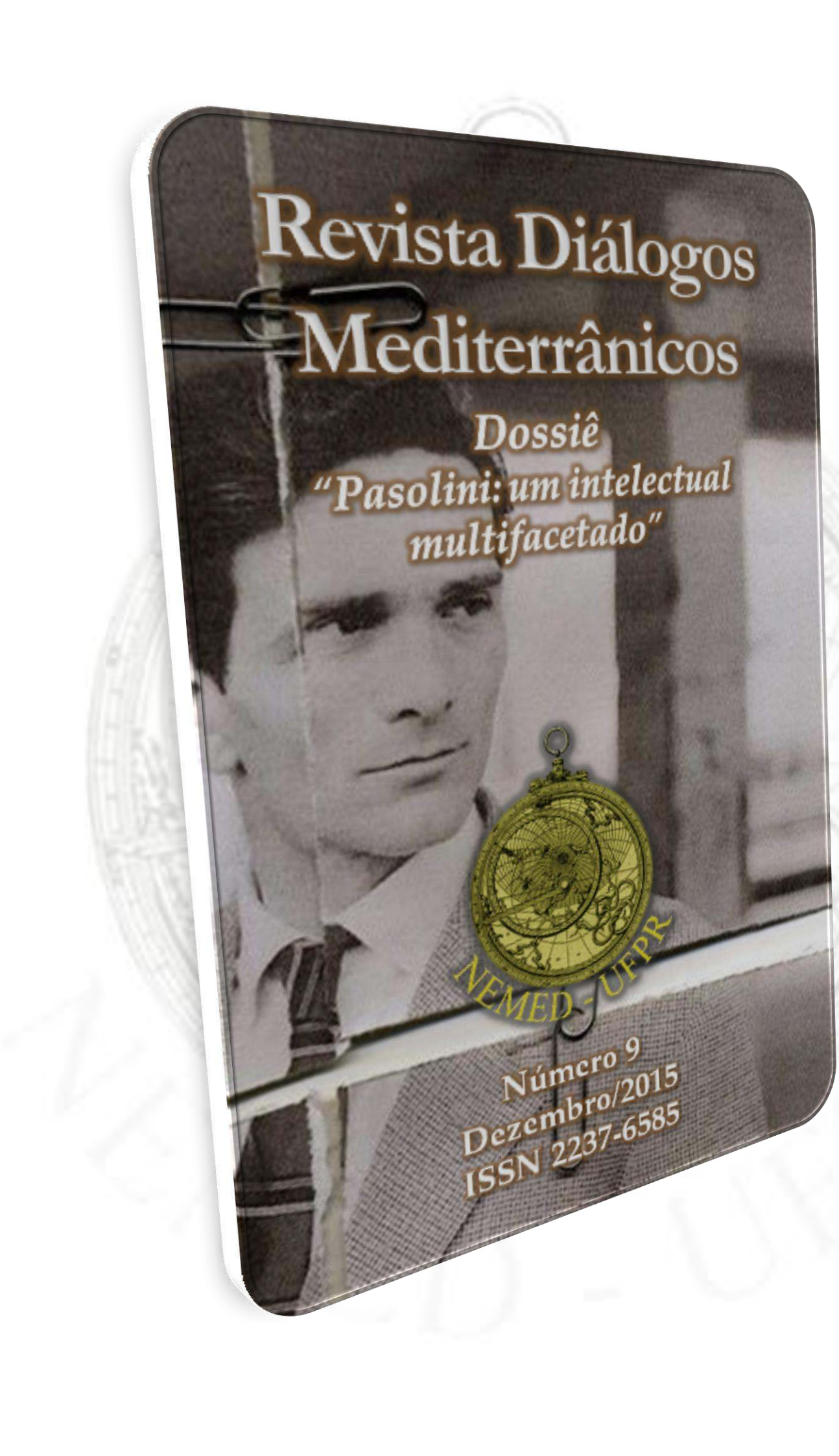
Revista Diálogos Mediterrânicos

Dossiê
"Pasolini: um intelectual multifacetado"



NEMED - UFPR

Número 9
Dezembro/2015
ISSN 2237-6585

REVISTA DIÁLOGOS MEDITERRÂNICOS
EQUIPE EDITORIAL

EDITOR GERENTE

Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, Universidade Federal do Paraná, Brasil

EDITOR ADJUNTO

Prof. Dr. André Luiz Leme, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Dennison de Oliveira, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Fátima Regina Fernandes, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Renan Frighetto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Hans-Werner Goetz, Universität Hamburg, Alemanha
Prof. Dr. Saul António Gomes, Universidade de Coimbra, Portugal
Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Profa. Dra. Aline Dias da Silveira, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Prof. Dr. Stéphane Boissellier, Université de Poitiers, França
Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Profa. Dra. Renata Cristina Nascimento, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Prof. Dr. Marcus Silva da Cruz, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Gerardo Fabián Rodríguez, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Profa. Dra. Ana Paula Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil
Profa. Dra. Maria Filomena Pinto Da Costa Coelho, Universidade de Brasília, Brasil
Profa. Dra. Maria Cecilia Barreto Amorim Pilla, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil
Prof. Dr. José Carlos Gimenez, Universidade Estadual de Maringá, Brasil
Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Leandro Duarte Rust, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Marcos Luis Ehrhardt, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Profa. Dra. Armênia Maria de Souza, Universidade Federal de Goiás, Brasil

FOCO E ESCOPO DA REVISTA

A **Revista Diálogos Mediterrânicos**, vinculada ao **Núcleo de Estudos Mediterrânicos** da Universidade Federal do Paraná, tem como principal missão à difusão do conhecimento historiográfico relativo a realidade do mundo mediterrânico na diacronia histórica, desde a Antiguidade até a contemporaneidade. Tal iniciativa é amparada por objetivos definidos, como o de incentivar a produção acadêmica – científica qualificada e, conseqüentemente, incrementar o debate e o intercâmbio entre especialistas nas áreas das Ciências Humanas que tenham como motor de suas investigações a História do mundo mediterrânico. Trata-se duma publicação vocacionada ao espaço científico, sendo destinada à divulgação de artigos e resenhas de mestrandos, mestres, doutorandos e doutores que devem ter como tema central a História na realidade mediterrânica.

Todos os trabalhos deverão ser encaminhados pela página web http://www.dialogosmediterranicos.com.br, através do sistema Open Journal Systems que favorece a ocorrência duma avaliação criteriosa e séria por parte dos pareceristas e dos autores de artigos e resenhas. Para tanto é essencial que cada autor realize seu cadastro no sistema, seguindo os passos informados. Os trabalhos serão enviados para sessões específicas – Dossiê; Artigos Isolados; Resenhas; Entrevistas – e sua publicação será realizada conforme a avaliação dos pareceristas.

CONTATO PRINCIPAL

Núcleo de Estudos Mediterrânicos
Universidade Federal do Paraná

Endereço: Rua Gal. Carneiro, 460.
Prédio D. Pedro I, 7º andar, sala 715.
Centro - Curitiba - Paraná – Brasil
CEP 80060-150

Telefone: 55 (41) 3360-5416 / 3360-5417

E-mail:
revistadialogosmediterranicos@hotmail.com
nemedufpr@hotmail.com

SUMÁRIO

EDITORIAL

Editorial da Revista *Diálogos Mediterrânicos 9* **7**
Marcella Lopes Guimarães

DOSSIÊ

"PASOLINI: UM INTELECTUAL MULTIFACETADO"

Apresentação ao Dossiê **10**
Pedro Plaza Pinto e Vinícius Honesko

Percursos pasolinianos **14**
Mariarosaria Fabris

A voz de *Bilita* **35**
Raul Antelo

Pasolini, o outro e nós **44**
Maria Betânia Amoroso

Um intelectual perto do fim: as agruras da resistência de Pasolini **53**
Vinícius Honesko

O Cinema de Pasolini e as multiformas do sagrado **66**
João Silvério Trevisan

Pasolini, vulgo Plauto: traduzibilidades **89**
Davi Pessoa Carneiro

Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos **99**
Fábio Raddi Uchôa

Do livro à tela. O antes e o depois do livro **119**
Giorgio Agamben

ARTIGOS

Sociedad y movilidad en el Bajo Imperio Romano. Reflexiones sobre el "segador de Mactar" **134**
Darío N. Sánchez Vendramini

Era uma vez a crise do Império romano no século III: percursos de um recente itinerário historiográfico **152**
Moisés Antiqueira

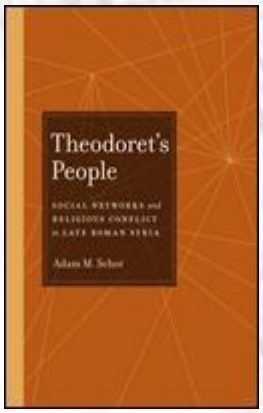
Saber em movimento na obra andaluza *Gāyat al-hakīm, o Picatrix*: problematização e propostas **169**
Aline Dias da Silveira

Jacques de Armagnac, duque de Nemours e a acusação de Lesa-majestade. A construção de um crime político por meio da memória escrita. 1465-1477. **189**
Fabiano Fernandes

RESENHAS



SILVA, Gilvan Ventura da; SILVA, Érica Cristhyane Morais da. *Fronteiras e identidades no Império Romano: aspectos sociopolíticos e religiosos*. Vitória, ES: GM Editora, 2015, 210 p. **211**
Janira Feliciano Pohlmann



SCHOR, Adam M. *Theodoret's People: Social Networks and Religious Conflict in Late Roman Syria*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2011, 342 p. **215**
Robson Murilo Grando Della Torre

NORMAS DE PUBLICAÇÃO **222**

EDITORIAL

Editorial da Revista *Diálogos Mediterrânicos 9*

Marcella Lopes Guimarães
Universidade Federal do Paraná
NEMED - Núcleo de Estudos Mediterrânicos

Em 2015, o mundo arredondou a conta trágica dos 40 anos do assassinato de Pier Paolo *Pasolini.* O número 9 da *Revista Diálogos Mediterrânicos* é, entretanto, um manifesto pela evocação da sua vida como um todo orgânico –multifacetada, complexa e brilhante, no reconhecimento do excesso e da incompletude do uso de qualquer adjetivo. Pasolini é um substantivo, é o nome de um acontecimento. Os artigos que compreendem o dossiê mimetizam a diversidade e investem na novidade a partir de sua organização: trata-se do primeiro número organizado coletivamente. E que organização! Afinal, até mesmo a disposição dos artigos foi ponderada a fim de proporcionar uma experiência de leitura para quem é saudoso de acompanhar grandes narrativas. Quem prefere saltar e ler a seu gosto, também é contemplado na inteireza de cada parte. Muita atenção, porém, à apresentação, a fim de não perder o fio.

