dele cantam fechados,
Dançam, rindo e chorando:
Inconscientes, cantam
Entre nuvens de incenso e sarcasmos.
Pedem graças, milagres e dinheiro.
Tudo suporta a imagem,
Tudo suporta obscura.⁴⁰⁹

Ainda que Murilo continue o poema com a espera redentorista do messias (uma mácula do seu *estranho* catolicismo),⁴¹⁰ o corpo pregado

⁴⁰⁸ *Idem*. “Le saint, grace au martyre, montre ce qu’il a dans le ventre, comme nous disons. Le récit des souffrances de la Passion du Christ, la complaisance croissante à décrire les souffrances et les plaies, la vision de sa sueur et de son sang sont autant de preuves de son économie charnelle, interne et véritable. Ce sont les supplices qui livrent aux yeux de tous l’économie naturellement invisible des corps.”

⁴⁰⁹ MENDES, Murilo. *Parábola...* p. 557-558.

do messias é fragmento e estilhaço que tudo suporta por ser – justamente com seu corpo esfarrapado – o atlante do mundo. Três à frente, Murilo irá apresentar uma figura paradoxal, nomeada por ele *o Pequeno Atlante*.

Cala-te, monstro da realidade figurada.
 Suporta o céu.
 Suporta o vácuo, a cinza e seus subúrbios,
 Transpõe colunas de jornal, atravessa punhais,
 Desaperta o parafuso das altas andas da morte,
 Miserável, sobressalente,
 Soberbo, único,
 Suspende Anteu no ar (já ele toca a terra),
 Suporta-se, cospe-te, assimila-te,
 Atura tua infligida imagem
 E a imagem do céu que se levanta
 “Contra um bicho da terra tão pequeno”
 Agarrado à plataforma do tempo:
 Auto-substância, enigma, mundo caído...
 Que tens de suportar.⁴¹¹

O jogo entre beatitude e monstrosidade que se mostra nessa coluna de sustentação – o atlante, que é ao mesmo tempo messias e monstro – e exposição da servidão (um Atlas), é simétrico, por assim dizer, à operação de dar a ver as vísceras (a monstrosidade da cruz; a loucura da cruz, diria Paulo) e da configuração de uma imagem redentorista (a beatitude do messias) sempre a partir do rosto: a coluna, o atlante, dá sempre a ver seu rosto, nunca suas entranhas, porém, sendo também messias, deve entregar à visibilidade seu interior como meio de garantir a salvação. O jogo paradoxal, no entanto, arma-se a partir de um dado comum ao rosto e às vísceras: ambos são maculados pela

⁴¹⁰ A poesia continua assim: “*Mas o átomo se desintegra / Para que a matéria refeita, / Regenerada, / Varrida pelo chicote dos quatro ventos, / Faça em breve ao Cristo ultrajado / Um trono de universos que se expandem / Violentamente.*”

⁴¹¹ MENDES, Murilo. *Parábola...* p. 559. E a noção da *coluna* de suporte para o tempo humano aparece também em *Siciliana*, tanto em *Templo de Segesta* (“*Porque severo e nu, desdenhas o supérfluo, / Porque o vento e os pássaros intocados te escolhem, / Sustentas a solidão, manténs o espaço / Que o homem bárbaro constrange. / Em torno de tuas colunas / O azul do céu livre gravita.*” Cf. MENDES, Murilo. *Siciliana*. In.: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. pp. 565-566.) quanto em *O Claustro de Monreale* (“*Abstrato e longe achei-me / No espaço de colunas geminadas. / A água oriental / Segreda a passagem súbita / Do nada ao ser, / E, fluida, se transforma.*” Cf. *Idem*. p. 568).

invisibilidade ao seu portador – ainda que o rosto seja o que há de mais público, nunca se dá a ver ao seu portador (senão na especularidade), assim como as vísceras só se mostram a público com a morte. Em outros termos: jamais conseguimos ver nossas vísceras e nossos rostos. Peter Sloterdijk, analisando as reflexões crítico-artísticas de Hugo Ball, nos diz:

O rosto é uma das partes do corpo que possibilita especialmente a entrada no inconsciente, uma vez que o que caracteriza os rostos é que nunca podem ver a si mesmos: eles são o que sempre se volta aos outros, por isso são um exemplo paradigmático dessa estranha situação na qual nada pode ser mais público do que o que é para mim invisível.⁴¹²

Essa exposição do próprio rosto assinala, tal qual a operação de extripação do messias, a possibilidade do comum: a intranquilidade do não visto de si guarda o espaço de uma comunidade entre seres que não vêem a si próprios, cuja única tranquilidade, porém, é a exposição de outros seres que também não se vêem, mas que, por isso, se dão a ver. O público é, desse modo, o invisível, ou ainda, é o que de mais íntimo em cada um há.

Visões turvadas são essas, no entanto. O início da vida de um homem, bem como o seu fim, extrapola sua visão dos outros. No nascimento e na morte a vista se obscurece: no primeiro com a impossibilidade patente diante do recém aberto, do ingresso num mundo que ainda não é mundo (o mundo do ser ali lançado fora da caverna intra-uterina), do ambiente que só se significará anos depois com a linguagem então faltante; no segundo com o intransponível trabalho de dizer-se, ainda vivo, morto. Como lembra Sloterdijk, trata-se da metáfora do livro da vida: sem começo e sem fim, a inquietação angustiada da existência dos homens.

Esse dilema em princípio insolúvel ocupou, até onde chega nossa imagem histórica, os homens desde os primeiros tempos de sua reflexão, mesmo muito antes que existissem as filosofias

⁴¹² SLOTERDIJK, Peter. *Venir al Mundo, Venir al Lenguaje...* p. 27. “*La frente es una de las partes del cuerpo que posibilita especialmente la entrada en el inconsciente, toda vez que lo que caracteriza a las frentes es que no pueden verse nunca a sí mismas: ellas son lo que siempre se vuelve a los otros, de ahí que sean un ejemplo paradigmático de esa extraña situación en la que nada puede ser más público que lo que es para mí invisible.*”

propriamente ditas. Talvez dessa impossibilidade de começar com o próprio começo se explique a origem da atividade mítica, que aparece inseparavelmente ao lado do fenômeno da cultura. Desde que “ele” [es] “existe” [gibt], os homens contam histórias mais ou menos fantásticas sobre o que teve no começo real, com objeto de ter algo no qual pudesse apoiar-se quando eles, notórios debutantes tardios, começam a conectar-se à história em curso. Se o “homem” é o animal narrador por antonomásia, é porque também é a criatura condenada a começar que está obrigada a orientar-se no mundo sem poder estar presente em seu começo “real” como testemunha desperta. Não está destinado a poder começar consigo mesmo como um animal privado de linguagem que cheira a abertura do fora, senão a tomar posse de si somente a partir do momento em que a linguagem me dá a mim mesmo. Daqui que tampe o abismo do começo com relatos e comece a enredar-se nesses relatos, pois ele é a criatura que não dispõe de seu começo.⁴¹³

Como num suposto livro autobiográfico, o trabalho de reconhecimento de si mesmo é, portanto, plasmado por essas duas impossibilidades: o começo e o fim. Tais impossibilidades conjugam-se à outra, a que vem tramada no que há de mais público do livro

⁴¹³ *Idem.* p. 41. “Este dilema en principio irresoluble ha ocupado, hasta donde llega nuestra imagen histórica, a los hombres desde los primeros tiempos de su reflexión, incluso mucho antes de que existieran las filosofías propriamente dichas. Quizá de esta imposibilidad de comenzar con el propio comienzo se explique el origen de la actividad mítica, que aparece inseparablemente al lado del fenómeno de la cultura. Desde que ‘ello’ [es] ‘existe’ [gibt], los hombres cuentan historias más o menos fantásticas acerca de lo que hubo en el comienzo real, con objeto de tener algo en lo que poder apoyarse cuando ellos, notorios debutantes tardíos, empiezan a conectarse en la historia en curso. Si el ‘hombre’ es el animal narrador por antonomasia es porque también es la criatura condenada a comenzar que está obligada a orientarse en el mundo sin poder estar presente en su comienzo ‘real’ como testigo despierto. No está destinado a poder comenzar consigo mismo como un animal privado de lenguaje que olfatea la apertura del afuera, sino a hacerse cargo de sí sólo desde el momento en que el lenguaje me da a mí mismo. De ahí que tapone el agujero del comienzo con relatos, y comience a enredarse en estos relatos, porque él es la criatura que no dispone de su comienzo.”

(autobiográfico) – a história nele narrada –, que obscurece o reconhecimento: o rosto invisível.

O rosto vê-se comprimido pelo silêncio, a marca do começo e do fim da história humana. Essas forças antagônicas comprimem a história (ou a História) como recheio de verdades intransponíveis. A tradição ocidental (de cunho cristão-católico) projeta o princípio da *oikonomia* como tentativa de atualização das verdades silenciosas do começo e do fim da vida humana. De modo imperativo tenta sacar à luz uma verdade única, que tem a ver com a *encarnação do Verbo* e com sua *ex-carnação* no lenho da cruz (seu mostrar-se em *imagem*, e seu *desfazer-se* em sacrifício). À interdição irremediável de uma palavra de origem e de morte, a *oikonomia* (o Verbo feito carne) apresenta a exposição de uma verdade (que é interior e misteriosa, pois não dita) epifânica e redentora, justo porque, ao se oferecer ao olhar, pode ser decifrada.

A economia da carne é o interior invisível do corpo que se torna repentinamente visível para entregar a verdadeira mensagem econômica da Redenção. Ela é o *organon*, o órgão e a epifania. (...) Essa invisibilidade primordial do interior do corpo que se desvenda é essencial no plano da salvação, no qual a carne deve ressuscitar; isto é, a passagem das trevas à luz não opera como uma simples dissecação, mas como uma transfiguração. É o mistério do interior que se oferece enigmaticamente ao olhar para ser decifrado e isso sobre o mesmo modelo daquele que sela a passagem da Antiga Aliança à Nova.⁴¹⁴

Só a narrativa *oikonomica* seria capaz, portanto, de abrir o espaço de uma vida humana plena, isto é, na individualidade e na coletividade, na formação de uma comunidade. Podemos aventar, por outro lado, uma hipótese de que a encarnação divina mais do que arquitetar o espaço público como meio da vida humana, ameaça, pois fundada numa

⁴¹⁴ MONDZAIN, Marie-José. *Image, Icône, Économie...* p. 61 “*L'économie de la chair, c'est l'intérieur invisible du corps devenant soudain visible pour délivrer le vrai message économique de la Rédemption. Elle est l'organon, l'organe et l'épiphanie. (...) Cette invisibilité primordiale de l'intérieur du corps que l'on dévoile est essentielle dans le plan du salut, où la chair doit ressusciter; autrement dit, le passage des ténèbres à la lumière n'opère pas comme une simple dissection, mais comme une transfiguration. C'est le mystère de l'intérieur qui s'offre énigmatiquement au regard pour être décrypté, et ce sur le même modèle que celui qui scelle le passage de l'Ancienne alliance à la Nouvelle.*”

transcendência, esse objetivo a que se propõe. Dito de outra maneira: por meio da encarnação – da *oikonomia* – o público dos rostos torna-se especular ao interno visceral, de modo que apenas o sacrifício sangrento – de preferência espetacular, que exiba as entranhas – seria capaz de selar um comum. A *oikonomia* é marca de um governo do mundo externo ao mundo, é a fugaz prova pela qual passa toda tentativa política, isto é, pública, de convivência.

Entretanto, é preciso – numa operação de montagem de tempos nos moldes de Didi-Huberman – olhar para a formação da compreensão da própria ideia de exposição, esta que será tomada na compreensão cristã para dar sentido à *ex-carnação* do messias do lenho da cruz. A formação, por assim dizer, de *sujeitos espectadores* daquilo que é exposto (o corpo do *atlante messias*) pode ser tomada muito antes, como própria condição do processo antropogenético. Assim, o trabalho arqueológico – tanto no sentido mais restrito do termo (justamente o das escavações e buscas por fósseis e vestígios *materiais*), quanto naquele atribuído por Agamben ou Didi-Huberman nos traços de Michel Foucault – deve ser tomado como ponto de partida para algumas análises.

Em 1994, na região de Rhône-Alpes, no departamento de Ardèche, na França, três espeleólogos descobrem uma gruta com o que até hoje são considerados as mais antigos vestígios gráficos da humanidade. A então chamada gruta Chauvet – em homenagem a um de seus descobridores, Jean Marie Chauvet – apresenta uma série de imagens de animais, impressões de pés e de mãos datando mais de trinta mil anos. A escuridão da gruta, ocupada, segundo dados dos especialistas,⁴¹⁵ primeiramente durante um dos períodos glaciais, é o lugar no qual lampeja um sujeito que imagina. Na noite da caverna a única luz a brilhar é a da coragem (suas prováveis tochas) de *hominídeos* que se *hominizam*: talvez o homem consiga nesse momento separar-se das outras coisas do mundo e se distancie, inclusive de si mesmo, como um sujeito (*às portas* da consciência).

Ser um humano é produzir o traço de sua ausência sobre a parede do mundo e se constituir como sujeito que nunca se verá como um objeto dentre outros, mas que vendo o outro lhe dá a ver o que eles poderão partilhar: sinais, traços, gestos de acolhimento e de afastamento. Fazer uma imagem

⁴¹⁵ Para melhores informações a respeito da gruta Chauvet: <http://www.hominides.com/html/art/grotte-chauvet.php>

é dar a ver a um outro, seja a si mesmo enquanto sujeito separado de si, o traço dos afastamentos sucessivos, portanto, movimentos ininterruptos. (...) A operação imaginativa é o lugar de uma partida, o homem coloca-se em movimento, ele vai falar e não retornará.⁴¹⁶

Ao analisar as inscrições da gruta Chauvet em seu *Homo Spectator* Marie-José Mondzain nos chama a atenção não para a questão da ciência paleontológica em si (a interpretação das figuras como formas de postulação de teorias a respeito do desenvolvimento do homem), mas para os dispositivos de diferenças e separações suscitados pelas descobertas paleontológicas⁴¹⁷; ou seja, a partir disso a filósofa tomará nota dos detalhes que diferenciam as constâncias das inscrições rupestres (normalmente plenas das imagens de pés e mãos humanas). Diz ela:

⁴¹⁶ MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007. p. 37. “Être un humain, c’est produire la trace de son absence sur la paroi du monde et se constituer comme sujet qui ne se verra jamais comme un objet parmi les autres mais qui voyant l’autre lui donne à voir ce qu’ils pourront partager: des signes, des traces, des gestes d’accueil et de retrait. Faire une image, c’est donner à voir à un autre, fût-ce à soi en tant que sujet séparé de soi, la trace des retraits successifs, donc des mouvements ininterrompus. (...) L’opération imageante est le lieu d’un départ, l’homme se met en marche, il va parler et ne se retournera pas.”

⁴¹⁷ É olhando para as imagens das mãos na gruta de Chauvet, no departamento de Ardèche, na França, que Marie-José Mondzain vai desenvolver seu *Homo spectator*. A filósofa se atém na formação dessas imagens e como, de certo modo, é o gesto de distanciamento que gera o homem enquanto espectador numa relação de alteridade. Isto é, apoiando e retirando a própria mão na parede da gruta (formando assim as primeiras “imagens da humanidade”), o homem cria para si seu primeiro auto-retrato. Não especular, no entanto, mas um *auto-retrato de um outro* na imagem da mão (pois esta é prótese do sexo corpo do outro). De certo modo, esse é um “*autoportrait d’un sujet qui ne connaît de soi et du monde que la trace que ses mains vont y laisser. Narcisse n’est pas l’acteur du premier scénario qui nous fait naître ou mourir à la mesure de la séparation qui doit s’inscrire entre le sujet du regard et l’objet de la vision. L’homme de la caverne ne propose pas un objet à sa vision. Il scénarise la composition de son premier regard, il se met au monde comme spectateur dans une scénographie ou ses mains deviennent la figure du premier spectacle. Le premier regard sur le visible est l’oeuvre des mains. Il ne doit rien à un objet taillé ni à la nature fluide d’un milieu transparent. Le spectateur est l’oeuvre de nos mains.*” Cf. MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator...* p. 30.

O que eu evocarei, portanto, com mais *phantasia* quanto for possível, deixando-me levar por uma operação imaginativa, é o cenário que instaura simultaneamente a impossibilidade de se ver, o nascimento da imagem como operação de afastamento, a identificação de si na dessemelhança, a necessidade do apoio do mundo para existir fora dele, à distancia dele, em uma palavra eu gostaria de evocar a inscrição das imagens rupestres como o cenário inaugural que instaura o homem enquanto espectador numa relação de alteridade.⁴¹⁸

Após enunciar seu método como estreitamente atrelado à *phantasia*, isto é, à imaginação, a filósofa passa a fazer um belo exame das condições de inscrição nas paredes das cavernas: como a mão e a boca (o sopro carregado de pigmentos que irão dar a forma *negativa* da mão na parede, no mundo externo ao homem que é a parede) passam a ser operadores de distanciamento criados pelo homem primitivo: “Ela [a mão] indica uma capacidade fundadora do sujeito que compõe seu primeiro olhar sobre o traço de seu próprio afastamento”.⁴¹⁹ Portanto, depois de apoiado na parede, o homem dela se afasta, e é essa retirada e esse afastamento que são os produtores de *ressemblance*, de similitude, de semelhança. Por isso a importância do gesto *retratista* do homem das cavernas. A imagem da mão gravada na parede é parte da *phantasia* do primitivo: ele imagina a si mesmo, ele vê a imagem de sua mão – sua *mão verossimilhante* – e, em tal movimento, fecha-se para ele a opacidade do ambiente (das coisas) e *abre-se* um mundo que lhe permitirá reconhecer-se e ser reconhecido.

Essa primitiva consciência de si mesmo, o reconhecer-se, é uma primeira operação reflexiva – que, mais do que uma *reflexão especular*, é tarefa da *mão* do homem (a mesma com que Eva toma o fruto da consciência, com que Murilo faz seus poemas e com que Pasolini monta

⁴¹⁸ *Idem.* p. 25-26. “*Ce que j’évoquerai donc avec le plus de phantasia possible en me livrant moi-même à une opération imageante, c’est le scénario qui instaure simultanément l’impossibilité de se voir, la naissance de l’image comme opération de retrait, l’identification de soi dans la dissemblance, la nécessité de l’appui du monde pour exister hors de lui, à distance de lui, en un mot je voudrais évoquer l’inscription des images rupestres comme le scénario inaugural qui instaura l’homme en tant que spectateur dans une relation d’altérité.*”

⁴¹⁹ *Idem.* p. 29. “*Elle indique une capacité fondatrice du sujet qui compose son premier regard sur la trace de son propre retrait.*”

seus filmes). Antes do reconhecimento na alteridade – do olhar *dos e para* os outros –, tal consciência (de abertura de mundo) é possível por meio da reflexão.⁴²⁰ *Refletir-se*, como inscrição na parede da caverna, e *refletir* sobre si mesmo, abrem uma dificuldade para o sujeito que, então, alcança a consciência: no afastamento e consequente distanciamento de si encontra-se o ato originário de reconhecimento de sua identidade.

Escrito nas paredes das cavernas, com pena poética, está uma insípida e larvar forma subjetiva do homem. Nas impressões das mãos um *eu* se forma, como que à imagem e semelhança do homem, um eu que é apenas *larvar*, que sai do *interior do homem* (sem sacrifício violento) e mostra-se como sinais profundos nas paredes das cavernas. O homem se faz e é imagem e semelhança de si no distanciamento de si. E é essa *condição larvar* que o poeta prometeico, tal como anunciado por León Felipe ou como encontrado também em Murilo Mendes, encarna: “Direi então que este *eu*, o pronome pessoal que escrevi tantas vezes nas paredes, é uma larva, nada mais.”⁴²¹ As paredes das cavernas ecoam nas palavras do poeta e trazem um *eu* frágil e larvar à existência; um eu que se sabe, desde o profundo início, duplicação (como no sentido apontado na metáfora do livro da vida de Sloterkijk) da própria e silenciosa existência, montador angustiado da própria história que vê nos traços dos seus antecessores – sua iniciação no mundo, portanto, a linguagem herdada – seu único acesso ao mundo:

Do profundo abismo de minério exausto,
Figurante da montagem de impostura e terror –

⁴²⁰ Ressalto a comunicação feita no XVI Congresso Internacional de Psicanálise em 1949 por Lacan, na qual fala sobre o estádio do espelho: “o filhote do homem, numa idade em que, por um curto espaço de tempo, mas ainda assim por algum tempo, é superado em inteligência instrumental pelo chimpanzé, já reconhece não obstante como tal sua imagem no espelho. (...) A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de infans parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.” LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. Trad.: Vera Ribeiro. pp. 96-97.

⁴²¹ FELIPE, León. *Parabola y Poesia*. In.: *Antologia Rota...* p. 150. “Diré entonces que este yo, el pronombre personal que he escrito tantas veces en las paredes, es un gusano nada más.”

Operação espiritual avessa à tua,
Criando, em súbitas ou lentas explosões,
O universo que se expande e se transforma;

Do profundo abismo de prospecção do nada,
Pelas tuas águas livres suspirando
Onde se banha o espírito lúdico do amos,

Inclino-me: e nessa inclinação registro
Sinais profundos, cicatrizes graves
Dos que me precederam nesta via obscura.

Tua imagem procuro atrair, seguindo teu aceno
Na medida em que a dobrez da carne mo permite.
Do remoto batismo um leve rastro fica...

Flecha e sol no coração fincados te devolvo,
Que tu mesmo, no começo, me cravaste;
Lágrimas e paixão, secura e fervor, angústia
barroca.

Do profundo abismo criado por ti mesmo
E ampliado por nós com a força dos escravos,
Tampão de sombra onde o mal explode,
Do profundo abismo de minério exausto
Clamo, e clamas em mim: dois inquietos
clamando.⁴²²

No profundo abismo – ou, voltando para Ardèche, na profunda caverna – o clamor dos inquietos é *reflexo* de uma *figura inquieta*: Prometeu, que traz a luz dos altos para dentro da caverna, que, larva (isto é, permanecendo potência de *diversas formas possíveis*), demole o tempo da palavra poética que está presa no círculo da repetição, enquanto nas paredes as improntas deixadas são as de um ser que via a abertura de um mundo, não sob a luz solar (a ideia *ultra-mundana* platônica), mas na própria luz, a luz prometeica. E, nos traços de Murilo – em seu retrato-relâmpago de Vittore Carpaccio –, podemos dizer que o círculo da repetição é demolido pelo entusiasmo daquele que porta a vida: “O entusiasta, diz a etimologia, é portador de Deus. Afastando a incômoda palavra Deus, direi que o entusiasta é portador da vida, do

⁴²² MENDES, Murilo. *Parábola...* pp. 554-555.

fogo.⁴²³ A larva, o ser da metamorfose, portanto, é a mostra da procura por sair da roda interminável da natureza:

Tudo no mundo se move com um rodar de esteira dentro de um círculo fechado... a serpente se chupa o doce da cauda... a Terra roda e se repete... a história é sempre ‘o doce e egoísta conto da rosquinha’... Tudo marcha e volta numa dialética fechada e fatal... Mas a larva tem uma dialética poética... a larva se converte em mariposa.⁴²⁴

Simétrica à ação do poeta *metamórfico*, a imaginação da crítica-filósofa, a *phantasia*, rompe a estratificação de uma *história natural*, de um conto sobre a vida do homem, e propõe uma leitura de uma *constituição possível da história*. A imaginação do poeta, ao criá-lo *prometeico*, mais do que uma imagem replicada de uma realidade ultrasensível (como seria o caso na caverna platônica), leva-o às imagens (inclusive à imagem de si *criada* por sua própria mão) que empurram as (imprimem-se nas) paredes da caverna para tentar derrubá-las e criar *um mundo novo* para si. E León Felipe lembra que é com a mesma força que é preciso também derrubar as paredes do Templo, que captura o Verbo (a palavra encarnada) entregando-o ao algoz para a tortura até o lenho da cruz. E o Verbo é então apenas um conto que fecha o início e o fim da história (os mitologemas de nascimento e morte, a *sacralidade* vista e examinada como ambiguidade) no único plano possível: a *oikonomia* da salvação.

Não me conteis mais contos,
que venho de muito longe
e sei todos os contos.
Não me conteis mais contos.
Conta
e reconta-me este sonho.
Rompe,
rompe-me os espelhos,
desfaça-me as lagoas,
os laços,
os anéis,
os cercos,

⁴²³ MENDES, Murilo. *Retratos-Relâmpago...* p. 1265.

⁴²⁴ FELIPE, León. *Parabola y Poesía...* p. 150. “*Todo en el mundo se mueve con un rodar de noria dentro de un círculo cerrado... la serpiente se chupa el caramelo de la cola... la Tierra rueda y se repite... la historia es siempre ‘el dulce y egoísta cuento de la rosquilla’... Todo marcha y vuelve en una dialéctica cerrada y fatal...*”

as redes,
 as armadilhas
 e todos os caminhos paralelos.
 Que não quero,
 que não quero,
 que não quero,
 que não quero que me embalem contos;
 que não quero,
 que não quero,
 que não quero,
 que não quero que me fechem a boca e os olhos
 com contos.⁴²⁵

Ao cerco da *oikonomia*, que se arma também para capturar toda palavra poética com o conto da salvação (a narração da *História* humana), esta, a palavra poética, como por um sonho tenta escapar (a larva que é e não é borboleta, o significante que excede qualquer significado a ele atribuído). A *oikonomia* é a disposição natural das coisas que, no plano da salvação *contado* pelos homens do Templo, é, desde antes, desde as cavernas, a irremediável condição obtusa e escura em meio à qual o homem está. Com a tocha em mãos, a saída procurada não estava fora, na então gélida luz solar, mas no distanciamento de si mesmo, marcando a parede com o traço capaz de abrir-lhe o mundo para além de sua disposição, de sua *oikonomia*.

Larva é o *eu* do homem de Chauvet. A larva, lembremos a etimologia, designava para os latinos o espectro de alguém que acabava de morrer.⁴²⁶ Ou seja, é a figura – a imagem – do morto que dele se desprende e vaga pelos lugares que lhe eram comuns ainda em vida. A larva é o poeta que sonha, “sou larva que sonha... que quer!”⁴²⁷ O poeta, ao querer-se larva, quer-se imagem, quer-se semelhança; o *eu* tenta,

⁴²⁵ *Idem*. p. 157-158. “No me contéis más cuentos,/que vengo de muy lejos/y sé todos los cuentos./No me contéis más cuentos./Contad/y recontadme este sueño./Romped,/rompedme los espejos,/deshacedme los estanques,/los lazos,/los anillos,/los cercos,/las redes,/las trampas/y todos los caminos paralelos./Que no quiero,/que no quiero,/que no quiero,/que no quiero que me arrullen con cuentos;/que no quiero,/que no quiero,/que no quiero,/que no quiero que me sellen la boca y los ojos con cuentos.”

⁴²⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História...* p. 100. “... se tentarmos definir a natureza desta ‘larva’ vaga e ameaçadora, vemos que todos os testemunhos são concordantes: a larva é a ‘imagem’ do morto, o seu semblante, uma espécie de sombra ou de reflexo especular.”

⁴²⁷ FELIPE, León. *Parábola y Poesía. In.: Antología Rota...* p. 156. “Soy gusano que sueña... ¡que quiere!”

nesse movimento, colocar-se à frente de si mesmo para conscientizar-se da sua condição de fora do mundo inanimado das coisas, mesmo sabendo da impossibilidade de uma verdadeira identidade, como diz Murilo em um dos retratos-relâmpago de Graciliano Ramos:

Agora então que me aproximo a passos largos da palavra eternidade – com ou sem direito a uma segunda vida – sinto se descolarem dia a dia as cômodas etiquetas que reciprocamente nos aplicamos, equanto subsiste o enigma da nossa verdadeira identidade que talvez de resto nunca poderemos decifrar.⁴²⁸

E também no *Retrato-Relâmpago* de Borges:

Dando com a minha presença, Borges, aquele de *El Aleph*, *El Hacedro*, *História Universal de la Infamia*, *Antologia Personal*, levantou-se, rígido, exclamando:

ISTOMËNU
CIRCUNSCISFLÁUTICO! Achei bela a fórmula de saudação, embora não a compreendesse. Repliquei: BORGES! e ele: Eu não sou mais Borges; “represento” uma outra pessoa de alta antiguidade e que retorna sempre, de acordo com o movimento cíclico dos astros; por agora não quero me identificar.

Disse-lhe então meu nome, acrescentando que não dispunha de títulos para me caracterizar. Respondeu-me: Não importa. Quem conhece ao certo sua identidade? Por exemplo, há uns 24 séculos Chuang Tzu sonhou que era mariposa, não sabendo ao despertar se era um homem que sonhara ser mariposa ou uma mariposa que sonhara ser um homem.⁴²⁹

Algo da ordem do impossível justamente por ser o poeta um ser em movimento e metamorfose, uma larva (uma *hesitação entre som e sentido*, para parodiar Valéry); e, mesmo a larva já metamorfoseada em mariposa, a indefinição onírica. José Manuel Cuesta Abad, num trecho de seu ensaio sobre Antonio Gamoneda⁴³⁰ no qual analisa a proposição hölderliniana a respeito da consciência de si, nos diz:

⁴²⁸ MENDES, Murilo. *Retratos-Relâmpago...* p. 1235.

⁴²⁹ *Idem.* p. 1219.

