Um intelectual perto do fim: as agruras da resistência de Pasolini

An intellectual close to the end: the bitterness of Pasolini's resistence

Vinícius Honesko *
Universidade Federal do Paraná

Resumo

O presente ensaio apresenta uma leitura de como Pier Paolo Pasolini pensava a figura do intelectual. Pretende apontar como, nos últimos anos de vida, o poeta e cineasta italiano vivia um paradoxo diante do que denominava a *anarquia do poder.* Aponta como Pasolini, em situação de *desespero existencial total,* procurava um meio de exercer a função de intelectual, qual seja, *destotalizar.* Também apresenta como as últimas obras – sobretudo *Petrolio* e, de maneira mais indireta, *Saló* – estão intimamente implicadas nesse movimento destotalizante proposto por Pasolini. Por fim, divergindo de uma parte considerável da crítica, intenta mostrar como Pasolini, mesmo em desespero, não se deixa deprimir por um furor melancólico (que lhe impediria qualquer *resistência*) e, apesar de tudo, ainda se expõe na sua função de intelectual.

Palavras-chave: Pasolini; poder; intelectual; resistência; *Petrolio*; desespero.

Abstract

The present essay presents a reading of how Pier Paolo Pasolini thought the figure of the intellectual. It intends to show how, in the last years of his life, the Italian poet and cineast lived a paradox before what he used to call the *anarchy of power.* It indicates how Pasolini, in a situation of *total existential desperation,* pursued a way to exert the intellectual function, namely, *to detotalize.* It also presents how the latest works – especially *Petrolio* and, in an indirect manner, *Salò* – are intimately implicated in the detotalizing movement proposed by Pasolini. Lastly, it intends to show – diverging from a considerable part of the critics – how Pasolini, even in desperation, do not get depressed by a melancholic furor (which would block any of *resistance*) and, in spite of all, still exposes himself in his intellectual function.

Keywords: Pasolini; power; intellectual; resistance; *Petrolio*; desperation.

● **Enviado em: 30/11/2015**
● **Aprovado em: 19/12/2015**

* Possui graduação em Direito pela Universidade Estadual de Londrina (2003), especialização em Direito do Estado também pela Universidade Estadual de Londrina (2005), mestrado em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina (2007) - tendo sido bolsista da CAPES - e doutorado em Literatura (Teoria Literária) pela Universidade Federal de Santa Catarina - também com bolsa da CAPES. Atuou como docente na Universidade Norte do Paraná (UNOPAR) em 2004, e no Centro Universitário Estácio de Sá, de Santa Catarina, entre 2012 e 2013. Atualmente é professor adjunto, junto ao Departamento de História (na área História Contemporânea), da UFPR. Concentra suas pesquisas em debates de filosofia contemporânea, filosofia e teoria da história, bem como em torno ao problema da teoria da modernidade ocidental (em suas vertentes literária e filosófica). Seus principais referenciais teóricos são: Giorgio Agamben (com quem trabalhou diretamente num seminário em Veneza), Michel Foucault, Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin. Faz incursões na teoria estético-literária (textualidades contemporâneas), área na qual desenvolveu sua pesquisa de doutorado sob orientação do professor Carlos Eduardo S. Capela. Na tese, tratou do problema da religiosidade e do tempo em Pier Paolo Pasolini e Murilo Mendes. Em 2010 fez seu estágio de doutoramento PDEE - "Sanduíche" (Programa de Doutoramento e Estágios no Exterior da CAPES) - na Universidade de Bologna (UNIBO), onde teve como co-orientador o professor Roberto Vecchi. Como principais veios de sua atividade de pesquisador destaca: a teoria literária, a filosofia do direito, a filosofia contemporânea, teoria do direito e a filosofia política.

No dia 15 de abril de 1967, o ator Antonio De Curtis, conhecidíssimo como *Totò,* morre em Roma. Figura que fez história na dramaturgia cômica italiana, *Totò* participa de um longa e dois curtas de Pier Paolo Pasolini: *Gaviões e Passarinhos, A terra vista da lua* e *O que são as nuvens?.* O peso da história do ator era crucial para os intentos do diretor nos três filmes: uma espécie de gênero picaresco (com suas variações, sobretudo no que diz respeito à questão *ideológica* em *Gaviões e Passarinhos*) para fazer aparecer uma pretendida vitalidade que Pasolini, nos anos 60, estava elaborando (e, por certo, não seria preciso lembrar que, após esse processo de maturação, ele filmaria, no início dos anos 70, sua *Trilogia da vida* em que a vitalidade vislumbrada aparece com toda sua força).[1] Porém, a morte do ator, com quem Pasolini vislumbrara filmar ainda uma dezena de episódios picarescos, é uma primeira interrupção nessa *postulação da vida* do poeta-cineasta – e podemos aventar uma hipótese de interrupção intencional dessa força motora da vida quando, em 1975, Pasolini *abjura* a *Trilogia da vida;* mas, por ora, firmemo-nos nas preliminares.