A organização do número esteve nas mãos dos historiadores Pedro Plaza Pinto e Vinícius Nicastro Honesko, e da Professora de Língua e Literatura Italiana Mariarosaria Fabris, que acolheram textos de forte vocação interdisciplinar, como exige a compreensão da obra de Pasolini, com destaque para a área de Letras, arrojados desde a escolha do viés até a apresentação da pesquisa. Como experiência de leitura, a revista investe também novamente no acesso à bibliografia, em tradução inédita. Trata-se de um texto do filósofo Giorgio Agamben, publicado na Itália em 2014, que comparece pela primeira vez em Português, na *Diálogos*, graças ao trabalho de um dos organizadores do dossiê, Vinícius Honesko, autoridade na tradução de Agamben no Brasil.

A *Diálogos 9* continua para além do seu belíssimo dossiê, com os textos dos professores Darío Sánchez Vendramini, pesquisador do CONICET, e Moisés Antiqueira, da UNIOESTE, ambos dedicados à reflexão crítica das realidades tardo-romanas; e de Aline Dias da Silveira da UFSC e de Fabiano Fernandes da UNIFESP, vocacionados ao estudo da Idade Média, aos trânsitos culturais e à reavaliação de conceitos. Além dos quatro artigos livres, de pesquisadores dispostos a rever o seu campo, o número *9* ainda publica duas resenhas escritas por doutorados de Programas de Pós-Graduação diferentes, que revelam a vitalidade

das áreas de Antiga e Medieval no Brasil, preocupados, no caso, com a mediação de importantes textos para o público da revista.

Com a escrita desse editorial, despeço-me da função de editora gerente da *Revista Diálogos Mediterrânicos*, cargo que ocupei por dois anos e meio, com grande satisfação, graças a tudo o que tive a oportunidade de ler e à parceria com meu amigo, André Luiz Leme, Professor de História Antiga e Medieval da UNIOESTE, que foi desde a criação da revista, com o Professor Renan Frighetto, nosso incansável colaborador e meu editor adjunto. Passo para ele a tarefa que já exercia na prática a meu lado e lhe desejo toda a sorte, sabendo de sua competência e generosidade.

Gratidão e boa leitura !
Marcella Lopes Guimarães
11 de janeiro de 2016

DOSSIÊ

PASOLINI: UM INTELECTUAL MULTIFACETADO

Apresentação ao Dossiê "Pasolini: um intelectual multifacetado"

Pedro Plaza Pinto [*]
Universidade Federal do Paraná

Vinícius Honesko[**]
Universidade Federal do Paraná

O presente dossiê propõe um exame das faces deste intelectual contemporâneo que se ocupou com variadas tarefas diante de um tempo de resistência, de alto grau de tensão e transformação entre os anos 1940 e os anos 1970: envolveu-se com a mesma desenvoltura nos campos da crítica, da criação, da teorização e da tradução. Os embates de vida e as repercussões diante da sua morte, há quarenta anos, são mobilizados novamente nas diversas abordagens da variada gama de autores que compõem este número da revista *Diálogos Mediterrânicos*. O centro da problemática refigura os traços do dialogante arguto e polêmico, apto a questionar as noções de obra acabada, de tradução, de estilo, de modo de vida, de sagrado, de felicidade, de política, de tolerância.

---

[*] Professor no Departamento de História e no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Goiás (2000), com mestrado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2003) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2008). Tem experiência em docência no ensino superior (UFF: estágio docência; UFG: Professor substituto; FAP (UNESPAR): professor substituto; Cambury: especialização), com ênfase em análise fílmica e estudos do cinema brasileiro - teoria e crítica. Atua principalmente na área de história, crítica e estética cinematográfica, teatro e literatura. Participou voluntariamente do projeto de descrição do Arquivo de Paulo Emilio Salles Gomes, na Cinemateca Brasileira (2005-2006).

[**] 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.

Em primeiro lugar, dispomos o artigo de Mariarosaria Fabris, que traça um "itinerário biográfico de Pier Paolo Pasolini a partir de seus deslocamentos geográficos". O conhecimento das viagens e da trajetória do intelectual produzem-se *pari passu*, revelando-se o observador dos lugares como uma testemunha de permanências e transformações, escritor da cultura e das cenas da vida italiana ou estrangeira. Da mesma maneira, sua própria obra aparece, a cada momento, no espelho reverso, *tête-à-tête*, reposta em suas principais aporias e dilemas, seguindo um percurso fecundo e multifacetado.

Em seguida, Raúl Antelo considera a tentativa pasoliniana de conceituação da política por meio de sua construção paródica como "contracanto da ficção" com base na leitura do poema "As Cinzas de Gramsci", publicado em 1954. Segundo Antelo, o "não-lugar" de Gramsci na Itália é o mote para que o Pasolini elabore os "impasses da formalização" diante da procura pela criação de vida e na descriminação de tipos de fascismo.

A terceira discussão, proposta por Maria Betânia Amoroso, aponta como, em Pasolini, as reflexões acerca dos jovens tem como eixo central o problema da possibilidade da felicidade no âmbito das novas configurações políticas por ele percebidas. A ocupação pelos jovens, em 1968, da Universidade de Roma, e a escrita da poesia "O PCI aos jovens" são percebidas na linha de uma manifestação que identifica a intolerância onde há aparente tolerância, referindo a modernização pela qual passou a sociedade italiana a partir do final dos anos 1950 como uma das responsáveis pelo neofascismo que se instalou no país.

A contribuição de Vinícius Honesko comparece em dois momentos do texto. O primeiro diz respeito ao artigo no qual reflete sobre os modos com os quais Pasolini, mesmo após declarar seu *desespero existencial total,* não deixa de tentar pensar maneiras de resistir aos avanços incontestes das formas de massificação dos comportamentos e dos modos de vida. Nesse sentido, por meio da análise das várias intervenções e manifestações públicas do poeta, e partindo sobretudo de suas entrevistas e textos de divulgação em jornais de grande circulação, propõe que as últimas "obras" – em especial *Petrolio* – estão umbilicalmente ligadas às ações de resistência do intelectual.

A outra contribuição de Honesko foi a tradução do texto de Giorgio Agamben, gentilmente cedido para a revista *Diálogos Mediterrânicos* pelo autor e pela editora *Boitempo*, detentora dos direitos de publicação no Brasil. No ensaio, Agamben investiga a constituição do objeto livro nos seus aspectos compositivos. Por meio de uma investigação filológica e arqueológica, mostra como o *antes* – nas notas, rascunhos, apontamentos etc. – e o *depois* – sobretudo no processo de editoração – do livro são fundamentais para a compreensão do conceito de *obra.* Em sua argumentação, o filósofo perpassa os problemas metafísicos,