⁴³⁰ E, em Gamoneda, Prometeu aparece na fronteira entre a beleza e a dor juntamente com o poeta. Ambos não podem cruzá-la, ultrapassar o muro, senão com a coragem de enfrentar a morte. Criar-se como sujeito, imprimir a mão na

Eu só posso ser consciente de mim e refletir-me igual a mim mesmo na reflexão (*Eu sou Eu*) mediante o trânsito da posição de sujeito à de objeto. Isto é, ‘eu’ somente pode pensar-se e dizer-se ‘eu’ como algo que reconhece sua igualdade no transitivo e transitório de sua separação de si. Daqui a observação de Hölderlin segundo a qual somente é possível a consciência de mim mesmo porque eu me coloco ‘frente a mim mesmo, me separo de mim mesmo e, em que pese essa separação, no lugar à frente me reconheço como o mesmo.’ Em consequência, eu somente sou igual (*gleich*) a mim mesmo como semelhante (*Gleichnis*) transitório, como trânsito a uma semelhança na qual me confronto com *meu semblante*.⁴³¹

parede da caverna, implica o conhecimento da falta, da morte, isto é, o ingresso no tempo humano. Cf. GAMONEDA, Antonio. *Sublevación Inmóvil* (1953-1959). In.: GAMONEDA, Antonio. *Lengua y Herida*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2004. Selección y prólogo de Vicente Muleiro. pp. 35-36. “*I. Acaso estemos en igual tormento. / Un dios caído en el dolor es tanto / como el dolor si sobrepasa el llanto / y se levanta contra el firmamento. // Un dios inmóvil es un dios sediento / y a mí me cubren con el mismo manto. / Yo tengo sed y lo que yo levanto / es la impotencia de levantamiento. // Oh qué dura, feroz es la frontera / de la belleza y el dolor; ni un dios / puede cruzarla con su cuerpo puro. // Los dos estamos por igual manera / a hierro y sed de soledad, los dos / encadenados contra el mismo muro. II. Y este don de morir, esta potencia / degolladora de dolor, ¿de donde / viene a nosotros? ¿En qué dios se esconde / esta forma siniestra de clemencia? // Una sola divina descendencia / a esta zona de sombra corresponde. / Si tu hablas a un dios, cuando responde, / viene la muerte por correspondencia. // Si no fuera cobarde, si, más fuerte, / en un rayo pudiera por la boca / expulsar este miedo de la muerte, // como este inmortal encadenado / sería puro en el dolor. ¡Oh, roca, / mundo mío de sed, mundo olvidado!*”

⁴³¹ CUESTA ABAD, José Manuel. *Ensayo sobre la Desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda*. In. CASADO, Manuel [ed.] *Cuestiones de Poética en la Actual Poesía en Castellano*. Madrid: Iberoamericana, 2009. pp. 108-109. “*Yo sólo puedo ser consciente de mí y reflejarme igual a mí mismo en la reflexión (Yo soy Yo) mediante el tránsito de la posición de sujeto a la de objeto. Es decir, ‘yo’ solamente puede pensarse y decirse ‘yo’ como algo que reconoce su igualdade en lo transitivo y transitorio de su separación de sí. De ahí la observación de Hölderlin según la cual me pongo ‘frente a mí mismo, me separo de mí mismo y, pese a esta separación, en lo puesto enfrente me reconozco como lo mismo.’ En consecuencia, yo sólo soy igual (gleich) a mí*

Colocar-se frente a si mesmo, à igual (*gleich*) imagem de si, só pode ensinar um reconhecimento por semelhança (*Gleichnis*). A mão colocada sobre a parede da gruta só no ato de afastamento (*retrait*) pode ser reconhecida. A separação, o afastamento e a distância da própria imagem são, portanto, os pontos cruciais da consciência de si (e quando, no fim da vida, Pasolini *remonta* – nessa paródia de si mesmo – seu *La Meglio Giuventù* como *La Nuova Giuventù*, o que está em funcionamento, em todas as inversões, é também seu caráter metamórfico, prometeico). O *eu*, para se colocar como sujeito, admite o mesmo mecanismo de semelhança que remete a imagem ao corpo. “O corpo se coloca como igual na sua imagem corpórea: a igualdade consigo mesmo de um corpo somente pode se dar no trânsito e na separação deste na semelhança da imagem.”⁴³²

Importante frisar nessas análises de Abad é o que se pode inferir a partir do termo *Gleich*, *igual* em alemão. Na sua etimologia está a raiz **lig*, a qual indica aparência, figura, e que, em alemão moderno, acabou se tornando a palavra *Leiche*, isto é, cadáver.⁴³³ Este, o corpo que jaz sem vida, é, tal como a larva, o que tem a mesma imagem do ser que outrora vivia; é parecido, semelhante. Importante também é anotar que a palavra que designa *semelhante* em alemão, *Gleichnis* – com etimologia vizinha à *Leiche* –, acaba tomando também um rumo teológico. É justamente *Gleichnis* o termo do qual se utiliza Lutero para traduzir da *koiné* grega o termo *parabolé*, isto é, parábola.

A sorte do termo parábola para as religiões cristãs é notória. Diz-nos a tradição que a parábola era o modo próprio dos ensinamentos de Jesus. Jean-Luc Nancy afirma que “se pode dizer que o relato evangélico no seu conjunto se apresenta como uma parábola: se esta última constitui um modo de figuração mediante um relato encarregado de representar um conteúdo moral, a vida de Jesus é toda ela uma representação da verdade que ele mesmo pretende ser.”⁴³⁴ Ou seja, a

mismo como símil (Gleichnis) transitorio, como tránsito a una semejanza en la que me enfrento a mí semblante.”

⁴³² *Idem*. p. 109. “*El cuerpo se pone como igual en la imagen corpórea: la igualdad consigo mismo de un cuerpo sólo puede darse en el tránsito y la separación de éste en la semejanza de la imagen.*”

⁴³³ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *L’image immémoriale*. In.: AGAMBEN, Giorgio. *Image et Mémoire...* p. 78.

⁴³⁴ NANCY, Jean-Luc. *Noli me Tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trotta, 2006. Traducción: Maria Tabuyo y Agustín López. p. 10. “...se puede decir que el relato evangélico en su conjunto se presenta como

vida de Jesus é a própria verdade que ele pretende trazer; o Verbo (o *logos*) se faz carne e esta é a expressão de uma verdade. “O *logos* não é distinto da figura ou da imagem, posto que seu conteúdo essencial é precisamente que o *logos* se figura, apresenta-se e representa-se, anuncia-se como uma pessoa que aparece, que se mostra e que ao se mostrar, mostra o original da figura.”⁴³⁵

As leituras tradicionais e mais corriqueiras tentam ver na parábola um instrumento pedagógico utilizado por Jesus, de modo que toda igreja (todo Templo que se erige como instituição religiosa, como fixação de princípios e dogmas) dela também se utiliza como meio de ensinamentos e formação. No entanto, a parábola rompe tal lógica; irrompe para além das correlações linguísticas entre *signum* e *res significata*: “a parábola não vai da imagem ao sentido: vai da imagem a uma vista já dada ou não”;⁴³⁶ isto é, “a parábola fala apenas àquele que já compreendeu, mostra somente àqueles que já viram.”⁴³⁷ A parábola não é uma metáfora, tampouco uma alegoria. Nela *signum* e *res significata* se aproximam e a diferença entre eles tende a se anular, sem desaparecer completamente.⁴³⁸

Enxergar a parábola, compreendê-la, não é um simples jogo de interpretação, como se ela fosse uma espécie de relação da imagem com a literalidade daquilo que é contado, ou ainda um esquema entre aparência e realidade (também entre visível e invisível), mas ver nela a aproximação tautológica, diria Nancy, entre o enunciado e o conteúdo do enunciado. Ou seja, a parábola sempre enuncia a si mesma, pois a coisa significada é sempre a própria linguagem, o próprio Verbo.

A Poesia era a palavra... Mas quando os mercadores e os fariseus do templo turvaram-na e corromperam-na utilizando-a para elogiar suas mercadorias e acatar as ordens injustas do Sumo

una parábola: si esta última constituye un modo de figuración mediante un relato encargado de representar un contenido moral, la vida de Jesús es toda ella una representación de la verdad que él mismo pretende ser.”

⁴³⁵ *Idem.* “el *logos* no es distinto de la figura o de la imagen, puesto que su contenido esencial es precisamente que el *logos* se figura, se presenta y se representa, se anuncia como una persona que aparece, que se muestra y que mostrándose muestra el original de la figura.”

⁴³⁶ *Idem.* p. 14. “La parábola no va de la imagen al sentido: va de la imagen a una vista ya dada o no.”

⁴³⁷ *Idem.* “La parábola no habla más que a aquel que ya ha comprendido, no muestra más que a aquellos que ya han visto.”

⁴³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Il Tempo che Resta...* 46.

Sacerdote... Cristo falou em parábolas... A parábola... ainda não está corrompida.⁴³⁹

O poeta prometeico fala, poetiza por parábolas. A parábola escapa ao jogo mercadológico, *oikonomico*, das trocas nefastas no qual a palavra se colocou; mas a parábola é o que se *parece*, a *ressemblance*, com o que é falado; é semelhança que afasta e dá ao parecido a sua forma singular, sua forma em imagem – e, nesse sentido, parabólica é a compreensão pasoliniana do cinema.⁴⁴⁰ Como um personagem imaginário, o poeta prometeico tem o semblante voltado para sua efemeridade e faz pantomima da verdade cósmica universal; não traça o *logos*, a Palavra, mas fala por *Gleichnis*, por semelhança, a partir da qual abre os olhos para ver a morte própria – sabe que seu cadáver (*Leiche*) já está consigo – e a morte espelhada nas coisas, nas paredes do mundo. O seu rosto “ostenta já a perda de si na semelhança pela qual o eu afronta sua própria transitoriedade; e assim começa o tempo e se abre o olhar da morte refletida nas coisas.”⁴⁴¹ O poeta prometeico inicia a história rompendo o círculo do *eu* que se identifica com o seu *eu* reflexo. Não crê na identidade e verdade de uma palavra que diz justamente a verdade unívoca das coisas; sabe que é dividido em si mesmo, que está numa contenda política consigo mesmo, pois, uma vez que ingressou na linguagem, sabe que o seu gesto poético não pode ser neutro e que só lhe resta um princípio de divisão infinita do qual não há saída (ele só é

⁴³⁹ FELIPE, León. *El Poeta Prometeico...* p. 79. “*La Poesia era la palabra... Mas cuando los mercaderes y los fariseos del templo la enturbiaron y la corrompieran utilizándola para encomiar sus mercancías y acatar las ordenes injustas del Sumo Sacerdote... Cristo habló en parábolas... La parábola... aún no está corrompida.*”

⁴⁴⁰ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico. In.: PASOLINI, Pier Paolo. Saggi Sulla Letteratura e Sull'Arte. I.* Milano: Arnoldo Mondadori, 2008. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. p. 1468. “*L’istituzione linguisticca, o grammaticale, dell’autore cinematografico è costituita da immagini: e le immagini sono sempre concrete, mai astratte (è possibile solo in una previsione millenaristica concepire immagini-simboli che subiscano un processo sùmile a quello delle parole, o almeno delle radicali, in origine concrete, che nelle fissazioni dell’uso, sono diventate astratte). Perciò per ora il cinema è un linguaggio artistico non filosofico. Può essere parabola, mai espressione concettuale diretta.*”

⁴⁴¹ CUESTA ABAD, José Manuel. *Ensayo sobre la Desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda...* p. 109. “*... ostenta y ala perdida de si en la semejanza por la que el yo afronta su própia transitoriedad: y así comienza el tiempo y se abre la mirada de la muerte reflejada en las cosas.*”

ressemblance, imagem, de si), mas apenas uma fuga, um constante movimento. E Murilo, no encontro inusitado com Borges (justamente na biblioteca das línguas humanas: Babilônia), vê no argentino – uma *imagem relâmpago* de si mesmo – uma figura prometeica por excelência:

Borges é seu próprio texto, seu teatro giratório, seus atores e sua representação; diretor da “pantomima cósmica”. Ele sofre por ser sujeito ao tempo circular, à criação recorrente; insiste na similitude da vida e da morte; é obcecado pela idéia do labirinto de épocas fabulosas e de hoje mesmo, pelos jogos de simetria e de espelhos; sabe que já “leu” muitas outras existências.⁴⁴²

O poeta prometeico diz parábolas pois sabe, de antemão, que seu corpo já padeceu sob os auspícios de algozes; sabe que para reconhecer seus pares, não é preciso aceitar a apresentação das vísceras como única forma de pertencimento à conjunção de coisas públicas (sua contenda é política desde o seu interno: sua própria divisão – o afastamento da mão, ainda na caverna). Da tortura e da extripação sacrificial ele se esforça por manter-se distante, de modo a fazer com que os portadores dos rostos invisíveis não necessitem mais passar à exposição do interno: o externo e o interno não mais se contradizem e não precisam mais da expiação para terem seus lugares. Um dobra-se no outro, sem ângulos e sem vértice, diria Murilo Mendes na sua *Parábola*:

Coisas, e a morte que existe nelas,
Experiência de desconsolo e de fatalidade
Para as pálpebras que voltaram do amanhã:
Coisas do cristal e do pêssego,
Vacilações da onda fria do veludo; Coisas sem
ângulos e sem vértice
Que no mesmo dia nascem e morrem;
Coisas da letra, não da combinação das letras,
Mas da letra em si;
Coisas do fogo que se transferem ao ar,
Coisas do fim que se transferem ao princípio,
Coisas que poderiam ser restos de roupagens de
anjos,
Mas que em bastidores de teatro nem se usam.⁴⁴³

Sem a esperança de uma retidão normativo-moralista, mas de maneira oblíqua e perifrástica, na tentativa de escapar de uma *oikonomia*

⁴⁴² MENDES, Murilo. *Retratos-Relâmpago...* p. 1219-1220.

⁴⁴³ MENDES, Murilo. *Parábola...* p. 548.

dos corpos cujo único escopo é aguardar a vida do outro corpo, o glorioso, e que, enquanto aguarda, só consegue manter-se com o eterno sacrifício diário do corpo – *Hoc est enim corpus meum* – num rito massacrante (o *Reino*) e aos olhos de todos (a *Glória*).

As lacerações no corpo – de todo modo já condenado à *disposição natural*, isto é, à *oikonomia* – ficam e não há escapatória para o poeta. Porém, sempre lhe resta uma parcela de coragem, sua tocha acesa na escuridão (a luz que lhe trouxe Prometeu) para enfrentar e resistir aos embotamentos do mundo *econômico*, isto é, para *sobreviver*: “retirar-se ‘fora do mundo’ da luz enquanto trabalha em algo que pode ‘ser ainda útil ao mundo’, um *lampejo* em suma.”⁴⁴⁴ O afastamento (no movimento do braço do homem de Chauvet, no recolhimento poético) é a carga a ser assumida pelo poeta – que sabe não poder dizer *eu* senão de forma *larvar*, por *semelhança*, como *cadáver* – capaz de abrir-lhe, mais que um mundo já devorado pelo desejo de sangue sacrificial, pequenos espaços nesse mundo mesmo, espaços estes únicos e que dão a imagem de algo (um mundo, uma comunidade) ainda possível. Dizer por parábolas é uma forma larvar de tentar mostrar com o próprio corpo que somente escavando espaços com a ponta da pena (com a ponta da lança, como Dom Quixote) é que a biografia se faz poesia e a poesia se faz vida; é deixar exibir o próprio corpo amarrado no alto do morro, com as vísceras à mostra e servidas aos abutres, sem no entanto acreditar ser tal tortura uma expiação necessária para o movimento do mundo, mas sim, ao contrário, sabendo que esse afastamento do mundo lá embaixo é o imperdoável e único modo de resistir aos caprichos do tempo do reinado da *oikonomia*, é o meio *irresistível* de resistir e poder contemplar a simplicidade da vida. O poeta é um novo, um *Novíssimo Prometeu*:

Eu quis acender o espírito da vida,
 Quis refundir meu próprio molde,
 Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;
 Me rebelei contra Deus,
 Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
 Contra minha família, contra meu amor,
 Depois contra o trabalho,
 Depois contra a preguiça,
 Depois contra mim mesmo,

⁴⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des Lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. p. 131. “*se retirer ‘hors du monde’ de la lumière tout en travaillant à quelque chose qui pût ‘être encore utile au monde’, une lueur en somme.*”

Contra minhas três dimensões:

Então o ditador do mundo
Mandou me prender no Pão de Açúcar:
Vêm esquadrilhas de aviões
Bicar o meu pobre fígado.
Vomito bñlis em quantidade,
Contemplo lá embaixo as filhas do mar
Vestidas de maiô, cantando sambas,
Vejo madrugadas e tardes nascerem
– Pureza e simplicidade da vida! –
Mas não posso pedir perdão (MENDES, 1994a,
237-238).⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ MENDES, Murilo. *O Visionário.. In.: Poesia Completa e Prosa. Volume Único*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994a. Org. Luciana Stegagno Picchio. p. 237-238.

3. PIER PAOLO PASOLINI E MURILO MENDES: UM SENTIMENTO DA HISTÓRIA

*“Alguien ha entrado en la memoria blanca, en la
inmovilidad
del corazón.*

*Veo una luz debajo de la niebla y la dulzura del error me
hace cerrar los ojos.*

*Es la ebriedad de la melancolía; como acercar el rostro a
Una rosa enferma, indecisa entre el perfume y la
muerte.”*

Antonio Gamoneda

3.1.

Em 1934 o historiador da arte Henri Focillon escreve o *Elogio da mão* – um texto que depois, em 1943, foi incluído como posfácio de *Vida das formas*. Focillon inicia o elogio dizendo que este é um “dever de amizade” e, olhando para suas mãos que escrevem, que é preciso saber reconhecer que assim como o homem constituiu a mão, esta também deu forma e figura ao homem: ambos se dão mutuamente vida.⁴⁴⁶ Diz Focillon:

Mas tudo o que se faz sentir com um peso insensível ou com o cálido batimento da vida, tudo o que tem casca, roupagem, pelagem, e mesmo a pedra, seja ela talhada aos estilhaços, arredondada pelo curso das águas ou de grão intacto, tudo isso é presa para a mão, é objeto de uma experiência que a visão ou o espírito não podem conduzir por si sós. A possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra com o qual ele parece formar um só corpo. A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar,

⁴⁴⁶ FOCILLON, Henri. *Elogio da Mão*. In.: *Serrote*. n. 6, nov./2010. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. pp. 7-29.

mas com a mão e com o passo. O tato preenche a natureza de forças misteriosas.⁴⁴⁷

O papel da mão como o órgão que dá as condições de ação ao homem é ressaltado e colocado no centro das perspectivas: a mão, portanto, teria um papel fundamental na organização e mesmo na instituição de um mundo humano. A mão lidera o caminho do homem: ela é seu guia. E é preciso notar que no mesmo ano do ensaio de Focillon, 1934, Diego Rivera terminava de pintar no Palacio de Bellas Artes do México seu famoso mural *El hombre controlador del universo*. O mural, que, de fato, é uma segunda edição – a primeira tinha sido encomendada dois anos antes a Rivera por Nelson Rockefeller para ornamentação da fachada do Rockefeller Center, em Nova York, e se chamaria *El hombre en cruce de caminos*⁴⁴⁸ (fig. 5)–, faz uma descrição minuciosa de como Rivera via o mundo de então (à direita a representação do capitalismo, com soldados e burgueses, uma figura grega clássica com um rosário dependurado no pescoço e à esquerda a representação do comunismo, com Lênin e Trotski, uma manifestação de trabalhadores). Porém, o elemento que nos chama a atenção e que pode ser tido como ponto de conexão com o elogio de Focillon é a gigantesca mão que domina o centro do mural.⁴⁴⁹ A questão do domínio, da ação humana sobre o mundo surge indireta e diretamente tanto no primeiro quanto no segundo mural: *el hombre entre cruce de caminos* e *el hombre controlador del universo* – intersecção (corte) e controle.

⁴⁴⁷ *Idem.* p. 11.

⁴⁴⁸ O mural não foi aceito por Rockefeller por conter imagens de Lênin, fato esse que poderia causar embaraços e problemas para o industrial americano.

⁴⁴⁹ Ela segura uma redoma na qual vemos o que aparentam ser figuras de átomos – e talvez haja aqui uma referência à energia nuclear, cujos experimentos estavam em curso naqueles anos. De fato, toda a discussão sobre a técnica – nas artes, nas ciências e na política – estava no centro dos debates intelectuais daqueles anos. Também é interessante frisar que é em 1934 que Hitler passa a ser denominado *Führer* – guia – na Alemanha e é com um gesto das mãos que o povo alemão o saúda.



Fig. 5.

A imagem de *arma de corte*, de ação, de domínio, representada pela mão no mural de Rivera, está conectada com o espírito de uma época. É nos anos trinta que o mundo assiste à ascensão de regimes políticos dominadores (ditos totalitários ou democráticos) que, no mesmo passo que a técnica (então prestes a assumir o *controle* sobre a desintegração do átomo⁴⁵⁰), caminham para uma ameaça de extinção da

⁴⁵⁰ Importante lembrar, de antemão, do episódio em que Murilo conhece seu *alter ego* Ismael Nery, narrado pelo poeta em um de seus textos sobre o pintor. A preocupação de Ismael com relação à desintegração do átomo é o reflexo *a priori* do sentimento de desconsolo diante do assombro da bomba atômica que, mais tarde – e em várias partes de sua obra –, Murilo irá manifestar. Cf. MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery...* p. 75. “Quando o conheci em 1921, achava-se muito preocupado com o problema da desintegração do átomo. Isto dá uma idéia da sua precocidade e do seu avanço no tempo. ‘Os cientistas alemães estão estudando com afincos esta questão; é possível que dentro em pouco se possa fazer saltar a matéria.’ Lembro-me perfeitamente que ele me declarou isto numa das primeiras conversas que tivemos. Várias vezes o repetiu. E acrescentava: ‘Realizado isto, das duas uma: ou a humanidade se aniquila, ou então começará uma nova era, em que a concepção de Deus será instalada em novas bases.’ Dizia muitas vezes que os acontecimentos deste século mostravam que o universo estava se aproximando de uma imensa transformação; como resultado, ou os homens se suicidariam coletivamente, ou se voltariam de novo todos para Deus.” A impressão que se tem do Murilo de 1948 – que três anos antes fora a testemunha *ocular* do *pressentimento* do amigo e que um ano depois abrirá sua *janela do caos* – é que a *agonia* diante das premonições de Ismael era agora também a *alegria* da lembrança do amigo, como num jogo de tempos *à rebours*: uma *agonia* diante do futuro e uma *alegria* em direção ao passado que se dão no *essencial* (para usar um termo neryano) que é o *presente* do poeta, única garantia e certeza para *esta* vida.

existência humana que permanecerá uma constante no horizonte do século XX. De fato, a esfera com átomos que a mão dominadora do mural segura pode ser vista – com onze anos de antecedência – como a ameaça que reconfigura o ideário político-imagético a partir de então: a bomba atômica.

A mão elogiada pelo crítico francês, que “arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação,”⁴⁵¹ que possibilita ao homem a criação de um universo inédito e lhe dá a capacidade de transformar a matéria bruta em artefato (do cru ao cozido diríamos com Levi-Strauss), porém, é também a que pode trazer ao mundo a destruição, as sevícias da dominação e da violência conflitual. De todo modo, é justamente esse jogo ambíguo entre criação e destruição (para dizermos nos termos de Benjamin, entre cultura e barbárie) que dá à mão sua característica digna de elogio. Focillon mesmo antevê essa possibilidade quando, depois de ver na mão todos os elementos possíveis para a criação, admite que ela “preenche a natureza de forças misteriosas”. Ora, o que seriam tais forças? Como um discurso que ressalta claramente a potência fundacional da mão ainda assim pode pensar uma natureza cheia de forças misteriosas?

Uma boa resposta está justamente naquilo que nas mãos do homem controlador de Rivera excede-lhe a capacidade de regulação: novamente a bomba. À imagem da mão impedida de fixar-se em Manhattan, poderíamos agregar uma imagem de Manhattan, não a da ilha de Nova York, e sim do Manhattan Project – projeto coordenado pelo exército norte-americano, que reunia também o canadense e o do Reino Unido, e que tinha como objetivo a criação das primeiras armas nucleares. Como é sabido, o primeiro teste do programa se deu em 16 de julho de 1945 e foi batizado por Robert Oppenheimer, que assim o fez inspirado num poema de John Donne que reverenciava a trindade cristã,⁴⁵² de *Trinity*. Em 1965, Oppenheimer, numa entrevista que faz

Como se viu, a operação de *montagem* de tempo era para Murilo (e também para Pasolini) o meio de se concretizar um gesto e, assim, operar eticamente.

⁴⁵¹ FOCILLON, Henri. *Elogio da Mão...* p. 29.

⁴⁵² Cf. RHODES, Richard. *The Making of the Atomic Bomb*. New York: Simon and Shuster, 1986. pp. 571-572. “I did suggest it, but not on that ground... Why I chose the name is not clear, but I know what thoughts were in my mind. There is a poem of John Donne, written just before his death, which I know and love. From it a quotation: ‘As West and East / In all flatt Maps – and I am one – are one, / So death doth touch the Resurrection.’ That still does not make a Trinity,

parte do documentário *The decision to drop the bomb*, ao se referir à construção da bomba, cita um trecho do texto hindu *Bhagavad Gita* para explicar o que ele supunha ser o pensamento dos envolvidos no projeto: “agora eu sou a morte que vem, o destruidor de mundos”⁴⁵³.

A John Donne, poeta que na *agonia individual* do fim da vida deixa um poema que inspira Oppenheimer a nomear a primeira experiência do projeto que pareceria abrir a *agonia* não de um único homem, mas *de uma era*, Murilo Mendes dedica um poema nas suas *Ipotesi*.

Cristo

a tua palavra é uma nova máquina de paz
apontada para minha alma
anacrônica máquina de guerra.

O mundo / a carne / o demônio
Assediam este microcosmo, eu mesmo
feito de desânimo – esperma – espuma:
Eu que procuro outras eferas, outros lagos
onde hospedar o meu corpo cansado
de combater noite e dia contra o Pai,

but in another, better known devotional poem Donne opens, "Batter my heart, three person'd God;"

⁴⁵³ Trecho do documentário disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=P6ncKNqfxk0> (Acessado 18/06/2011). O tema da bomba atômica também foi algo que ocupou tanto Murilo como Pasolini. Esses são alguns dos muitos outros trechos. Já em Pasolini encontramos no seu filme *La Rabbia*, de 1963, a famosa sequência de Marilyn Monroe, que é exemplar para seu pensamento sobre seu mundo contemporâneo. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *La Rabbia...* p. 397. “*Fotografie di Marilyn, con movimenti leggeri a scoprire in P.P. ecc., alternate a visioni del mondo moderno (grattacieli, fabbriche; incontri di boxe davanti a platee sterminate: elezioni di Miss; assegnazioni di Oscar; feste cinematografiche ecc. – e visioni del mondo arcaico: folklore cattolico e primitivo, operai che lavorano come schiavi ecc.: fino a giungere alla fotografia di Marilyn sul letto di morte, e alla fotografia conclusiva, di Marilyn bambina di sei anni. Infine scoppi di bomba atomica.)*” Na cena há uma voz em poesia que recita o poema Marilyn de Pasolini. Após a explosão da bomba entra novamente a narração oficial. Cf. *Idem*. p. 399. “- *Sogni di morte./ - Una bava di vermi nell’eternità./ - Ah, figli!/- Erano mostri le madri./ Lente fatalità che si compiono fuori dal mondo./ - Le evoluzioni di una volontà/ che si fa monumento sulla sommità degli Oceani./ Volontà che non ha ricordi./ - Non c’è più nulla, nulla, nulla./ Noi non siamo mai esistiti./ La realtà sono queste forme nella sommità dei Cieli.*”

contra a palavra sagrada ou profana,
 contra as alegrias sublunares,
 contra a sutil doença,
 prenúncio de morte.⁴⁵⁴

A arma do Cristo, e que é o Cristo – não a bomba atômica, mas a *palavra* –, é uma máquina de paz apontada para o corpo, máquina de guerra, do poeta. Mas a guerra no interior de Murilo é em todos os tempos, é o próprio corpo exposto ao tempo histórico, e por isso cansado, que busca incessantemente um lugar para repousar (um repouso que o prepare para *o repouso*, isto é, a morte). Declarando ao Cristo, sob a insígnia de Donne, esse seu cansaço, Murilo, como em certo sentido o fez Oppenheimer ao lembrar de Donne, define a experiência de um projeto *bélico*: a guerra no interior do próprio poeta. No entanto, ao contrário da *Trindade* de Oppenheimer, que é uma expansão do *micro* (o átomo, o ínfimo) que pode destruir o *macro* (o mundo, o todo existente), em Murilo é o *macro* (a palavra, o redentor do mundo) que está apontado para o *micro* (o corpo, o poeta) para proporcionar a paz (que, total, só pode ser a morte). A angústia e cansaço de Murilo, porém, advêm da sua constante guerra e temor dos *microcosmos*, isto é, da guerra conduzida no seu interior e do átomo que *faz sua aparição* como elemento destrutivo (o micro que se faz macrodestrutivo e ganha imensas proporções no imaginário da época – e a evocação do mural de Rivera é mais uma dessas imagens). Sincopados, tais elementos ganham na imagem da *bomba atômica* a forma de horizonte *de-finitivo* para o poeta e para seu tempo.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ MENDES, Murilo. *Ipotesi...* p. 1528. “Cristo // la tua parola è una nuova macchina di pace / puntata sulla mia anima / anacronistica macchina di guerra // Il mondo – la carne – il demônio / assediano questo microcosmo, io stesso / fatto di sgomento – sperma – schiuma: / io cerco altre sfere altri laghi / dove ospitare il mio corpo stanco / di combattere notte e giorno contro il Padre, / contro la parola sacra o profana, / contro le gioie sublunari, / contro la subdola malattia: araldo di morte.”