Em entrevista concedida a Adriano Aprà, por ocasião do lançamento de *Teorema* (mas só publicada em 1985), a questão da dureza (matemática, por assim dizer) de *Teorema* aparece justamente em contrafação à vitalidade dos filmes com *Totò.* O trecho final da entrevista assim transcorre:

> A.A.: *Em* Teorema *falta a vida que havia nos filmes com Totò.*
> P.P.P.: *Teorema* é muito mais mortífero, é verdade, é mais terrível, é sem abandono, sem doçura.
> A.A.: *No fundo é um filme desesperado.*
> P.P.P.: Nasceu em um momento, juntamente com as obras teatrais, de desespero existencial total. Devo dizer que isso aconteceu porque morreu Totò. Provavelmente se Totò estivesse vivo continuaria na linha de *Gaviões e Passarinhos.* Esses filmes cômicos teriam sido uma espécie de antídoto contra essas regurgitações existenciais, desesperadas e um pouco mortíferas.[2]

A morte de *Totò,* a perda de um marco da *vida picaresca,* assinala os pontos mais ou menos iniciais de um processo que irá se estender até a morte do poeta-cineasta. De fato, a

---

1 Em uma entrevista publicada postumamente em *La Repubblica* (03/08/1976), e cujo título é *Ecco il mio Totò,* Pasolini diz: "... no meu filme [refere-se a *Gaviões e Passarinhos*] escolhi Totò pela sua natureza dupla: por um lado, há o lumpemproletário napolitano e, por outro, há o puro e simples palhaço, isto é, uma marionete articulada, o homem das piadas, das vaias. Essas duas características juntas me serviam para formar meu personagem e é por isso que o utilizei. No filme não se apresenta como pequeno-burguês, mas, sim, como proletário, lumpemproletário, trabalhador. E seu não se dar conta da história é o não se dar conta da história do homem inocente, não do pequeno-burguês que não quer se dar conta por seus míseros interesses pessoais e sociais." PASOLINI, Pier Paolo. *Ecco il mio Totò. In.:* PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. *II.* (org.) Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori, 2001. p. 3009. (*Todas as citações de textos em outras línguas que não o português foram traduzidas pelo autor do ensaio*.)

2 PASOLINI, Pier Paolo. *Intervista rilasciata a Adriano Aprà. In.:* PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. *II.* (org.) Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 2001. p. 2942.

tristeza pela perda do amigo o afeta de modo intransigente; porém, podemos dizer que esse "desespero existencial total" é algo que irá tomá-lo em todas as searas da vida e, em certo sentido, será uma marca de suas *obras* nos anos 70. Isto é, não haveria *antídoto* na fabulação picaresca e, isso, mais uma vez, mesmo com a *Trilogia da vida*. Entretanto, como podemos entender essa tristeza e desolação que advêm com o *desespero* no âmbito da produção artística e intelectual (sobretudo com seus escritos em semanários, jornais diários etc.) de Pasolini? Em que medida seus últimos trabalhos – e, aqui, são de fundamental importância *Saló* e *Petrolio* – contêm traços desse desespero? Além disso, constatando tais traços, de que maneira podemos ler esse desespero? Como o processo desesperador ganha corpo em Pasolini e quais as formas que o poeta encontra para *resistir* (se é que o faz) a essa posição em que a vida, por ele tão festejada, é pouco a pouco apagada pelas sombras de seu tempo?

Alguns anos depois, já às vésperas de sua morte, em uma entrevista concedida a Luisella Re em primeiro de janeiro de 1975, quando da pergunta, "O senhor tem algumas previsões para o futuro?", Pasolini responde:

> Para mim, um projeto. Comecei um livro em que me empenharei por anos, talvez pelo resto da minha vida. Entretanto, não quero falar dele: basta saber que é uma espécie de "*summa*" de todas as minhas experiências, de todas as minhas memórias.[3]

O projeto sobre o qual fala – e, para um desesperado, fazer um projeto é indicativo de algo (ainda que não antídoto) para além do desespero –, o *grande projeto*[4] pessoal em que se empenharia pelo restante de sua vida e que ficaria inconcluso, é *Petrolio*. De fato, o livro, construído e editado, recebeu sua primeira edição apenas em 1992, pela editora Einaudi, com organização de Maria Careri e Graziella Chiarcossi, com a supervisão do filólogo italiano Aurelio Roncaglia. Em um segundo momento, em 1998, é incluído no volume *Romanzi e Racconti,* tomo II, organizado por Walter Siti e Silvia De Laude, da edição das obras completas de Pasolini, que integra a coleção *I Meridiani,* da editora Mondadori. Em 2005, com mínimas variantes, o texto de 1998 é publicado na coleção Oscar, também da Mondadori, e ganha, assim, notas adicionais que explicam certas opções filológicas e editoriais – e essa leve

[3] PASOLINI, Pier Paolo. *Il nudo e la rabbia.* Entrevista concedida a Luisella Re. *Stampa Sera*, Torino, Ano 107, n.6, 09 jan 1975, p. 3.