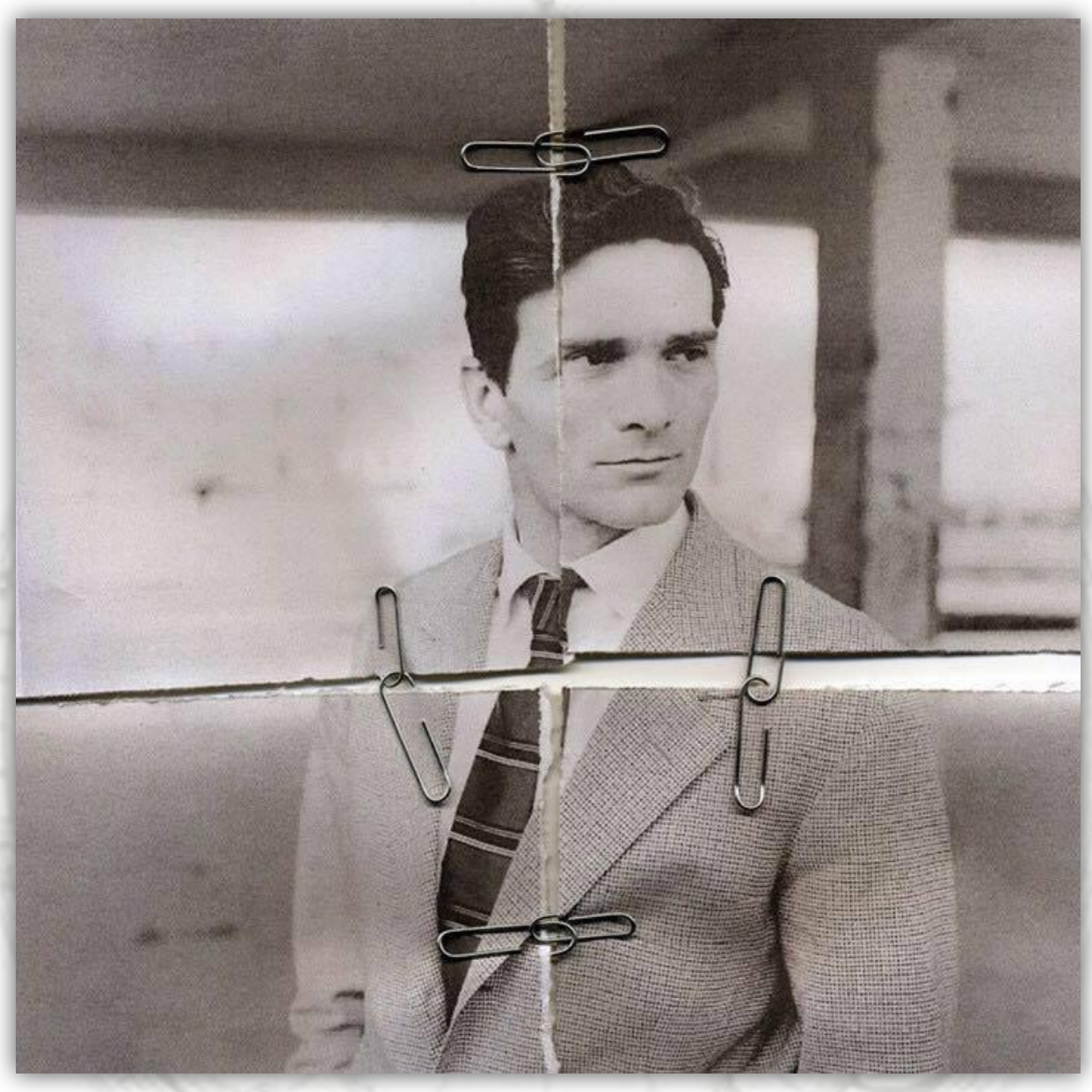
teológicos e mesmo físicos da constituição histórica do livro e, como eixos para tais análises, estão *Petrolio,* de Pasolini, e *Nuovo commento,* de Giorgio Manganelli.

Os diversos eixos da questão do sagrado são examinados, em seguida, pelo escritor e cineasta João Silvério Trevisan. A abordagem elabora modulações da noção de sagrado na obra pasoliniana tanto em suas criações literárias como em sua atividade de direção cinematográfica, com a percepção de elementos míticos a partir dos romances de juventude, até o esboroamento do sagrado em *Saló ou os 120 dias de Sodoma (Salò o Le 120 Giornate di* Sodoma, 1976) , "um ritual tanático que proclama a decadência em seu aspecto mais horrendo: o poder e o autoritarismo como prática do extermínio".

Pasolini tradutor aparece no artigo de Davi Pessoa Carneiro, no qual o autor se confronta com a questão da traduzibilidade e da transcriação envolvida na tarefa do intelectual. As palavras dos clássicos – Ésquilo e Plauto – são potenciadas politicamente dentro da operação pasoliniana de tradução, num modelo de abordagem dos textos levado para dentro do Teatro Popolare Italiano (Tpi). Para Pasolini, segundo Pessoa, "mais importante do que a 'tradução' é sua 'traduzibilidade', ou ainda, o *significado político* em detrimento *da* política."

O artigo de Fábio Raddi Uchôa é singular dentro da proposta do dossiê, pois traz um exame do elemento estilístico na teoria e nos estudos de Pasolini ao ler o primeiro filme de Pasolini *Accattone* (1961) lado a lado com o filme *A Margem* (1967), obra-prima do diretor brasileiro Ozualdo Candeias. A abordagem elabora o que o autor identifica como "coexistência de estilos como teoria e traço do cinema moderno", uma conexão de fundo que vai além das figuras em situação de exclusão social.

Assim, com uma proposta multifacetada e que tem como eixo a figura do *intelectual*, o presente dossiê é um convite para um novo ingresso na obra e no pensamento de Pier Paolo Pasolini. A força de seu pensamento, a radicalidade de sua crítica, os modos de sua intervenção como intelectual público, suas maneiras compositivas – seja na tradução ou na redação de notas de viagens – são aqui apontadas e comentadas levando em conta a contemporaneidade desse autor que, hoje, quarenta anos após sua morte, continua sendo um interlocutor loquaz.



Pier Paolo Pasolini. Fotografia do acervo pessoal de Mariarosaria Fabris

Percursos pasolinianos

Itinerari pasoliniani

Mariarosaria Fabris [*]
Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo tem por objetivo principal traçar uma espécie de itinerário biográfico de Pier Paolo Pasolini a partir de seus deslocamentos geográficos dentro da Itália e no exterior, e detectar quais as implicações em sua produção, particularmente na cinematográfica. Pretende, ainda, apresentar ao público brasileiro *uma reportagem realizada em 1959,* "*La lunga strada di sabbia",* que traz várias considerações interessantes para a compreensão da obra pasoliniana.

Palavras-chave: cinema italiano; Pier Paolo Pasolini; itinerário.

Riassunto

Lo scopo principale di quest'articolo è quello di tracciare una specie d'itinerario biografico di Pier Paolo Pasolini partendo dai suoi spostamenti geografici in Italia e all'estero e individuandone le implicazioni nella sua produzione, specie in quella cinematografica. Inoltre, intende presentare al pubblico brasiliano un reportage scritto nel 1959, "La lunga strada di sabbia", che contiene vari spunti interessanti per la comprensione dell'opera pasoliniana.

Parole chiave: cinema italiano; Pier Paolo Pasolini; itinerario.

● **Enviado em: 19/10/2015**
● **Aprovado em: 07/12/2015**

[*] Docente aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde atuou na Área de Língua e Literatura Italiana em cursos de graduação, pós-graduação e especialização em tradução. Doutora em Artes (Cinema) pela Escola de Comunicações e Artes da USP, com a qual colaborou em disciplinas de graduação e pós-graduação. Pesquisadora junto à Università degli Studi di Napoli e, em nível de pós-doutoramento, na Università di Roma – Tor Vergata.

> "no espaço que se abria atrás de Accattone, nos gramados acidentados e putrescentes atrás dos últimos barracos do Sul de Roma, além de Matera, ao Sul do Sul, na direção de Ouarzazate, Sanaa, Bhaktapur, Pasolini, tendo inventado o cinema, continuou inventando sua história do cinema"
>
> Bernardo Bertolucci

No dia 28 de janeiro de 1950, Pier Paolo Pasolini e sua mãe chegavam a Roma. Haviam deixado para trás o Friul, terra natal de Susanna, o escândalo por "atos impuros" em que havia se envolvido o promissor intelectual (em consequência disso, perdeu o cargo de professor e foi expulso do Partido Comunista Italiano), a lembrança do jovem Guido, morto na luta contra *partisans* eslovenos do marechal Tito, e um Carlo Alberto consumido pelo álcool e alquebrado pelos anos de confinamento num campo de prisioneiros de guerra no Quênia. Como sublinhou Nico Naldini:

> O Friul, não mais visível depois da última curva da estrada de ferro, que preservava a beleza de seus campos e o frescor de suas águas, havia se tornado agora um lugar do qual fugir, talvez esquecer, à espera de outra memória que levasse a redescobri-lo e a revivê-lo[1].

Do torrão materno, Pasolini guardava uma paisagem campestre, um modo de vida mais próximo da natureza e uma fala local, transmitida só oralmente de geração em geração, que ele alçou a língua escrita e literária, "uma linguagem poética fora do tempo e do espaço", o *furlan di cà da l'aga*, ou seja, o friulano empregado em Casarsa della Delizia, na margem direita do rio Tagliamento. Porque a fala de Casarsa, com seus traços de "arcaísmo e dureza de língua das origens", era, para o jovem escritor, "uma língua pura, virgem de qualquer uso e elaboração literária, colhida em seu nascedouro no meio da grande selva das línguas nascidas do latim vulgar: bárbara e cristã"[2]. Embora editados posteriormente, a elaboração das poesias em friulano reunidas em *La meglio gioventù* e dos romances *Amado mio preceduto da Atti impuri* e *Il sogno di una cosa* é desse período.

A viagem empreendida em janeiro de 1950 não era a primeira de Pier Paolo, acostumado a deslocamentos constantes em virtude da carreira militar do pai. Assim, desde a mais tenra idade passou por localidades da Emília-Romanha (Parma e Scandiano), em cuja

---

1 Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Nico Naldini da Alain Bergala nel gennaio 2013". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*. Milano: Skira, 2014, p. 41. Poeta, escritor, cineasta e docente de Filologia Românica, Naldini é um dos maiores divulgadores da obra de Pasolini, de quem é primo, por parte de mãe (Enrichetta Colussi).

2 NALDINI, Nico. "Cronologia". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. Milano: Mondadori, 2001, p. LXIII-LXIV, LXIII, LIX.

capital, Bolonha, havia nascido em 5 de março de 1922; do Vêneto (Conegliano e Belluno, na qual Guidalberto veio à luz); do Friul (Sacile e Idria, que, em 1947, passará a ser a eslovena Idrija), onde Casarsa e a vizinha Versuta o acolherão no fim da guerra e no período pós-bélico; e da Lombardia (Cremona). Além disso, havia visitado Weimar, ainda durante o Fascismo, Paris, por ocasião do Congresso pela Paz, em maio de 1949, assim como irá a Moscou, em julho de 1957, cobrir o Festival da Juventude para *Vie Nuove*, e, no ano seguinte, participar de um encontro de poetas.