⁴⁵⁵ E em dois aforismos consecutivos de *O Discípulo de Emaús*, 227 e 228, a sensibilidade física e o segredo mundo aparecem, aos olhos de Murilo – que vê a guerra em curso –, como *de-finitivos* para o homem moderno. Isto é, a ascensão da técnica – a fissão do átomo – e a liberação da *energia escondida* em toda matéria, como ambiguidade constitutiva da vida no moderno. A *intervenção* é, portanto, sempre anfibológica. Cf. MENDES, Murilo. *O Discípulo de Emaús...* p. 837. Aforismo 227: “O homem moderno aperfeiçoou muito sua sensibilidade física, por meio de múltiplas descobertas científicas; mas sua sensibilidade moral diminuiu, verificando-se um enorme desequilíbrio

Inúmeras são as passagens em que Murilo assume seu asco pela bomba,⁴⁵⁶ mas é em *La Catastrofe* que, não nomeada, a bomba é disfarçada na admirável figura da técnica,⁴⁵⁷ que é o empreendimento

que tornou possível a guerra atual.” E aforismo 228: “*A finalidade da vida do homem moderno consiste em retificar a natureza e desmontar a matéria, para descobrir o segredo do mundo. Ao cabo deste gigantesco trabalho será de novo encontrada uma folha de papel com estas simples palavras: AMAI-VOS UNS AOS OUTROS.*”

⁴⁵⁶ Entre tantos outros, cf. MENDES, Murilo. *Murilo Mendes por Murilo Mendes*. In.: Poesia Completa e Prosa. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 45-46. “*Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) porque temo o dilúvio de excrementos, a bomba atômica, a desagregação das galáxias...*”. MENDES, Murilo. *Poliedro...* “*Fora o serrote. Ainda assim prefiro-o à bomba atômica.*”; *Idem*. *A Invenção do Finito...* p. 1344. “*Sempre detestei o vazio, il vuoto; mas prefiro o vazio à bomba. Prefiro o anti-mundo à bomba. Prefiro a morte do mundo (sem a bomba) à bomba. Prefiro o escárnio, a carne lacerada, o osso estalando, a perda do espaço interior, à bomba.*” *Idem*. *Conversa Portátil...* 1451-1452. “*...O aperitivo da bomba é guerra do Vietnã. (...) Sonho: bombeiros munidos de mangueiras, vestidos de macacões vermelhos, galgam escadas enormes para apagar uma bomba atômica que explode às gargalhadas, gritando-lhes: Idiotas! Não sabem que já morreram no dia em que eu nasci?*”.

⁴⁵⁷ Impreterível, nesse sentido, é a proximidade no modo de discorrer – implícito ou explícito, poético ou prosaico – sobre a técnica em Murilo e em Pasolini. Este, em um de seus textos técnicos sobre a linguagem cinematográfica diz: “*Un fatto è certo, ad ogni modo, che su questi problemi bisogna lavorare, insieme o soli, con competenza o con rabbia, ma bisogna lavorare. Bisogna ideologizzare, bisogna deontologizzare. Le tecniche audiovisive sono gran parte ormai del nostro mondo, ossia del mondo del neocapitalismo tecnico che va avanti, e la cui tendenza è rendere le sue tecniche, appunto, aideologiche e ontologiche; renderle tacite e irrelate; renderle abitudinari; renderle forme religiose. Noi siamo degli umanisti laici, o, almeno dei platonici non misologi, dobbiamo batterci, dunque, per demistificare l’innocenza della tecnica’, fino all’ultimo sangue.*” Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico...* pp. 1540. Sobre o problema da técnica em Pasolini – e Benjamin –, Alain Naze apresenta, comentando justamente o citado trecho de *Empirismo Eretico*, uma boa interpretação: “*On retrouve ici une préoccupation qui sera aussi celle de Benjamin, à travers son opposition entre une ‘première technique’ (envisagée comme plus émancipatrice, précisément en sa tendance à s’écarter d’une forme d’imitation de la nature), englobant bien évidemment le cinéma: loin de tout pas en arrière, l’émancipation se gagnerait à l’intérieur même de la seconde technique. C’est précisément en ce sens que Pasolini, tout en s’interrogeant à voix haute*

operado pela *mão* do homem, a habilidade necessária para *tomar e apreender* a potência de *manejar*⁴⁵⁸ a própria existência e de, por isso, colocá-la em risco; em suma, a capacidade de tomar a *matéria* e fazê-la passar ao seu estado *energético*.

A catástrofe sabe travestir-se em figuras admiráveis

A catástrofe pode ser
paciente / persuasiva
manhosa / sinuosa

a catástrofe tem garras de veludo e asas de peixes
um penteado inspirado na rainha Nefertite
às vezes se apresenta em calças justas
conhece bem as regras da etiqueta bélica
sabe usar dispositivos sutis ou violentos.

A catástrofe cultiva ótimas relações com Wall Street
com muitos personagens do set internacional
às vezes permanece em um solar
onde os lobos se alimentam de neve
e famosas atrizes
fazem streaptease para fantasmas escolhidos.

A catástrofe é também culta
discorre sobre Heidegger / Husserl / Foucault
adere ao grupo estruturalista
mas o que mas lhe agrada
é a física nuclear

(*‘Devrai-je rendre compte, dans la vallée de Josaphat, de la faiblesse de ma conscience face aux séductions, qui s’identifient, de la technique et du mythe?’*), *poursuivra jusqu’à sa mort ses expérimentations au sein du médium cinématographique, tout en continuant à l’interroger – mais de l’intérieur – quant à sa capacité politique de résistance.*” Cf. NAZE, Alain. *Des Métamorphose de l’Aura. Le cinéma, de Walter Benjamin à Pier Paolo Pasolini*. In.: *Revue Appareil – n° 6 – 2010*. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1110> (acesso: 01/01/2012).

⁴⁵⁸ No *Murilograma* a Baudelaire, o poeta do abismo caótico, Murilo diz: “Maneja o caos que regula”. Cf. MENDES, Murilo. *Convergência...* p. 672. A mão, portanto, interventora no *nada* pré-criação: o caos. A mão que toca o *nada* que pode ser a *explosão* de tudo: a bomba.

A catástrofe se insinua nas nossas artérias
 mas antes – dama educadíssima –
 bate à porta
 para que tenha o tempo de forjar a arma
 pela qual há muito espera.

A catástrofe, enfim
 é quase sempre reversível.⁴⁵⁹

A catástrofe, portanto, é um dos lados da encruzilhada total em que o homem se coloca, ou seja, o resultado da intervenção do homem na *criação (destruição)* do mundo. E, *ao Criador*, portanto, Murilo oferece sua primeira *letra (gramma) convergencial*, na qual também fala de seu trabalho como poeta:

Meu trabalho: exceder-me do meu nada,
 Do meu contexto de ossos.

Sou tudo menos o universo
 Que emprestaste ao homem
 Físico nuclear
 À tua imagem e semelhança: Expansionista.⁴⁶⁰

Criação e criador refletem-se, invertidamente – como o distanciamento da mão no fundo da gruta de Chauvet que constitui o homem como *espectador* e, *in limine*, como homem⁴⁶¹ –, na figura da expansão criadora e destruidora proveniente do domínio sobre o átomo: a física nuclear. O poeta prometeico Murilo, no entanto, sabe que

⁴⁵⁹ MENDES, Murilo. *Ipotesi...* pp. 1509-1510. “*La catastrofe sa travestirsi in figure ammirevoli // La catastrofe può essere / paziente – persuasiva / scaltra – sinuosa // la catastrofe ha artigli di velluto ali d’alcedine / una pettinatura ispirata allá regina Nefertiti / talvota si presenta in calzamaglia / conosce bene le regole del galateo bellico / sa usare dispositivi sottili o violenti. // La catastrofe coltiva ottime relazioni con Wall Street / con molti personaggi del set internazionale / soggiorna qualche volta in un maniero / dove i lupi si nutrono di neve / e note attrici / fanno lo spogliarello per fantasmi scelti. // La catastrofe à anche cólta / discorre di Heidegger – Husserl – Foucault / aderisce al gruppo strutturalista / ma quel che piú le piace / è la fisica nucleare. // La catastrofe si insinua nelle nostre arterie / ma prima – dama educatissima – / bussa alla porta / perché si abbia il tempo di forgiare l’arma / che lei da molto aspetta. // La catastrofe infine / è quasi sempre reversibile.*”

⁴⁶⁰ MENDES, Murilo. *Convergência...* p. 661.

⁴⁶¹ Cf. nota n° 417

“Nunca um nasce / Suficientemente”⁴⁶² e que, nesse sentido, mesmo no risco de destruição (e justo por tal risco) é preciso *tocar* às bordas daquele conhecimento de “algo e ao mesmo tempo nada” que é a morte, o nada (paradoxalmente motivo de *agonia e alegria*), para então *exceder o nada*.⁴⁶³

De fato, tal intervenção é sempre um trabalho da mão – e, como lembra Georges Didi-Huberman a respeito de Harun Farocki, é uma tomada de posição: “intervir no próprio corpo e *sofrer um tempo*”⁴⁶⁴ –, trabalho este paradoxal: a mão carrega tanto a vida quanto a morte e, numa encruzilhada de caminhos não muito claros, decide os desígnios da existência dos homens (para lembrar Focillon, a mão preenche a natureza com uma força misteriosa⁴⁶⁵) – a catástrofe é quase sempre reversível. De fato, é possível dizer que aí está uma forma de descobrimento da *hybris*, da violência humana (que produz vida – lembremos da violência do ato sexual – e que destrói vida) e que é, inclusive, capaz de produzir um distanciamento que gera nos homens seu autorreconhecimento.⁴⁶⁶ O princípio que rege a ação humana apareceria sempre, portanto, paradoxal, ambíguo e conflitual.

É em 1945, ano final do Grande Conflito (término justamente provocado pela concretização do trabalho da mão iniciado no Manhattan Project), que Murilo Mendes publica seu *O Discípulo de Emaús*. O caráter católico e quase querigmático do livro pode ser retomado em vários dos 754 aforismos que o compõem. No entanto, é quase impossível não notar em certos trechos como que pequenas explosões

⁴⁶² *Idem*.

⁴⁶³ Não se trata, no entanto, de um *decisionismo*, de um *estabelecimento do ser*, como uma aposta contrária ao niilismo, mas tão somente de um dar-se conta da própria finitude e, com isso, abrir o espaço do poetar como um lugar *ético*. A respeito de uma ética nesse sentido, cf.: AGAMBEN, Giorgio. *La Comunità che viene...* pp. 39-40.

⁴⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du Temps Subi...* p. 74. “*quitte à intervenir sur son propre corp set à souffrir un temps.*”

⁴⁶⁵ E essa *força misteriosa* é aquilo a que, como se viu, Pasolini dirige sua atenção; é tal força que o poeta-diretor procura a todo instante ver por trás da aparência inanimada das coisas; é tal força que o Centaro Quíron apresenta e *representa* em Medeia. Isto é, o *sagrado* pasoliniano que se encontra em toda palavra, em toda coisa, ou seja, o excesso de possibilidades de significado e o excesso que representa o significante em relação a todos os significados – o jogo agonístico que é a vida do homem que se sabe em falta (e, dizendo com Murilo, em *pecado*) constante em relação a si mesmo.

⁴⁶⁶ Cf. nota n° 417.

que entram em conflito com a ideia do reconhecimento (e testemunho) do Cristo da passagem do Evangelho de Lucas. É do aforismo 16 que, de certa maneira, podemos retirar algo que central do pensamento muriliano e também de Pasolini: “Em geral o estado dos homens é uma agonia alegre.”⁴⁶⁷

Um estado *agonístico* diz respeito, por assim dizer, ao jogo⁴⁶⁸ de vida e de morte que marca o passo além da certeza consciente, ao limiar indecidível entre a vida e a morte, entre a morte em vida e a vida que se dá para a morte. *Agonizar*, portanto, é jogar na incerteza da existência e, desse modo, o aforisma é o anúncio da assunção do *tempo do existente* – ou, como diria Jean-Luc Nancy, *de uma existência* que não é antecedida por projeto ou destino e que só se sabe *exposta*⁴⁶⁹ – no jogo que baliza tal existência precária, na *prova dos nove*, a alegria.⁴⁷⁰ No entanto, tal

⁴⁶⁷ MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús...* p. 818.

⁴⁶⁸ Importa lembrar uma das principais análises a respeito do jogo – e, no caso, do termo *agon* – no século XX. Trata-se de Johan Huizinga. Cf. HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Trad. João Paulo Monteiro. p. 35. “*Todo este domínio, de tão grande importância para a vida dos gregos, é designado pela palavra agon. Pode-se bem dizer que no terreno do agon está ausente uma parte essencial do conceito de jogo. Ao mesmo tempo, devemos admitir que os gregos podiam ter muita razão em estabelecer uma distinção lingüística entre a competição e o jogo. É certo que regra geral o elemento de “não-seriedade”, o fator lúdico propriamente dito, não é claramente expresso pela palavra agon. Além do mais, as competições de todo o gênero desempenhavam um papel de tal modo importante na cultura grega e na vida quotidiana de todos os gregos que pode parecer excessiva ousadia a pretensão de classificar como “jogo” uma parte tão grande da civilização grega.*” Sobre o problema do jogo agonístico em Murilo Mendes Cf. HONESKO, Vinícius Nicastro. *Delírios I. Agonia e experiência (jogos de vida e morte)*. In.: Anuário de Literatura. Vol. 15. n. 1. Florianópolis: UFSC, 2010. pp. 176-191.

⁴⁶⁹ Cf. NANCY, Jean-Luc, *Démocratie Finie et Infinie*. In.: *Démocratie, dans quel état?* Paris: La Fabrique, 2009. p. 90. “*Quelles sont les formes, quels sont les sens, quels sont les enjeux d’une existence dont tout ce que nous pouvons savoir au départ (et ce départ, nous le prenons toujours à nouveau) tient en deux propositions: - elle, cette existence, ne répond à aucun dessein, destin ou projet qui la précéderait; - elle n’est pas plus individuelle que collective: l’exister – ou la vérité de l’être – n’a lieu que selon le pluriel des singuliers dans lequel se dissout toute postulation d’une unité de l’être.*”

⁴⁷⁰ E uma felicidade como orientação pode ser vista no denso *Fragmento Teológico-Político* de Walter Benjamin. Cf. BENJAMIN, Walter. *Fragment Théologico-politique*. In.: BENJAMIN, Walter. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000. Traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre

luta entre a vida e a morte no âmagô do poeta estava colocada como um jogo elementar no qual não havia vencedor, numa espécie de dialética *ad infinitum* (ou, como pensava Benjamin, numa imagem dialética, numa “dialética em lampejo”, em suspensão⁴⁷¹) da qual o poeta não

Rusch. pp. 264-265. “*L’ordre du profane doit s’édifier sur l’idée de bonheur. (...) Car dans le bonheur tout ce qui est terrestre aspire à son anéantissement, mais c’est seulement dans le bonheur que cet anéantissement lui est promis. – Même s’il est vrai que l’intensité messianique immédiate du coeur, de chaque individu dans son être intérieur, s’acquiert à travers le malheur, au sens de la souffrance. Au mouvement spirituel de la restitutio in integrum qui conduit à l’immortalité, correspond une restitutio séculière qui conduit à l’éternité d’un anéantissement, et le rythme de cette réalité séculière éternellement évanescence, évanescence dans sa totalité, évanescence dans sa totalité spatiale, mais aussi temporelle, le rythme de cette nature messianique est le bonheur. Car messianique est la nature de par son éternelle et totale évanescence.*” Eduardo Sterzi lembra, num belo ensaio que analisa a tragédia e da comédia em Dante, passando, dentre outros, por Aníbal Machado e Murilo Mendes, que a alegria para se dá apenas na *comunhão* com outros, na *comunidade*. Cf. STERZI, Eduardo. *A Prova dos Nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. In.: FINAZZI-AGRÔ, Ettore; VECHI, Roberto; AMOROSO, Maria Betânia. (orgs.) *Travessias do Pós-Trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2006. pp. 79-80. “*Tomados pela alegria, somos vasos comunicantes. A alegria de apenas um é uma meia-alegria. A dimensão da alegria é, sempre, a comunidade: se não preexistente, pela alegria mesma gerada. Communis nomeia justamente aquele que cumpre sua tarefa (munus) junto com (cum) outros. Há uma experiência por todos conhecida: uma curiosa aflição toma conta daquele que, isolado num determinado aposento, escuta rirem em outro ponto da casa; sente-se repentinamente excluído, mas, ao mesmo tempo, convocado a juntar-se ao riso; irresistivelmente, pergunta-se – e não tarde a perguntar a quem ri – qual a razão do riso. Temos aí expostas, em sua cerrada inter-relação, as formas puras da individualidade e da comunidade: a comunidade é, inevitavelmente, a comunidade de indivíduos; o indivíduo só existe em comunidade. Não é outra a meta da tarefa da alegria na poesia lírica, que se faz de novo villanus cantus, canto comum, canto de qualquer-um, mas, desta vez, para além da antiga distinção entre comédia e tragédia: descortinar, pela linguagem, a comunidade que torna possível o estabelecimento da verdadeira individualidade, do verdadeiro in-dividuum – isto é: de nosso secretum e, pois, de nosso ethos.*”

⁴⁷¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 515. “*A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte.*”

conseguiria escapar. Como diz Murilo em um de seus poemas daqueles mesmos anos do *Discípulo*:

Cara ou coroa?
Deus ou o demônio
O amor ou o abandono
Atividade ou solidão.

Abre-se a mão, coroa
Deus e o demônio
O amor e o abandono
Atividade e solidão.⁴⁷²

Cinco anos após o *O Discípulo de Emaús*, Murilo leria a agonia de Miguel de Unamuno em Paris. O espanhol escreve *A Agonia do Cristianismo* na capital francesa, sofrendo (agonizando) pela distância da terra natal, isto é, agonizando a perda da Espanha. Quando, no domingo 30 de novembro de 1924 vai à igreja de Santo Estevão, na rua Georges Bizet, escuta a sentença grega, provavelmente quando da ostentação da hóstia recém consagrada (recém transubstancializada: pão que se torna carne, vinho que se torna sangue; eis o corpo do cristo; eis a plenitude divina na ínfima parcela de farinha e água, na forma do mais ambíguo sinal da fraqueza humana, o vinho, que é ao mesmo tempo fonte de perdição e salvação), “Eu sou o caminho, a verdade e a vida”, Unamuno põe-se imaginar

se o caminho e a vida são a mesma coisa que a verdade, se não haverá contradição entre a verdade e a vida, se a verdade não é o que mata e a vida o que nos mantém no engano. E isso me fez pensar na agonia do cristianismo, na agonia do cristianismo em si mesmo e em cada um de nós. Ainda, dá-se o cristianismo fora de cada um de nós? E aqui reside a tragédia. Porque a verdade é algo coletivo, social, até civil; verdadeiro é aquilo em que convivemos e com que nos entendemos. E o cristianismo é algo individual e incomunicável. E eis aqui porque agoniza em cada um de nós. Agonia quer dizer luta. Agoniza quem vive lutando, lutando contra a vida mesma. E contra a morte. É a jaculatória de Santa Teresa de Jesus: “Morro porque não morro.”⁴⁷³

⁴⁷² MENDES, Murilo. *Os Quatro Elementos...* p. 280.

⁴⁷³ UNAMUNO, Miguel de. *La Agonía del Cristianismo*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1950. pp. 15-16. “*si el camino y la vida*

O cristão deve dizer *ecce christianus*, deve dizer sua agonia, deve saber que sua luta é sempre contra a vida – que engana – e contra a morte – única verdade –, contra o que há de mais externo e ao mesmo tempo de mais interno, contra si e contra o outro. A vida, portanto, é expor-se à possibilidade de morte (da verdade, do engano – e o *engano* da serpente é que trouxe a morte para a vida) e, por fim, é a morte antecipada em vida e a vida que se lança na morte.

Deve mostrar sua alma cristã, sua alma de cristão, o que em sua luta, em sua agonia do cristianismo se fez. E o fim da vida é fazer-se uma alma, uma alma imortal. Uma alma que é a própria obra. Porque ao morrer se deixa um esqueleto à terra, uma alma, uma obra à história. Isso quando se viveu, isto é, quando se lutou com a vida que passa pela vida que resta. E a vida, o que é a vida? Mais trágico ainda, o que é a verdade? Porque se a verdade não se define porque é ela a que define, a definidora, tampouco se define a vida.⁴⁷⁴

A agonia, a luta no umbral entre a vida e a morte, é a condição mesma da vida. Era isso que lia e grifava Murilo no seu exemplar de *Agonía del Cristianismo*, provavelmente durante a sua primeira estada na capital francesa por volta de 1953:

A vida é luta, e a solidariedade para a vida é luta e se faz na luta. Não me cansarei de repetir que o

son la misma cosa que la verdad, si no habrá contradicción entre la verdad y la vida, si la verdad no es que mata y la vida nos mantiene en el engaño. Y esto me hizo pensar en la agonía del cristianismo, en la agonía del cristianismo en si mismo y en cada uno de nosotros. Aunque se da acaso el cristianismo fuera de cada uno de nosotros? Y aquí estriba la tragedia. Porque la verdad es algo colectivo, social, hasta civil; verdadero es aquello en que convenimos y con que nos entendemos. Y el cristianismo es algo individual e incommunicable. Y he aquí por qué agoniza en cada uno de nosotros. Agonía quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra a vida misma. Y contra la muerte. Es la jaculatoria de Santa Teresa de Jesús: “Muerdo porque no muerdo.”

⁴⁷⁴ *Idem*. pp. 16-17. “Debe mostrar su alma cristiana, su alma de cristiano, lo que en su lucha, en su agonía del cristianismo se ha hecho. Y el fin de la vida es hacerse un alma, un alma immortal. Un alma que es la propia obra. Porque al morir se deja un esqueleto a la tierra, un alma, una obra a la historia. Esto cuando se ha vivido, es decir, cuando se ha luchado con la vida que pasa por la vida que se queda. Y la vida, qué es la vida? Más tágico aún, qué es la verdad? Porque si la verdad no se define porque es ella la que define, la definidora, tampoco se define la vida.”

que mais nos une, os homens uns aos outros, são as nossas discórdias. E o que mais une cada um a si mesmo, o que faz a unidade íntima de nossa vida, são nossas discórdias íntimas, as contradições interiores de nossas discórdias.⁴⁷⁵

A vida é indefinível é a vida em luta contra a própria vida e contra a definidora da vida, aquilo que à vida faz par dialético, a morte (a possibilidade de verdade). Jogo de vida e morte, dialética sem síntese, dialética em suspensão. E Benjamin relembra, no início de seu ensaio *Experiência e Pobreza*, de uma fábula que se dá justamente sobre o leito de morte, isto é, na agonia da passagem:

Nos nossos manuais de leitura figurava a fábula do velho homem que sobre seu leito de morte convenceu seus filhos de que um tesouro escondia-se na sua vinha. Eles já começaram a procurar. Os filhos cavam, mas nenhum traço do tesouro. Quando chega o outono, entretanto, a vinha produz como nenhuma outra em todo o país. Eles compreendem então que seu pai quis lhes legar o fruto de sua experiência: a verdadeira riqueza não está no ouro, mas no trabalho.⁴⁷⁶

Ainda que interpretações moralizantes possam ser feitas – como a valorização do trabalho, a lição de moral aplicada pelo pai (aliás, mais do que uma lição de moral, o que o pai faz é pregar uma peça nos filhos) – o que aqui importa salientar, para além do conteúdo da mensagem, é o

⁴⁷⁵ *Idem*. “*La vida es lucha, y la solidaridad para la vida es lucha y se hace en la lucha. No me cansaré de repetir que lo que más nos une a los hombres unos con otros son nuestras discordias. Y lo que más le une a cada uno consigo mismo, lo que hace la unidad íntima de nuestra vida, son nuestras discordias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discórdias.*” Murilo fala justamente de *Agonía del Cristianismo*, de Unamuno, em Espaço Espanhol, quando descreve Salamanca. Cf. MENDES, Murilo. *Espaço Espanhol. In.: Poesia Completa e Prosa...* p. 1155-1156.

⁴⁷⁶ BENJAMIN, Walter. *Expérience et Pauvreté. In.: BENJAMIN, Walter. Oeuvre II.* Paris: Gallimard, 2000. Traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. p. 364. “*Dans nos manuels de lecture figurait la fable du vieil homme qui sur son lit de mort fait croire à ses enfants qu’un trésor est caché dans sa vigne. Ils n’ont qu’à chercher. Les enfants creusent, mais nulle trace de trésor. Quand vient l’automne, cependant, la vigne donne comme aucune autre dans tout le pays. Ils comprennent alors que leur père a voulu leur léguer le fruit de son expérience: la vraie richesse n’est pas dans l’or, mais dans le travail.*”

modo como a *experiência* foi transmitida: na *agonia*, no limiar entre a vida e a morte. A experiência é a transmissibilidade de si própria no jogo agônico de vida e morte. *Ex periri*, expor-se ao perigo, é expor-se ao perigo de morte, é agonizar.

Ora, é sobretudo naquele que está morrendo que toma forma comunicável não somente o saber ou a conhecimento de um homem, mas, em primeiro lugar, a vida que ele viveu, isto é, a matéria de que são feitas as histórias. Assim como, no termo da sua existência, ele vê desfilar interiormente uma série de imagens – visões de sua própria pessoa nas quais, sem que disso se dê conta, ele se encontra consigo mesmo –, também nas suas expressões e olhares, surge repentinamente o inesquecível, que confere a tudo o que esse homem tocou a autoridade que reveste, aos olhos dos vivos que o rodeiam na hora da morte, até mesmo o último dos miseráveis. É essa autoridade que está na origem da narração.⁴⁷⁷

Benjamin lê e compreende a experiência (termo que em alemão se diz *Erfahrung* – literalmente percorrer, atravessar uma região durante uma viagem) para além do que a seus olhos (o de um filósofo que assiste uma transmutação da existência cultural de seu meio: a guerra, a modernidade, a técnica) dava-se a ver: a experiência, na era moderna, não se mostrava mais como um *compartilhamento da palavra* – uma palavra comum cuja aquisição e partilha se dava no *percorrer* a tradição –, mas era apenas *Erlebnis*, isto é, uma vivência – a inefável particularidade (que, talvez, é aquilo para o qual Unamuno parece nos chamar a atenção) cujo *compartilhamento* no espaço comum é

⁴⁷⁷ BENJAMIN, Walter. *Le Conteur. In.: BENJAMIN, Walter. Oeuvres. III.* Paris: Gallimard, 2000. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. p. 130. “Or c’est surtout chez le mourant que prend forme communicable non seulement le savoir ou la sagesse d’un homme, mais au premier chef la vie qu’il a vécue, c’est-à-dire la matière dont sont faites les histoires. De meme qu’au terme de son existence, il voit défiler intérieurement une série d’images – visions de sa propre personne, dans lesquelles, sans s’en rendre compte, il s’est lui-même rencontré –, ainsi, dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l’inoubliable, qui confère à tout ce qui a touché cet homme l’autorité que revêt aux yeux des vivants qui l’entourent, à l’heure de la mort, même le dernier des misérables. C’est cette autorité qui est à l’origine du récit.”

interdito.⁴⁷⁸ Assim, na esteira das análises de Benjamin, é possível ver que na modernidade a agonia de quem quer legar uma experiência parece não mais ser possível senão na sua forma extrema: a transmissão de um intransmissível, a experiência de um inexperienciável. Uma experiência da morte em vida.

Em certo sentido, é disso que o mitólogo italiano Furio Jesi faz uso quando repetidas vezes cita um trecho dos Sonetos a Orfeu de Rilke: “Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung” (em português: “Quem se derrama como fonte, é conhecido do conhecimento”). A *máquina mitológica* de Jesi – uma operação estratégico-metodológica de análise das mitologias⁴⁷⁹ – é, de certo

⁴⁷⁸ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin...* p. 59. “Benjamin evoca duas reações possíveis a esta ausência de palavra comum, a esse esfacelamento das narrativas. A primeira caracteriza o comportamento da burguesia do fim do século XIX, quando esse processo de perda de referências coletivas começou a ficar patente. Para compensar a frieza e o anonimato sociais criados pela organização capitalista do trabalho, ela tenta recriar um pouco de calor e de *Gemütlichkeit* através de um duplo processo de interiorização. No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas. A história do si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum (são os inícios da psicanálise, poderíamos também acrescentar). Benjamin situa neste contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de *Erfahrung* (Experiência), o do *Erlebnis* (Vivência), que reenvia à via do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão. Essa interiorização psicológica é acompanhada por uma interiorização especificamente especial: a arquitetura começa a valorizar, justamente, o ‘interior’.”

⁴⁷⁹ Cf. JESI, Furio. *La Festa e la Macchina Mitologica*. In.: JESI, Furio. *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Nuova edizione a cura di Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001. pp. 81-120; JESI, Furio. *Gastronomia Mitologica. Come adoperare in cucina l'animale di un Bestiario*. In.: JESI, Furio. *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Torino: Einaudi, 2001. Nuova edizione a cura di Andrea Cavalletti. pp. 174-182. (há uma tradução em *Sopro* 52. Florianópolis, junho 2011. <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gastronomia.html>); JESI, Furio. *Lettura del “Bateau ivre” di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996. Giorgio Agamben se utiliza do conceito jesiano em várias oportunidades, porém, é em *L'Aperto* que o desenvolve como conceito-chave para suas compreensões. Cf.: AGAMBEN, Giorgio. *L'Aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

modo, o meio de compor antagonismos de maneira tensiva e bipolar, mais do que opositiva e dicotômica: vida e morte, consciente e inconsciente, humano e inumano podem ser os elementos da máquina que, para funcionar, tem um núcleo vazio – um vazio de significações – a partir do qual aqueles elementos *ganham sentido*. Num de seus famosos estudos sobre Károly Kerényi, Jesi analisa o que chama de *religio mortis* – que para ele era evidente nos “pensamentos secretos” de Ezra Pound. Retomando a citação de Rilke para falar sobre de que modo essa religião da morte se daria como um tomar parte na convicção de que com a morte os homens entretêm um comportamento “por meio do qual a morte acederia à ‘verdade superior’ de ser ‘algo e ao mesmo tempo nada’”,⁴⁸⁰ Jesi procura nesse hiato de sua máquina mitológica um *conhecimento da morte*. Diz ele que

poesia e mitologia (ou, se quisermos, essência da poesia e da mitologia) sobrevivem na cultura moderna também na medida em que a sua sobrevivência é circunscrita, defendida e alimentada por um “algo e ao mesmo tempo nada” que vale seja como suas definições, seja como horizonte próximo do comportamento com a morte. À sobrevivência da poesia e da mitologia *neste* presente, e não somente neste, já que não parece ser a primeira vez que isto acontece, parece apropriado, mesmo se talvez não de modo exclusivo, um terreno de cultura que se conserva nutritivo e quente, não obstante os gelos e as esterilizações do agora, graças às qualidades da morte, que são múltiplas e de vários modos de eficácia.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ JESI, Furio. *Karoly Kerényi. I. I “pensieri segreti” del mitologo*. In.: *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Torino: Einaudi, 2001. p. 29. Nuova Edizione a cura di Andrea Cavalletti. “*attraverso il quale la morte accedrebbe alla ‘verità superiore’ d’essere ‘qualcosa e insieme nulla’.*”

⁴⁸¹ *Idem*. “*Poesia e mitologia (o, se vogliamo, essenza della poesia e della mitologia) sopravvivono nella cultura moderna anche nella misura in cui la loro sopravvivenza è circoscritta, difesa e alimentata da un ‘qualcosa e insieme nulla’ che vale sia come loro definizione, sia come orizzonte vicino del comportamento con la morte. Alla sopravvivenza della poesia e della mitologia in questo presente, e non solo in questo poiché non pare essere la prima volta che ciò accade, sembra appropriato, anche se forse non in modo esclusivo, un terreno di coltura che si conserva nutritivo e caldo nonostante i geli e le*

Buscar um conhecimento da morte, procurar um conhecimento além do qual só pode estar um derramar-se como fonte (isto é, saber que conhecimento só pode se dar quando quem pretende conhecer concebe seu próprio conhecer como já imerso num conhecimento que lhe ultrapassa e que, portanto, sempre deixa um resto incompreensível), é contrapor à morte – enrijecida num ‘mito da morte’, que se traduz aqui no comportamento humano com a morte – um fluir de vida humana, esta que, porém, só pode estar circunscrita por este “algo e ao mesmo tempo nada” que é a morte.