[4] Sobre as hipóteses a respeito dos rumos do "*projeto Petrolio*", *cf.*: BENEDETTI, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura.* Torino: Bollati Boringhieri, 1998. p. 162-170. →

digressão filológica é fundamental sobretudo à luz do que diz Agamben a respeito do *antes* e do *depois* de uma *obra* no ensaio que publicamos neste dossiê.[5]

Alguns elementos do contexto de elaboração do *projeto Petróleo* são fundamentais para a compreensão das posições políticas e dos papeis públicos empreendidos por Pasolini nos anos em que seu desespero ganha forma, isto é, nos *anos de chumbo* italianos. Aliás, é preciso anotar também como, no processo de editoração do início dos anos 90, a recepção de *Petrolio* aponta para novas interpretações dessas posturas de Pasolini nos anos finais de sua vida. Aurelio Roncaglia, na *nota filológica* feita para a edição de 1992 e republicada na edição de 2005, lembra que Pasolini, em entrevistas concedidas a Carlotta Tagliarini para *Il Mondo* (26 de dezembro de 1974) e a Lorenzo Mondo (10 de janeiro de 1975), sempre falara da longa extensão e do caráter *sumular* do projeto *Petrolio.*[6] Ou seja, de certo modo, Pasolini já sabia do caráter denunciativo de seu projeto e, além disso, sabia também que isso seria algo constitutivo de sua vida enquanto intelectual naqueles anos em que forjava sua resistência diante do poder contra o qual fazia suas acusações.

Também Franco Fortini – o amigo-inimigo, como lembra Enzo Golino,[7] de Pasolini – percebe em *Petrolio* o extremo empenho vital pasoliniano. Para além disso, diz que o livro póstumo é uma *chave* de compreensão das angústias mais íntimas do poeta-cineasta que, paradoxalmente, levavam-no às mais confrontantes exposições públicas. Quando do lançamento do livro pela Einaudi, em 1992, Fortini publica um texto, em *Il Sole - 24 Ore,* denominado *Pasolini sul rogo di sé* – depois republicado com título homônimo ao livro de Pasolini, *Petrolio,* em seu *Attraverso Pasolini*[8] – no qual fala que *Petrolio* seria uma possibilidade de entender o que acontece ao mundo nos últimos vinte anos de vida de Pasolini. Lembra que o poeta estava se "persuadindo de poder escrever 'tudo de tudo'"[9] e que, portanto, o livro então publicado daria possibilidades de tentar compreendê-lo no "funcionamento da psique subjetiva condenada à frustração e ao caos",[10] frustração e caos estes que, na chave de leitura aqui proposta, podem ser ditos a matéria bruta do desespero pasoliniano.

Pouco antes da entrevista a Luisella Re em que comenta sobre seu projeto, Pasolini escreve um texto para sua coluna no *Corriere della Sera,* em 14 de novembro de 1974,

5 AGAMBEN, Giorgio. "*Do livro à tela. Antes e depois do livro"* In *Revista Diálogos Mediterrânicos*. Curitiba, Núcleo de Estudos Mediterrânicos da UFPR, 2015, nº 9, pp. 119-132.
6 RONCAGLIA, Aurelio. "Nota filologica" PASOLINI, Pier Paolo. *Petrolio.* Torino: Mondadori, 2005. p. 617.
7 GOLINO, Enzo. *Tra Lucciole e Palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà.* Palermo: Sellerio , 1995. p. 91-113.
8 FORTINI, Franco. *Attraverso Pasolini.* Torino: Einaudi, 1993. p. 238-248.
9 *Idem.* p. 241.
10 *Idem.* p. 242.

intitulado *O que é este golpe?,*[11] no qual fala sobre os crimes e problemas políticos fundamentais que estão acontecendo na Itália daqueles anos. No artigo, diz ser necessário colocar em debate tais problemas, bem como denunciar os crimes pois, para ele, um intelectual teria o dever público de abordar os problemas urgentes de seu tempo.[12] Inevitavelmente, essa seria a função do intelectual. Entretanto, de modo paradoxal – e essa era uma condição que Pasolini assume para si: falar por oximoros, como costumava dizer –, ele sabia que qualquer forma de ingresso de um intelectual na prática política *oficial* estatal daqueles anos era impossível:

> A coragem intelectual da verdade e a prática política são duas coisas inconciliáveis na Itália. Ao intelectual – profunda e visceralmente desprezado por *toda* a burguesia italiana – é deferido um mandato falsamente alto e nobre, na realidade servil: debater os problemas morais e ideológicos. Se ele falha nesse mandato é considerado traidor de seu papel.[13]

Contra todo esse jogo determinístico da sociedade burguesa neocapitalista, ele pensa a posição do intelectual para além dessa *função* que lhe seria hipocritamente atribuída. No mesmo artigo, depois de fazer certos apontamentos apologéticos mas, ao mesmo tempo, denunciativos do Partido Comunista Italiano (diz que, mesmo que distante do mar de lama moral que assola a Itália, o Partido ainda estaria *comprometido* com isso), alega que, por não caber nesse jogo comprometido, o intelectual (que pelos *comprometidos* é portanto sempre visto como um traidor) deve intervir, ainda que seja numa denúncia de toda a classe dos políticos. De fato, ele percebe que nem mesmo os políticos do PCI, por distinguir verdade política de prática política, são capazes de fazer essa denúncia que, para o momento do país, seria fundamental. Portanto, caberia aos intelectuais essa função denunciativa e, com isso, assumir os riscos dessa *exposição* da verdade política, para além de uma prática política de todo viciada:

> Sei bem que não é o caso – neste particular momento da história italiana – de fazer publicamente uma moção de desconfiança contra a inteira classe política. Não é diplomático, não é oportuno. Mas essas são categorias da política, não da verdade política, aquela que – quando pode e como pode – o impotente intelectual deve servir. Bem, exatamente porque não posso dizer os

11 Hoje publicado em PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari.* Milano: Garzanti, 2007. p. 88-93.

12 A esse respeito, remeto ao recente trabalho de fôlego de Alain Naze que, numa série de interpretações originais, aproxima Pasolini de Walter Benjamin. NAZE, Alain. *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini. Walter Benjamin et l'histoire des vaincus.* Paris: L'Harmattan, 2011; NAZE, Alain. *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini. Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire.* Paris: L'Harmattan, 2011.

13 PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari.. op. cit.* p. 90.

> nomes dos responsáveis das tentativas de golpe de Estado e dos massacres (...) eu não posso não pronunciar minha fraca e ideal acusação contra toda a classe política italiana.[14]

Essa postura acusativa, expositiva, contra *toda a classe política italiana,* é a que tem em seu bojo a percepção da própria limitação mas, ao mesmo tempo, a consciência de seu papel para além das imposições oportunistas e hipócritas da sociedade face ao intelectual. Em outras perspectivas, sobretudo no que dizia respeito aos festivais de cinema, em texto denominado *Ideologia e Poética* (publicado no número 232, de março de 1973, da revista *Filmcritica*), Pasolini chega a dizer:

> Vi passar uma vida inteira. Tinha um futuro que está começando a ser passado. Não creio que se possa fazer nada em sentido político. A única coisa é esperar em uma série de relações com um número sempre maior de indivíduos. Não creio em um trabalho que a priori seja social, mundano, organizado. Ainda que não creia nisso, continuo, no entanto, a agir, a comportar-me socialmente como se acreditasse; se há um problema vivo, verdadeiro, real, uma luta sindical, uma luta para os entes de estado, uma luta contra as coisas vãs e tolas que são os festivais, participo e dou minha contribuição como sempre o fiz, seguindo certa ideologia, certa posição política. E faço isso mesmo que seja um sacrifício e que, com sinceridade, não creia mais em seu êxito.[15]

Próximo ao fim de sua vida, portanto, aclara-se o campo árduo de labuta em que o intelectual se empenha. Na famosa entrevista a Jean Duflot, em 1975, Pasolini vai ainda mais longe e diz que "um intelectual tem o dever de exercer uma função crítica sobre práticas políticas globais, de 'destotalizar', senão, que intelectual seria ele?"[16] Ou seja, no limite, o intelectual deveria colocar-se como alguém que tem o dever de intervir eticamente no mundo e, para ele, isso se daria agindo como um *corsário* – e tal é o adjetivo que recebem seus textos publicados no *Corriere della sera* nos mesmos anos.

De certo modo, portanto, a discussão sobre a função do intelectual era uma constante em suas reflexões, principalmente no que diz respeito ao período de redação de *Petrolio,* sobretudo entre 1973 e 1975. Nesses anos, tanto em sua coluna para o *Corriere* quanto nas várias entrevistas concedidas e nos textos publicados nos mais diversos meios, é possível ver as várias exposições de Pasolini sobre a dimensão e papel do intelectual. Aliás, é preciso aí perceber um empenho da própria vida: uma vida à margem da oficialidade em todos os

14 *Idem.* p. 92.
15 PASOLINI, Pier Paolo. *Ideologia e Poetica. In.:* PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema. II.* (org.) Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori, 2001. p. 2991.
16 PASOLINI, Pier Paolo. *Il sogno del Centauro. In.:* PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società.* (org.) Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 2012. p. 1529.

sentidos; uma vida *corsária,* portanto. Interessantes são as análises a respeito dessa noção de intelectual (e, acrescentaria, de *vida*) *pirata* feitas por Peter Sloterdijk[17] justamente a partir da figura de Pasolini. O filósofo alemão, ao aproximar Pasolini de Adorno, diz ser possível ver em ambos um sinal contra a eliminação da crítica. Para Sloterdjik, Pasolini insistiria na proposição da figura de um novo intelectual, aquele que, ciente da própria derrota diante de um mundo opressor, ainda resiste – aguentando toda a dor que possa aparecer.