Embora Pasolini já tivesse estado em Roma, rapidamente, em duas ocasiões (depois do fim da guerra e em março de 1947), o terceiro encontro com a cidade eterna foi fulgurante, nas palavras de Vincenzo Cerami:

> Pier Paolo foi fulminado por Roma. [...] Em Roma descobriu o mundo. A grande e pungente descoberta é o povo romano, representativo do povo em sentido universal, o que depois tornou a encontrar na África. Ficou extremamente comovido, quase transtornado, diante de pessoas que estavam fora da História, que não tinham comportamentos codificados como a pequena burguesia, que, em toda a Itália, era apontada como exemplo. O poder compelia para que os comportamentos fossem bem determinados, a cultura fosse a da pequena burguesia. Pasolini sentia sempre uma grande emoção pela santidade do povo, pela candura, pela inocência, pela espontaneidade, por sua qualidade de criatura, como diria São Francisco, portanto, diante do aspecto religioso de pessoas que, na realidade, eram marginalizadas, que não pertenciam à História, que foram sempre subjugadas pela História, durante milênios[3].

Nos primeiros tempos, enquanto a mãe foi trabalhar como empregada doméstica, Pier Paolo ocupou um quarto de pensão no gueto de Roma, perto do Tibre, em cujas margens ia passear, à noite, na companhia do poeta Sandro Penna e de um bando de garotos. Sem a presença de Susanna, que lhe havia inculcado uma educação pequeno-burguesa, Pasolini entregava-se à "cidade menos católica do mundo, grande capital popular, proletária e lumpemproletária, com um povo possuído pela alegria de viver, pelo exibicionismo e pela sensualidade contagiosos", na qual, ao longo de seu rio, "a cada passo há um encontro com

[3] Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Vincenzo Cerami da Alain Bergala nel gennaio 2013". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 46. Escritor, poeta, dramaturgo, professor de cinema e um dos mais aclamados roteiristas italianos, Cerami foi casado, em segundas núpcias, com Graziella Chiarcossi, prima de Pier Paolo e detentora dos direitos autorais de sua produção. Cerami colaborou com Pasolini em *Il vangelo secondo Matteo*, *Uccellacci e uccellini* (assistente de direção) e *Teorema* (roteiro). Foi Pier Paolo, seu ex-professor do ginásio, quem o incentivou a seguir a carreira literária, ajudando-o a publicar seus primeiros contos e poesias: um dia, Cerami, levou-lhe cinco textos sobre a pequena burguesia e, depois de ter descartado quatro, Pasolini aconselhou-o a trabalhar sobre o quinto, o que deu origem a seu romance mais famoso *Un borghese piccolo piccolo* (1976), que Mario Monicelli levou para as telas, com roteiro do próprio autor.

Eros, feito de júbilo momentâneo e rápido esquecimento, porque, mais adiante, há outros encontros, numa sucessão infinita"[4].

Aos poucos, ora de bonde, ora de ônibus, Pier Paolo foi descobrindo *le borgate*, isto é, os arrabaldes, onde a construção da Roma fascista havia confinado a população pobre, à qual, no pós-guerra, se juntaram os imigrantes do Sul da Itália – Primavalle, Quarticciolo, Tiburtino, Pietralta, Tor Pignattara, Alessandrina, Torre Maura, Testaccio, Pigneto, Tuscolano, Parco degli Acquedotti... Nas lembranças de Naldini:

> O povo dos arrabaldes vivia em barracos que cada um construía sozinho: alguns aproveitando a cobertura entre um arco e outro de antigos aquedutos. O chão, quase sempre de terra batida; um único cômodo, com uma grande cama no centro que hospedava toda a família. Quem chegava era bem-vindo e esquentava-se um bule de café em sua homenagem[5].

Ali também, havia uma língua oral a ser resgatada, registada, transformada em linguagem literária – a princípio, aproveitando um ou outro idiomatismo, uma ou outra gíria; depois deixando que contaminasse o discurso do narrador –, e um jeito de enfrentar a vida que atraía Pasolini. Como ele próprio afirmou: "Não houve escolha de minha parte, mas uma espécie de coação do destino: e, uma vez que cada um testemunha sobre o que conhece, eu só podia testemunhar sobre a '*borgata*' romana"[6]. Não foi uma entrega fácil, contudo, pois, como ressaltou Cerami: "Havia uma dicotomia, uma conflituosidade entre o eu narcisista burguês e o eu desejoso de sair daquela armadilha para aventurar-se num universo que ele considerava sagrado: nesta contradição baseia-se um pouco toda a poética de Pasolini"[7].

A paisagem dos arrabaldes romanos, no entanto, começava a modificar-se, com barracos sendo substituídos pelos conjuntos habitacionais construídos pela especulação imobiliária. Seus moradores iam adquirindo novos hábitos urbanos e perdendo aquela generosidade com a qual acolhiam as visitas, apesar das restrições pecuniárias. Em menos de uma década, o avanço do neocapitalismo, com a crise do marxismo e a afirmação da sociedade de massa, tornou obsoletos um modo de vida e sua representação literária. Se escritas naquele

4 NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXVII-LXXVIII.

5 Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Nico Naldini da Alain Bergala nel gennaio 2013", op. cit., p. 42. É a mesma acolhida que Pasolini encontrou no Rio de Janeiro, ao visitar uma favela durante sua rápida passagem pelo Brasil, em março de 1970, fato registrado no poema "Gerarchia": "a mãe / falou comigo como Maria Limardi, preparando a limonada / sagrada para o hóspede; a mãe encanecida, mas de carnes firmes; envelhecida como envelhecem as pobres, e ainda garota". PASOLINI, Pier Paolo. "Hierarquia". Trad. Mariarosaria Fabris. In KACTUZ, Flávio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns entre Outros, 2014, p. 15.

6 Apud NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXIX.

7 Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Vincenzo Cerami da Alain Bergala nel gennaio 2013", op. cit., p. 47.

momento, obras como *Ragazzi di vita* ou *Una vita violenta*, não teriam mais sentido. Desse passado, no entanto, sobreviviam traços nos rostos, mesmo dos jovens, e o cinema se tornou, para Pasolini, o "novo meio expressivo para testemunhar as velhas paixões"[8]. Como salientou Naldini:

> Pier Paolo, antes de ir conhecer os povos do Terceiro Mundo, quer dar um testemunho poético, por meio de seus filmes, do que conheceu em Roma. [...] Nasce, assim, *Accattone*, um filme de fisionomias, e, depois, *Mamma Roma*. É dessas imagens que se nutre, em Pasolini, o amor pelo Passado[9].

O cineasta colocou os seguintes versos na boca do personagem do diretor (seu *alter ego*) em "La ricotta", obra que completava a trilogia romana:

> Eu sou uma força do Passado.
> Apenas na tradição está meu amor.
> Venho das ruínas, das Igrejas,
> dos retábulos, dos burgos
> esquecidos nos Apeninos e pré-Alpes,
> onde viveram os irmãos.
> [...] olho os crepúsculos, as manhãs
> sobre Roma, a Ciociaria, o mundo,
> como primeiros atos da pós-História,
> a que assisto por privilégio de registro civil
> da borda extrema de alguma idade
> sepultada[10].

Um passado que, dentro da Itália, ainda existia no Sul, "com suas paisagens imutáveis nos século"[11], cenário ideal para a figura de Cristo[12] como Pier Paolo a concebeu depois da leitura do *Evangelho segundo São Mateus*, um ser que deveria trazer em si a violência:

> a mesma violência de uma resistência: algo que contradiga radicalmente a vida como vem se configurando para o homem moderno, sua soturna orgia de cinismo, ironia, brutalidade prática, comprometimento, conformismo, glorificação da própria identidade nas feições da massa, ódio a qualquer diversidade, rancor teológico sem religião[13].

8 NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXXIX.
9 Apud BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Nico Naldini da Alain Bergala nel gennaio 2013", op. cit., p. 42.
10 PASOLINI, Pier Paolo. "La ricotta". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 337.
11 NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. XCIV.
12 Depois de visitar Israel, a Jordânia e a Síria, com uma pequena equipe e o biblista Dom Andrea Carraro, entre 27 de junho e 11 de julho de 1963, o diretor considerou a Terra Santa moderna demais para as locações de seu filme. Dessa viagem sobrou o documentário *Sopraluoghi in Palestina*.
13 PASOLINI, Pier Paolo."Appendice a *Il vangelo secondo Matteo*". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 673-674.

Paisagens não muito diferentes das que o escritor havia conhecido ao aceitar a incumbência de fazer uma reportagem para a revista mensal *Successo*, intitulada "La lunga strada di sabbia". Acatando uma sugestão do fotógrafo Paolo di Paolo, que documentou a matéria, o diretor do periódico confiou a Pasolini um texto sobre suas impressões a respeito de uma viagem que, partindo de Ventimiglia (na fronteira com a França), chegaria até Trieste (na fronteira com a então Iugoslávia), passando por todo o litoral da península e da Sicília. Publicado em três partes – em 4 de julho, 14 de agosto e 5 de setembro de 1959 –, este trabalho jornalístico de Pasolini, raramente lembrado por seus estudiosos, contém (e permite) uma série de considerações interessantes sobre os três meses em que ele percorreu o país de carro.

Na primeira parte, enquanto, durante o mês de junho, Pier Paolo descia pela costa do Mar Lígure e do Mar Tirreno até Óstia (balneário de Roma), os comentários foram gerais, não raro superficiais, e diziam mais respeito ao *beau monde* e a personalidades literárias e cinematográficas, embora aqui e acolá despontassem algumas rápidas descrições de paisagem e uma ou outra observação mais aguda. É como se a elaboração do texto ainda não tivesse engrenado de todo.