Desse modo, o “algo e ao mesmo tempo nada” que se funda como o núcleo escondido de uma máquina (mitológica, poetológica ou antropológica) é o que permite a essa seu funcionamento. Somente com um resíduo internalizado – que, porém, é absolutamente vazio de significações, isto é, tal como dizia Levi-Strauss, que excede todo significado – é que o mecanismo de formulação de uma propriedade humana pode funcionar. A morte, o que há de mais exterior, é, dessa maneira, colocada como elemento intrínseco ao processo de conhecimento levado às últimas consequências: um conhecimento do impossível.

Essa impossibilidade de acesso ao jogo da vida, ao jogo da *própria* vida (ao lance de morte que se emaranha na vida), abre a Murilo – ainda no seu *lançamento* como poeta – uma cartografia de si mesmo, um delineamento impossível dos limites da *própria* vida do poeta. Constrói seu *Mapa*, portanto, como um guia para chegar à compreensão – como no Rilke citado por Jesi – de um conhecimento que se derrama como fonte, que é a *revelação* do sentido das coisas:

Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho
com os espíritos do [ar,
alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é
o bem
nem o mal.
Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso,
angustiado, no [éter,
tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de
pensamentos,
não acredito em nenhuma técnica.

sterilizzazioni dell’ora, grazie alle qualità della morte, che sono molteplici e in vario modo efficaci.”

Estou com os meus antepassados, me balanço em
arenas espanholas,
é por isso que saio às vezes pra rua combatendo
personagens imaginários,
depois estou com os meus tios doidos, às
gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do
jardim.
Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos,
levantando populações...
Me desespero porque não posso estar presente
a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na
minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,
presságios brotando no ar, diversos pesos e
movimentos me chama [a atenção,
o mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido verdadeiro das
coisas.⁴⁸²

Cartografar a própria perdição, sondar o insondável, vasculhar
jogos imaginários, dançar na agonia da vida: a morte que revela o
verdadeiro sentido das coisas.⁴⁸³ Eis o jogo de vida em que a experiência

⁴⁸² MENDES, Murilo. *Poemas...* p. 117.

⁴⁸³ Sobre a questão da morte de Pasolini, há a leitura particular de Giuseppe Zigaina – pintor friulano e que foi amigo de Pasolini até a morte do poeta – que pode ser, em certo sentido, um adágio à “morte que revela o verdadeiro sentido das coisas”. Já Pasolini, no ensaio *I Segni viventi e i poeti morti*, falava da montagem como algo próximo à morte (cf. o próximo item, 3.2.), isto é, que a morte é que agregava à vida sentido. Zigaina, no entanto, toma a teoria Pasolini expressa nesse ensaio como um prenúncio que o poeta dava da própria morte – numa espécie de organização da própria morte; algo como um suicídio que, porém, era um dever a cumprir. Ainda que a originalidade da interpretação de Zigaina possa ser levada em conta, discordo de suas conclusões – as quais remeteriam o *desespero* de Pasolini a uma programação do próprio fim, mesmo que Zigaina diga que não se trata de uma fuga, mas de uma continuação como *vida testemunhada*. Toda a problemática recente sobre a reabertura do caso Pasolini – e este é também o ponto de vista esboçado nesta tese – mostra (volta a mostrar, de fato) que se trata mais de um crime político (hipótese negada por Zigaina) do que de um crime passional. Também levanta a hipótese de crime político Gianni D’Elia em seu *Il Petrolio delle stragi*. Cf.: ZIGAINA, Giuseppe. *Pasolini e l’abiura. Il segno vivente e il poeta morto*. Venezia: Marsilio, 1994; D’ELIA, Gianni. *Il Petrolio delle Stragi*. Milano: Effigie, 2006.

de *uma vida* só se dá na agonia da passagem à morte. Não a vivência privatística de uma alma que pena e chora, mas a partilha da vida num mundo que a pisoteia e esmaga, que lhe aperta e impinge uma dor agoniada. Ao poeta, só resta uma verdade: a morte (o nada e ao mesmo tempo nada que, segundo Eduardo Sterzi, na leitura que faz de Ungaretti, pode ser “um dos nomes deste átimo que se faz *secretum* e *ethos*, fonte de alegria do indivíduo e de sua comunidade”⁴⁸⁴). Porém, é sua tarefa procurar, nessa agonia, a alegria (alegria que provém da própria morte, no sentido em que é ela que, única verdade que revela o sentido, delimita a esfera da finitude humana).

A vida é luta, e a solidariedade para a vida é luta e se faz na luta. Não me cansarei de repetir que o que mais nos une, os homens uns aos outros, são as nossas discórdias. E o que mais une cada um a si mesmo, o que faz a unidade íntima de nossa vida, são nossas discórdias íntimas, as contradições interiores de nossas discórdias. Alguém só se coloca a par de si mesmo, como Dom Quixote, para morrer. E se isso é a vida física ou corporal, a vida psíquica ou espiritual é, por sua vez, uma luta contra o eterno esquecimento. E contra a história. Porque a história, que é o pensamento de Deus na terra dos homens, carece de última finalidade humana, caminha para o esquecimento, para a inconsciência. E todo o esforço do homem é dar finalidade humana para a história, finalidade sobrehumana, diria Nietzsche, que foi o grande sonhador do absurdo: o cristianismo social.⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ STERZI, Eduardo. *A Prova dos Nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. In.: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECHI, Roberto; AMOROSO, Maria Betânia. (orgs.) *Travessias do Pós-Trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2006. p. 81.

⁴⁸⁵ UNAMUNO, Miguel de. *La Agonía del Cristianismo...* pp. 17-18. “*La vida es lucha, y la solidaridad para la vida es lucha y se hace en la lucha. No me cansaré de repetir que lo que más nos une a los hombres unos con otros son nuestras discordias. Y lo que más le une a cada uno consigo mismo, lo que hace la unidad íntima de nuestra vida, son nuestras discordias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discordias. Solo se pone uno en par consigo mismo, como Don Quijote, para morir. Y si esto es la vida física o corporal, la vida psíquica o espiritual es, a su vez, una lucha contra el eterno olvido. Y contra la historia. Porque la historia, que es el pensamiento de Dios en La tierra de los hombres, carece de última finalidad humana, camina al*

As duas lutas das duas vidas esboçadas por Unamuno são sinóticas. A morte física e a morte espiritual, a morte do corpo e o *esquecimento*. E *contra* a morte e *pela* morte Murilo, quarenta anos depois de *mapear-se*, não faz senão uma *micro-definição* de si mesmo (faz seu *auto-retrato* no mesmo estúdio da via del Consolato onde retratava, como *relâmpagos*, as personagens de sua vida) como única forma de experimentar a própria vida na batalha diuturna contra a morte: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: pelo desejo de suprir as lacunas da vida real; pela minha teimosia em rejeitar as ‘avances’ da morte (tolice: como se ela usasse o verbo adiar).”⁴⁸⁶

A vida só se experimenta, portanto, como um puro combate – a agonia de saber-se exposto, fora das esferas protetivas, como tanto insistia Pasolini – contra e, ao mesmo tempo, ao lado do nada (o resíduo interno da máquina de Jesi): ao poeta não resta a alternativa do silêncio ou do suicídio, mas somente a luta neste mundo, uma luta de *caráter destrutivo*:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.

O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena.⁴⁸⁷

O jogo da vida, portanto, compele o poeta ao trabalho literário (como a bela imagem blanchotiana da mão que pode interromper a escritura, enquanto a outra, a que nunca solta o lápis, pensando estar no domínio, não percebe a fragilidade do seu ato, o caráter tênue da

olvido, a la inconsciência. Y todo el esfuerzo del hombre es dar finalidad humana a la historia, finalidad sobrehumana que diría Nietzsche, que fué el gran soñador del absurdo: el cristianismo social.”

⁴⁸⁶ MENDES, Murilo. *Murilo Mendes por Murilo Mendes...* p. 45.

⁴⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Imagens do Pensamento...* pp. 237.

escrita⁴⁸⁸) e, mais, à assunção desse trabalho com caráter destrutivo, com a ciência – tomada às bordas da morte – da própria exposição ao mundo, por pior que este se lhe mostre.

A vida é capturada por essa constante agonia que, como um dos polos da condição oximora do poeta, tensiona e faz daquilo que se mostra agonizante por excelência, a morte, também motivo de alegria. A existência, o *pânico* na existência, deságua justamente no anseio pela morte, o doce enigma que sobeja a luta incessante da vida:

Doce enigma da morte,
 Tu que nos livra da criatura,
 Desta angústia do pecado e da carne.
 Doce enigma da morte,
 De ti, contigo e por ti é que eu vivo.
 Julgamento, inferno e paraíso:
 Sois menos necessários ao poeta.
 A minha morte
 É também a morte de todas as mulheres que
 existem comigo,
 Aquela que eu amo e não me ama,
 Aquelas que eu não amo e me amam.
 Morte, salário da vida.
 Doce enigma da morte.⁴⁸⁹

E se há um lugar em que o enigma da morte se mostra a Murilo – e também a Pasolini – com toda sua pujança é na cruz do messias. O calvário, o Gólgota, é o lugar de anseio e agonia que o messias teve de percorrer para da salvação do homem. É onde acontece a plena intervenção divina na história (no jogo) da *mitológica* totalidade dos homens: a humanidade. E nesse altar onde a imolação do cordeiro de deus acontece é que o homem vê a imagem exposta do enigma da morte: o salário da vida que até mesmo o deus recebeu de si próprio.

A luta intrínseca na vida é a agonia de uma experiência na qual o perigo da existência é algo e ao mesmo tempo nada; é a tarefa do poeta lidar com esse vazio que, como o contraponto entre a escuridão e a luz (do mapa muriliano, das aspirações de Unamuno, mas também das cenas

⁴⁸⁸ Cf. BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário...* pp. 15-16. “*O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve...*”

⁴⁸⁹ MENDES, Murilo. *A Poesia em Pânico...* p. 306-307.

coloridas e p&b da *Riccota* de Pasolini), não é a vitória ou derrota num jogo, mas a suspensão irremediável dos resultados e a aceitação do titubear diante das indefinições e incertezas da vida e da morte: Murilo teimando em rejeitar o adiamento da morte, Unamuno agonizando pela paz na guerra ou pela guerra na paz da vida do cristão,⁴⁹⁰ Benjamin pensando a experiência na agonia, Pasolini insistindo em escrever e denunciar as mazelas do seu mundo mesmo sabendo que a *mutação antropológica* a que assiste é definitiva e, ademais, pernicioso. Os tabuleiros das vidas são as apostas *agonísticas* e *agoniadas* de um jogo da vida que, porém, é sempre dado na dialética em suspensão de uma morte/vida intermitente e de uma vida/morte imanente.

O jogo do poeta,⁴⁹¹ portanto, é sempre paradoxal (e a imagem do *cara ou coroa* do poema, de *Os Quatro Elementos*, muriliano é exemplar: não há como a moeda não cair, mas mesmo diante do resultado há a suspensão) e é a exibição pura das contradições, das angústias, da agonia, ou seja, do modo como colocar a mão na realidade: em outras palavras, é um jogo ético. Assumindo-se como tal é que o fazer poético torna-se a medida da ação. A ação, a intersecção (o corte) no mundo dá-se, portanto, num jogo agônico, no qual é preciso que o poeta se arme. Mais do que observar o seu mundo, o poeta nele intervém criando um espaço ético na linguagem, de modo que seus olhos estejam sempre armados. “Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.”⁴⁹²

A arma dos olhos de Murilo são suas mãos que escrevem sua poesia – ou, como lembra no aforismo 281 de *O Discípulo de Emaús*: “O que vejo, toco.”⁴⁹³ Desde pequeno é recortando e colando que ele estabelece seu(s) mundo(s), que ele se cria enquanto poeta: “Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos.

⁴⁹⁰ UNAMUNO, Miguel de. *La Agonía del Cristianismo...* p. 22. “Alguien podrá decir que la paz es la vida – o la muerte – y que la guerra es la muerte – o la paz –, pues es casi indiferente asimilarlas a una o a otra respectivamente, y que la paz en la guerra – o la guerra en la paz – es la vida en la muerte, la vida de la muerte y la muerte en la vida, que es la agonía.”

⁴⁹¹ Joana Matos Frias faz uma análise da lógica das contradições em Murilo Mendes. Cf. FRIAS, Joana Matos. *O Erro de Hamlet. Poesia e dialética em Murilo Mendes...* pp. 71-79.

⁴⁹² MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote...* p. 974.

⁴⁹³ MENDES, Murilo. *O Discípulo de Emaús...* p. 842.

Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas.⁴⁹⁴ Murilo inquieta-se diante das imagens e toma uma posição⁴⁹⁵ diante delas, decompondo-as e recompondo-as exatamente como num jogo, que é sempre agônico – expõe aquela agonia alegre e exibe o caráter conflitual. Seus olhos armados alongam-se nas *armas* que a criança Murilo Mendes tem ao seu alcance e que, quando ao delas lembrar já adulto, faz questão de elogiá-las como verdadeiras armas à sua disposição (é delas que tira suas *microlições*). Uma dessas suas *armas* – contrapostas à *arma*, a Bomba – é, não por acaso, um instrumento de corte que figura tanto nos elogios como nas suas memórias: o serrote.

Tremo quando examino o serrote.

Acho angustiante a música dentada do serrote rangendo, pai de Antonin Artaud, cuja mãe é uma das Górgones.

Para libertar-me do serrrote compus um drama mínimo sobre.

DRAMATIS PERSONAE:

⁴⁹⁴ *Idem.* p. 973.

⁴⁹⁵ É o que está em questão num dos últimos livros de Georges Didi-Huberman. *Quand les Images Prennent Position. L'oeil de l'histoire*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. Analisando o *Arbeitsjournal* e o *Kriegsfibel* de Brecht, o crítico postula a ideia fundamental de que por si só uma imagem não nos diz nada. Antes é preciso lê-la. Cf. p. 36. Além disso, traz a ideia da tomada de posição diante das imagens. Isto é, o distanciar-se da imagem para melhor compreender nelas as diferenças visuais e temporais para aí então proceder à análise e a montagem. Cf. p.ex. p. 68. A montagem é o que caracteriza uma espécie de imaginação operativa, política. Cf. p. 119. “*Le montage instaure en effet une prise de position – de chaque image vis-à-vis des autres, de toutes les images vis-à-vis de l'histoire –, et celle-ci, à son tour, place le recueil iconographique lui-même dans la perspective d'un travail inédit de l'imagination politique.*” Também em entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui, publicada na revista *Vacarme* (Cf.: <http://www.vacarme.org/article1210.html>; tradução disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>), Didi-Huberman fala da posição do crítico e do artista diante das imagens. A montagem é, portanto, um *gesto* imaginativo. E podemos compreender essa posição central do gesto também no sentido que lhe atribui Agamben, isto é, como exibição da própria *medialidade* dos movimentos humanos, exposição da própria comunicabilidade da comunicação. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o Gesto...* pp. 9-14.

O SERROTE;
 EU PRÓPRIO, DE BINÓCULO E LUVAS
 PRETAS.
 CENÁRIO: UM QUALQUER.
 TEMPO DE AÇÃO: 1910-1965.
 ESPAÇO DA AÇÃO: JUIZ DE FORA – RIO –
 ROMA

Aproximo-me bastante do serrote, calço as luvas,
 entrego-lhe o texto menor do mundo:

AI!

Fora o serrote. Ainda assim prefiro-o à bomba
 atômica. Se bem que terrível não ameaça nem
 tropeja. Além disto não há serrotes “limpos” ou
 “sujos”, americanos, russos ou chineses. Todos
 são internacionais.

(Acabarei elogiando o serrote.)

Serrote, caixinha de música dos nazistas.⁴⁹⁶

E das microlições poliédricas, a última é justamente a do objeto
 que o auxilia nas tarefas do recorte e montagem, da abertura do tempo
 de menino no tempo do já idoso Murilo Mendes: a tesoura.

Quem ousaria dizer que a tesoura serve só para
 cortar? Ela abre diante de nós – consenciente – em
 forma plástica, reduzida, o grande X do universo.
 Além disto com a tesoura solerte operamos o
 tempo e o espaço. Fazer cortes no tempo e no
 espaço é praticar um conselho de Aristóteles –
 abstrair. Corte mental.

A tesoura: pacífica ou ferina. Fere-nos às vezes.
 Mesmo se de mau humor sabe, instrumental,
 calar-se. Quanto a nós, tesouramos os outros
 porque tememos aplicar a tesoura à nossa própria
 pele.

Quando eu era menino surpreendia a tesoura no
 cesto de costura: fascinava-me. Abrindo-a em X,
 temia que ela súbito adquirisse a forma feminina e
 me enterrasse as unhas no peito. Corria então para
 o jardim-pomar, aconselhando-me
 alternativamente com a romãzeira ou o jambeiro;
 mas na realidade a tesoura, discreta e ambígua,
 nunca me perseguiu.

Como se tesourava em Juiz de Fora! Meus pais
 não gostavam de tesourar, advertindo-nos da

⁴⁹⁶ MENDES, Murilo. *Poliedro...* pp. 995-996.

deselegância de; só mais tarde pude descobrir que essa é uma lei não-escrita do universo-mundo.⁴⁹⁷

Os instrumentos-arma (as *armas* extensão das mãos de Murilo, por assim dizer), são os meios utilizados pelo poeta para jogar a vida nos beirais da morte. De fato, é nas memórias – recortando o tempo passado e dando-lhe presença – que Murilo toma do fator da morte, *Chronos*, a oportunidade, o tempo oportuno, *kairós*, para a alegria em meio à toda agonia da existência. Com a tesoura em mãos, Murilo recorta não só mapas, mas o próprio tempo da existência, abrindo para si um presente que excede uma necessidade de transcendência do tempo histórico e faz com que o poeta encontre seu espaço para a ação, sua *morada habitual* neste mundo, isto é, a *ética*. E a ideia de Sterzi, ao analisar a noção de memória em Aníbal Machado e de como o presente toma a forma de um *intervalo para respirar* e, portanto, para viver, é interessante nesse sentido: “é neste intervalo de neutralidade – neste instante em que o homem consegue libertar-se do ‘grande desespero’ trágico-mítico e passa a lidar apenas com o ‘infradesespero’ (‘mais que impaciência, menos que angústia’) que delimita sua nua humanidade – que se deve mobilizar aquilo que Aníbal designa ‘os nossos recursos de cá’.”⁴⁹⁸

A agonia alegre que *rege*, portanto, a condição geral dos homens, faz com que o poeta busque, uma vez inquieto diante das imagens do mundo – das imagens *de* mundo – que se lhe apresentam, revirar – com a mão, remontando o tempo – a todo instante o “forro do tempo do avesso”,⁴⁹⁹ isto é, fazer com que o que resta de passado no presente – as *sobrevivências* – seja o modo de abertura efetiva para o presente. Ou seja, não numa esperança residiria o futuro, mas na sua dissolução no presente,⁵⁰⁰ este o único *tropos* da ética.

⁴⁹⁷ *Idem*. pp. 1010-1011.

⁴⁹⁸ STERZI, Eduardo. *A Prova dos Nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria...* p. 77.

⁴⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 146.

⁵⁰⁰ Como lembra Agamben em recente intervenção pública emitida pela RAI 3, no programa *Chiodo Fisso*, a respeito do modo de encarar a crise contemporânea que acomete o capitalismo financeiro. Tradução em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-giorgio-agamben.html> “...o poder financeiro sequestrou toda fé e todo o futuro, todo o tempo e todas as esperas. Enquanto durar essa situação, 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 &

3.2.

Em meados do século XV Piero della Francesca é comissionado para fazer os afrescos da capela-mor da basílica de San Francesco em Arezzo. O famoso ciclo de Arezzo representa dez cenas de uma lenda muito comum na idade média, principalmente na tradição franciscana, denominada *Legenda áurea*.⁵⁰¹ Piero, então um razoavelmente jovem

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."

⁵⁰¹ Carlo Ginzburg nos traz uma síntese da lenda. Cf. GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Trad.: Denise Bottmann. p. 68-69. "À beira da morte, Adão lembra que o arcanjo Miguel havia lhe prometido um óleo milagroso que lhe salvaria a vida. O filho Seth, enviado em busca do óleo às portas do Paraíso, recebe do anjo apenas um ramo do qual brotará o óleo da salvação, mas não antes de decorridos 5500 anos. Seth volta ao pai e o encontra morto: então planta o ramo em sua sepultura. Do ramo nasce uma árvore, que Salomão tenta utilizar na construção do templo, mas em vão, porque, a cada vez que se corta o lenho, o pedaço é grande ou pequeno demais. Tal pedaço de madeira é erguido e lançado sobre o rio Siloés, para servir de ponte. A rainha de Sabá, em visita a Salomão, vê o lenho e tem uma premonição: em vez de pisar nele, ajoelha-se para venerá-lo. Anuncia profeticamente a Salomão que daquele lenho virá o fim do reino dos hebreus. Para evitar a profecia, Salomão manda enterrar o lenho na piscina probática. Mas o lenho volta à superfície e é utilizado para construir a cruz em que Jesus é sacrificado. Trezentos anos depois, na véspera da batalha contra Maxêncio na ponte Mílvia, Constantino tem uma visão: aparece-lhe um anjo, que o exorta a combater sob o signo da Cruz. Dessa forma Constantino vence e se torna imperador de Roma; depois se converte e envia sua mãe, Helena, a Jerusalém, para procurar o lenho da verdadeira Cruz. O único que sabe onde está o lenho é um hebreu de nome Judas. Como ele não quer falar, a imperatriz, Helena, manda jogá-lo dentro de um poço. Retirado depois de sete dias, Judas revela que a Cruz está enterrada sob um templo dedicado a Vênus. A imperatriz Helena manda destruir o templo: vêm à luz as três cruzes do Calvário. Identifica-se a verdadeira Cruz porque um jovem morto ressuscita a seu toque. Helena restitui solenemente a relíquia a Jerusalém. Três séculos mais tarde, a relíquia é roubada pelo rei persa Cosroés, que a coloca num altar ao lado de símbolos idólatras e se faz adorar como Deus. Heráclio, imperador do Oriente, move uma guerra contra Cosroés, derrota-o e manda decapitá-lo. Volta a

pintor, de fato, assume a obra de pintura na igreja, que já havia sido começada por Bicci di Lorenzo. Constatam os historiadores que o ciclo de Arezzo foi baseado numa versão da lenda, naquele tempo corrente, de Jacopo da Varezze. Entretanto, a série – que suscita diversos problemas iconológicos tais como a datação, o comitente, os porquês de certas inserções figurativas etc. – tem diferenças cruciais em relação a outras pinturas da *Legenda* (como a de Agnolo Gaddi na Santa Croce – 1388-1393 – , em Florença, e a de Cenni di Francesco, em San Francesco – 1410 – em Volterra). Piero insere três cenas que, de certo modo, são vistas como sua marca de ruptura com uma tradição ainda calcada em pressupostos reconhecidos em seu tempo como obscurantistas (toda a lenda é pautada por apócrifos, ou seja, marcadas pela distância em relação ao então insurgente humanismo⁵⁰² na península itálica): o encontro de Salomão com a rainha de Sabá (*fig. 10*); a transformação do sonho de Heráclio no sonho de Constantino (*fig. 7*); e a vitória de Constantino sobre Maxêncio (*fig. 15*).

Os ecos desse gesto de Piero reverberam pela história da arte ao ponto de até hoje não haver entre os estudiosos concordância sobre os motivos da deformação da lenda. Em grande medida, e as análises iconográficas assim o atestam, tal inserção era um modo de exibir elementos da conjuntura política da época (como a representação de Constantino com os traços do imperador do Oriente João VIII Paleólogo).⁵⁰³ Porém, mesmo com tais incógnitas (e talvez também por

Jerusalém com grande pompa, mas encontra as portas da cidade milagrosamente fechadas. Apenas quando, exortado por um anjo, decide imitar a humilde entrada de Cristo em Jerusalém é que se abrem as portas. Assim a relíquia da Cruz é devolvida ao Santo Sepulcro.”

⁵⁰² Roberto Esposito, em seu último livro *Pensiero Vivente*, coloca o humanismo como a instância preliminar de algo que denomina Filosofia Italiana Moderna. Ele expõe a leitura negativa que Heidegger faz do humanismo (no giro das análises da vida factícia ao primado da linguagem), bem como as implicações dessa no pensamento italiano contemporâneo, passando por releituras marginais de Heidegger como a de Ernesto Grassi (quem, ligado ao fascismo italiano, tratava de colher nas leituras heideggerianas elementos positivos para uma revalorização do humanismo em base ontológica e não, por assim dizer, idealista). Cf. ESPOSITO, Roberto. *Pensiero Vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi, 2010. pp. 34-45.

⁵⁰³ Toda a questão da reunificação das Igrejas do Ocidente e do Oriente do Concílio de Florença em 1439, da tomada de Constantinopla pelos turcos em 1453, fulguram como dados extremamente relevantes para a análise da obra. Cf. GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero...* pp. 47-84. Ginzburg, na sua leitura,

elas), a força das imagens do ciclo de Arezzo se mantém no correr dos séculos, inquietando quem para elas olha, pressionando e impressionando o visitante.

Ciclo de Arezzo, de Piero della Francesca:



Anunciação. (Fig. 6)



Sonho de Constantino. (Fig. 7)

traz sempre à questão a interpretação do grande mestre da crítica de arte italiana no século XX: Roberto Longhi. Vale lembrar que Longhi fora professor de Pasolini e em muito influenciou o gosto artístico do jovem Pier Paolo – basta verificar que o plexo de citações do poeta e analisar sua *descendência* longhiana, por assim dizer. Longhi faz uma importante leitura de Piero della Francesca num livro, cuja primeira edição italiana data de 1927 e que certamente Pasolini tinha como uma referência, primordial para a crítica estilística de arte. Cf. a belíssima edição brasileira publicada em 2007 pela Cosac Naify. LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Trad.: Denise Bottmann.



Derrota de Cosroés. (Fig. 8)



A descoberta e comprovação da verdadeira Cruz. (Fig. 9)



Encontro de Salomão com a rainha de Sabá. (Fig. 10)



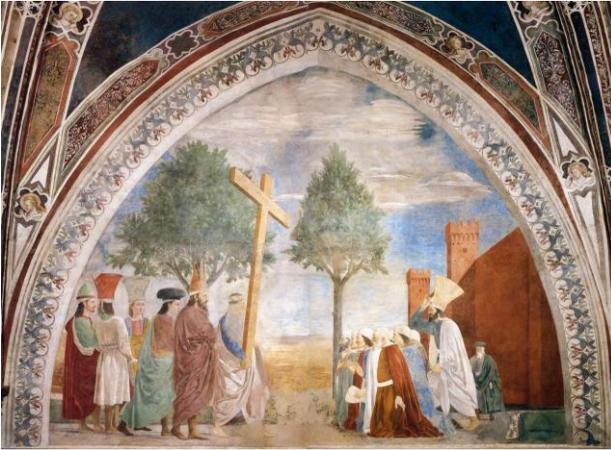
A morte de Adão. (Fig. 11)



Tortura do judeu. (Fig. 12)
(Fig. 13)



Transporte do lenho da Cruz.



Restituição da Cruz a Jerusalém. (Fig. 14)



Vitória de Constantino sobre Maxêncio. (Fig. 15)

Em 1955, diante de um desses frequentadores de San Francesco em Arezzo, Pier Paolo Pasolini escreve a primeira parte de *La ricchezza*, poema de abertura (composto em 6 partes, e redigido entre 1955 e 1959) do que seria o volume *La religione del mio tempo*. No ritmo de uma visão, Pasolini descreve no poema a imagem que tem de um operário que entra na igreja, observa os afrescos e os outros visitantes que ali se encontram (no caso, uma comitiva de estudiosos dentre os quais se encontra o poeta) com um suspeito olhar de animal, e sai para a praça.⁵⁰⁴ O olhar do operário para os afrescos, vê-se por Pasolini, passa da Derrota de Cosroés (fig. 8), à Anunciação (fig. 6) até parar no Sonho de Constantino (fig. 7).

⁵⁰⁴ Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *La Religione del mio tempo...* pp. 11-15.

Toda a construção, por assim dizer, *filmica* (a impressão que se tem, ao ler o poema, é de que se está diante de um plano-sequência) do poema de Pasolini, é perpassada por um jogo de luzes peculiar: a luz que entra pelos vitrais da igreja e a luz que irradia da pintura (a luz universal característica nas pinturas do Renascimento florentino⁵⁰⁵). Ao correr os olhos pelos afrescos, o operário vislumbra a luz que entra pelos vitrais, mas também vê a luz “que se expande/ de um sol fechado onde foi divino/ o Homem.”⁵⁰⁶ E é nessa justaposição das luzes na parede da igreja, neste interno que se cruza com o externo, que Pasolini busca expressar-se. Isto é, o poeta, cineasta ou intelectual combativo, procura, como é exemplar na observação atenta dos gestos do operário e das contraposições de espaços, por um ponto de fuga à cooptação da vida pelo novo tipo de poder que ele via nascer na Itália; e seu agir, comendo, filmando ou debatendo publicamente suas ideias, não tinha como não ser contraditório, oximoro, paradoxal.