Em 1º de fevereiro de 1975, um mês após comentar com Lusinella Re a respeito do projeto em que empenharia sua vida, Pasolini escreve, em sua coluna no *Corriere,* um artigo (que se tornará notório como o *Artigo dos vagalumes*) no qual faz uma sucinta e precisa análise do que acontece no cenário econômico e político da Itália desde o início dos anos 60. A partir de sua constatação do desaparecimento dos vagalumes no norte da Itália, por conta da poluição e destruição dos campos advindas da industrialização daqueles anos (os do chamado *milagre econômico* italiano), constata que esses acontecimentos em seu país não são esporádicos e de ocasião, mas sim sinais de uma verdadeira *mutação antropológica*. Diz ele:

> 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.[18]

Sobre essa noção, também na entrevista concedida a Duflot (a mesma em que diz ter o intelectual uma função destotalizante), afirmaria que, a partir dessa *mutação* (e, hoje, talvez seja possível verificar que se trata de um processo que, em níveis globais, esteja atingindo uma realização jamais vista), surge 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 cuja definição é por ele esboçada logo em seguida:

> 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

17 SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da Razão Cínica.* Trad.: Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hindlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012. p. 18-25.

18 PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari... op. cit.* p. 130-131.

> mentalidades pela obsessão de produzir, de consumir e de viver em função disto. É um poder histérico, 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 certo número de valores retóricos: o heroísmo, o patriotismo, o familismo... O novo fascismo é propriamente uma poderosa abstração, um pragmatismo que canceriza toda a sociedade, um tumor central, majoritário...[19]

A imagem do tumor, do câncer, da patologia mortal de um mundo, coloca-se de maneira visceral para Pasolini e, nesse sentido, os *anos de chumbo* marcam a tentativa inexorável de denunciar esse poder por meio de sua atividade enquanto intelectual público e artista. A esse respeito, lembra Enzo Golino que Pasolini

> intuiu, sem por isso se considerar um vidente, as dinâmicas da sociedade e da cultura de nosso país e de nosso tempo, os fenômenos derivados dos limites do desenvolvimento e do progresso. Pasolini deu voz a tudo isso com as armas da poesia, com a capacidade (às vezes falida) humilde e ao mesmo tempo orgulhosa de fazer disso material estético.[20]

Ainda que com algumas discordâncias em relação a Golino, pois o material estético não é somente *material estético*, mas implicação ética e, nesse sentido, política, podemos perceber nessa dimensão intuitiva primeira um modo como ele se joga integralmente na atividade artística. Isto é, a sensibilidade (a *aisthesis,* o modo de se deixar afetar pelo mundo) de Pasolini, por mais que seja motivo de angústia, o faz agir apesar de tudo. E ao perceber que nenhum tipo de instituição (igreja, pátria, família etc.) pode agora ser levada em conta, vê o novo poder se esvaziar e, assim, algo como um limiar – no qual não é mais possível falar dos velhos valores, nem mesmo enquanto falsos valores – se instaura. Como numa zona de exceção (o que o Giorgio Agamben chama topologicamente de campo[21]), na nova era humana entrevista por Pasolini 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; e a ele restava uma agitação interior e, ao mesmo tempo, uma força por exercer sua função de intelectual, isto é, *destotalizar*.

Naqueles duros anos 70, todavia, a *Raiva* pasoliniana tinha necessariamente que lidar com esse *poder total*, ao qual várias vezes denomina *neocapitalismo* ou *neofascismo* e que,

---

19 PASOLINI, Pier Paolo. *Il sogno del Centauro.. op. cit.* p. 1529-1530.

20 GOLINO, Enzo. *Una nota su "Petrolio".* Documento eletrônico disponível em: http://www.pierpaolopasolini.eu/narrativa_petrolio-golino.htm (acesso: 10/10/2015)

21 AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I.* Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

como vimos, para ele era ainda mais pernicioso do que o fascismo histórico. E contra tal poder, ele chega a declarar – em entrevista a G. Bachamann e D. Gallo realizada durante as filmagens de *Saló* (1974-1975) – uma espécie de ódio irrefreável:

> G.B; D.G: *A quem quer dirigir esse filme?*
> P.P.P: Dirijo-me, em geral, a todos, a um outro eu mesmo, a todos aqueles que, como eu, detestam o poder por aquilo que faz do corpo humano: a redução deste a coisa, o aniquilamento da personalidade do homem. E, portanto, também contra a anarquia do poder, porque *nada é mais anárquico do que o poder, o poder faz o que quer e nisso é completamente arbitrário*, levado por suas necessidades econômicas que fogem da lógica comum. Cada um odeia o poder que sofre, portanto, eu odeio com particular veemência este poder que sofro: este de 1975.[22]

Como agir diante de um poder tão destrutivo? Como ainda vislumbrar possibilidades diante de um panorama tão obscuro? Como intervir, cumprindo seu papel de intelectual, em tal situação angustiante? Como agir nessa era de mutação antropológica? Como vimos, no contexto dos primeiros cinco anos da década de 70, por certo, Pasolini expõe a própria vida no debate político.[23] Ele percebe com clareza que o mundo no qual a vida dos homens perde seus referenciais é um lugar onde nenhum tipo de inocência é possível.[24] Nesse sentido, como intelectual, sabia que à vida em seu tempo não havia esperanças. Entretanto, com uma *vitalidade desesperada* (título de uma das séries de sua coletânea *Poesia in Forma di Rosa*), era preciso resistir apesar de tudo: na escritura denunciativa, na exposição pública corajosa, na constante intervenção nos mais diversos meios etc.. Mas é em seu projeto *Petrolio* que essa resistência ganha uma forma extrema, como confessa poucos dias antes da morte ao amigo Paolo Volpani (numa carta citada por Angela Molteni):