Em julho, ao adentrar as regiões do Sul, apesar de ainda persistirem certo aspecto mundano e recordações literárias, alguns lugares parecem ter tocado mais o escritor, como a beleza solar da costa amalfitana, que Giovanni Boccaccio havia percorrido sete séculos antes dele, o êxtase propiciado pela paisagem de Ravello, que havia fascinado D. H. Lawrence, ou a paz que encontrou na ilha de Ischia e registrou numa anotação pessoal, não destinada à publicação:

> Sou feliz. Há muito tempo não podia dizer isso: e o que é que me dá esta íntima, precisa sensação de alegria, de leveza? Nada. Ou quase. Um silêncio maravilhoso ao meu redor [...]. Chove. O barulho da chuva mistura-se com vozes distantes, compactas, incalculáveis. [...]
> A sensação de paz, de aventura que sinto por estar neste hotel no coração de Ischia é algo que agora a vida oferece bem raramente. Parece que sempre estive neste lugar. Parece o Friul, a Cárnia, a Emília. Só de vez em quando, alguma voz próxima me lembra de que estou no Sul. Espero algo de maravilhoso: o que se espera, quando garoto, no primeiro dia de férias e se tem um verão eterno pela frente.
> Como cheguei aqui? Pensando bem, agora que mergulhei nesta paz doméstica há poucos minutos apenas, parece que tenho atrás de mim uma viagem homérica[14].

[14] PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*. Paris: Éditions Xavier Barral, 2014, p. 61. A publicação é bilíngue.

Uma breve pausa na jornada e no itinerário da vida, um momento de descanso e de reflexão. "Mas, minha viagem me leva para o Sul: como uma obsessão, deliciosa, tenho que descer, sem me deixar tentar", como dirá Pasolini, já na Sicília, resistindo aos encantos que se ofereciam a seus olhos e a suas narinas. Eram eflúvios mais agradáveis dos que havia sentido na periferia de Nápoles, onde emanações de frutas cítricas e alcaçuz se misturavam com as de esgoto e palha podre, "cheiros sobreviventes de uma civilização desaparecida, para nós, e ainda tão absoluta para quem nela vive"[15].

A uma "civilização desaparecida", ao universo dos outros, Pier Paolo contrapunha "nosso mundo", "o mundos dos meus hábitos"; confrontava o Norte com o Sul, "nós" com eles, como se estivesse numa terra estrangeira. Era o estranhamento, mas também a atração pela alteridade, mais uma vez; era a descoberta de um modo de vida superado ou que ia se perdendo nas regiões já atingidas pelo nascente fenômeno do *boom* econômico. Era, ainda, o momento de enfrentar ideias preconcebidas, como quando o viajante se espantou com as ruas de Ravello, "limpas, bem pavimentadas, nobres, como na mais fina localidade da Lombardia ou das regiões vênetas"[16].

Embora não parecesse disposto a entender a Calábria, à qual, no começo, mal dedicou três linhas, o escritor deixou-se encantar pelo que cidades como Reggio Calabria e as sicilianas Catânia e Siracusa apresentavam de "provisório, ruinoso, miserável, incompleto", ao lado de suas construções barrocas. Pressentiu o perigo de deixar-se levar por comportamentos decadentes ao ter contato com pessoas que "exalavam flores de laranjeira, limões, alcaçuzes e papiros"[17].

Não raro, o futuro cineasta surpreendia-se com ambientes pelos quais se aventurava – "você entra num mundo que não é mais o seu. É verdade que, de vez em quando, você reencontra os cenários do mundo ao qual está acostumado" –, recorrendo à mediação cultural para tentar dar uma ideia do que via a seus leitores:

> Depois a estrada deixa o mar e adentra uma zona amarela, com morros que parecem dunas imaginadas por Kafka. O pôr do sol os cobre de um rosa de sangue. Camponeses voltam a cavalo, ou em velhas carroças vagarosíssimas, pela estrada infernal, sem uma árvore ao redor. Vou para Crotone, é a zona de Cutro. [...]
> Vejo-o correndo de carro: mas, é o lugar que mais me impressiona em toda essa longa viagem. É mesmo uma terra de bandidos, como se vê em alguns faroestes. Eis as mulheres dos bandidos, eis os filhos imberbes dos bandidos.

15 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 99, 78.
16 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 80.
17 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 99.

> Sente-se, não sei a partir do quê, que estamos fora da lei, ou, se não da lei, da cultura de nosso mundo, em outro nível. No sorriso dos jovens, que regressam de seu trabalho brutal, há um lampejo de liberdade excessiva, quase de loucura. No fervor que antecede a hora do jantar, a cumplicidade tácita tem essa forma alegre, de vozerio: em seu mundo é assim que se faz. Mas, ao redor, há um cenário de vazio e de silêncio que mete medo[18].

O balanço final dessa etapa da viagem, aparentemente, não parece positivo, se não se atentar para a vitalidade que Pasolini encontrou no Sul, mesmo em rincões perdidos no ponto extremo da Sicília, como Porto Palo:

> um lugarejo miserando, aninhado atrás daquela língua de terra, com fileiras de casinhas vermelhas e a água do esgoto que corre por valetas perpendiculares às ruas: o povo está todo do lado de fora, e é o povo mais bonito da Itália, raça puríssima, elegante, forte e doce[19].

O viajante já estava empreendendo a terceira parte de seu itinerário, despedindo-se do Sul para passar, de novo, pelo Centro da Itália e, continuando a seguir a costa do Mar Adriático, rumar para o Norte, até alcançar a outra fronteira:

> Adeus Sul, imenso cafarnaum, atrás de mim, formigueiro de miseráveis, ladrões, esfomeados, sensuais, pura e obscura reserva de vida. [...]
> O que marca a passagem do Sul para o Norte? Sim, existe uma longa gradação intermediária, a parte alta dos Abruzos e as Marcas: no entanto, certas mudanças são repentinas. Surgem, de súbito, as bicicletas; surgem, de súbito, os luminosos de gás metano; mas, principalmente, surgem, de súbito, as mulheres bonitas.
> Não quero insinuar que, no Sul, não haja mulheres bonitas: contudo, em centenas e centenas de quilômetros de litoral, eu não vi nenhuma. Vi mulherzinhas escuras e deselegantes, adolescentes gelatinosas. De improviso, eis as mulheres bonitas [...] Até que, na costa da Romanha, se tornarão, em absoluto, as únicas, incontrastáveis protagonistas, as donas, as rainhas, as amazonas. Não existe grupo de garotos no qual não haja também garotas, bronzeadas, efébicas, inteligentes, lindas. Pobres manadas de homens do Sul![20]

---

18 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 117, 118. A impiedosa descrição pasoliniana da cidadezinha calabresa de Cutro mexeu com os brios locais e a polêmica intensificou-se ainda mais quando foi conferido o Prêmio Crotone, pela municipalidade homônima, ao romance *Una vita violenta*. A noite da premiação (6 de novembro) ganhou ares de uma aberta disputa ideológica, uma vez que Crotone era administrada pela esquerda e a vizinha Cutro pela direita (Democracia Cristã e seus aliados liberais e fascistas). Como noticiou um jornal da época: "O Prêmio Crotone instrumento de propaganda do Partido Comunista". PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 182. Posteriormente, na região, Pasolini rodará algumas sequências de *Il vangelo secondo Matteo*.

19 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 103.

20 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 137-138. A favela carioca também será comparada à tumultosa cidade da antiga Galileia e sua descrição não estará muito distante daquela de Porto Palo, no já citado "Gerarchia": "A Favela feito Cafarnaum debaixo do sol – / Cortada pelas valetas do esgoto / um barraco em cima do outro / vinte mil famílias". PASOLINI, Pier Paolo. "Hierarquia", op. cit., p. 15.

É uma das poucas passagens em que o viajante abordou mais abertamente a questão sexual, como quando em Tarento, cidade situada entre o Mar Jônico e o Mar Adriático, havia observado com curiosidade homens de todas as idades espreitando mulheres na praia:

> Os homens, ao redor, no sol escaldante, triunfal, dão início diante de meus olhos, ao espetáculo do rebuliço infinito, que irá me acompanhar de agora em diante, por toda a costa da Apúlia. Qualquer outro rebuliço, que eu conheça, é nada perto desse. São ágeis, de ancas pequenas, olhos grandes, nariz comprido: uma hélice gira dentro deles, a hélice do sexo, da curiosidade, da vontade de existir[21].

Talvez seja possível detectar, nesse tipo de comentário, o embrião de um documentário que o escritor Alberto Moravia classificou como "*cinéma-vérité*"[22]. Trata-se de *Comizi d'amore* em que o cineasta se transformou numa "espécie de caixeiro-viajante que roda pela Itália para sondar os italianos sobre seus gostos sexuais"[23], entrevistando anônimos e celebridades, homens e mulheres de todas as idades e de todas as classes sociais, no campo, nas cidades e nas praias da Lombardia, do Vêneto, da Emília-Romanha, da Toscana, do Lácio, da Campânia, da Calábria e da Sicília. Na opinião de Michel Foucault:

> O que atravessa todo o filme não é [...] a obsessão pelo sexo, mas uma espécie de apreensão histórica, de hesitação premonitória e confusa diante de um novo regime que estava nascendo então na Itália, o da tolerância. E é aqui que emergem as diferenças, nessa multidão que está unânime falando de direito quando é interpelada sobre o amor, diferenças entre homens e mulheres, camponeses e citadinos, ricos e pobres? Sim, claro, mas principalmente entre os jovens e os outros. [...] Os jovens enfrentam essa mudança de um jeito bem diferente, não com gritos de júbilo, mas com um misto de seriedade e desconfiança, porque sabem que está ligada a transformações econômicas que ameaçam introduzir de novo as desigualdades relativas à idade, à riqueza e ao *status* social[24].