O jogo de entrada e saída da igreja, representado tanto pelo operário quanto pelo próprio Pasolini (aqui, uma metáfora da ambiguidade do resistir à insurgência de um novo mundo sem deixar de encará-lo) fica evidente no último trecho da primeira parte do poema, não por acaso, como se verá, denominado *Nostalgia della vita*.

Ah, fora, reaparece o tempo da pia
tarde provinciana e, dentro,
reabertas as feridas da nostalgia!
São estes os lugares, perdidos no coração
campestre da Itália, onde pesa
ainda o mal e pesa o bem, enquanto
espuma inocente o ardor
dos rapazes e os jovens são viris
na alma ofendida, não exaltada,
da humilhante prova
do sexo, da cotidiana
maldade do mundo. E se cheios

⁵⁰⁵ O tema de uma *luz mítica*, por assim dizer, retorna também em um dos *prefácios adiados* de *Petrolio*. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Petrolio*. Milano: Oscar Mondadori, 2005. A cura di Silvia De Laude. pp. 17-18. De fato, a luz do *passado* que se irradia no presente – as *sobrevivências*, para dizer com Warburg – está ligada a um movimento de saída de um passado (em *Petrolio*, do interior da casa de Carlo para uma pequena praça quadrada) estratificado e de possibilidade de ação no presente – como também se vê nos diversos trechos expostos no texto.

⁵⁰⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *La Religione del mio Tempo*...p. 12. “... *che si spande / da un sole racchiuso dove fu divino / l’Uomo*”

de uma honestidade velha como a alma,
 aqui os homens permanecem crentes
 em alguma fé – e o pobre fervor
 dos seus atos os possui ao ponto
 de perdê-los num murmúrio sem memória –
 mais poético e alto
 é este espumegar da vida.
 E mais cego o sensual pesar
 de não ser sentido pelos outros, sua embriaguez
 antiga.⁵⁰⁷

Gianni d'Elia, no prefácio ao volume, diz que esse fechamento indica justamente “uma viagem de dentro para fora, do tempo ao espaço, da memória à presença. É o tema eminentemente pasoliniano – e, certamente já proustiano – do passado presente e daquela participação esmagadora dos excluídos que já estava em Leopardi.”⁵⁰⁸ D'Elia vê nisso um princípio estético pasoliniano, concluindo elucidativamente

⁵⁰⁷ *Idem.* p. 15. “Ah, fuori, riapparso tempo della pia/ sera provinciale, e, dentro,/ riaperte ferite della nostalgia!/ Sono questi i luoghi, persi nel cuore/ campestre dell'Italia, dove ha peso/ ancora il male, e peso il bene, mentre schiumeggia innocente l'ardore/ dei ragazzi, e i giovani sono virili/ nell'anima offesa, non esaltata,/ della umiliante prova/ del sesso, dalla quotidiana/ cattiveria del mondo. E se pieni/ d'una onestà vecchia come l'anima,/ qui gli uomini restano credenti/ in qualche fede – e il povero fervore/ dei loro atti li possiede tanto/ da perderli in un brusio senza memoria –/ più poetico e alto/ è questo schiumeggiare della vita./ E più cieco il sensuale rimpianto/ di non essere senso altrui, sua ebbrezza antica.”

⁵⁰⁸ D'ELIA, Gianni. *Verso la poesia incivile*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *La Religione del mio tempo...* p. VI. “un viaggio dal dentro al fuori, dal tempo allo spazio, dalla memoria allá presenza. È il tema eminentemente pasoliano – e, cdrtto, già proustiano del passato presente, e di quella struggente partecipazione dell'escluso che fu già nel paradigma sentimentale di Leopardi.” Também Walter Siti, no grande posfácio às obras de Pasolini para a coleção *I Meridiani*, chama a atenção para a questão da viagem em Pasolini também em relação à questão do cruzamento entre exterior (fora da Itália, no caso do ensaio de Siti) e interior (dentro da Itália). Cf. SITI, Walter. *L'Opera Rimasta Sola*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Tutte le Poesie. II*. Milano: Arnaldo Mondadori, 2003. Ed. Diretta da Walter Siti. A cura e con un scritto di Walter Siti. p. 1914. “il viaggio è per lui una formazione di compromesso, inventata per risolvere provvisoriamente il circolo vizioso di cui sto parlando – essere fuori d'Italia próprio mentre vi si è dentro, coinvolti nella sua cronaca ('ho bisogno di scriverla subito'). Viaggiare è un modo per accumulare esperienza, e quindi produrre poesia, ma viceversa la poesia è una scusa, o un pretesto, per viaggiare.”

que nos poemas de Pasolini nos quais há movimento existe um princípio de montagem (com campo e contra-campo) que tende a romper com uma aparente natureza do tempo dos corpos e da vida.⁵⁰⁹

A saída retrata, portanto, um movimento que parte de um espaço interior, de um círculo protetor, de um lugar simbolicamente climatizado com traços de uma sutil comunidade (*ekklesis*, a reunião de vocações), para o espaço aberto, desprotegido do exterior (uma espécie de *ekstasis* impreterível). Pasolini, mesmo nostálgico da vida (uma vida arcaica, resplandecida na luz universal que emana daquelas paredes), sabe, contudo, que não é possível a vida somente dentro dessa esfera protetora⁵¹⁰ (a luz do exterior entra na igreja). E o dilema do homem contemporâneo, a condição geral dos homens descrita por Murilo, portanto, aparece marcado pela noção de que toda *comunidade* (e o *cum munus* dos latinos é, em certo sentido, paralelo à compreensão da já latinizada *ecclesia*) que se pretende fechada, *imunizada*, não é senão um mito de proteção.

De fato, essa contraposição dentro/fora, evidente em *La ricchezza*, perpassa a obra pasoliniana. Pasolini utiliza-se desse recurso novamente em outra *reconstrução* de uma obra de arte da tradição cristã, também ela de Piero della Francesca. Trata-se da primeira cena de *O Evangelho segundo Matheus*, filme dirigido por Pasolini em 1964. O filme começa com a câmera num close em Maria, seguido por um close em José que a observa, para logo em seguida voltar para Maria, porém, agora sem o close, mas com um enquadramento que mostra a virgem em pé, num espaço aberto e tendo ao fundo uma parede com um arco que dá a impressão de lhe cobrir (*fig. 17*). Essa imagem da virgem no filme de Pasolini é evidentemente uma evocação do painel central do Político da Misericórdia de Piero della Francesca, conservado no Museu Cívico de Sansepolcro (*fig. 16*). Entretanto, há uma diferença nas imagens: enquanto na imagem de Piero (como é comum nas virgens da

⁵⁰⁹ *Idem*. p. VIII.

⁵¹⁰ Esse é o tema de todo o primeiro tomo da importantíssima trilogia *Esferas*, de Peter Sloterdijk. Cf. SLOTERDIJK, Peter. *Eferas I. Burbujas. Microsferología*. Madrid: Siruela, 2003. Outra trilogia que é de fundamental importância para um debate biopolítico é a de Roberto Esposito. Cf. ESPOSITO, Roberto. *Bíos. Biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi, 2004; ESPOSITO, Roberto. *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003; e ESPOSITO, Roberto. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

misericórdia), Maria albergada sob as arcadas de uma igreja dá, sob seu manto, abrigo para uma comitiva de santos, na de Pasolini ela guarda o próprio messias no seu ventre sem nenhuma proteção sobre si, num espaço aberto e ruinoso.



Fig. 16



Fig. 17

As imagens das virgens da misericórdia retratam essas mães que sempre albergam sob seus mantos os miseráveis filhos, como que criando uma redoma, um mundo circular sob o qual os homens encontram seu refúgio, seu mundo. Entretanto, essa proteção, essa redoma imunizadora, é incapaz de subsistir perenemente. Ao homem não restam meios de permanecer num ciclo eterno de proteção; a ele é preciso a saída ao mundo (como no poema, a certa altura devem todos sair da igreja). Pasolini percebe muito bem esse paradoxo, ao ponto de fazer de sua imagem da Madonna da misericórdia não a protetora dos miseráveis sob seu véu, mas a frágil concha que guarda a pérola redentora do mundo; isto é, ele retrata uma proteção de mãe que é finita, que dura o tempo da gestação, da qual inevitavelmente (e literalmente) sairá seu filho à luz do mundo (retirá seu véu, abrirá sua concha). É desse paradoxo, dessa saída necessária e dolorosa ao mundo que nos fala Pasolini em outra poesia, *Supplica a mia madre*:

Tu és a única no mundo que sabe, do meu coração,
Aquilo que sempre foi, antes de todo outro amor.

Por isso devo dizer-te aquilo que é horrível
conhecer:
É dentro da tua graça que nasce a minha angústia.

És insubstituível. Por isso está condenada
À solidão a vida que tu me destes. (...)

Sobrevivemos: e é a confusão
De uma vida que renasce fora da razão.⁵¹¹

As esferas, estes mundos protetores e imunizadores dos modos de convivência humanos, foram cunhadas, nos mitos de formação comunitários – ao menos ocidentais –, primeira e metaforicamente a partir da relação mãe-filho (desde a primeira esfera protetiva: o útero). Todas as implicações da saída da bolha primitiva das primeiras relações parentais foram, em certa medida, reequacionadas e absorvidas na criação de globos, de esferas maiores. Diz Sloterdijk que “os povos, os

⁵¹¹ PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in Forma di Rosa...* pp. 27-28. “*Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore, / cio che è stato sempre, prima d’ogni altro amore. / Per questo devo dirti cio ch’è orrendo conoscere: è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia. / Sei insostituibile. Per questo è dannata / all’ solitudine la vita che mi hai data. / (...) Sopravviviamo: ed è la confusione / di una vita rinata fuori dalla ragione.*”

impérios, as igrejas e sobretudo os Estados nacionais modernos são, e não em último lugar, ensaios político-espaciais para reconstruir, com meios imaginários institucionais, corpos maternos fantásticos para massas de população infantilizadas.”⁵¹²

À imagem, portanto, de uma mãe protetora podemos agregar também aquela de uma instituição que protege. As próprias imagens das madonas podem servir de referência. Sempre abrigam sob seus mantos os miseráveis, mas também elas, as madonas, são de algum modo abrigadas: por uma horda de anjos, pelas arcadas de uma igreja e até mesmo por uma concha, como vemos na famosa *Madonna di Brera*, também de Piero della Francesca. Toda a configuração de um mundo então nascente é exposta pela imagem da proteção, do estabelecimento de limites para os tutelados, para aqueles dignos de misericórdia (lembramos que todas estas imagens cobrem o período de ascensão do chamado Estado Moderno; é também o início das grandes navegações e da descoberta das esferas mundo).

No entanto, na imagem da virgem pasoliniana vemos que a concha que protege (o ventre materno) é a mesma que dá a vida, que não pode segurar *ad eternum* a pérola, que tem que entregá-la aos ventos dos tempos, à brisa do tempo histórico.⁵¹³ O poeta vive a angústia de saber-se – tal como um messias – lançado no mundo, para além do paraíso perdido da comunhão com a mãe (essa mitologia das relações, que ainda e em alguma medida no mundo contemporâneo domina seja a ideia de amor, seja a de política). É também Sloterdijk a lembrar que essa câmara de vibrações de felicidades eternas, esse país Nós, nunca pode ser duradouro e em nenhum lugar pode existir. Diz ele: “no tempo pós-paradisiáco – e não se conta o tempo sempre *after paradise lost?* – a

⁵¹² SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I...* p. 71. “*que los pueblos, los imperios, las iglesias y sobre todo los Estados nacionales modernos son, y no en último lugar, ensayos político-espaciales para reconstruir, con medios imaginarios institucionales, cuerpos maternos fantásticos para masas de población infantilizadas.*”

⁵¹³ Também é notável o uso da concha como algo que se abre para a vida nas representações pictóricas renascentistas. Exemplo claro e imponente disso é o “Nascimento de Vênus” de Botticelli. Aliás, sobre isso há o importante ensaio de Warburg. Cf. WARBURG, Aby. *La Naissance de Vénus e le Printemps de Sandro Botticelli. Étude des représentations de l’antiquité dans la première renaissance italienne...* pp. 9-35.

sublime esfera dúplice-única está condenada a estourar.”⁵¹⁴ No mundo contemporâneo não há ingenuidades, não há inocência e um espectro de melancolia parece querer assolar qualquer tentativa de construção de um mundo *after paradise lost*.

Continuando em suas análises esferológicas, Sloterdijk vê que o mundo de hoje não comporta mais a imagem do grande globo como metáfora de si, mas sim a espuma. O mundo das borbulhas que se uniam numa grande bolha explode e se arranja amorfamente num manto de espuma. É, diz ele, por meio de um discurso sobre a patologia das esferas que se pode distinguir um tríplice foco de análises do contemporâneo:

um político, enquanto as espumas são estruturas tendencialmente ingovernáveis que tendem à anarquia morfológica; um cognitivo, enquanto os indivíduos e as associações de sujeitos que vivem em espumas já não podem chegar a formar um mundo global, posto que a ideia mesma de mundo global com seu acento caracteristicamente holístico pertence inequivocamente à época já passada dos círculos metafísicos de fechamento total ou monoesferas; e um psicológico, enquanto os indivíduos isolados perdem tendencialmente nas espumas a força de formação psíquica de espaço e se encolhem convertendo-se em pontos depressivos isolados que são transferidos a um entorno discricionário (chamado sistematicamente e com razão meio ambiente, mundo do entorno); tais indivíduos padecem daquelas diminuições de imunidade que se produzem pela decadência das solidariedades – para não falar, no momento, das novas imunizações por participação em criações ou regenerações de esferas.⁵¹⁵

⁵¹⁴ SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I...* p. 57. “*en el tiempo posparadisiaco – ¿y no se cuenta lo tiempo siempre after paradise lost? – la sublime esfera dúplice-única está condenada a estallar.*”

⁵¹⁵ *Idem*. pp. 74-76. “*uno político, en tanto las espumas son estructuras tendencialmente ingobernables que tienden a la anarquía morfológica; uno cognitivo, en tanto los individuos y las asociaciones de sujetos que viven en espumas ya no pueden llegar a formar un mundo global, puesto que la idea misma del mundo global, con su acento característicamente holístico, pertenece inequívocamente a la época ya pasada de los círculos metafísicos de encierro total o monoesferas; y uno psicológico, en tanto los individuos aislados pierden*

Pasolini já pressentia essa configuração do drama espumoso contemporâneo (a Itália que se lhe mostrava estava em grande crescimento econômico, além de sofrer uma mudança radical de paradigmas). Ele percebe o fracasso das instituições esféricas e vê um novo poder se formar, um poder que não está pautado num centro que o irradia (uma função panóptica), um poder que não é repressivo como o do antigo fascismo (como ele chama), mas permissivo e que, a despeito da permissividade, é ainda muito mais pernicioso. Como intelectual público, talvez uma das primeiras figuras desse tipo, sua desilusão com o mundo fica ainda mais notória (são justamente dessa época os textos sobre a *mudança antropológica*, sobre as polêmicas com os jovens – publicados em *Lettere Luterane* – além de todo o início do percurso que o tornará corsário). E é no célebre artigo de 1975 sobre o desaparecimento dos vagalumes que expõe sua essa sua visão:

Depois do desaparecimento dos vagalumes os “valores” nacionalizados e, portanto, falsificados do velho universo agrícola paleocapitalista não contam mais. Igreja, Pátria, Família, obediência, ordem, poupança, moralidade, não contam mais. Eles não servem nem mesmo enquanto falsos valores (...) Para substituí-los estão os “valores” de um novo tipo de civilização, totalmente “outra” em relação à vida rural e paleoindustrial. (...) Não estamos mais, como todos sabem, diante de “tempos novos”, mas de uma nova época da história humana: desta história humana cuja contagem se dá em milênios.⁵¹⁶

tendencialmente en las espumas la fuerza de formación psíquica de espacio y se encogen convirtiéndose en puntos depresivos aislados que son transferidos a un entorno discrecional / llamado sistémicamente con razón medio ambiente, mundo del entorno); tales individuos padecen de aquellas mermas de inmunidad que se producen por la decadencia de las solidariedades – por no hablar por el momento de las nuevas inmunizaciones por participación en creaciones o regeneraciones de esferas –.”

⁵¹⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari...* pp. 130-131. “Dopo la scomparsa delle lucciole. I ‘valori’, nazionalizzati e quindi falsificati, del vecchio universo agricolo e paleocapitalistico, di colpo non contano più. Chiesa, patria, famiglia, obbedienza, ordine, risparmio, moralità non contano più. E non servono neanche più in quanto falsi. (...) A sostituirli sono i ‘valori’ di un nuovo tipo di civiltà, totalmente ‘altra’ rispetto alla civiltà contadina e paleoindustriale. (...) Non siamo più di fronte, come tutti ormai sanno, a ‘tempi

Alguns meses depois, ainda em 75 e pouco antes de sua morte, Pasolini, em entrevista concedida a Jean Dufлот, fala que o que está em andamento na Itália daqueles anos (e é possível dizer que se trata de um processo que, em níveis globais, talvez hoje esteja atingindo uma realização jamais vista) é uma mutação antropológica, com o surgimento de um homem que não se pertence mais e cuja razão de ser estaria na legitimação – vazia e consensual – de uma abstração de poder, de uma espécie de novo totalitarismo. E Pasolini dá uma definição do que seria esse novo poder:

Não é mais o do Vaticano, nem o da democracia cristã e de seus notáveis; não é nem mesmo o do exército ou da polícia, entretanto onipresentes. É um poder que escapa mesmo à grande indústria, na medida em que a transnacionalidade da indústria “nacional” deslocou os verdadeiros centros de decisão tocantes ao desenvolvimento, à produção, aos investimentos... Este poder está na própria totalização dos modelos industriais: é uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir, de consumir e de viver em função disto. É um poder histórico, que tende a massificar os comportamentos (essencialmente a linguagem do comportamento), a normalizar os espíritos simplificando freneticamente todos os códigos, especialmente “tecnicizando” a linguagem verbal. O fascismo histórico era um poder grosseiramente fundado sobre a hipérbole, sobre o misticismo e o moralismo, sobre a exploração de um certo número de valores retóricos: o heroísmo, o patriotismo, o familiarismo... O novo fascismo é propriamente uma poderosa abstração, um pragmatismo que canceriza toda a sociedade, um tumor central, majoritário...⁵¹⁷

A imagem do tumor, do câncer, é de certo modo equivalente à patologia que Sloterdijk, quase 25 anos depois, chama espumear das esferas – e a esfera do painel de Rivera, não *protetiva* mas *destrutiva*, pode ser também vista como um espécie de possibilidade de *câncer* que

nuovi', ma a una nuova epoca della storia umana: di quella storia umana le cui scadenze sono millenaristiche."

⁵¹⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Dufлот...* p.160.

permanece a todo instante latente para o homem. Nenhum tipo de instituição (igreja, pátria, família etc.), de esfericidade protetora e imunizadora, pode agora ser levada em conta. O poder se esvazia e com isso instaura-se algo como um limiar no qual não é mais possível falar dos velhos valores, nem mesmo enquanto falsos valores. Como numa zona de exceção (o que Agamben chama topologicamente de campo), na nova era humana entrevista por Pasolini (e que nos anos 80 e 90 será matéria de análise para o que será chamado pós-estruturalismo) não há mais como fundar uma política pautada em critérios derrisórios de consolidação de espaços determinados: o câncer faz metástase; a espuma não tem ordem.

Como sentir-se diante de um panorama tão obscuro? Como agir diante dessa nossa era que se insinua como de mutação antropológica? De fato, a condição que assume Pasolini, ainda na entrevista a Dufлот, é a de um intelectual que sempre “tem o dever de exercer uma função crítica sobre práticas políticas globais, de ‘destotalizar’, senão, que intelectual seria ele?”.⁵¹⁸ Porém, tal intervenção (em todas as searas nas quais atua: cineasta, escritor, teatrólogo, poeta, colunista etc.) é sempre dolorosa, vem sempre com a angústia de saber que a vida do mundo que tem diante de si está na condição de desnudada diante de um poder (vazio) que a coopta (e esvazia) totalmente.⁵¹⁹ Ou ainda, essa dissolução dos espaços imunitários impinge ao poeta (homem) a busca de uma ética não mais normativa – regulada no princípio ordenador da inclusão/exclusão –, mas que seja uma nova morada do homem – nem no ser, nem no não-ser; nem na *humanitas*, nem na *animalitas*, mas em algo que pode parar essa máquina de separações a partir da qual uma

⁵¹⁸ *Idem*. p. 159.

⁵¹⁹ 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*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits Corsaire*. Paris: Flammarion, 1976. Traduit de l'italien par 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, amèr, de la lutte contre tout ce qui nous fait nous contenter d’être’ ce à quoi cherche à nous réduire le ‘nouveau Pouvoir’.”

antropogênese se fundou (e, lembremos que *ethos*, em grego, significa a morada habitual do homem, na saída do mito originário placentário uma nova morada não será dada, mas deve ser reconstruída). Ou, como lembraria Murilo em seu *pós-poema*:

O anteontem – não do tempo mas de mim –
Sorri sem jeito
E fica nos arredores do que vai acontecer
Como menino que pela primeira vez põe calça comprida.

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,
Trata-se de substituir o lado pelo centro.
O que é da pedra também pode ser do ar.
O que é da caveira pertence ao corpo:
Não se trata de ser ou não ser,
Trata-se de ser e não ser.⁵²⁰

As ações poética e ética, portanto, abrir-se-iam como a possibilidade dolorosa⁵²¹ de estar em jogo na existência – na exposição ao mundo *desimunizado*: eis a agonia alegre. Pasolini, agora em entrevista concedida a Jean-André Fieschi,⁵²² declara sua condição, seu modo de agir poético – e ético – no mundo fora das proteções:

Na verdade, tudo o que disse sobre meus filmes foram coisas pretextuais. A realidade é esta: [os filmes] exprimem tanto a alegria quanto a dor contemporaneamente. Desde criança, desde minhas primeira poesias em dialeto Friulano até a última poesia em italiano utilizei uma expressão retirada da poesia provençal: *ab joy*. O rouxinol que canta *ab joy*, de alegria, por alegria. Mas *joy* no provençal daquele tempo tinha um significado particular de *raptus* poético, de exaltação, de inspiração poética. Essa palavra é talvez a expressão chave de toda minha produção. Eu escrevi praticamente *ab joy*. Isto é, além de toda a minha racionalização, determinações e

⁵²⁰ MENDES, Murilo. *Poesia Liberdade...* pp. 432-433.

⁵²¹ Sobre a questão da *dor* e da *potência* própria do homem, há uma das *ideias* agambenianas: *Idea del Potere*. Cf.: AGAMBEN, Giorgio. *Idea della Prosa...* pp. 51-52. (há uma tradução em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/04/talvez-apanas-no-prazer-as-duas.html>).

⁵²² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OwSkmggBYjQ> (sítio visitado em 18/06/2011)

explicações culturais. 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.

Alegria e dor contemporâneas: *ab joy*. Pasolini, que na entrevista a Fieschi aparece com um semblante entristecido, com a face apoiada sobre a mão esquerda (que lembra a notória imagem do anjo melancólico de Dürer), assume em si essa contradição sem síntese (e podemos dizer que esta se dá em Pasolini como uma espécie de melancolia, porém, enraivecida⁵²³). Ele enfrenta seu mundo com uma agonia que é também alegria (dor e alegria), com uma vitalidade desesperada (para usarmos o título de uma das séries de *Poesia em Forma de Rosa*). O *ab joy* pasoliniano aparece, portanto, como um oximoro, a definição das coisas por oposição. Num texto publicado em *Il Giorno* em 2 de junho de 1971, Pasolini escreve (curioso que escreve sobre si em terceira pessoa) sobre seu *Trasumanar e organizar* (também o título oximoro):

...porque deduzindo, ainda que esquematicamente, a vida do estilo, pode-se afirmar que Pasolini vive historicamente por acumulação e que o seu conhecer não é dialético, mas devido à eterna coexistência dos opostos. E isso vale, portanto, também para a ideia metalinguística de *Trasumanar e organizar*: aceitação total da literatura – recusa total da literatura. (...) Nisso consiste a atualidade do livro (se realmente é desejada, dado que em seguida a história esmaga as perspectivas e adeus atualidade): ele, por causa da sua natureza opositiva e portanto sem esperança, subsiste unicamente numa explosão (mais ou menos generosa, mais ou menos feliz) de vitalidade.⁵²⁴

⁵²³ Cf. nota n° 478.

⁵²⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini recensisce Pasolini. In.: Saggi sulla Letteratura e sull'arte. II.* A cura di Walter Siti e Silvia de Laude. Milano: Arinaldo Mondadori, 1999. p. 2579. “... perché deducendo, sia pur schematicamente, la vita dallo stile, si può affermare che Pasolini vive storicamente per accumulazione, e che il suo conoscere, non dialettico, è dovuto all'eterna coesistenza degli opposti. E ciò vale appunto anche per l'idea metalinguistica di *Trasumanar e organizzare*: accettazione totale della letteratura – rifiuto totale della letteratura. (...) In ciò consiste l'attualità del libro (se proprio la si vuole, dato che la storia poi schiaccia le prospettive, e

A eterna coexistência de opostos que define Pasolini⁵²⁵ é um aceitar o jogo dos oximoros, estes que, segundo Giorgio Passerone, “tornam-se sintomas, brutal e intimamente ressentidos em todos os níveis – psíquico, poético, social – de uma diferença de potenciais que atualiza o sentimento intoxicante e perturbador do infinito.”⁵²⁶ O paradoxo aparece portanto, a partir da *abgioia*, nessa coexistência de opostos não sintética. E o poema – dedicado a Maria Callas – escrito durante as filmagens de *Medeia*, essa mãe de um país longínquo que sai de sua esfera para um mundo em que suas relações não fazem mais seu sentido, exhibe essa condição *ab joy*:

Duas coisas que foram (e são) sempre contemporâneas.

As superações, as sínteses! Ilusões,

Eu digo, de europeu vulgar, mas sem o menor cinismo.

E Lêvy-Bruhl fundava o racionalismo das sociedades...

Superiores (e ele tinha razão) sobre o “tempo, o espaço e a/ substância”,

Trindade em que faltam (e elas portanto tinham razão...

As sociedades inferiores) os dois primeiros dados!

A tese

E a antítese coexistem com a síntese: aí está

A verdadeira trindade do homem nem pré-lógico nem lógico,

Mas real. Seja então sábio com suas sínteses

addio attualità): esso, a causa della sua natura ‘oppositiva’ e quindi senza speranza, sussiste unicamente in una esplosione (più o meno felice) di vitalità.”

⁵²⁵ E como não lembrar da microdefinição que Murilo Mendes dá de si mesmo. Cf. MENDES, Murilo. *Murilo Mendes por Murilo Mendes...* p. 45. “*Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares (...)* Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história.”

⁵²⁶ PASSERONE, Giorgio. *Eretica Commedia (Pasolini ab gioia)*. In.: *Passages Pasoliniens*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006. p. 216. “... *deviennent des symptômes, brutalement et intimentement ressentis à tous les niveaux – psychique, poétique, social – d’une différence de potentiels qui actualise le sentiment enivrant et troublant de l’infini.”*

Que lhe permitem avançar (e progredir) no tempo
(que não existe),
Mas seja igualmente místico, combatendo
democraticamente
No mesmo tabernáculo, com sínteses, teses e
antíteses.
A história não existe, digamos, somente a
substância: ela é aparição.
Assim poderá viver, como sábio cidadão
revolucionário,
Na história, para você a única ilusão possível.⁵²⁷

A vida sábia e mística, lógica e pré-lógica, presente e arcaica: é a contradição, o paradoxo que gera no poeta a alegre agonia. Na aparição, nessa não contradição entre as fronteiras da realidade e da irreabilidade,⁵²⁸ com uma consciência “da força agressiva do mundo moderno, da espantosa ambigüidade da natureza humana, indecisa entre adorar a matéria ou destruí-la”⁵²⁹ é como se o sentido da história – que passa a ser *sentimento da história*⁵³⁰ – se apresentasse somente numa aparição (e a relação com o *pós-poema* muriliano é evidente), esta que ganharia um sentido, para usarmos um termo do cinema, no *final cut*, no corte final, ou ainda, na morte. E é dessa relação entre montagem e linguagem, isto é, entre tempo passado e ação no presente, que fala Pasolini em seu ensaio *Os signos viventes e os poetas mortos* (e a conexão com o *Mapa* de Murilo não pode não ser sentida):

Cada um de nós (querendo ou não) faz vivendo uma ação moral cujo sentido está suspenso. Por isso a razão da morte. Se nós fossemos imortais seríamos imorais, porque o nosso exemplo jamais teria fim, e por isso seria indecifrável, eternamente suspenso e ambíguo. (...) A minha ideia da morte, portanto, não obstante esse último exemplo dantesco, não é católica nem idealista: ao menos

⁵²⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Callas. In.: As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Duflot...* p. 215.

⁵²⁸ MENDES, Murilo. *Murilo Mendes por Murilo Mendes...* p. 46. “*Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) porque temo o dilúvio de excrementos, a bomba atômica, a desagregação das galáxias...*”. com uma consciência “da força agressiva do mundo moderno, da espantosa ambigüidade da natureza humana, indecisa entre adorar a matéria ou destruí-la”⁵²⁸

⁵²⁹ *Idem.* p. 46. “*Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) porque temo o dilúvio de excrementos, a bomba atômica, a desagregação das galáxias...*”.