---

22 PASOLINI, Pier Paolo. *Intervista rilasciata a G. Bachmann e D. Gallo. In.:* PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. *II.* (org.) Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 2001. p. 3027. *Grifo nosso.*

23 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. Outra leitura importante (que muito admiro mas da qual discordo) a respeito da *tristeza* e *desolação* de Pasolini está em DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes.* Belo Horizonte: UFMG, 2011. Trad.: Vera Casanova e Márcia Arbex.

24 No curta-metragem de 1969 – quando Pasolini está em meio ao seu projeto *Il Caos,* para a revista *Tempo* e começa, por assim dizer, a ingressar na sua fase *corsária* – fica clara essa posição do poeta-diretor na fala final de Deus a Ninetto Davoli (um tolo caminhante que desce feliz a *Via Nazionale* sem se dar conta das mazelas do mundo – que, no filme, mostram-se como cenas que se sobrepõe às imagens do caminhar tranquilo da personagem por meio da montagem – e que, por isso, é, mesmo inocente, condenado por Deus à morte). *Cf.:* PASOLINI, Pier Paolo. *La Sequenza del Fiore di Carta. In.:* PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. *I.* (org.) Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001. p. 1094-1095. Para tal aspecto recentemente também chamou a atenção Georges Didi-Huberman. *Cf.:* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples Exposés, Peuples Figurants. L'oeil de l'histoire, 4.* Paris: Minuit, 2012.

> Agora, terminado *Saló,* não farei mais cinema, pelo menos por muitos anos. Escrevi voluntariamente a *Abjura da Trilogia da vida,* e não farei mais cinema. Quero recomeçar a escrever. Aliás, já comecei a escrever. Estou trabalhando em um romance. Deve ser um longo romance de, ao menos, duas mil páginas. Ele se chamará *Petrolio.* Nele estão todos os problemas desses vinte anos da nossa vida italiana política e administrativa, da crise da nossa república: com o petróleo como fundo, como grande protagonista da divisão internacional do trabalho, do mundo do capital, que é aquele que determina assim essa crise, os nossos sofrimentos, as nossas imaturidades, as nossas fraquezas e, ao mesmo tempo, as condições de subjugação da nossa burguesia, do nosso presunçoso neocapitalismo.[25]

Em *Petrolio,* Pasolini faz de suas descrições e denúncias sobre o poder na Itália e sobre a atividade do intelectual, propostas nos textos e nas entrevistas para periódicos, uma maneira de resistir. Em várias das notas – o livro todo é composto de notas – a relação denúncia, crítica, reflexão sobre o poder aparece de modo claro, seja por meio das notas narrativas, seja nas anotações fragmentárias que perpassam todo o texto. Na *Nota 126*, p. ex., há a descrição de uma manifestação fascista que é observada por Carlo, o personagem principal. Diante das pessoas que passam, Carlo tira algumas conclusões "lúcidas" que nos remetem à visão pasoliniana dos acontecimentos de seu tempo:

> Carlo olhava aqueles fascistas que passavam diante dele. Eles só podiam ser aquelas pessoas reais que naquele momento o poder (a história) queria. Seus *slogans* mentais clássicos, como "Deus, Pátria, Família" eram puro esvaziamento. Os primeiros a não serem críveis *realmente* eram eles. Talvez, a única das velhas palavras de ordem que ainda tinham um sentido era, assim, a "Ordem". Mas isso não bastava para fazer o fascismo. As pessoas que passavam diante de Carlo eram miseráveis cidadãos já apreendidos pela órbita da angústia do bem-estar, corrompidos e destruídos pelas mil liras a mais que uma sociedade 'desenvolvida' tinha colocado em seus bolsos. Eram homens incertos, desanimados, amedrontados. Neuróticos. Os seus rostos estavam extenuados, distorcidos e pálidos. Os jovens tinham os cabelos longos de todos os jovens consumidores, com tranças e rabos setecentistas, barbas de carbonários, de ciganos Art Nouveau; calças justas que esmagavam as bolas. Sua agressividade, estúpida e feroz, apertava o coração. Dava pena, e nada menos afrodisíaco do que a pena. Seu destino os chamava a trabalhos menos mal pagos do que em decênios precedentes e a finais de semana um pouco mais burgueses: aquela manifestação era um desvio de tudo isso. (...) Agora eram só penosos fantasmas cujo direito de vagar pela cidade derivava provavelmente apenas de uma decisão da Cia. Os verdadeiros fascistas eram agora, na realidade, os antifascistas no poder. O poderoso era Carlo, não aquelas chorosas crianças estúpidas que não conheciam a origem de sua dor.[26]