Pasolini, porém, destacava também a grande diferença de comportamento e de opinião que persistia entre os habitantes do Sul e os do Norte do país:

> Aqui, no Sul profundo, não existe ninguém que não tenha ideias claras sobre o sexo. O Norte é moderno, mas as ideias sobre sexo são confusas. São escombros de uma ideologia velha, que não é mais capaz de entender e julgar a realidade como um todo. O Sul é velho, mas está intacto. Ai das

21 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 119.
22 Apud PASOLINI, Pier Paolo. "Comizi d'amore". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 420.
23 PASOLINI, Pier Paolo. "Comizi d'amore", op. cit., p. 421.
24 FOUCAULT, Michel. "I tristi mattini della tolleranza". In: BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 163. "Les matins gris de la tolérance" foi publicado no nº 9998 de *Le Monde*, em 23 mar. 1977.

> despudoradas, ai dos cornos, ai de quem não sabe lavar a honra. São leis de gente pobre, mas real[25].

Depois de tantas descobertas, o viajante acreditava ter que defrontar-se apenas com verificações, pois estava no território de sua infância e adolescência, mas não foi bem assim: Riccione não era mais a mesma praia de seu primeiro namorico; em Porto Corsini, "grassa[va] a jovem gentalha da periferia" (num comentário em que o eu pequeno-burguês se manifestou com ímpeto); entre Veneza e Trieste, chegou a sentir-se em "terra estrangeira"[26], embora só tivessem passado pouco mais de nove anos desde sua fuga da região. Por sorte, uma pequena localidade parecia não ter mudado e lá Pier Paolo experimentou as mesmas sensações de Ischia:

> Chioggia é a cláusula digna desta viagem pelo delta [do rio Pó]: fora do espaço e do tempo, rude Veneza sem história, puro decalque de uma beleza pura, é como se estivesse no topo de um hieróglifo, na extremidade de um sonho geográfico, campestre, lagunar e marinho, onde você pode evadir-se, eludir todo e qualquer dever, conceder-se, no seio de um povo feliz, puras férias[27].

Chioggia tinha conseguido preservar o que em Caorle havia sido destruído, a autenticidade, e Pasolini rememorou a pequena localidade marítima de outrora, que tinha permanecido "escondida durante séculos", com saudades: as casas, as moças nas ruas, consertando redes ou enfiando colares de corais, as lápides da catedral românica com inscrições em grego, o povo, que, com sua "beleza, coralina, de traços ciganos, era o mais rude e gentil" que ele havia conhecido, e um rapaz sentado numa amurada à beira-mar, o qual, ao escutar o leve vento boreal que soprava, tinha lhe confidenciado de onde vinha: "Do princípio do mundo"[28]. No fim do périplo pela "longa estrada de areia", o que se afirmava, mais uma vez, era seu "amor pelo humilde e pelo autêntico", como dirá Gianfranco Contini[29], a busca utópica de um mundo primevo, ainda não enquadrado nas normas burguesas.

Na década de 1960, Pier Paolo iniciava uma série de deslocamentos para outros países[30]. Em janeiro de 1961, visitou a Índia, escrevendo uma série de artigos para o jornal *Il Giorno*, que deu origem ao volume *L'odore dell'India*. Posteriormente, pensou em rodar *Storia indiana*, lançando sobre o país o mesmo olhar registrado nos artigos e tendo como inspiração

25 PASOLINI, Pier Paolo. "Comizi d'amore", op. cit., p. 436.
26 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 153, 169.
27 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 154.
28 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 170.
29 Apud NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXIX. O crítico Gianfranco Contini acompanhou a carreira de Pasolini desde o início dos anos 1940, ajudando-o a divulgar sua obra. *La meglio gioventù* e sua versão ampliada, *La nuova gioventù*, foram dedicadas a ele pelo poeta.
30 Das inúmeras viagens realizadas por Pasolini, foram lembradas apenas algumas.

técnica e estilística *O homem de Aran*, de Robert Flaherty. O que acabou realizando foi um documentário sobre como faria um filme a respeito desse assunto, *Appunti per un film sull'India*, cujos "temas fundamentais" – nos dizeres do próprio Pasolini – "são os dois temas fundamentais de todo o Terceiro Mundo, isto é, os temas da religião e da fome"[31]. Nessa Índia pós-colonial, interessou-lhe focalizar dois problemas enfrentados por sua população: o das castas e o da esterilização, sendo que, sobre este, camponeses e habitantes da cidade discordavam. Seu interesse recaiu, também, sobre a passagem da pré-história indiana – representada pela religiosidade do marajá que se deixava devorar pelos tigres, a fim de saciar-lhes a fome – para a Índia moderna, a que se encaminhava para a industrialização, com suas consequências na cultura local.

Em 1968, o diretor admitirá que foi durante as filmagens desse documentário que surgiu a ideia de realizar *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, no qual aproveitaria também material de outro projeto abortado, *Il padre selvaggio*:

> Como diz o título, o tema deste filme é o Terceiro Mundo: no caso específico, a Índia, a África Negra, os Países Árabe, a América do Sul, os Guetos negros dos Estados Unidos. [...]
> Os temas fundamentais do Terceiro Mundo são os mesmos para todos os países que a ele pertencem. Por isso, *todos* estes temas estarão presentes implícita ou explicitamente, nos cinco episódios.
> Contudo, cada episódio vai enfrentar, ou melhor, sublinhar, um tema particular.
> O episódio filmado na Índia terá como objeto os temas daquele mundo pré-industrial em vias de desenvolvimento: a Religião e a Fome [...].
> O episódio filmado na África terá como tema específico a relação entre a cultura "branca" (ocidental: ou seja, racionalista e típica de um mundo burguês e já completamente industrializado) e a cultura "de cor", ou seja, arcaica, popular, pré-industrial e pré-burguesa (com o consequente conflito e todas as suas dramáticas ambiguidades, seus nós insolúveis).
> O episódio filmado nos países árabes terá como tema específico o "nacionalismo" como fase de passagem obrigatória para uma pequena burguesia que está se formando em consequência da primeira industrialização. Nacionalismo que leva à guerra: justa (no caso da guerra de independência sustentada pelos argelinos contra os franceses) ou injusta (no caso da guerra – representada exatamente, em nosso episódio – entre a RAU [República Árabe Unida] e Israel).
> O episódio filmado na América do Sul tem como tema específico a "guerrilha", ou seja, um conflito no interior das forças revolucionárias, em países onde a consciência de classe é ainda imatura (sendo eles constituídos, como o são, principalmente por imensas massas lumpemproletárias urbanas e camponesas) ou, em termos atuais, um conflito entre o marxismo ortodoxo e o castrismo.

[31] PASOLINI, Pier Paolo. "Appunti per un film sull'India". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 1063.

> O quinto episódio, ambientado nos guetos da América do Norte, diz respeito ao tema específico do "*dropping out*", ou seja, a exclusão e a autoexclusão como dois momentos igualmente dramáticos do racismo; e a violência como reação[32].

No início de janeiro de 1963, viajou para o Iêmen (onde, dez anos mais tarde, rodará boa parte de *Il fiore delle Mille e una notte* e o documentário *Le mura di Sana'a*) e regressou à África – visitando o Quênia pela terceira vez, mais Gana e Guiné –, com o objetivo de rodar um filme no Continente Negro, *Il padre selvaggio*, projeto que não se concretizou, mas do qual sobraram fotos da viagem empreendida com o produtor Alfredo Bini, o roteiro e o argumento:

> Primeiros dias de aula, num colégio africano, na capital de um estado africano que, há um ano, conquistou a independência. O colégio: quatro barracos térreos num terreiro de poeira vermelha, entre tamareiras.
> No colégio ensina um professor democrático, que acabou de chegar ao novo estado. Está prestes a começar sua dramática experiência com a classe africana, formada por filhos dos poucos funcionários públicos e dos chefes de tribos do interior; sua luta contra o conformismo ensinado aos garotos pelos professores colonialistas que o antecederam[33].

Adepto da educação para a descolonização, o professor faz de tudo para levar os alunos a recuperarem suas raízes ancestrais, deixando de lado as referências culturais europeias, e provoca um grande rebuliço ao pedir-lhes que, numa redação, falem de suas aldeias. Em meio à guerra civil que ainda assolará cruelmente o país, o mestre conseguirá que um de seus pupilos, o mais provado pelo conflito bélico, siga o caminho da poesia. É quase impossível resistir à tentação de estabelecer um paralelo entre o professor descolonizador e a descrição que Cerami faz da chegada de Pasolini para lecionar na escola de Ciampino:

---

32 PASOLINI, Pier Paolo. "Notas para um poema sobre o Terceiro Mundo". Trad. Michele Palma. In KACTUZ, Flávio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*, op. cit., p. 23 [foram feitas algumas pequenas alterações à tradução]. Com relação à imaturidade política na América do Sul, o Brasil, também, será retratado a partir desse ponto de vista, como registrado, de novo, em "Gerachia": "Brasil, minha terra, / terra de meus amigos à vera, / que não se interessam por nada / ou então se tornam subversivos e feito santos são cegados. [...] / É assim, por mero acaso, que um brasileiro é fascista e outro subversivo; / o que arranca os olhos / pode ser confundido com o que tem os olhos arrancados. [...] / Oh, Brasil, minha desgraçada pátria, / votada sem escolha à felicidade, [...] / em cada habitante seu, meu concidadão, / há um anjo que não sabe de nada, / sempre curvado sobre seu sexo, / e se agita, velho ou jovem, / para pegar em armas e lutar, / pelo fascismo ou pela liberdade, é indiferente – / Oh, Brasil, minha terra natal, onde / as velhas lutas – bem ou mal, já vencidas – / para nós, velhos, tornam a fazer sentido – / respondendo à graça de delinquentes ou soldados / à graça brutal". PASOLINI, Pier Paolo. "Hierarquia", op. cit., p. 15-17.