⁵³⁰ Cf. nota n° 314.

nessa fase do meu discurso (que é um discurso gramatical e semiológico sobre o cinema). (...) Ou exprimir-se e morrer ou ser inexpresso e imortal, dizia. Mas a minha ideia da morte, portanto, era uma ideia comportamental e moral: não olhava para o depois da morte, mas para o antes: não para o além, mas para a vida. Para a vida compreendida, portanto, como cumprimento, como tendência desesperada, incerta e continuamente em busca de suportes, pretextos e relações, para uma sua perfeição expressiva. Creio que é difícil ser mais laico do que isso.⁵³¹

A vida, portanto, é indefinível e é na sua relação com a morte que aparecem seus sentidos e significados; para o poeta não há outra opção que o deixar-se ficar em meio à encruzilhadas, em meio ao conflito, ao grande afrontamento (e a imagem do painel de Rivera é, nesse sentido, exemplar). Porém, ao poeta cabe armar-se diante da ilusão (da imagem) que é a história: Murilo arma seu olho com as potências de uma intervenção sempre ativa no seu em torno, Pasolini dispõe-se ao jogo da montagem cinematográfica, esta que, como a morte, daria um sentido ao filme, na abolição do tempo cronológico e na abertura de um conflito temporal (passado e presente) no qual não há pura alegria, mas somente *abgioia*. E, ainda no ensaio *Os signos viventes e os poetas mortos*, teorizando sobre o cinema enquanto *langue* contraposto às *paroles*, diz Pasolini – em um sentido muito próximo ao essencialismo neryano presente em Murilo – algo muito importante sobre a montagem e a relação *montagem-cinema-vida*:

⁵³¹ PASOLINI, Pier Paolo. *I Segni Vivente e i Poeti Morti*. In.: *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*. I. A cura di Walter Siti e Silvia de Laude. Milano: Arnaldo Mondadori, 1999. p. 1574-1575. “Ognuno di noi (volendo o non volendo) fa vivendo un'azione morale il cui senso è sospeso. Da ciò la ragione della morte. Se noi fossimo immortali saremmo immorali, perché il nostro esempio non avrebbe mai fine, quindi sarebbe indecifrabile, eternamente sospeso e ambiguo. (...) La mia idea della morte, dunque, malgrado quest'ultimo esempio dantesco, non è cattolica né idealistica: almeno in questa fase del mio discorso (che è un discorso grammaticale e semiologico sul cinema). (...) O esprimersi e morire o essere inexpressi e immortali, dicevo. Ma la mia idea della morte, dunque, era una idea comportamentistica e morale: non guardava al dopo della morte, ma al prima: non all'al di là, ma alla vita. Alla vita intesa dunque come adempimento, come tendenza disperata, incerta e continuamente in cerca di supporti, pretesti e relazioni, verso una sua perfezione espressiva.”

O cinema não é mais naturalista, pois JAMAIS, NA PRÁTICA, ISTO É, NOS VÁRIOS FILMES, o seu tempo é o da realidade. Isto é, ele não é irreal, como a realidade, que é fundada sobre uma ilusão: ou seja, sobre o passar de algo que não existe, o tempo. O cinema é, ao contrário, fundado sobre a abolição do tempo como continuidade, e, portanto, sobre sua transformação em realidade significativa e moral, sempre (...). O cinema, na pátrica, é como uma vida depois da morte. Enquanto Stalin vivia, ele se encontrava em um *continuum* indecifrável, aproximativo, mítico e violentamente físico ao mesmo tempo, ambíguo e mentiroso: depois da morte tal *continuum* concentrou-se fora do tempo, em uma série fixa de atos morais: isto é, aqueles que os comunistas chamam, eufemística e classicamente, os ‘crimes’ de Stalin. A montagem é, portanto, muito símile à escolha que a morte faz dos atos da vida colocando-os fora do tempo.⁵³²

Nesse sentido, o *raptus* poético do *ab joy* pasoliniano – a agonia alegre –, abre-se como uma espécie de êxtase. Um *ekstasis*, uma saída inadiável da esfera da *ekklesis* para tentar uma alegria para além dos mitologemas da *plenitude* e fazer da práxis poética também a esfera possível da ética. Diz Passerone:

É a prática de uma linha de força que atrai para as sedimentações históricas de sua época e de seu vivido, para os estratos passionais e ideológicos – míticos e realistas, eróticos e da linguagem –, aí

⁵³² Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *I Segni Viventi e i Poeti Morti...* p. 1577. “... il cinema non è più naturalistico, perché MAI, IN PRATICA, CIOE, NEI VARI FILMS, il suo tempo è quello della realtà. Esso cioè non è irreal, come la realtà, che è fondata su un’illusione: ossia sul passare di qualcosa che non c’è, il tempo. Il cinema è fondato, al contrario, sull’abolizione del tempo come continuità, e quindi sulla sua trasformazione in realtà significativa e morale, sempre (anche nei films commerciali, in cui naturalmente significazione e moralità sono degenerate). Il cinema in pratica è come una vita dopo la morte. Mentre Stalin viveva egli si trovava in un continuum indecifrabile, approssimativo, mítico e violentamente físico insieme, ambiguo e menzongero: dopo la morte tale continuum si è concentrato fuori dal tempo, in una serie fissa di atti morali: ossi quelli che i comunisti chiamano, eufemisticamente e classicisticamente, i ‘crimini’ di Stalin. Il montaggio è dunque molto símile alla scelta che la morte fa degli atti della vita collocandoli fuori dal tempo.”

apontando o poder de suas formas antitéticas (pois o pensamento dualista, assim como o sistema dialético, mesmo quando a isso se opõe, serve-lhe) para detectar, sem dúvidas obscuramente, as potências aptas para realizar novas liberações de vida.⁵³³

Porém, há um elemento (oximoro, por sinal) relevante em toda essa problematização do poder e da história, do assolado mundo tecnicizado contemporâneo e de um tempo arcaico irrecuperável *in totum*. Trata-se da concepção de sacralidade de Pasolini – e também de Murilo Mendes –, que, como se viu⁵³⁴, tem a ver justamente com sua recusa do mundo da razão instrumental técnica (mundo no qual o sentido da existência passa por uma construção de uma mitologia moderna⁵³⁵ e que, diante da explosão das instituições esféricas, insiste em pretender ser uma criação *ex nihil*, isto é, um desenraizamento total e sem identificação de vestígios da humanidade) e com uma abertura de linguagem. É o discurso do Centauro Quírión na abertura de Medeia que ressoa toda essa postura pasoliniana:

Tudo é santo! Tudo é santo! Não há nada de natural na natureza, meu rapaz. Tenha isso em mente! Quando a natureza te parecer natural, isso será o fim de tudo e começará outra coisa. Adeus céu, adeus mar. Que belo céu! Próximo! Feliz! Parece que um pedacinho só [do céu] não seja inatural, e não seja possuído por um deus? E assim é o mar. Neste dia em que tu tens treze anos e pescas com os pés na água morna. Olha atrás de ti! O que vês? Talvez algo natural? Não, é uma aparição aquilo que tu vês às tuas costas, com as nuvens que se refletem na água firme e pesada das

⁵³³ PASSERONE, Giorgio. *Eretica Commedia (Pasolini ab gioia)*... p. 216. “*C’est la pratique d’une ligne de force qui puise dans les sédimentations historiques de son époque et de son vécu, dans les strates passionnelles et idéologiques – mythiques et realistes, érotiques et langagières –, y pointant le pouvoir de leurs formes antithétiques (car la pensée dualiste, tout comme le système dialectique, meme quand elle s’y oppose, le sert) pour détecter, obscurément sans doute, les puissances aptes à réaliser de nouvelles libérations de vie.*”

⁵³⁴ Cf. Incisiva IV – Sagrado, no 1º Capítulo.

⁵³⁵ Seja o Estado Nacional – e toda a problemática implicada nas discussões sobre o idioma italiano de então –, sejam as declarações de direitos ou ainda a democracia mídiática dos meios de comunicação.

três da tarde. Olhe lá atrás, aquele raio de luz negro no mar, lícido e rosa como óleo. Aquelas sombras das árvores e aqueles juncos. Em todo ponto para o qual teus olhos olham está escondido um deus. E se por acaso não há, ele deixou ali vestígios de sua presença sagrada: ou silêncio, ou cheiro de ervas, ou frescor de água doce. É sim, tudo é santo, mas a santidade é ao mesmo tempo uma maldição. Os deuses que amam ao mesmo tempo odeiam.⁵³⁶

Os vestígios deixados pelos deuses, suas marcas, suas assinaturas, são, para Pasolini, o que dão às coisas seu caráter sagrado. Pode-se mesmo dizer que essa vivacidade das coisas é parte da compreensão do sagrado por Pasolini – e isso se desdobra, portanto, no problema linguístico analisado acima. Entretanto, ele suspeita de que sua atitude diante desse seu sagrado seja algo que não pode ser puro, mas que há de ser também fruto da *abgioia*: “dou-me conta de que esta nostalgia que tenho do sagrado idealizado e que talvez jamais tenha existido – pelo fato de que o sagrado sempre foi o objeto de uma institucionalização – por exemplo, através dos xamãs, depois dos padres –, que esta nostalgia tem alguma coisa de errado, de irracional, de tradicionalista.”⁵³⁷ Porém, quando perguntado por Dufлот sobre sua laicidade e sua relação com o cristianismo, para afastar-se do caráter institucional do sagrado, Pasolini tenta esclarecer tal relação apontando que não há, no mundo ocidental, como não ser cristianizado, o que não quer dizer ser crente.

⁵³⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Medea*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il Cinema*. I... pp. 1274-1275. “*Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tientelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e comincerà qualcos'altro. Addio cielo, addio mare! Che bel cielo! Vicino, felice! Di', ti sembra che un pezzetto solo non sia innaturale? Non sia posseduto da un Dio? E così il mare, in questo giorno in cui tu hai tredici anni, e peschi con i piedi nell'acqua tiepida. Guardati alle spalle! Che cosa vedi? È forse qualcosa di naturale? No, è un'apparizione, quella che tu vedi alle tue spalle, con le nuvole che si specchiano nell'acqua ferma e pesante delle tre del pomeriggio! ... Guarda laggiù... quella striscia nera sul mare lucido e rosa come l'olio. E quelle ombre di alberi... quei canneti... In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano, è nascosto un Dio! E se per caso non c'è, ha lasciato lì i segni della sua presenza sacra, o silenzio, o odore di erba o fresco di acque dolci... Eh, sì, tutto è santo, ma la santità è insieme una maledizione. Gli Dèi che amano – nel tempo stesso – odiano.*”

⁵³⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas Palavras do Herege...* p. 95.

Tendo a um certo misticismo, a uma contemplação mística do mundo, é verdade. Mas é por uma espécie de veneração que me vem da infância, da necessidade irresistível de admirar os homens e a natureza, de conhecer a profundidade ali onde outros só percebem a aparência inanimada, mecânica, das coisas.⁵³⁸

O estado *abgioia* é irrevogável da condição do poeta; leva-o à ação no momento mesmo em que o poeta se descobre um enigma para si e para os outros, no instante em que vê sua mão sobre o papel e percebe que não há como se abster do caráter paradoxal das imagens que cria. “O poeta”, dizia Murilo em 1967 num colóquio em Montreal, “é um ser obscuro e aberto. Isto é, ele não se conhece muito bem, ele se torna um enigma para si mesmo e, mais que os outros, tem consciência do grande enigma do mundo inicial e final. (...) Eu creio que todo homem carrega o germen da poesia e que é o poeta que o manifesta mais claramente.”⁵³⁹

É a ambiguidade do existente, portanto, o signo do sagrado. Não numa compreensão da ambivalência constitutiva do sagrado – como foi analisado⁵⁴⁰ –, mas, nos traços de Nancy (ou, ainda, como lembra Agamben a partir da teoria do excedente de significante de Lévi-Strauss), no infinito de sentidos que se abre a partir da finitude do homem. E, diante do existente, ao poeta é preciso um olhar infantil (como o que Benjamin propõe no seu *Jogos de Letras*⁵⁴¹) mas numa posição adulta, isto é, saber-se fora das proteções maternas, mas ainda assim tentar encontrar, no mundo descoberto, a vida. Para além do mito civilizacional da nova humanidade insurgente (que crê poder construir uma pura cultura, sem se dar conta de que não há como imunizar-se por completo – e o discurso sobre segurança pública, os isolamentos condominiais etc. assim atestam), é saber, com Benjamin, que não há documento de cultura que não seja documento de barbárie. *Abgioia* Pasolini sabe-se lançado no mundo e que deste não há saídas, nem retornos para o *lost paradise*, mas que é preciso afrontá-lo; numa agonia

⁵³⁸ PASOLINI, Pier Paolo. *In.: As Últimas Palavras do Herege...* p. 33.

⁵³⁹ MENDES, Murilo. *Papiers...* p. 1594. “*Je trouve que le poete est un être obscur et déchiré. D’abord il ne se connaît pas très bien, il devient une énigme pour lui-même, et plus que les autres il a conscience de la grande énigme du monde, initiale et finale. (...) Je crois néanmoins que tout homme porte le germe de la poésie et que c’est au poete de le manifester plus clairement.*”

⁵⁴⁰ Cf. a Incisiva IV do 1º Capítulo.

⁵⁴¹ Cf. a Incisiva VI do 2º Capítulo.

alegre Murilo pensa a condição geral dos homens para agir no seu mundo. Para dizer com Agamben – quem, aliás, era um dos pupilos de Pasolini, chegando a fazer uma ponta no Evangelho Segundo Matheus como Felipe –, tanto Pasolini quanto Murilo eram homens que tentavam viver a fundo seu tempo, eram, por assim dizer, contemporâneos:

Não apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.⁵⁴²

A vida é, portanto, um desafio para quem vive num mundo onde toda inocência está condenada, como é possível ver no curta-metragem *La sequenza del fiore di carta*. A alegria (*gioia*) de Ninetto, que desce a Via Nazionale de Roma cantarolando, é contaminada por cenas em preto e branco dos horrores da guerra. Durante todo o filme há um diálogo (ao menos tentado) de Deus com a personagem, no qual Deus quer falar sobre como ser inocente num mundo em que é vital expor uma vontade política diante das tiranias. Ao final, depois de Ninetto continuar sem ouvir e cantarolar uma canção americana, o próprio Deus, muito insistindo para que a personagem o ouça, vê-se numa contradição:

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

⁵⁴² AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios...* p. 72.

inocente entre as injustiças e as guerras, entre os horrores e o sangue.⁵⁴³

Tendo consciência da impossibilidade da vida nas redomas, Pasolini sabe que vive culpado no mundo. Também hoje sabemos que não há como insistirmos em mitologemas (como se fosse possível passar cantarolando pelas misérias da existência) que redundam na expectativa de criação de paraísos impossíveis; tampouco é questão de desistir e abraçar a melancolia como derradeiro sentimento humano.⁵⁴⁴ É preciso

⁵⁴³ PASOLINI, Pier Paolo. *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. pp. 1094-1095. “È vero, tu sei innocente, e chi è innocente non sa e chi non sa, non vuole ma io che son oil tuo Dio, ti ordino di sapere e di volere. È contraddittorio, lo so, forse è anche insolubile, perché se tu sei un innocente non puoi non esserlo, e se sei innocente non puoi avere coscienza e volontà. (...) L’innocenza è una colpa, l’innocenza è una colpa, lo capisci? E gli innocent saranno condannati, perché non hanno più il diritto di esserlo. Io non posso perdonare chi passa con lo sguardo felice dell’innocente tra le ingiustizie e le guerre, tra gli orrori e il sangue.”

⁵⁴⁴ E seria interessante anotar que à melancolia a figura do tédio poderia ser posta como correlata e, nesse sentido, a perquirição de Walter Benjamin pode ser recolocada. A melancolia, como identificação com o objeto perdido, e o tédio, como espera pela espera (que também é uma afirmação blanchotiana): ambas impedindo uma ação no presente. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens...* p. 145. “Sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando. O fato de o sabermos ou imaginar que o sabemos é quase sempre nada mais que a expressão de nossa superficialidade ou distração. O tédio é o limiar para grandes feitos. – Seria importante saber: qual é o oposto dialético do tédio?” No sentido da ultrapassagem do limiar e da ação dolorosa no presente, tal *par dialético*, tanto em Pasolini quanto em Murilo, poderia ser tido como a *raiva*: no primeiro, exposta e que o impelia à ação e ao confronto público de ideias quase constante; no segundo, de modo latente e que o constantemente lhe fazia, principalmente no fim da vida, esconjurar o diabo, a falta, no mundo à sua volta. Em certo sentido, essa *raiva* – *ira* – pode ser vista como uma espécie de *orgulho*, de *thymos* – no sentido grego. Ainda que a igreja tenha condicionado a *ira* como um dos pecados capitais (e basta lembrar que também a melancolia também fazia parte do plexo e se torna, no giro capitalístico, a *preguiça*), é preciso lembrar, como o faz Peter Sloterdijk, a noção positiva de *thymos* como virtude guerreira, no sentido da *honra*, do *amor próprio*, de *coragem*, por assim dizer. Ou seja, é também a capacidade de ação imeditada e não programada, de colocar-se à prova na existência. Cf. SLOTERDIJK, Peter. *Ira e Tempo. Saggio politico-psicologico*. Roma: Meltemi, 2007. Traduzione di Francesco Pelloni. pp. 18-19. “L’ira dell’eroe non può essere intesa come un attributo inerente alla struttura della sua personalità. Il guerriero di successo è più di un mero

resistir às tentações de retorno às bolhas ou aos globos (o aconchego materno é sempre um desejo latente), do mesmo modo como é necessária a alegria na resistência, ainda que tal alegria nunca seja plena, mas sempre *abgioia*, dada nossa ex-posição. Em certo sentido,

No caráter paradoxal do jogo em que entra o poeta, no seu aspecto de oximoro, há algo que, portanto, pode ser visto como o ponto chave do cruzamento entre Murilo Mendes e Pier Paolo Pasolini. Ambos buscam uma espécie de *força do passado* que se dá a ver justamente nessa encruzilhada (e lembremos mais uma vez do primeiro projeto de Rivera: *El hombre entre cruce de caminos*) entre o arcaico e o presente, entre as imagens de um passado (que já não pode ser composto como totalidade, mas somente como ruína) e as cenas do mundo moderno. A volta, o retorno aos mitos, pode ser compreendida com a imagem do *Anjo da História* de Benjamin (inspirada no *Angelus Novus* de Paul Klee) que se distancia daquilo em que fixa o olhar, o passado, sob o vento de uma tempestade que o impulsiona irresistivelmente ao futuro – para o qual está de costas.⁵⁴⁵ Em Pasolini e em Murilo o procedimento é inverso: um regresso (a volta ao mítico, ao sagrado, ao arcaico) com os olhos fixos no mundo sem esperanças que estava sendo construído

carattere eccessivamente irascibile e aggressivo. Ha anche poço senso parlare delle figure omeriche come di alunni problematici, così come fanno gli psicologi scolastici. A regola d'arte farebbero subito passare Achille per un rappresentante di esagerate ambizioni parentali – come se fosse il precursore di un bambino prodigio del tennis, disturbato psichicamente, e il cui allenatore-genitore sedesse in prima fila a ogni partita. Poiché qui ci si muove ancora in un ambito dominato dalla psicologia del container, è necessario prestare attenzione alla regola fondamentale di questo universo spirituale. L'ira che divampa a intervalli rappresenta un supplemento energetico alla psiche dell'eroe, non una sua qualità personale o un suo complesso intimo. La parola greca per l'organo' da cui parte il grande ribollimento ne petto di eroi e uomini, è thymós. Essa indica il focolare del moto dell'io orgoglioso e allo stesso tempo il 'senso' ricettivo per mezzo del quale gli appelli degli dei si manifestano ai mortali. La qualità supplementare o 'aggiuntiva' del ribollimento nel thymós illustra del resto l'assenza, così sconcertante per i moderni, di un'istanza che domina le affezioni nel personale omerico. L'eroe è, per così dire, un profeta cui tocca il compito di realizzare immediatamente il messaggio della sua forza. La forza dell'eroe lo accompagna come un génio accompagna la persona da lui protetta. Se la forza si presenta, il suo protetto deve andare con lei."

⁵⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Sur le Concept d'Histoire*. In.: BENJAMIN, Walter. *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. p. 434.

diante deles. Porém, marchando para o futuro ou regressando ao passado, nos dois poetas a atitude *abgioia* é um agir, uma ética *do e no* presente.

Desse modo, o *desespero* no e diante do mundo, que parece acompanhar os autores, não é, como sugere Didi-Huberman (a despeito das belas análises que conduz)⁵⁴⁶, impeditivo à ação do poeta. *Desespero*, nesse sentido, é muito mais agir sem esperanças (sem a espera do todo *redimido*, sem expectativas de um sentido-todo – este, definido como *infinito* e que, uma vez *de-finito*, deixa imediatamente de ser *in-finito* e passa a ser da ordem da espera por um futuro total (ideal) no qual o infinito se *concretizaria* –, mas somente a partir da

⁵⁴⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Survivance des Lucioles...* pp. 82-138. Didi-Huberman apresenta uma crítica consistente tanto a Pasolini quanto a Agamben, este que, segundo o teórico francês, seria um continuador do *pessimismo político* de Pasolini. Para Didi-Huberman ambos encontram no *horizonte* político um limite intransponível para qualquer ação no *contemporâneo*. Contrapondo-se a Agamben, o francês pretende assumir-se como *herdeiro* da tradição benjaminiana de *organizador do pessimismo* e apresenta na compreensão de *sobrevivência* – o *pathosformeln* warburgiano – e na resistência o modo de encarar a escuridão do mundo político contemporâneo (e talvez uma boa resposta dada por Agamben a Didi-Huberman esteja no ensaio *Su ciò che possiamo non fare*, Cf.: AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009. pp. 67-70). No entanto, ainda que as análises de Didi-Huberman sejam claras e bem pontuadas, esse *forçado* distanciamento em relação a Agamben – e, como consequência, de Pasolini – não se sustenta. Primeiramente, é preciso apontar que a diferença que insiste em apontar entre suas leitura de Benjamin e as que faz Agamben não são impeditivas de uma aproximação, como as que aqui se viu nas Incisivas V, VI e VII. Além disso, e aqui o mais importante, a crítica que faz a Pasolini não se sustenta. De fato, há um *desespero* evidente em Pasolini, principalmente em seus últimos anos (e Didi-Huberman os aponta muito bem). Porém, isso não quer dizer uma impossibilidade de ação ética ou política. Quando Didi-Huberman aponta o *desespero* de Pasolini, parece não se dar conta de que a própria postura *desesperada* do poeta (e, sobretudo nesses últimos anos, intelectual público) é um ato de resistência política. Pasolini, ao denunciar a mutação antropológica e as impossibilidades no mundo contemporâneo, ao *abjurar* a Trilogia da Vida, ao estabelecer a polêmica contra os jovens nas *Cartas Luteranas*, já está, nesse gesto de denúncia, agindo. Não é por acaso que este se torna o período de maior produção (quantitativamente falando) do poeta: volta à poesia depois de anos sem escrever, começa seu trabalho efetivo como crítico literário, começa sua grande crítica ao poder com suas obras que ficam inacabadas: *Salò* e, sobretudo, *Petrolino*, este que seria a *grande denúncia* dos bastidores do poder italiano.

condenação à existência finita que, esta sim, abre o sentido-infinito, a possibilidade ética), agir sem espera, saber-se, para dizer com Jean-Luc Nancy, tão somente *exposto* ao mundo, sem redenção possível, mas :

A pena e o sofrimento começam com a existência, terminam com ela, e este fim da pena e sofrimento para aquelas e aqueles que sobrevivem. A pena e o sofrimento são à medida do sentido descontado ('sentido descontado': entender essa expressão no sentido econômico, sonhar com todos os cálculos do sentido daqueles que a aposta de Pascal é como uma hipérbole, com todas as ordens de pagamento libradas, com a capitalização e os interesses; a Reforma, a Contra Reforma, o Jansenismo, a Teodiceia, o Progresso, a História, a Liberação, a Busca do tempo perdido, jogam-se nesta economia, ao menos em suas paragens, em um cálculo da pena e do sofrimento, de seus umbrais de tolerância e de rendimento). O sentido do sentido descontado é remunerar a pena. É preciso não esquecer que 'redenção', essa grande palavra do Ocidente, significa 'resgate' e 'indulto': desconto remunerado, vencido de uma vez por todas. Mas sempre, dor ou luto, a pena arruína esse sentido – e na morte não desaparece sem levá-la também com ela. E dessa pena encontramos o traço nunca apagado do todo até o pleno coração do cristianismo, desde os prantos de abandono do Cristo: a dor redimida terá sido também a dor agravada, simultânea, indiscernivelmente.⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ NANCY, Jean-Luc. *El Sentido del Mundo...* pp. 207-208. “*La pena y el sufrimiento comienzan con la existencia, terminan con ella, y este fin da pena y sufrimiento son a aquellas y aquellos que sobreviven. La pena y el sufrimiento son a la medida del sentido descontado ('sentido descontado': entender esta expresión en el sentido económico, soñar con todos los cálculos del sentido de los que la apuesta de Pascal es como una hipérbole, con todas las ordenes de pago libradas, con la capitalización y los intereses; la Reforma, la Contrarreforma, el Jansenismo, la Teodicea, el Progreso, la Historia, la Liberación, la Búsqueda del tiempo perdido, se juegan en esta economía, al menos en sus parajes, del mismo modo en que la economía política se juega, siempre se juega, en un cálculo de la pena y el sufrimiento, de sus umbrales de tolerancia y de rendimiento). El sentido del sentido descontado es remunerar la pena. No hay que olvidar que 'redención', esa gran palabra de Occidente,*

Pasolini e Murilo encontram-se, mais do que enlutados e *plenamente melancólicos*, culpados não de um pecado original para o qual *devem* buscar *redenção*, mas, como Ninetto que desce a Via Nazionale, culpados pela própria existência, pela própria *falta* – e se o outro nome do pecado é *falta*, então este é o *pecado original*: ser o homem um *ser em falta* – que é constitutiva do homem.

Já que o ser mais próprio do homem é ser a sua própria possibilidade ou potência, então, e apenas por isso (isto é, em quanto o seu ser mais próprio, sendo potência, em certo sentido lhe falta, pode não ser, é portanto privado de fundo e não está desde sempre na posse do ser) ele está e sente-se em dívida. Isto é, o homem, sendo potência de ser e de não ser está desde sempre em débito, tem desde sempre uma má consciência antes de ter cometido qualquer ato culpável.⁵⁴⁸

Agir eticamente, portanto, não é esperar resolver os problemas de um mundo *com câncer*, mas somente ter a lúcida visão de que o próprio agir (imediato, adstrito irremediavelmente ao presente e que, nesse sentido, só pode ser um modo de viver o *kairós*), seja uma práxis interventiva ou poética (isto é, expondo o “núcleo íntimo e indevassável”⁵⁴⁹ aos outros) é constituído pelo que se pode não fazer,⁵⁵⁰ e que, portanto, a *plenitude*, *o todo*, não são atingíveis e nem ao menos desejáveis: nenhuma plena alegria é possível, mas somente uma *alegria* permeada pela *agonia*.

significa ‘rescate’ e ‘indulto’: descuento remunerado, vencido de una vez por todas. Pero siempre, dolor o duelo, la pena arruina ese sentido – y en la muerte no desaparece sin llevarla también con ella. Y de esta pena hallamos el trazo jamás borrado del todo hasta en pleno corazón del cristianismo, desde los llantos de abandono del Cristo: el dolor redimido habrá sido también el dolor agravado, simultánea, indiscerniblemente.”

⁵⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. *La Comunità che Viene...* pp. 39-40. “Poiché l’essere più proprio dell’uomo è di essere la sua stessa possibilità o potenza, allora e soltanto per questo (in quanto, cioè, il suo essere più proprio, essendo potenza, in un certo senso gli manca, può non essere, è dunque privo di fondo ed egli non ne è già sempre in possesso) egli è e si sente in debito. L’uomo, essendo potenza di essere e di non essere, è, cioè, già sempre in debito, ha già sempre una cattiva coscienza prima di aver commesso alcun atto colpevole.”

⁵⁴⁹ STERZI, Eduardo. *A Prova dos Nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria...* p. 80.

⁵⁵⁰ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Nudità...* p. 70.

As imagens do mural de Diego Rivera – a estruturação de dois mundos (capitalista e comunista) e os anseios por completude que cada um deles parece oferecer, as imagens que representam *ideais finais* para a grande abstração chamada *humanidade*, as aspirações de um artista que, influenciado sobretudo por Trotski, *ansiava* por um fim de um mundo baseado de sofrimento (o do Capital) e o início de uma *plena* alegria, e, por fim, a grande mão como sinal da ambiguidade das escolhas e como que pronta para detonar a explosão dos dois *mundos* retratados antagonicamente – podem ser vistas como o que por décadas no século XX assomou-se como *horizonte* político e, por assim dizer, impôs-se como imaginário de uma geração. E tanto Murilo quanto Pasolini viveram a fundo essa angústia da guerra fria, os paradoxos das separações, a agonia da bomba (morrem em 1975): ambos se angustiaram diante das imagens do mundo. Porém, diante desse presente nebuloso não se afligiram por completo e, ainda que angustiados, tentaram jogar a vida com alegria: *abgioia*.

CONCLUSÃO

Certa vez, em 1972, Furio Jesi – com seu modo de ser nietzscheanamente perspicaz – disse:

Do passado aquilo que verdadeiramente importa é o que se esquece. O que se lembra é apenas sedimento e escória. Aquilo que importa, aquilo que é destinado a sobreviver, sobrevive aparentemente em segredo, na realidade, no modo mais óbvio, já que sobrevive como matéria existente de quem experimentou o passado: como presente vivente, não como memória de passado morto.⁵⁵¹

Nessas suas análises da experiência religiosa dionisíaca, Jesi – que por volta de 1972 começava a ter um contato mais direto também com a filosofia de Walter Benjamin – aponta para um ponto crucial da compreensão da passagem do tempo e da exposição dos homens ao tempo histórico, que, por fim, coloca em jogo a ideia de felicidade. E assim disse Nietzsche:

Mas nas menores como nas maiores felicidades é sempre o mesmo aquilo que faz da felicidade felicidade: o poder esquecer ou, dito mais eruditamente, a faculdade de, enquanto dura a felicidade, sentir *a-historicamente*. Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne os outros felizes. Pensem o exemplo extremo, um homem que não possuísse a força de esquecer, que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-

⁵⁵¹ JESI, Furio. *Inaturalità di Dionísio*. In.: JESI, Furio. *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea...* p. 126. “*Del passato cio che veramente importa è cio che si dimentica. Ciò che si ricorda è soltanto sedimento e scoria. Cio che importa, cio che è destinato a sopravvivere, sopravvive apparentemente in segreto, in realtà nel modo piú palese, giacché sopravvive come materia esistente di chi ha sperimentato il passato: come presente vivente, non come memoria di passato morto.*”

se em pontos móveis e se perde nesse rio do vir-a-ser: finalmente, como bom discípulo de Heráclito, mal ousará levantar o dedo. Todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante àquele que se forçasse a abster-se de dormir, ou ao animal que tivesse de sobreviver apenas da ruminação e ruminação sempre repetida. Portanto: é possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz, como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente *viver*.⁵⁵²

Todo instante de felicidade é pontuado pela angústia do seu fim, toda felicidade *exposta* é *já sempre* contaminada pela agonia do passado, não lembrado, mas *marcado* no próprio *ser* de quem se alegra. O esquecimento, essa exigência de vida, não é jamais perdido por aquele que esquece, como se somente de lembrança algo como a história ou a tradição fosse feita. Ao contrário, é ele algo da ordem do *inesquecível*, não no sentido de uma gigantesca memória consciente ao modo Funes, mas como todo o *vivido* e, portanto, *esquecido*. Um outro leitor de Nietzsche e, sobretudo, de Benjamin, mas que também já é um leitor de Jesi (uma sequência rizomática de leitores que chega até aqui, neste leitor – este alguém, para retomar o Barthes introdutório –, e que, portanto, foi em algum sentido uma sequência esquecida posto que vivida), Giorgio Agamben, conceitualiza esse motor *imperceptível da vida* justamente com o termo *inesquecível*.