---

25 MOLTENI, Angela. *Il mondo contemporaneo in* Petrolio, *l'ultima fatica narrativa di Pasolini.* Documento eletrônico disponível em: http://www.pierpaolopasolini.eu/narrativa_petrolio.htm (acesso: 10/10/2015)

26 PASOLINI, Pier Paolo. *Petrolio.* Torino: Mondadori, 2005. p. 535.

Ao escrever *Petrolio,* o poeta-cineasta sabe-se implicado no mundo que descreve por meio de seu personagem (quase autobiográfico) Carlo. Assim, a partir dessa (re)construção histórica do *personagem-autor Pasolini* em *Petrolio* (um escrito em que percebemos a *con-fusão* de vida e escritura, ou, uma forma-de-vida), podemos perceber a dimensão da crítica e da inserção da figura do intelectual público na vida política de seu tempo. No livro, portanto, sua escritura iria se tornar um indiscernível entre romance, denúncia, ensaio e elaboração filológica do próprio texto. Ou melhor, *Petrolio* seria: uma denúncia (basta pensar em toda a arquitetura montada como modo de expor o problema do poder em torno da ENI[27]), uma espécie de autobiografia (a *metamorfose* sexual de Carlo II, bem como suas aventuras sexuais e exibição de seus desejos – um modo que Pasolini dispõe para exibir os próprios desejos[28]), um ensaio-crítico sobre a noção de romance (e, como alguns exemplos, poderíamos citar a *Nota 97*, sobre os narradores, e as *notas* 3a, 3b e 3c, denominadas *prefácios adiados*) e um aparato de experimentações linguísticas.[29] Em outros termos, no *opus magnum* interrompido, o próprio Pasolini experimentaria aquilo que ele denominou – numa carta pública endereçada a Carlo Lizzani, ainda no final dos anos 60, em que discutia certas dimensões da possibilidade da *representação* no cinema (no caso, a respeito de *Medeia*) – o *sentimento da história*.

> Assim, caro Lizzani, procurar no cinema a "representação do passado" é tarefa injustificada, porque ou tal representação é falsa ou totalmente maquiada (filmes comerciais) ou não pretende ser real (nos filmes de autor), mas, repito, simplesmente metafórica. Pois, sabe-se, o "sentimento da história" é algo muito poético 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.[30]

O sentimento de voltar-se para trás (para o *arcaico* que tanto o fascinava) e, ao mesmo tempo, *resistir* em um obscuro mundo que, na entrevista a Duflot, define como o inferno. No que diz respeito ao processo de elaboração desse grande projeto, entretanto, apenas poucos indícios eram levados a público. Aos amigos, esses *indivíduos* com os quais travava relações e partilhava sua angústia, no entanto, expunha suas ideias de maneira aberta. Em uma carta a Alberto Moravia, enviada ao amigo juntamente com um manuscrito de *Petrolio*, Pasolini diz de modo explícito como pensava seu *livro*:

---

27 Sigla que designa a empresa pública de petróleo italiana: *Ente Nazionale Idrocarburi.*

28 Sobre tais leituras cf. FUSILLO, Massimo. "Potere e Sessualità in *Petrolio*". *Studi Pasoliniani. Rivista Internazionale.* Pisa, Roma: Fabrizio Serra, 2007. p. 75.

29 Gianni D'Elia fala de três níveis de problemas enfrentados pelo *desorientador romance.* D'ELIA, Gianni. *Il Petrolio delle Stragi.* Milano: Effigie, 2006. p. 39; D'ELIA, Gianni. *L'Eresia di Pasolini.* Milano: Effigie, 2005. p. 94-95.

30 PASOLINI, Pier Paolo. *Il Sentimento della Storia. In.:* PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. *II.* (org.) Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008. p. 2820.

> Caro Alberto,
> Mando para você este manuscrito para que me dê um conselho. É um romance, mas não foi escrito como são escritos os romances *verdadeiros*. A sua língua é a utilizada na ensaística, em certos artigos jornalísticos, em resenhas, em cartas privadas ou ainda na poesia. Raras são as passagens que se podem chamar de modo decisivo narrativas e, nesse caso, são passagens narrativamente tão descobertas ("mas então passamos aos fatos", "Carlo caminhava..." etc., e, no mais, há também uma citação simbólica neste sentido: "Il voyagea...") que lembram mais a língua dos tratamentos ou dos roteiros do que a dos romances clássicos. Isto é, trata-se de 'verdadeiras passagens narrativas' feitas 'de propósito', para reevocar o romance.
> No romance normalmente o narrador desaparece para dar lugar a uma figura convencional que é a única que pode ter uma verdadeira relação com o leitor. Verdadeira, portanto, porque convencional. Tanto é verdade que fora do mundo da escritura – ou ainda, da página e da sua estrutura como se apresenta a alguém do jogo – o verdadeiro protagonista da leitura de um romance é o leitor.
> Agora, nestas páginas, eu me dirigi ao leitor diretamente e não de modo convencional. Isso quer dizer que não fiz do meu romance um 'objeto', uma 'forma', obedecendo, portanto, às leis de uma linguagem que lhe assegurasse a necessária distância de mim mesmo, quase a abolir-me, ou por meio da qual eu, de maneira generosa, negasse a mim mesmo, assumindo humildemente as vestes de um narrador igual a todos os outros narradores. Não, eu falei ao leitor enquanto eu mesmo, em carne e osso, como a você escrevo agora esta carta, ou como com frequência escrevi minhas poesias em italiano. Tornei o romance objeto não só para o leitor, mas também para mim. Coloquei tal objeto entre o leitor e mim, e o discuti ao mesmo tempo (como se pode fazer sozinho, escrevendo).[31]