33 PASOLINI, Pier Paolo. "Appendice a *Il padre selvaggio*". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 317. As fotografias – algumas das quais retratam o cineasta na imensidão da paisagem africana – foram expostas no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (16 de outubro-11 de novembro de 2014), no âmbito da mostra *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*, organizada por Flávio Kactuz. Cinco delas foram publicadas no catálogo.

> Foi uma surpresa extraordinária para todas as crianças da classe. Estamos em 1951 e, de repente, chega um professor muito jovem, tinha vinte e nove anos e uma língua angelical, muito suave. Para nós, que éramos filhos de imigrantes do Sul, este jovem com uma voz extremamente doce parecia um marciano, olhávamos para ele como um anjo caído do céu. Era muito diferente dos outros professores que eram severos, austeros. Ele, ao contrário, era como a gente, também se vestia um pouco como a gente [...]. Entre outras coisas, jogava futebol de um jeito extraordinário [...]. Ele nos fez estudar com um espírito muito brincalhão.
> Nós éramos meio analfabetas, esta é a verdade. De fato, cometíamos muitos erros. [...] mas a coisa surpreendente era que Pasolini, o professor, como o chamávamos, não corrigia com a caneta vermelha nossos erros de gramática, que não considerava gravíssimos. Para ele, eram imperdoáveis os erros éticos [...]. Ao contrário, deixava passar os erros de língua, apenas nos fazia entender que eram erros.
> Naqueles anos estava preparando um livro, um estudo e uma antologia da poesia dialetal e pediu a cada um de nós para perguntar aos pais, aos avós, se lembravam de poesias, canções, ditos, provérbios. Nós os transcrevíamos nos cadernos e os levávamos a ele. Tratava-se de textos em dialetos da área meridional. Não havia na classe um único garoto do Norte. Estamos falando de um pequeno bairro perto do aeroporto, a treze quilômetros de Roma[34].

Como anotará Moravia – que acompanhou o amigo em algumas viagens, como a de fevereiro de 1969, da qual resultou o documentário *Appunti per un'Orestiade africana* –, Pasolini

> mostra-nos uma África autêntica, nada exótica e, por isso, bem mais misteriosa do que o próprio mistério da existência, com suas vastas paisagens da pré-História, suas míseras aldeias, povoadas por uma humanidade camponesa e primitiva, suas duas ou três cidades modernissimas, já industriais e proletárias. Pasolini "sente" a África negra com a mesma simpatia poética e original com a qual, outrora, sentiu os bairros periféricos e o lumpemproletariado romanos[35].

Apesar dessa simpatia pela África e seus habitantes, o cineasta, contudo, não conseguiu subtrair-se a alguns momentos em que os estereótipos tomaram conta da representação da realidade local, deixando transparecer certa incapacidade de ir mais a fundo no conhecimento do outro, como quando focalizou a foto dos pais de Davidson, o futuro poeta ("Olham para ele, o pai e a mãe, com suas narinas e seus dentes bestiais, da fotografia na cabeceira da cama"), ou pôs em contraste os nomes dos soldados da ONU e os de seus alunos – "os doces nomes

34 BERGALA, Alain. "Trascrizione di un'intervista fatta a Vincenzo Cerami da Alain Bergala nel gennaio 2013", op. cit., p. 44. No Friul, Pasolini havia sido considerado "professor admirável" e, pouco antes de sua partida para Roma, tinha sido cogitado transformar a instituição em que lecionava numa espécie de escola experimental. NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXVI. Quanto ao livro ao qual se referiu Vincenzo Cerami, trata-se de *Antologia della poesia dialettale*, publicado em 1952.

35 MORAVIA, Alberto. "Oreste a 30 all'ombra". In MORAVIA, Alberto. *Cinema italiano: recensioni e interventi 1933-1990*. Milano: Bompiani, 2019, p. 840.

europeus dos rapazes da ONU e os truncados e selvagens dos garotos do colégio se cruzam nas apresentações" –, ou descreveu ritos ancestrais:

> [Os soldados selvagens] praticam um ritual absurdo – uma dança para a vitória, ou uma propiciação aos deuses pelas novas batalhas e, na obsessão daquele ato religioso, na exaltação louca da alma arcaica, dominam as forças obscuras e poderosas do espírito. [...][36]
> Na ferocidade de outras épocas históricas, torna a aflorar o rito religioso do canibalismo: uma espécie de louca vertigem. [...] Davidson está com os outros de sua tribo, cumprindo o ritual[37].
> O pai de Davidson, a mãe, os irmãos, os companheiros da aldeia, da mesma idade – drogados, enlouquecidos pela exaltação sanguinária, do terror, da espiritualidade arcaica que toma conta deles – praticam, na cumplicidade da noite, ao redor das fogueiras em chamas... um ritual complicado, quem sabe devido ao quê, dedicado a quem, por quais misteriosas conexões de pensamentos e por quais cálculos: como se fosse natural, elementar. Um velho ritual da tribo na pré-história[38].

Como o filme não foi realizado, fica-se sem saber qual teria sido a reação dos nativos, ao contrário do que acontecerá com os universitários africanos em Roma, no início de *Appunti per un'Orestiade africana*, quando o diretor lhes apresentou o projeto. Os jovens não se reconheceram em seu continente, como este foi visto por Pasolini, que quis estabelecer um paralelo entre a "civilização tribal africana" e a "civilização arcaica grega", projetando a *Oréstia* de Ésquilo na realidade dos anos 1960, achando-o "algo imaginativo"[39]. Ficava evidente que, sem dispor de uma vivência pessoal, como a que tinha tido nos arrabaldes romanos, Pier Paolo apelava para sua sensibilidade poética, a fim de entender a nova cultura[40].

Em agosto de 1966, Pasolini foi aos Estados Unidos pela primeira vez e, embora três anos depois, ao retornar a Nova Iorque, fique decepcionado, o encontro inicial foi impactante para ele:

> Na América, apesar de minha brevíssima estadia, vivi muitas horas no clima clandestino, de luta, de urgência revolucionária, de esperança, que pertencem à Europa de 1944, 1945. Na Europa, tudo acabou: na América, se tem a

36 PASOLINI, Pier Paolo. "Il padre selvaggio". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 276, 282, 294.
37 PASOLINI, Pier Paolo. "Appendice a *Il padre selvaggio*", op. cit., p. 322.
38 PASOLINI, Pier Paolo. "Il padre selvaggio", op. cit., p. 300.
39 PASOLINI, Pier Paolo. "Appunti per un'Orestiade africana". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 1181, 1183.
40 É interessante notar que, também no caso do Brasil, a aproximação de sua realidade foi intermediada pela cultura. Em "Gerarchia", Pasolini transformou a cidade do Rio de Janeiro (e, por conseguinte, o País) numa espécie de grande tela sobre a qual projetar seus desejos de pansexualismo, encerrando-a no imobilismo social e histórico.

> impressão de que tudo esteja prestes a começar. Não quero dizer que, na América, existe uma guerra civil, ou talvez algo parecido, nem quero profetizá-la; todavia, lá se vive como às vésperas de grandes acontecimentos. Os que pertencem à Nova Esquerda (que não existe, é apenas uma ideia, um ideal) se reconhecem à primeira vista, e logo nasce entre eles aquela espécie de amor que unia os *partisans*. Há os heróis, as vítimas, Andrew, James, Mickey – e uma infinidade de outros – e os grandes movimentos, as grandes etapas de um imenso movimento popular, centrado no problema da emancipação dos negros, e agora na guerra do Vietnã.
> Quem não viu uma manifestação pacifista e não violenta em Nova Iorque, alija-se de uma grande experiência humana, comparável apenas, repito, aos grandes dias da Esperança nos anos 1940. [...]
> Vivi, em suma, no âmago de uma situação de descontentamento e exaltação, de desespero e esperança: de contestação integral ao sistema. Não sei como isso tudo acabará, ou se acabará de alguma forma. Resta o fato de milhares de estudantes (quase a mesma percentagem de *partisans* em relação à população na Europa dos anos 1940) que descem do Norte e vão lutar, no Cinturão Negro, ao lado dos negros, com a violenta e quase mística consciência democrática de "não manipulá-los", de não intervir neles por coação, mesmo doce, de não pretender para si – quase neuroticamente – nem a sombra de qualquer forma de liderança; e, o reconhecimento de seus direitos civis começa agora: quer dizer, é um problema social, e não ideal[41].