A cada instante, a medida do esquecimento e da ruína, o desperdício ontológico que portamos inscrito em nós mesmos, excede largamente a piedade de nossas lembranças e de nossa consciência. Mas esse caos informe do esquecido não é inerte nem ineficaz – ao contrário, age em nós com não menos força do que a massa de lembranças conscientes, ainda que de modo diverso. Há uma força e uma operação do esquecido que não podem ser medidas em termos de memória consciente nem acumuladas como saber, mas cuja insistência determina o valor de

⁵⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *Da utilidade e desvantagem da história para a vida. (Considerações extemporâneas - II)*... p. 58.

todo saber e de toda consciência. O que o perdido exige não é ser lembrado e comemorado, mas permanecer em nós e entre nós enquanto esquecido, enquanto perdido – e, unicamente por isso, inesquecível. Daqui a insuficiência de toda relação com o esquecido que procure simplesmente restitui-lo à memória, inscrevê-lo nos arquivos e nos monumentos da história, ou, no limite, construir para ele uma outra tradição e uma outra história, a dos oprimidos e dos vencidos, que se escreve com instrumentos diversos em relação à das classes dominantes, mas que não se diferencia substancialmente desta. Contra essa confusão, é preciso lembrar que a tradição do inesquecível não é uma tradição – ela é, ao contrário, aquilo que marca toda tradição com um selo de infâmia ou de glória e, às vezes, com os dois ao mesmo tempo. O que torna histórica toda história e transmissível toda tradição é, portanto, o núcleo inesquecível que ela leva dentro de si. A alternativa aqui não é entre esquecer e lembrar, ser inconsciente e tomar consciência: decisiva é apenas a capacidade de permanecer fiel ao que – ainda que incessantemente esquecido – deve permanecer inesquecível, exige permanecer de algum modo conosco, de ser ainda – para nós – de algum modo possível.⁵⁵³

⁵⁵³ AGAMBEN, Giorgio. *Il Tempo che Resta...* pp. 43-44. “*In ogni istante, la misura di oblio e di rovina, lo scialo ontologico che portiamo in noi stessi eccede di gran lunga la pietà dei nostri ricordi e della nostra coscienza. Ma questo caos informe del dimenticato non è inerte né inefficace – al contrario, esso agisce in noi con non meno forza della massa dei ricordi coscienti, anche se in modo diverso. Vi sono una forza e un’operazione del dimenticato, che non possono essere misurate in termini di memoria cosciente né accumulate come sapere, ma la cui insistenza determina il rango di ogni sapere e di ogni conoscenza. Ciò che il perduto esige, non è di essere ricordato e commemorato, ma di restare in noi e con noi in quanto dimenticato, in quanto perduto – e unicamente per questo, indimenticabile. Di qui l’insufficienza di ogni relazione al dimenticato che cerchi semplicemente di restituirlo alla memoria, di iscriverlo negli archivi e nei monumenti della storia, o, al limite, di costruire per esso un’altra tradizione e un’altra storia, quella degli oppressi e dei vinti, che si scrive con strumenti diversi rispetto a quella delle classi dominanti, ma che non differisce sostanzialmente da essa. Contro questa confusione, occorre ricordare che la tradizione dell’indimenticabile non è una tradizione – essa è,*

Como sobrevivências – conceito de um outro leitor de Nietzsche que passa também pela série acima vivida, Aby Warburg – a massa de esquecimento, isto é, de vivido, que molda a vida, é de algum modo o que de possível há no instante presente, o passível de fazer com que algo passe ao ato ou não. Já Aristóteles, em excerto notório do *De Anima* – quando da definição do intelecto (*nous*), a parte intelectiva da alma, e da diferenciação entre a impassibilidade da parte perceptiva (que não é sem corpo) e a da intelectiva (que é separada) – diz:

Quando o intelecto se torna cada um dos objetos inteligíveis no sentido em que isso se diz daquele que tem a ciência em ato (e isso ocorre quando ele pode atuar por si mesmo), ainda nesta circunstância o intelecto está de certo modo em potência, embora não como antes de aprender ou descobrir; e agora ele mesmo é capaz de pensar a si próprio.⁵⁵⁴

Ainda que esse trecho apresente o que a Aristóteles era caríssimo – o pensamento que pensa a si mesmo –, a conexão com as noções do inesquecível acima elencadas é evidente. Todo o vivido (apreendido seja pelos sentidos – percebidos –, seja pelo intelecto) passa pelo homem e, a despeito de marcá-lo até mesmo na parte da alma responsável pela intelecção – para usar os termos aristotélicos –, *passa* e, mesmo que marque, deixa intacta a potência. Em alguma medida essa ideia aristotélica, tão importante tanto para a metafísica quanto para a ética, apresenta-se também como o que, nesta tese, configura-se como a relação primordial de uma série de vividos e experimentados – e, portanto, da ordem do *ex perire*, assim, colodados em perigo – com a possibilidade de uma sempre renovada leitura.

De fato, se há algo do *inesquecível* que pode ser apontado nas leituras, tal algo inicia-se com os próprios autores examinados: Murilo Mendes e Pier Paolo Pasolini passaram a vida *esquecendo-se* um do outro. Ao que consta, conheciam-se e participavam dos mesmos círculos

piuttosto, ciò che contrassegna ogni tradizione con un marchio d'infamia o di gloria e, a volte, le due cose insieme. Ciò che rende storica ogni storia e tramandabile ogni tradizione è appunto il núcleo indimenticabile che essa porta dentro di sé. L'alternativa qui non è fra dimenticare e ricordare, essere inconsapevole e prendere coscienza: decisiva è soltanto la capacità di rimanere fedeli a ciò che – pur incessantemente dimenticato – deve restare indimenticabile, esige di rimanere in qualche modo con noi, di essere ancora – per noi – in qualche modo possibile.”

⁵⁵⁴ ARISTÓTELES. *De Anima*... pp. 114-115.

de amigos na Roma das décadas de 60 e 70 do século XX, porém, talvez pela diferença de gênios (um *recatado mineiro católico* e um *expansivo homossexual marxista*), talvez por outra razão, não tiveram, em vida, mais do que alguns encontros por conta dos amigos em comum. No entanto, ambos estão também irremediavelmente inseridos, direta ou indiretamente, na série dos leitores acima descrita, e aqui, como no *Ottavo Festival dei Due Mondi* de Spoleto, de 1965, onde dividiram a mesa para leitura de suas poesias, *condividem* – para manter o lexo aristotélico – o espaço *inesquecível* do texto. E, em tal espaço, o núcleo duro de seus modos de agir tocam-se, como o possível aperto de mãos em Spoleto, não mais por conta de *amigos em comum*, mas pelo *comum* em ambos, comum este que *inquietou* e forjou o gesto aproximativo deste leitor da ponta da série – um leitor *qualquer* –, não um *amigo em comum* de ambos, mas um *ex-trangeiro* que, de fora, *ensaia* com o *inesquecível* que insistentemente o faz ver em Pier Paolo e em Murilo um mesmo arranjo da *morada habitual* de cada um deles.

A tese, portanto, apresenta como a agonia alegre de Murilo Mendes e a *abgioia* de Pier Paolo Pasolini remetem-se ao modo como ambos – a despeito das evidentes diferenças de estilo – colocam-se em jogo na linguagem, isto é, como agem não só poeticamente, mas também eticamente. Aceder à alegria (tomar *posse* da felicidade) sabendo-se *irremediavelmente* perdidos e em constante *exposição* ao perigo de morte é a imagem que nas diversas fases dos autores *sobrevive*.

Tanto Murilo como Pasolini colocam-se, com suas *operações* poética e ética – o *ergon* dos poetas –, em exposição. Como bem lembra Nancy, há um parentesco semântico entre *ergon* e *orgia* que, em certo sentido, além de possibilitar a constatação de como o caráter de transbordamento (sobretudo sexual) implícito na noção contemporânea de *orgia* de fato só é possível por uma significação primeira do termo na esfera dos cultos antigos gregos – um rito,⁵⁵⁵ uma *ação*, uma liturgia

⁵⁵⁵ Cf. NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo...* p. 203. “*Que el gozar / padecer, su sorpresa y su suspenso no sean ni exógenos ni anexos a la obra como tal, sino que, por el contrario, le sean íntimamente conexos, es aquello de lo que se tendrá un índice en el parentesco semantico (como mínimo presumido) del ergon y de la orgia. Orgia no designa el orgiasma en cuanto desbordamiento – singularmente sexual – más que designando primero un rito, una operación cultural que puede dar lugar a ese desbordamiento.*” Cf. também MOTTE, André; PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. *Les Mot et les Rites. Aperçu des significations de orgia et de quelques dérivés*. In.: Kernes. n.º

(*leitourgia*)⁵⁵⁶ –, também abre acesso à compreensão da coimplicação necessária da exposição ao mundo em busca da felicidade e o padecer (o agonizar) pelo *gozo* dessa exposição. Tal padecer, no entanto, não seria uma culpa por um ato *excessivo* ou *faltoso* (um pecado, nesse sentido), mas tão somente a percepção do necessário esquecimento nietzscheano para a felicidade. Aguda é a percepção de Jesi:

A orgia é, antes de mais nada, atualidade, simultaneidade (em termos de iconografia pré-histórica poder-se-ia dizer: coexistência por transparência), presente. E a tradicional sentença latina ‘Post coitum animal triste’ é entendida não tanto no sentido de lamentação ou de percepção de culpa, quanto no sentido de confirmada perda do passado. (...) não sem dor destacamo-nos do passado para possuir somente o presente, não sem dor se renasce – não sem morrer.⁵⁵⁷

Ao assumirem uma felicidade incompleta no presente, Murilo e Pasolini fazem do *trabalho de poeta* não uma fundamentação de sentidos a serem revelados, mas uma *constante*, um *com-instante*, um *presente* no qual o poeta age. E toda a *quête* de ambos pela *palavra*, pelo *nome*, pela *conjuração* de uma língua que diga a realidade presente – e o trajeto de Pasolini, desde suas primeiras experiências *pascolianas*, levantado aqui no primeiro capítulo, até suas *obras* cinematográficas e *sobre a linguagem cinematográfica*, que aparecem sobretudo no último capítulo, bem como o de Murilo, na sua *agonia* de fim de vida, sua visão

5, 1992. Paris: Centre International d’Étude de la religion grecque antique. p. 127. “On peut dès lors considérer que orgia, dans ces emplois, revele de la désignation par synecdoque. Autrement dit, le nom de l’élément central du rituel – l’objet meme de la révélation – s’est étendu à toute la cérémonie.” E sobre a noção de *leitourgia*

⁵⁵⁶ E para uma noção de *leitourgia*, aliás, uma arqueologia da liturgia – desde seu significa de *obra pública* na Grécia clássica até sua designação cristã como rito concretizador da *obra divina (opus dei)* –, cf. AGAMBEN, Giorgio. *Opus Dei. Archeologia dell’ufficio. Homo sacer, II, 5*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012. pp. 13-41.

⁵⁵⁷ JESI, Furio. *Inattualità di Dionísio...* pp. 128-129. “L’orgia è innanzitutto attualità, simultaneità in termini di iconografia preistorica si potrebbe dire: coesistenza per trasparenza), presente. E la tradizionale sentenza latina ‘Post coitum animal triste’ va intesa non tanto nel senso di rimpianto o di percezione di colpa, quanto nel senso di confermata perdita di passato. (...) non senza dolore ci si stacca dal passato per possedere solo il presente, non senza dolore si rinasce – non senza morire.”

do *caos do mundo*, levantadas no segundo capítulo, até sua tentativa *anacrônica* de remontagem de seus tempos justamente *no presente* –, mostra como o *trabalho* por *traçar* tal língua, em ambos, conflui – ou melhor, *é* – uma ética, um agir *desesperançado* no presente e que, somente por meio dele – desse *traço* que não pretende fixar ou forjar um fundamento para a existência, mas tão somente *exibir* a própria *exposição* – o poeta dá ao *comum*, aos outros, ao *Outro*, sua presença, isto é, abre o infinito das relações a partir de sua finitude.

Como replicação dos traços de Murilo e Pasolini, traços outros aparecem, no correr da tese, como instantes *incisivos* deste leitor *qualquer*. Esses *gestos* inserem no interior do texto seu caráter exterior. Ou, melhor, são ao mesmo tempo *orgion* e *ergon*, “transbordamento e borda, a borda que transborda ela mesma para ser a borda que é.”⁵⁵⁸ O limite do texto e sua abertura, o que produz sentido ao texto e, ao mesmo tempo, confere-lhe um limite em relação à abertura que ele mesmo dá por meio das análises dos dois autores em tela. Em suma, as incisões – esses *gestos* manuais: o tomar posição do autor, sua *montagem* – *agem* sob a égide da máxima benjaminiana que fecha o *Fragmento Teológico-Político*: o método político, chamado niilismo, para buscar a evanescência da *restitutio* secular de um eterno aniquilamento que se dá no ritmo da felicidade.⁵⁵⁹ Mas esse *aniquilamento* – essa *anulação* –, esse chamar à causa o nada, não é uma negação absoluta (um desespero que impede qualquer ação, tanto no caso dos poetas, quanto no caso deste leitor), mas procurar por Dionísio-touro, como diria Deleuze:

A afirmação pura e múltipla, a verdadeira afirmação, a vontade afirmativa; ele nada carrega, não se encarrega de nada, mas alivia tudo o que vive. Sabe fazer aquilo que o homem superior não sabe: rir, brincar, dançar, isto é, afirmar. Ele é o Leve, que não se reconhece no homem, sobretudo no homem superior ou no herói sublime, mas só no além-do-homem, no além-do-herói, em outra coisa que não o homem.⁵⁶⁰

Ora, tal afirmação, na tese, se dá com o abandono por uma forma absoluta de sentidos (ou, Teseu abandonando Ariadne): um modelo

⁵⁵⁸ NANCY, Jean-Luc. *El Sentido del Mundo...* pp. 204-205. “*desbordamiento y borde, el borde que se desborda él mismo para ser el dorde que es.*”

⁵⁵⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Fragment Théologique-politique...* pp. 264-265.

⁵⁶⁰ DELEUZE, Gilles. *Mistério de Ariadne segundo Nietzsche*. In.: DELEUZE, Gilles. *Critica e Clínica*. São Paulo: 34, 1997. Trad.: Peter Pál Pelbart. p. 117.

acadêmico *mono-gráfico*, um espaço para dissecação de cadáveres-textos, um texto asno-camelo que tão somente procuraria carregar os fardos da *tradição* (do passado) sem enfrentar o animal-Leve do *inesquecível* que sobeja qualquer análise. As incisivas, como proposições metodológico-teóricas, procuram apresentar a costura inexistente entre dois pensamentos que *insistiram* em *se esquecer* em vida. Da *Voz* ao *Poeta Prometeico* (isto é, de um silêncio inefável e obscuro àquele que rompe as trevas com a tocha luminosa em mãos e dá aos homens o conhecimento, isto é, a palavra) todas elas *operam* no texto a passagem de Dionísio, isto é, justamente a ““exibição do nada”: o passado que dura dentro do presente no instante em que cessa de ser.”⁵⁶¹ A proposição benjaminiana assim se aclara e a tese, um *gesto-tese*, expõe-se não somente como uma proposição analítica – carregar o fardo *hermenêutico* dos modelos acadêmicos –, mas também como um influxo do próprio pensamento de Pasolini e Murilo no pensamento deste leitor *qualquer*: isto é, o próprio modo de *operar*, de *traçar*, portanto, de *expor-se*, do autor *con-funde-se* com os *gestos*, *traços* e *exposição* de Murilo e Pasolini.

As análises que, por assim dizer, percorrem a cronologia de Murilo *à rebours* (do fim de sua vida aos primeiros anos) entram em colisão com as análises dedicadas à cronologia pasoliniana (dos seus primeiros anos até o fim de sua vida). Num certo sentido, tal gesto marca o contra-passo em ambos: Pasolini insistia na sua *nostalgia della vita*, na *forza del passato*, enquanto Murilo namorava o Paraíso cristão (um namoro excêntrico, como se vê) da posteridade. O choque dos caminhos cruzados – uma diluição dialética na *suspensão*, uma tentativa de leitura daquilo que marca ambos com a insígnia do *inesquecível*, isto é, o que os *assina* – revela o princípio da montagem, do tocar com a mão, como substancialmente impreterível para a tese. No entanto, o que tal *revelação* exhibe não é o segredo da tese – como é *evidente* –, mas somente o desejo de seu autor que, justo por isso, assume-se como um leitor *qual-quer*.

⁵⁶¹ JESI, Furio. *Inattualità di Dionísio...* p. 130. “*l’esibizione del nulla*: il passato che dura entro il presente nell’istante in cui cessa di essere.”

BIBLIOGRAFIA.

- AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. Trad.: Antônio Guerreiro.
- _____. *Altissima Povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer, IV, I*. Vicenza: Neri Pozza, 2011.
- _____. *Archeologia di un'Archeologia*. In.: MELANDRI, Enzo. *La Linea e il Circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet, 2004.
- _____. *Bataille e o Paradoxo da Soberania*. In: *Outra Travessia: A exceção e o Excesso (Agamben & Bataille)*. Revista de Literatura, nº5. Ilha de Santa Catarina, 2º Semestre de 2005. Trad.: Nilceia Valdati.
- _____. *Categorie Italiane. Studi di poetica*. Roma-Bari: Laterza, 2010.
- _____. *El Lenguaje e la Muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Trad.: Tomás Segovia.
- _____. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. Trad.: Iraci D. Poleti.
- _____. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Trad.: Selvino Assman.
- _____. *Gosto*. In: Enciclopédia Einaudi. Volume 25. Criatividade – Visão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- _____. *Homo Sacer. O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. Trad.: Henrique Burigo.
- _____. *Idea della Prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002.
- _____. *Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamin*. In: Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura, nº 46, Barcelona: 2001. Traducción: Luis Luque Toro.
- _____. *Il Talismano di Furio Jesi*. In.: JESI, Furio. *Lettura del "Bateau Ivre" di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996.
- _____. *Il Tempo che Resta. Um commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.
- _____. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo Sacer II, 2*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.
- _____. *Il Sacramento del Linguaggio. Archeologia del giuramento. Homo Sacer II, 3*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2008.
- _____. *Il Silenzio del Linguaggio*. In.: *Margaritae. Testi siriaci sulla preghiera*. A cura di Paolo Bettio. Traduzioni dal siriano: Paolo Bettio. Venezia: Arsenale Editrice, 1983.
- _____. *Image et Mémoire*. Paris: Editions Hoëbeke, 1998. Trad.: Marco Dell'Omodarme.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. A destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Trad.: Henrique Burigo.

_____. *Kommerell, o del Gesto*. In.: KOMMERELL, Max. *Il Poeta e l'Indicibile*. Genova: Marietti, 1991. Trad.: Gino Giometti.

_____. *L'Aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

_____. *La Comunità che Viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

_____. *La Elegía de Sokurov*. In.: Las Ranas. Artes, Ensayo & Traducción. Buenos Aires: Ano 2, nº2. Abril 2006.

_____. *La "Notte Oscura" di Juan de la Cruz*. In.: CRUZ, Juan de la. *Poesie*. Milano: Giulio Einaudi, 1974. Trad.: Giorgio Agamben.

_____. *La Potenza del Pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Néri Pozza Editore, 2005.

_____. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 2003.

_____. *Metropolis*. In.: Sopro, 26. Abril/2010. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko.

_____. *Mezzi senza Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

_____. *Movimento*. Palestra proferida no projeto Uninomade em 2005. In. *Interthesis*. Vol. 3. n. 1. Florianópolis, Jan/Jun 2006. Tradução: Selvino J. Assman.

_____. *Notas sobre o Gesto*. In.: *Artefilosofia*. nº 4, jan. 2008. Ouro Preto: Tessitura Editora, 2008. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko.

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

_____. *O Futuro segundo Giorgio Agamben*. (documento disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-giorgio-agamben.html>) Transliteração e tradução: Vinícius Nicastro Honesko.

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

_____. *O que é um Mistério?* In.: Sopro 56. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko.

_____. *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer, II, 5*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.

_____. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005.

_____. *Quel che Resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo Sacer III*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

AGAMBEN, Giorgio; COCCIA, Emanuele. *Angeli. Ebraismo, Cristianesimo, Islam*. Vicenza: Neri Pozza, 2009

AGAMBEN, Giorgio; FERRANDO, Monica. *La Ragazza Indicibile. Mito e mistero di Kore*. Milano: Electa, 2010.

- AGUILAR, Héctor Orestes. *Carl Schmitt, Teólogo de la Política*. México: Fondo de Cultura, 2001.
- ALCADA, João Nuno. *Via del Consolado, 6*. In.: Murilo Mendes. *O olhar do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- ALLIEZ, Eric. *Tempos Capitais. Relatos da conquista do tempo*. São Paulo: Siciliano, 1991. Trad.: Maria Helena Rouanet.
- AMOROSO, Maria Betânia. *Murilo Mendes nos jornais: entre a política e a religião*. Artigo gentilmente cedido pela autora e já no prelo de *Literatura e Sociedade*. USP, 2012.
- _____. *Paixão Pelo Real. Pasolini e a Crítica Literária*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. *Passeio na Biblioteca de Murilo Mendes*. In.: Remate de Males 21. Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP. Campinas: Unicamp, 2001.
- _____. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Mostra & Cosac Naify, 2002.
- _____. *Retratos-Relâmpago: despedida e comemoração*. In.: *Estúdios Portugueses: revista de filología portuguesa*. V. 10, 2010. Salamanca: Luso-Espanhola de Ediciones, 2010.
- ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Estética e Política*. M.E. Boaventura [Org.] São Paulo: Globo, 1992.
- ANTELO, Raul. *A Abstração do Objeto*. In.: *O Visionário*. Org. Gilvan Procopio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.
- _____. *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Grumo, 2008.
- _____. *Los Desafios de la Post-Crítica*. In.: *Revista de Crítica Cultural*. Nº25. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- _____. *Murilo, o Surrealismo e a Religião*. In.: *Luso-Brazilian Review*, v. 41, 2004.
- _____. *Murilo, saberia ele que é Murilo Mendes?* In.: *Boletim de Pesquisa NELIC. Edição especial. V.3. – Dossiês Murilo Mendes/Ana Cristina César*. Florianópolis: 2010.
- _____. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- ARAÚJO, Lais Correa de. *Abertura para o Debate*. In.: *O Visionário*. Org. Gilvan Procopio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.
- _____. *Murilo Mendes, de Novo e Sempre*. In.: *Murilo Mendes: 1901-2001*. Org. Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- _____. *Murilo Mendes. Ensaio Crítico. Antologia. Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- ARAÚJO, Lais Correa de. *O Modernismo desarticulado de Murilo Mendes*. In.: Revista do Brasil. Ano 5, n. 11/90. A Poesia em 1930. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – Rio Arte/Fundação Rio. Dezembro 1990.
- ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ARISTÓTETES. *De Anima*. São Paulo: Ed. 34, 2006. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis.
- _____. *Política. Coleção “Os Pensadores”*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- _____. *Tratados de Lógica. (Órganon) I. Categorías. Tópicos. Sobre las Refutaciones Sofísticas*. Madrid: Gredos, 1996.
- BACHMANN, Ingeborg. *Il Dicibile e L’Indicibile*. Milano: Adelphi, 2009. Trad.: Barbara Agnese.
- BADIOU, Alain. *La Poésie en Condition de la Philosophie*. In: Europe. 78° année – N° 849-850, Janvier-Février 2000. Paris.
- _____. *Penser la Singularité: les nom innommables*. In: Critique. Revue general des publications françaises et étrangères. Paris: Décembre 1996, Tome LII – N° 595.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução: Mário Laranjeira.
- BATAILLE, Georges. BATAILLE, Georges. *La Felicidad, el Erotismo y la Literatura (Ensayos: 1944-1961)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Traducción: Silvio Mattoni.
- _____. *La Letteratura e il Male*. Milano: SE SRL, 2006. Trad.: Andrea Zanzotto.
- _____. *La Part Maudite*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets Editores, 1997. Trad.: David Fernández.
- _____. *L’Impossible*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.
- _____. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Ed. Bilíngue. Trad.: Ivan Nóbrega Junqueira.
- _____. *O Pintor da Vida Moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p. 168. Trad.: Suely Cassal.
- BAZZOCCHI, Marco A.; RAIMONDI, Enzo. *Una Tesi di Laurea e una Città*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Antologia della lirica Pascoliana. Introduzione e commenti*. A cura di Marco A. Bazzocchi. Torino: Einaudi, 1993.

- BENEDETTI, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975.
- _____. *Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1986. Trad.: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa.
- _____. *El origen del 'Trauerspiel' alemán. In: Obras. Libro I/vol. I*. Madrid: Adaba Editores, 2006. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz.
- _____. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2011. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves.
- _____. *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995b. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa.
- _____. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.
- _____. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 2000. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.
- _____. *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Tradução: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão.
- _____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. Tradução: Manuel Alberto *et al.*
- BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993. Trad.: Neusa Soliz.
- BENVENISTE, Émile. *de Lingüística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989. Trad.: Eduardo Guimarães.
- _____. *O Vocabulário das Instituições Indo-Européias. Vol. II. Poder, direito, religião*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. p. 189. Trad.: Denise Bottmann.
- BINSWANGER, Ludwig; WARBURG, Aby. *La Curación Infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2007. Trad.: Nicolas Gelormini.
- BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Trad.: Ana Maria Scherer.
- _____. *El Diálogo Inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996. Trad.: Pierre De Place.
- _____. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Trad.: Álvaro Cabral.

- BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Trad.: Leyla Perrone-Moisés.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A História do Brasil na cartilha inconformista de Murilo Mendes*. In.: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. V. 6, n. 1, Jan/Jun 2002, Juiz de Fora: UFJF, 2002.
- BROSSAT, Alain. *De l'Inconvénient d'être Prophète dans un Monde Cynique et Désenchanté*. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.
- BURCKHARDT, Jacob. *Réflexions sur l'Histoire du Monde*. Buenos Aires: János Peter Kramer, 1943.
- CABO, Sheila. *Surrealismo de Max Ernst: montagem e pensamento*. In.: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. V. 6, n. 1, Jan/Jun 2002, Juiz de Fora: UFJF, 2002.
- CACCIARI, Massimo. *Eupalinos ou l'architecture*. In: Critique. Revue general des publications françaises et étrangères. Paris: Janvier-Février 1987, Tome XLIII – N° 476-477.
- CADAVA, Eduardo. *Lapsus Imaginis: The Image in Ruins*. In. October 96, Spring 2001. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio. Lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tradução: Ivo Barroso.
- CÂNDIDO, Antônio. *O Lúcido Visionário*. In.: Murilo Mendes: 1901-2001. Org. Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *A Intermediação das Cartas: Murilo Mendes escreve a Guilhermino César*. In.: *Imaginação de uma Biografia Literária: Acervos de Murilo Mendes*. Org. Maria Luiza Scher Pereira. Juiz de Fora: UFJF, 2004.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº2. Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- _____. *Os Ossos do Mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.
- CASSIN, Bárbara. *O Efeito Sofístico*. São Paulo: Ed. 34, 2005. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Paulo Pinheiro.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Sem Medo do Bispo ou do Partido*. In.: Murilo Mendes: 1901-2001. Org. Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- CAVALLETTI, Andrea. *La Città Biopolitica. Mitologie della sicurezza*. Milano: Bruno Mondadori, 2005.
- _____. *Suggestione. Potenza e limiti del fascino politico*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

- CHECCAGLINI, Isabella. *J'Aurais Voulu Hurler, et J'étais Muet*. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.
- CHITUSSI, Bárbara. *Imagine e Mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*. Milano/Udine: Mimesis, 2010.
- CLEMENS, Éric. *Les Corps de Pasolini*. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.
- CLUNY, Claude Michel. *L'Amour avec l'Ange*. In.: *La Nouvelle Revue Française*. 1^o Avril 1969, 17^o Année, n^o 196. Paris: Paris VIII, 1969.
- COCCIA, Emanuele. *Filosofía de la Imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007. Trad.: María Tereza D'Meza.
- _____. *Introduzione. Cristianesimo*. In.: AGAMBEN, Giorgio; COCCIA, Emanuele. *Angeli. Ebraismo, Cristianesimo, Islam*. Vicenza: Neri Pozza, 2009.
- CUESTA ABAD, José Manuel. *Ensayo sobre la Desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda*. In. CASADO, Manuel [ed.] *Cuestiones de Poética en la Actual Poesía en Castellano*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- CURNIER, Jean-Paul. *La Disparition des Lucioles*. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.
- DE CAROLIS, Massimo. *Il Paradosso Antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*. Macerata: Quodlibet, 2008.
- DE TORRE, Guillermo. *Itinerario poético-vital de León Felipe*. In.: FELIPE, León. *Antología Rota*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1984.
- DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- DEGUY, Michel. *C'est tout un poème*. In.: *Europe*. 78^o année – N^o 849-850, Janvier-Février 2000. Paris.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005. Eloísa de Araújo Ribeiro.
- _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997. Trad.: Peter Pal Pelbart.
- _____. *L'immagine-Movimento. Cinema 1*. Milano: Ubulibri, 2006. Trad.: Jean-Paul Manganaro.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1*. São Paulo: Ed. 34, 1995. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.
- _____. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2*. São Paulo: Ed. 34, 1995. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.