O *grande projeto* seria, assim, um livro híbrido e fragmentário – um *Satyricon* moderno, diz ele numa anotação, datada da primavera de 1973 e que foi publicada já na primeira edição de 1992[32] –, composto por *Notas* (*Appunti*) numeradas, e que desloca o eixo da narração para a berlinda da forma-romance, inscrevendo no texto, mais do que marcas que poderiam ter sido retiradas numa suposta redação final, a dimensão das assinaturas da vida do próprio autor. Isto é, *Petrolio* esgarça-se como romance para ser romance-vida de Pasolini. E isso não apenas por sua abrupta interrupção, com a morte na praia de Ostia, mas pela própria concepção que desse projeto tinha seu autor. A *obra magna* em que se empenhou com tamanho esmero é, em certo sentido, uma espécie de exposição brutal da *vida-romance* (uma espécie de nó górdio) do poeta-cineasta. E a concomitância do início do projeto com a fase mais dura do *desespero existencial total* dá assim os tons do fim de qualquer esperança, mas também, e talvez justamente por isso, do lançar-se, tal como um *corsário,* sem medo nas

31 PASOLINI, Pier Paolo. *Petrolio… op. cit.* p. 579-580.
32 Sobre a ideia de *Satyricon* moderno, *cf.*: FUSILLO, Massimo. *Op. cit.* p. 72.

escuras águas de seu tempo, numa espécie de radicalização do adágio romano *nec spe nec metu* – e aqui, num movimento de implicação (por certo, levado pela tese benjaminiana da inteligibilidade história no momento de perigo[33]) como leitor, também arrisco esta outra leitura, talvez movido pelo fato de sentir-me *contemporâneo* de Pasolini, desse *desespero* e da visão da inutilidade do resistir.

O intelectual pirata sabe que nos tempos do neocapitalismo que *massifica* os comportamentos e no qual o poder, tornado uma abstração terrível, faz com que os homens se dobrem impotentes, a vida picaresca é também ela absorvida e a luta até então empreendida por exprimir-se e *destotalizar* parece ter sido vã: Pasolini abjura então a *Trilogia da vida* e, no final do texto em que o faz – publicado no *Corriere della Sera* em 09 de novembro de 1975 (isto é, uma semana após a morte de seu autor) –, ao se dar conta da adaptação dos homens ao *mal* de seu tempo (e, inclusive, de sua própria adaptação), diz:

> Mas devo admitir também que o ter se dado conta ou ter dramatizado não preserva, de fato, da adaptação ou da aceitação. Portanto, estou me adaptando à degradação e estou aceitando o inaceitável. Faço manobras para reorganizar minha vida. Estou esquecendo como eram *antes* as coisas. Os amados rostos de ontem começam a envelhecer. Está diante de mim – pouco a pouco, sem mais alternativas – o presente. Readapto meu esforço a uma maior legibilidade (*Saló?*).[34]

A referência a *Saló,* isto é, à alegoria do poder que estava filmando naqueles dias (lembro que o texto da abjura foi escrito em 15 de junho de 1975), pode suscitar o caráter melancólico que parece tomar posse do poeta-cineasta. No entanto, filmar *Saló* (e, no mesmo sentido, a escrita que implica a própria vida que é *Petrolio*) é, mais do que uma desistência do *resistir,* parte da árdua luta para dar mais legibilidade aos esforços – nem que isso seja exibir o intolerável – que se colocam como imposição ao intelectual. Sabendo que só lhe resta um *desespero existencial total* como tonalidade afetiva, arrisca-se como um pirata *sem medo nem esperanças* nos mares onde, sem bússolas, a vida transcorre, inexoravelmente, transcorre.

---

33 Tanto nas *Passagens* (arquivo N) quanto nas *Teses sobre o conceito de história* (tese VI) Benjamin aponta para essa necessidade de "*articular o passado historicamente"* e "*apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo*". BENJAMIN, Walter. *Passagens.* Organização: Willi Bolle; Tradução Irene Aron, et. Al. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006. pp. 504-505; BENJAMIN, Walter. "Teses sobre o Conceito de História". Trad.: Jeanne-Marie Gagnebin e Marcus Lutz Müller. *in.:* LÖWY, Michel. *Walter Benjamin. Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história".* São Paulo: Boitempo, 2005. p. 65.

34 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere Luterane. Il progresso como falso progresso.* Torino: Einaudi, 2003. p. 76.