- D'ELIA, Gianni. *Il Petrolio delle Stragi*. Milano: Effigie, 2006.
- _____. *L'Eresia di Pasolini*. Milano: Effigie, 2005.
- _____. *Verso la poesia incivile*. In.: *La Religione del mio Tempo*. Milano: Garzanti Editore, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005. Trad.: Rogério da Costa.
- _____. *Foi et Savoir. Suivi de Le Siècle et le Pardon*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- _____. *Força de Lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Trad.: Leyla Perrone-Moisés.
- _____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Trad.: Renato Jeanine Ribeiro.
- _____. *Khôra*. Campinas: Papyrus, 1995. Tradução: Nícia Adan Bonatti.
- _____. *Salvo o Nome*. Campinas: Papyrus, 1995. Tradução: Nícia Adan Bonatti.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006. Trad.: Oscar Antonio Oviedo Funes.
- _____. *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet. L'oeil de l'histoire, 3*. Paris: Minuit, 2011.
- _____. *¿Como llevar el mundo a cuestras?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 26 noviembre 2010 – 28 marzo 2011; ZKM/Museum für Neue Kunst, Karlsruhe 7 mayo – 28 agosto 2011; Sammlung Falckenberg, Hamburgo, 24 septiembre – 27 noviembre 2011.
- _____. *Écorces*. Paris: Minuit, 2011.
- _____. *Images Malgré Tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. “*Imaginum Pictura... In Totum Exoleuit*” *Début de l'histoire de l'art et fin de l'époque de l'image*. In: Critique. Revue general des publications françaises et étrangères. Paris: Mars 1996, Tome LII – N° 586.
- _____. *Inquietar-se Diante de Cada Imagem*. In.: *Vacarme Revue*. N° 37, automne, 2006. Tradução de Vinícius Nicastró Honesko para português disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>
- _____. *La Couleur d'Ècume, ou le paradoxe d'Apelle*. In: Critique. Revue general des publications françaises et étrangères. Paris: Juin-Juillet 1986, Tome XLII – N° 469-470.
- _____. *La Ressemblance par Contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. Trad.: Paulo Neves.
- _____. *Quand les Images Prennent Position*. L'oeil de l'histoire, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. *Remontages du Temps Subi*. L'oeil de l'histoire, 2. Paris: Minuit, 2010.
- _____. *Survivance des Lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. *Viscosités et Survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau*. In: Critique. Revue general des publications françaises et étrangères. Paris: Avril 1998, Tome LIV – N° 611.
- DORAZIO, Piero. *Viva Murilo. Viva Saudade*. In.: *Murilo Mendes. O olhar do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- EINSTEIN, Carl. *Gestalt and Concept (Excerpts)*. In: October 107, Winter 2004. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*. Translated and introduced by Charles W. Haxthausen.
- _____. *Notes on Cubism*. In: October 107, Winter 2004. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*. Translated and introduced by Charles W. Haxthause.
- _____. *On the Pilgrimage to Monarchy*. In: October 105, Summer 2003. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*. Translated by Charles W. Haxthausen.
- _____. *Totality*. In: October 107, Winter 2004. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*. Translated by Charles W. Haxthausen, introduced by Sebastian Zeidler.
- _____. *Werke. Band 3. 1929 – 1940*. Wien; Berlin: Ed. Marion Schmid und Liliane Meffre, 1985.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Murilo Mendes, Colecionador*. In.: Remate de Males 21. Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP. Campinas: Unicamp, 2001.
- ESPOSITO, Eduardo. *Poesia in Forma di Rosa*. In. PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in Forma di Rosa*. Milano: Garzanti, 2007.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos. Biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi, 2004.
- _____. *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. Trad.: Carlo Rodolfo Molinari Marotto.
- _____. *Confines de lo Político. Nueve pensamientos sobre política*. Madrid: Editorial Trotta, 1996. Trad.: Pedro Luis Ladrón de Guevara.
- _____. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005. Trad.: Luciano Padilla López.

- ESPOSITO, Roberto. *Pensiero Vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi, 2010.
- FELIPE, León. *El Poeta Prometeico*. In.: *Antologia Rota*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1984.
- _____. *Parabola y Poesia*. In.: *In.: Antologia Rota*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1984.
- FERRAZ, Eucanaã. *Murilo Mendes e João Cabral: o sim contra o sim*. In.: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. V. 6, n. 1, Jan/Jun 2002, Juiz de Fora: UFJF, 2002.
- FOCILLON, Henri. *Elogio da Mão*. In.: *Serrote*. n. 6, nov./2010. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- FORSTER, Kurt. W., *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents*. In: October, 77, Summer 1996, October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology.
- FORTINI, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Giulio Einaudi, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves.
- _____. *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Tradução: Salma Tannus Muchail.
- _____. *Dits et Écrits. III. 1976-1979*. Paris: Éditions Gallimard, 1994
- _____. *Dits et Écrits IV. 1980-1988*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- _____. *Em Defesa da Sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- _____. *Isto não é um Cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1989. Tradução: Jorge Coli.
- _____. *Les Mot et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France. 1977-1978*. Paris: Seuil/Gallimard, 2004.
- FRANCO, Irene. *O Silêncio Eloqüente*. In.: Remate de Males 21. Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP. Campinas: Unicamp, 2001.
- FRANCO, Lina. *La Parole de L'Ancien Testament et lês Infinis Libres Indirects d'Orgia*. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.
- FRIAS, Joana Matos. *O Erro de Hamlet. Poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

- FRIAS, Joana Matos. *O “Surrealismo Lúcido” e Murilo Mendes*. In.: Remate de Males 21. Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP. Campinas: Unicamp, 2001.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *A Idade do Serrote: o menino experimenta suas ficções*. In.: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. V. 6, n. 1, Jan/Jun 2002, Juiz de Fora: UFJF, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- _____. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Sete. Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GAMONEDA, Antonio. *Lengua y Herida*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2004
- GARCEZ, Cecília de Macedo. *Destecendo os Fios da Memória: a escrita memorialística de Murilo Mendes entre o tempo pretérito e o tempo presente*. In.: *Imaginação de uma Biografia Literária: Acervos de Murilo Mendes*. Org. Maria Luiza Scher Pereira. Juiz de Fora: UFJF, 2004.
- GAVI, Philippe. *Introduction*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits Corsaire*. Paris: Flammarion, 1976. Traduit de l’italien par Philippe Guilhaon.
- GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Trad.: Denise Bottmann.
- GIRARD, René. *Des Choses Cachées depuis la Fondation du Monde. Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2004.
- GIVONE, Sergio. *Historia de la Nada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001. Trad.: Alejo González y Demian Orosz.
- _____. *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*. Torino: Einaudi, 2005.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Aparas de Poemas*. In.: *Metamorfoses 2*. Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ. Lisboa: Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena, 2001.
- _____. *Apontamentos sobre Algumas Aproximações e Alguns Procedimentos em Murilo Mendes*. In.: *O Visionário*. Org. Gilvan Procopio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.
- _____. [Org.] *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Entre reescritas e esboços*. In.: Remate de Males 21. Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP. Campinas: Unicamp, 2001.

_____. *Escrita e visualidade em Francis Ponge e Augusto de Campos*. In.: *Ipotesi*. Revista de Estudos Literários. V. 6, n. 1, Jan/Jun 2002, Juiz de Fora: UFJF, 2002.

_____. *Os Trabalhos e os dias de Murilo Mendes*. In.: *Metamorfoses 2*. Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ. Lisboa: Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena, 2001.

GULLAR, Ferreira. *Algumas Marcas de Murilo Mendes*. In.: Murilo Mendes: 1901-2001. Org. Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003. Trad.: Márcia Sá Cavalcante Schuback.

HELLER ROAZEN, Daniel. *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*. Madrid: Katz Editores, 2008. Trad.: Julia Benseñor.

HONESKO, Vinícius Nicastro. *Delírios I. Agonia e experiência (jogos de vida e morte)*. In.: Anuário de Literatura. Vol. 15. n. 1. Florianópolis: UFSC, 2010.

_____. *O Paradigma do Tempo. Walter Benjamin e Messianismo em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro; São Paulo; Florianópolis: Agon, Vida e Consciência, 2009.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'Imprescriptible. Pardonner? Dans l'honneur et la dignité*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

JESI, Furio. *Inediti di Furio Jesi*. In: Cultura Tedesca. Rivista Semestrale. Nº 12. Furio Jesi. A cura di Giorgio Agamben e A. Cavalletti. Roma: Donzelli Editore, Dicembre 1999.

_____. *Lettura del "Bateau Ivre" di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996.

_____. *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Org.: Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001.

KAFKA, Franz. *Journal*. Paris: Bernard Grasset, 1954.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. Trad.: Vera Ribeiro.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Pasolini, une improvisation (d'une Sainteté)*. Paris: William Blake and Co., 2004.

LEBRUN, Gérard. *O Conceito de Paixão*. In.: LEBRUN, Gerard. *A Filosofia e sua História*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- LEITÃO, Cláudio; MARTINS, Elaine Amélia. *Murilo Mendes e a Viagem. In.: Imaginação de uma Biografia Literária: Acervos de Murilo Mendes*. Org. Maria Luiza Scher Pereira. Juiz de Fora: UFJF, 2004.
- LE TALMUD *Traité Pessahim. Traduit de l'hébreu et de l'araméen par Israël Salzer*. Paris: Gallimard, 2003.
- LEVINAS, Emmanuel. *De l'Évasion*. Paris: Fata Morgana, 1998.
- _____. *Quelques Réflexions sur la Philosophie de l'Hitlérisme*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Introdução à Obra de Marcel Mauss. In.: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. I*. São Paulo: EPU; EDUSP. Trad.: Lamberto Puccinelli.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. *De Perto e de Longe*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Trad.: Léa Mello e Julieta Leite.
- LIMA, Luiz Costa. *Murilo Mendes em seu Começo. In.: Murilo Mendes: 1901-2001*. Org. Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- _____. *O agônico na abertura de Contemplação. In.: Ipotesi. Revista de Estudos Literários. V. 6, n. 1, Jan/Jun 2002*, Juiz de Fora: UFJF, 2002.
- LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Trad.: Denise Bottmann.
- LÖWITH, Karl. *Histoire et Salut. Les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire*. Paris: Gallimard, 2002.
- _____. *Il Nichilismo Europeo*. Roma-Bari: Laterza, 2006.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo. Ensaio sobre Luckács e Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990. Trad.: Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista.
- MAAKAROUN, Élie. *Pasolini face au Sacré. In.: Études Cinématographique 109-111. Pier Paolo Pasolini (1): le mythe et le sacré*. Paris: Lettres Modernes; Minard, 1976.
- MAGNETTE, Paul. *Pasolini Politique. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique*. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.
- MAR GIOVANNI IL SOLITARIO. *Sulla Preghiera. In.: Margaritae. Testi siriaci sulla preghiera*. A cura di Paolo Bettolo. Traduzioni dal siriano: Paolo Bettolo. Venezia: Arsenale Editrice, 1983.
- MARICONI, Italo. *Murilo Mendes e o Cânone. In.: O Visionário*. Org. Gilvan Procópio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.
- MATSAS, Ben. *Soleil Noir de Pasolini. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique*. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.

MELANDRI, Enzo. *Contro il Simbolico. Dieci lezioni di filosofia*. Macerata: Quodlibet, 2007.

_____. *La Linea e il Circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet, 2004.

MELVILLE, Herman; DELEUZE, Gilles; AGAMBEN, Giorgio; PARDO, José Luis. *Preferiría no Hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pré-Textos, 2005.

MENDES, Murilo. *A Comunhão dos Santos. In.: Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.

_____. *Breton, Rimbaud, Baudelaire. In.: Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.

_____. *Carta aos Fariseus. In.: Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.

_____. *Cordeiros e Lobos. In.: Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.

_____. *Correspondências inéditas a Alceu Amoroso de Lima*. Consultadas no MAMM – Juiz de Fora, em março de 2009. Datas das correspondências: 27/12/1930; 27/02/1931; 23/03/1931; 16/01/1935; 08/03/1936; 13/03/1936; 14/04/1936; 11/09/1938; 10/05/1939; 27/06/1943; 01/12/1943; 31/03/1945; 29/11/1945; 04/05/1948; 10/05/1948; 22/05/1948; 20/01/1952; 04/12/1953; 15/02/1958; 14/03/1960; 14/07/1961; 23/01/1963; 01/06/1963; 31/03/1967; 27/04/1968; 27/10/1968; 14/03/1973; Dez/1973 (saudação a D. Quixote); 19/02/1974

_____. *Correspondências inéditas a Virginia Mendes Torres e Paulo Torres*. Consultadas no MAMM – Juiz de Fora, em março de 2009. Datas das correspondências: 03/01/1949; 04/03/1949; 24/08/1952; 01/12/1952; 15/03/1953; 20/07/1953; 08/11/1953; 19/01/1954; 14/03/1954; 08/04/1954; 10/06/1954; 25/07/1954; 27/08/1954; 19/09/1954; 10/10/1954; 29/03/1955; 05/05/1955; 10/06/1956; 13/06/1957; 22/07/1957; 20/09/1957; 14/05/1958; 24/01/1962; 25/03/1962; 12/03/1964; 01/06/1964; 01/12/1965; 04/04/1966; 28/05/1967; 19/09/1967; 03/11/1967; 07/07/1969; 05/09/1969; 12/10/1969; 22/02/1970; 17/06/1970; 23/02/1974; 29/01/1975; 17/03/1975; 14/05/1975.

- MENDES, Murilo. *Integralismo, Mística desviada*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.
- _____. *Invenção de Orfeu*. In.: LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Vol. único. Org. Alexei Bueno.
- _____. *L'Occhio del Poeta*. Roma: Gangemi Editore, 2001.
- _____. *O Apóstolo São Paulo*. In.: A Ordem. Vol. XL. Setembro de 1948. N. 3. Rio de Janeiro.
- _____. *O Catolicismo e os Integralistas*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.
- _____. *O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas*. In: Lanterna Verde. Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira. Rio de Janeiro, N°4, Novembro 1936.
- _____. *Perfil do Catolicão*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.
- _____. *Poema Eucarístico*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.
- _____. *Poesia Católica*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.
- _____. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Murilo. *Prendam o Papa!* In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.
- _____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1996.
- _____. *Resposta aos integralistas*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.
- _____. *Seis cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade*. [Org. Júlio Castañon Guimarães] In.: Revista do Brasil. Ano 5, n. 11/90. A Poesia em 1930. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – Rio Arte/Fundação Rio. Dezembro 1990.
- _____. *Um Poema*. In.: *Anuário de Literatura. Especial Murilo Mendes. Centenário de nascimento (1901-2001)*. Florianópolis: UFSC, 2001.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Murilo – Poeta de Cultura*. In.: *Murilo Mendes. O olhar do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

- MILNER, Jean-Claude. *Introduction à une Science du Langage. Édition Abrégée*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007.
- _____. *Image, Ícone, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil, 1996.
- MONTAIGNE. *Ensaïos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Tradução: Sérgio Milliet.
- MOTTE, André; PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. *Les Mot et les Rites. Aperçu des significations de orgia et de quelques dérivés*. In.: *Kernes*. n° 5, 1992. Paris: Centre International d'Étude de la religion grecque antique.
- MOURA, Murilo Marcondes. *Aproximação do Terror*. In.: *O Visionário*. Org. Gilvan Procopio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.
- _____. *Murilo Mendes no início dos anos 30*. In.: *Revista do Brasil*. Ano 5, n. 11/90. A Poesia em 1930. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – Rio Arte/Fundação Rio. Dezembro 1990.
- NADAUD, Stéphane. *La Ronde*. In.: *Lignes 18*. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.
- NALDINI, Nico. *Al Nuovo Lettore di Pasolini*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Un Paese di Temporalis e di Primule*. A cura di Nico Naldini. Parma: Ugo Guanda Editore, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2006.
- _____. *Démocratie Finie et Infinie*. In.: *Démocratie, dans quel état?* Paris: La Fabrique, 2009.
- _____. *El Sentido del Mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003. Trad.: Jorge Manuel Casas.
- _____. *La Comunidad Inoperante*. Santiago: LOM/ Universidad ARCIS, 2000. Trad.: J.M. Garrido.
- _____. *La Mirada del Retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Trad.: I. Agoff.
- _____. *La Representación Prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Trad.: Isabel Vericat.
- _____. *L'évidence du mystère*. In.: *Le Voyage Initiatique*. Paris: Albin Michel, 2011.
- _____. *Noli me Tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trotta, 2006. Traducción: Maria Tabuyo y Agustín López.
- _____. *Ser Singular Plural*. Madrid: Arena Libros, 2006. Traducción: Antonio Tudela Sancho.

- NASCIMENTO, Evando. *Amizade como experiência poética: Murilo & Ismael*. In.: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. V. 6, n. 1, Jan/Jun 2002, Juiz de Fora: UFJF, 2002.
- NAZE, Alain. *Des Métamorphose de l'Aura. Le cinéma, de Walter Benjamin à Pier Paolo Pasolini*. In.: *Revue Appareil – n° 6 – 2010*.
- _____. *Image Cinématographique; Image Dialectique. Entre Puissance et Fragilité*. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.
- _____. *Temps, Récit et Transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini. Walter Benjamin et l'histoire des vaincus*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- NERY, Adalgisa. *Visão Diferente*. In.: *Dom Casmurro. Anno. 1, n. 16. (26/08/1937)*.
- NICOLAU DE CUSA.. *A Visão de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. Tradução: João Maria André.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Da utilidade e desvantagem da história para a vida. (Considerações extemporâneas - II)*. In: *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Trad.: Rubens R. Torres Freire.
- _____. *Genealogia da Moral. Uma polêmica*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. Trad.: Paulo César de Souza.
- OLIVEIRA, Mara Conceição Vieira de. *A Sagração da Crítica do Discurso Religioso no Altar da Poesia*. In.: *Imaginação de uma Biografia Literária: Acervos de Murilo Mendes*. Org. Maria Luiza Scher Pereira. Juiz de Fora: UFJF, 2004.
- OSTROWER, Fayga. *Lembrança de Murilo Mendes*. In.: *Murilo Mendes: 1901-2001*. Org. Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- PANAGIOTIS, Christias. *Medéia – Afásica. Pier Paolo Pasolini, retorno aos antigos e cinema de poesia*. In.: *Seções do Imaginário*. n° 11. julho/2004. Porto Alegre: Famecos; PUCRS.
- PASSERONE, Giorgio. *Eretica Commedia (Pasolini ab gioia)*. In.: *Passages Pasoliniens*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Album Pasolini*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2005.
- _____. *Antologia della Lirica Pascoliana. Introduzione e commenti*. A cura di Marco a. Bazzocchi. Torino: Einaudi, 1993.
- _____. *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Dufлот*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Tradução: Luiz Nazário.
- _____. *Bestia da Stile*. Bari: Palomar di Alternative, 2005.
- _____. *Descrizioni di Descrizioni*. Milano: Garzanti Editore, 2006.

- PASOLINI, Pier Paolo. *El Caos. Contra el terror*. Barcelona: Editorial Crítica, 1981. Traducción: Antonio-Prometeo Moya.
- _____. *Empirismo Eretico*. Milano: Garzanti Editore, 2007.
- _____. *La Divina Mimesis*. Torino: Einaudi, 1975.
- _____. *La Meglio Giuventú*. Roma: Salerno, 1998.
- _____. *La Nuova Giuventú*. Torino: Einaudi, 2002.
- _____. *La Religione del mio Tempo*. Milano: Garzanti Editore, 2006.
- _____. *Le Ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti Editore, 2009.
- _____. *Le Dada du Sonet. (bilingue)* Besançon: Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- _____. *Lettere (1940-1954)*, a cura di N. Naldini. Torino: Einaudi, 1986.
- _____. *Lettere Luterane. Il progresso come falso progresso*. Torino: Einaudi, 2003.
- _____. *L'Odore dell'India*. Milano: Garzanti, 2009.
- _____. *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*. Milano: Garzanti, 2004.
- _____. *Novas Questões Lingüísticas. In: Diálogo com Pasolini. Escritos (1957-1984)* São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986. Tradução: Nordana Benetazzo.
- _____. *Passione e Ideologia*. Milano: Garzanti, 1994.
- _____. *Per il cinema*. Vol. I. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.
- _____. *Per il cinema*. Vol. II. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.
- _____. *Petrolio*. Milano: Oscar Mondadori, 2005. A cura di Silvia De Laude.
- _____. *Poesia in Forma di Rosa*. Milano: Garzanti Editore, 2001.
- _____. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura de Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. I. Milano: Mondadori, 2008.
- _____. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. A cura de Walter Siti e Silvia De Laude. Vol. II. Milano: Mondadori, 2008.
- _____. *Saggi Sulla Politica e Sulla Società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 1999.
- _____. *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti, 2008.
- _____. *Un Paese di Temporalis e di Primule*. Parma: Ugo Guanda, 2001.
- _____. *Teatro*. A cura di Walter Siti e silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2000.
- _____. *Teorema*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Tradução: Fernando Travassos.
- _____. *Trasumanar e Organizar*. Milano: Garzanti Editore, 2002.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher. *Espaço e Memória: Murilo Mendes nos museus da Europa*. In.: *Imaginação de uma Biografia Literária:*

- Acervos de Murilo Mendes*. Org. Maria Luiza Scher Pereira. Juiz de Fora: UFJF, 2004.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher. *Tempos de Murilo II. Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens*. In.: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. V. 6, n. 1, Jan/Jun 2002, Juiz de Fora: UFJF, 2002.
- PEREIRA, Teresinha Maria Scher. *Poética e Amizade*. In.: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários*. V. 6, n. 1, Jan/Jun 2002, Juiz de Fora: UFJF, 2002.
- _____. *Murilo Mendes: A poética da amizade em dois momentos*. In.: *Imaginação de uma Biografia Literária: Acervos de Murilo Mendes*. Org. Maria Luiza Scher Pereira. Juiz de Fora: UFJF, 2004.
- PERILLI, Achile. *Murilo Mendes: fazer guerrilla às tradições absurdas*. In.: *Murilo Mendes. O olhar do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PETERSON, Erik. *Le Monothéisme: Un problème politique. Et autres traités*. Paris: Bayard, 2007.
- _____. *Le Mystère des Juifs e des Gentils dans l'Église. Suivi d'un essai sur l'apocalypse*. Paris: Desclée de Brouwer & Cie. Éditeurs, 1935.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *Murilo Mendes: o olho armado*. In.: *Murilo Mendes. O olhar do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- _____. *Murilo Mendes Poeta Crítico Italiano*. In.: *Murilo Mendes: 1901-2001*. Org. Júlio Castañon Guimarães. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.
- _____. *"ULALUME" Um Jogo entre o Som e o Sentido de Murilo Mendes*. In.: *Remate de Males 21. Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP*. Campinas: Unicamp, 2001.
- PRIGENT, Christian. *La tristesse de Pasolini*. In.: *Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique*. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.
- PUECH, Henri-Charles. *En quête de la Gnose I. La Gnose et le temps*. Paris: Gallimard, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur Émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- REYES, Alfonso. *Cuestiones Estéticas*. In.: *Obras Completas de Alfonso Reyes. I*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- _____. *El Deslinde*. In.: *Obras Completas de Alfonso Reyes. XV*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- RHODES, Richard. *The Making of the Atomic Bomb*. New York: Simon and Shuster, 1986.

- RIBEIRO, Gilvan Procópio. *A Nuvem Civil Sonhada: A idade do serrote de Murilo Mendes*. In.: *Imaginação de uma Biografia Literária: Acervos de Murilo Mendes*. Org. Maria Luiza Scher Pereira. Juiz de Fora: UFJF, 2004.
- RIBEIRO, Gilvan Procópio; NEVES, José Alberto Pinho. *Em Busca de Murilo Mendes*. In.: *O Visionário*. Org. Gilvan Procópio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.
- ROMANDINI, Fabián J. L. *Homo Oeconomicus. Marsilio Ficino, la teología y los misterios paganos*. Buenos Aires: Miño Dávila, 2006.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Forme et Roman*. In: *Litterature*. Revue publiée para Larousse et le Département de littérature française de l'Université Paris-8 (Vincennes/Saint-Denis) N° 108, 1997. Paris
- ROSA, Antônio Ramos. *O Olhar de Murilo Mendes*. In.: *Murilo Mendes. O olhar do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- RUEFF, Martin. *Lévi-Strauss: Entre os homens algo realmente aconteceu*. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2012/01/levi-strauss-entre-os-homens-algo.html> Tradução para o português de Vinícius Nicastro Honesko.
- RUMOLD, Rainer. *"Painting as a Language. Why Not?" Carl Einstein in Documents*. In: *October* 107, Winter 2004. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*.
- SANTATO, Guido. *Pasolini fra Mito, Storia e Dopostoria*. In.: *Studi Pasoliniani. Rivista internazionale*. 1. 2007. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 2007.
- SÃO JOÃO DA CRUZ. *Obras Completas*. Petrópolis: Vozes; Carmelo Descalço do Brasil, 1996.
- SCARPETTA, Guy. *Six Vêrité de Pasolini*. In.: *Tel Quel* 86. Littérature, Philosophie, Art, Sciece, Politique. Hiver 1980.
- SHÉRER, René. *Promenades (florilège)*. In.: SHÉRER, René; PASSERONE, Giorgio. *Passages Pasoliniens*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 2006.
- SCHMITT, Carl. *Teología Política I*. In: AGUILAR, Héctor Orestes. *Carl Schmitt, Teólogo de la Política*. México: Fondo de Cultura, 2001.
- SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *As Grandes Correntes da Mística Judaica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Il Nome di Dio e la Teoria Cabbalistica del Linguaggio*. Milano: Adelphi, 2005. Trad.: Adriano Fabris.

- SILVA, Geysa. *A Teodicéia Cristã e a Religiosidade Finissecular*. In.: *Imaginação de uma Biografia Literária: Acervos de Murilo Mendes*. Org. Maria Luiza Scher Pereira. Juiz de Fora: UFJF, 2004.
- SIMAY, Philippe. *Le Crepuscule de la Tradition. Benjamín et Scholem, lecteurs de Kafka*. In: Critique. Revue general des publications françaises et étrangères. Paris: Avril 2002, Tome LVIII – N° 659.
- SIMMEL, Georg. *Imágenes Momentáneas. Sub specie aeternitatis*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- _____. *La Tragédie de la culture*. Paris: Éditions Rivages, 1989.
- SITI, Walter. *L'Opera Rimasta Solo*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Tutte le Poesie. II*. Milano: Arnaldo Mondadori, 2003. Ed. Diretta da Walter Siti. A cura e con un scritto di Walter Siti.
- SLOTERDIJK, Peter. *Ira e Tempo. Saggio politico-psicologico*. Roma: Meltemi, 2007. Traduzione di Francesco Pelloni.
- _____. *Esferas I. Burbujas Microsferología*. Madrid: Siruela, 2003.
- _____. *Venir al Mundo, Venir al Lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Traducción: Germán Cano.
- SOUZA, Envida Maria de. *Vozes de Minas nos Anos 40*. In.: *O Visionário*. Org. Gilvan Procopio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.
- STERZI, Eduardo. *A Prova dos Nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. In.: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECHI, Roberto; AMOROSO, Maria Betânia. (orgs.) *Travessias do Pós-Trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2006
- SUSSEKIND, Flora. *Murilo Mendes. Um bom exemplo na história*. In.: *Encontros com a Civilização Brasileira 7*. Janeiro de 1979. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TAUBES, Jacob. *Del culto a la cultura*. Elementos para una critica de la razón histórica. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- _____. *Escatologia Occidentale*. Milano: Garzanti Editore, 1997.
- _____. *In divergente accordo. Scritti su Carl Schmitt*. Macerata, Quodlibet, 1996.
- _____. *La Teologia Política di San Paolo*. Milano: Adelphi Edizioni, 1997.
- TERTULIANO. *Oeuvres I*. Paris: Chez Lous Vivès, Libraire-Éditeur, 1872. Trad. M. de Genoude.
- _____. *Oeuvres III*. Paris: Chez Lous Vivès, Libraire-Éditeur, 1872. Trad. M. de Genoude.
- TIQQUN. *Théorie du Bloom*. Paris: La fabrique editions, 2000.

UNAMUNO, Miguel de. *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

_____. *La Agonía del Cristianismo*. Buenos Aires; Mexico: Espansa Calpe Argentina, 1950.

VALTAT, Jean-Christophe. *L'Allegorie Hallucinée. "La Vision du Merde" dans Pétrole*. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.

VAN ALPHEN, Ernst. *Literal Metaphors. On reading postmodernism*. In: Style. Volume 21, N° 2, Summer 1987. DeKalb: Northern Illinois University.

_____. *Reading Visually*. In: Style. Volume 22, N° 2, Summer 1988. DeKalb: Northern Illinois University.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito & Política*. São Paulo: Edusp, 2002.

VILA-MATAS, Enrique. *Cómo Vivir*. In.: *El País*. (24/01/2012).

VIRNO, Paolo. *Il Ricordo del Presente. Saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

_____. *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

_____. *Virtuosismo e Revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Trad.: Paulo Andrade Lemos.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VOLPI, Marisa. *Murilo Mendes, entre Paris e Roma*. In.: *Murilo Mendes. O olhar do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

WARBURG, Aby. *El Ritual de la Serpiente*. México D.F., Editorial Sexto Piso, 2004. Traducción: Joaquín Etorena Homeche.

_____. *Essais Florentins*. Paris: Klincksieck, 2003.

_____. *La Naissance de Vénus e le Printemps de Sandro Botticelli. Étude des représentations de l'antiquité dans la première renaissance italienne*. Paris: Éditions Allia, 2007. Traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel.

WHITMAN, Walt. *Canto a mí mesmo*. México: Editorial Océano, 1997. Traducción: León Felipe.

WILHEM, Daniel. *Bourdon*. In.: Lignes 18. Pier Paolo Pasolini. Littérature, Cinéma, Politique. Paris: Éditions Lignes & Manifestes, Octobre 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; USP, 1968. Trad.: José Arthur Giannotti.

ZIGAINA, Giuseppe. *Pasolini e l'abiura. Il segno vivente e il poeta morto*. Venezia: Marsilio, 1994