No início daquele mesmo ano, o cineasta havia escrito o argumento para um longa-metragem sobre a vida do apóstolo Paulo, *San Paolo*, que acabou não se realizando, mesmo com a elaboração de uma nova versão dois anos depois, sob o título de *Film teologico*. A viagem a Nova Iorque o levou a pensar numa atualização da história e na cidade norte-americana como uma das locações:

> Por qual motivo quero transpor sua aventura terrena para os dias de hoje? [...] para traduzir cinematograficamente, do modo mais direto e violento, a impressão e a convicção de sua atualidade. Em suma, para dizer ao espectador,

41 PASOLINI, Pier Paolo. "Guerra civile". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 193. O artigo foi publicado em *Paese Sera*, em 18 nov. 1966. A visão dos Estados Unidos era atravessada por um dos grandes mitos pasolinianos, o da luta pela libertação do jugo nazifascista, presente, também em outra poesia dedicada ao Brasil, "Il piagnisteo di cui parlava Marx", quando comparou os militantes locais aos que tombaram na guerra fratricida: "*Escrevo para comunicar que no muro do aeroporto do Recife / meus olhos banhados em lágrimas vindas de quando o mundo / só estava no ano de 1944 e ainda tinha que renascer; / os mártires eram desconhecidos / não se sabia quem eram nem quantos eram* [...] / *Eles estão enfileirados, um ao lado do outro, os pais maduros / e os filhos quase crianças; e algumas mães e irmãs; / operários, intelectuais e camponeses / As fotografias são as dos túmulos / recuperadas em alguma carteira / Olham os inocentes que passam diante deles. / Eles sabem o que aqui ninguém sabe. / Olho para eles* [...] / *O olhar ardendo de lágrimas e meu lamento que não sai / porque vivi em 1944, e eu sei / Eles estão lá, agindo* [...] / *Estão* agindo, / *este cartaz que os acusa e dá o preço da recompensa / finge sua imobilidade, porque sabe-se lá onde, / eles, em vez disso, estão lá* agindo / *poucos e odiados pelo povo que amam*". PASOLINI, Pier Paolo. "A choradeira de que falava Marx". Trad. Mariarosaria Fabris. In KACTUZ, Flávio (org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*, op. cit., p. 21-22. O Cinturão Negro (*Black Belt*) citado no texto é uma longa faixa de terra no Sudeste dos Estados Unidos, que vai do Texas até Maryland – abrangendo, ainda, os estados de Luisiana, Arkansas, Mississipi, Alabama, Flórida, Geórgia, Tennessee, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Kentucky e Virgínia –, onde vive um grande número de afro-americanos.

> explicitamente e sem obrigá-lo a pensar, que "São Paulo está *aqui*, *hoje*, *entre nós*" e que está quase física e materialmente. Que é à nossa sociedade que ele se dirige; é a nossa sociedade que ele deplora e ama, ameaça e perdoa, agride e abraça com ternura. [...]
> O mundo no qual [...] vive e atua São Paulo é, portanto, o mundo de 1966 ou 1967: consequentemente, [...] toda a toponomástica deve ser deslocada. O centro do mundo moderno – a capital do colonialismo e do imperialismo modernos –, hoje, não é mais Roma. E, se não é Roma, qual é? [...] Nova Iorque, com Washington. Em segundo lugar, o centro cultural, ideológico, cívico e, do seu jeito, religioso – isto é, o sacrário do conformismo iluminado e inteligente – não é mais Jerusalém, mas Paris. A cidade equivalente à Atenas de então é, *grosso modo*, a Roma de hoje (vista naturalmente como uma cidade de grande tradição histórica, mas não religiosa). E Antioquia, provavelmente, poderia ser substituída, por analogia, por Londres (enquanto capital de um império anterior à supremacia americana, como o império macedônio-alexandrino que tinha precedido o romano).
> O cenário das viagens de São Paulo, portanto, não é mais a bacia do Mediterrâneo, mas o Atlântico.
> Passando da geografia à realidade histórico-social: [...] São Paulo demoliu revolucionariamente, com a simples força de sua mensagem religiosa, um tipo de sociedade fundada na violência de classe, o imperialismo e, sobretudo, o escravismo; [...], por conseguinte, a aristocracia romana e as várias classes dirigentes colaboracionistas são substituídas, por analogia, pela atual classe burguesa, que detém o capital, enquanto os humildes e os subjugados são substituídos, por analogia, pelos burgueses progressistas, os operários, o lumpemproletariado dos dias de hoje[42].

O "deslocamento toponomástico", que se realizará, apenas em parte, em *Medea* – onde o espaço dentro dos muros de Corinto será representado pelo *Campo dei Miracoli* de Pisa –, será retomado em *Porno-Teo-Kolossal*, um dos últimos escritos de Pasolini, no qual a Sodoma corresponderia a Roma da década de 1950, onde o amor heterossexual é proibido, menos no dia da Festa da Fecundação, quando "homens e mulheres se unem entre si, para dar vida aos novos filhos de Sodoma"; a Gomorra, a Milão dos anos 1975-1976, dominada pela "violência de uma geração que perdeu completamente seus antigos valores, que vive uma falsa tolerância (pela qual, na verdade, é tolerada apenas a liberdade da maioria e não, decerto, a das minorias)"; a Numância, Paris, cidade "*socialista*", cuja população opta de forma democrática "pela *morte coletiva*, pela recusa a cair, viva, sob a escravidão fascista" do exército que a assedia; e a Ur, um lugar qualquer do Oriente[43].

Apenas Nápoles – cidade onde a Estrela Guia aparece a Epifanio, rei mago à espera do Messias, que irá segui-la incansavelmente na companhia de Nunzio, seu criado, numa viagem que retomava a de pai e filho em *Uccellacci e uccellini*, para desembocar na constatação do fim

42 PASOLINI, Pier Paolo. "Appendice ad *Appunti per un film su San Paolo*". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 2023-2025.

43 PASOLINI, Pier Paolo. "Porno-Teo-Kolossal". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 2712, 2725, 2731, 2740.

de toda ideologia, mesmo a da fé – seria ela mesma, suspensa no tempo, na visão do cineasta. Uma visão mítica, já externada por ocasião das filmagens de *Il Decameron* – quando Pier Paolo buscou nela "a saudade que tenho de um povo ideal, com sua miséria, sua falta de consciência política (é terrível dizer isso, mas é verdade), de um povo que conheci quando criança. [...] uma realidade da qual ainda gosto, mas que não existe mais na história"[44] – e, mesmo anteriormente, durante sua longa peregrinação pela Itália em 1959:

> Naquela noite, em Nápoles, não fui dormir; perambulei feito um louco: lá, alguém descansava nos jardins públicos, aqui, inaugurava-se um novo bar, todo vermelho, o *Caffè del Sole*; lá, marinheiros se acertavam com mulheres, ao lado de barcos empilhados, aqui, burgueses se balançavam nas espreguiçadeiras dos bares cintilantes. Três ou quatro vezes, fui e voltei de Posillipo. Ao raiar do dia, vi o Vesúvio, tão perto que se podia tocá-lo com a mão, contra um céu já vermelho, flamejante, como se escondesse atrás de si um paraíso em chamas[45].

Já em meados dos anos 1960, havia começado, para Pasolini,

> uma fase de desamor por Roma, por como a cidade está mudando e pelo que ela representa a seus olhos. Observa os efeitos devastadores da sociedade de consumo e da televisão sobre aqueles que tanto amou, quando de sua chegada à cidade, e que, agora, perderam toda inocência. Vê a corrupção da cultura do lumpemproletariado romano, na qual tinha se inspirado para construir boa parte de sua obra narrativa e cinematográfica. Toda a Itália – afirma – tornou-se pequeno-burguesa, exceto Nápoles, que não muda[46].

O distanciamento da capital italiana iniciou a perfilar-se com *Uccellacci e uccellini*; a cidade, porém, poderá ser entrevista ainda em realizações posteriores[47] e será o cenário de "La sequenza del fiore di carta", no qual um jovem, alienado na inocência de sua idade, percorre uma rua central de Roma, enquanto, "por sobreimpressão, na tela, surgem imagens violentas da crônica e da história contemporâneas". Em seu vagar despreocupado, o jovem não escuta os apelos de Deus, até que este o mata por não poder "perdoar quem passa com o

---

44 Apud NALDINI, Nico. *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi, 1989, p. 349-350. É o mesmo universo que ele perseguiu em *L'histoire du soldat*, roteiro escrito, pouco antes de morrer, em colaboração com Sergio Citti e Giulio Paradisi, posteriormente adaptado, com sucesso, para os palcos. A viagem empreendida pelo soldado vai do Norte (Friul) para o Sul da Itália, e, depois de uma pausa em Roma, termina numa Nápoles utópica, baluarte de uma cultura popular não contaminada pela cultura de massa.

45 PASOLINI, Pier Paolo. *La longue route de sable*, op. cit., p. 37.

46 BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 191.

47 Pasolini tornará a falar de Roma e das transformações pelas quais havia passado a cidade amada no inacabado *Petrolio*, um livro-laboratório, no qual queria ir além dos limites da literatura. Essa espécie de *Satíricon* moderno pretendia ser uma impiedosa reflexão sobre o poder e uma súmula de toda a produção pasoliniana.

olhar feliz do inocente entre as injustiças e as guerras, entre os horrores e o sangue"[48]. O curta-metragem em forma de parábola não tinha a mesma força poética da primeira parte do documentário *La rabbia*, no qual, a partir de material de arquivo, o cineasta havia lançado seu ato de acusação à civilização ocidental, que infligia à humanidade as sequelas do último conflito mundial e as consequências da Guerra Fria, a grande batalha ideológica internacional na qual se defrontavam Estados Unidos e União Soviética. Das imagens surgia um mundo de humilhados, ofendidos e desesperançados, em cuja "inocente ferocidade" Pasolini vislumbrava a nova religião de uma nova era[49].

Em *Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo focalizava as andanças aventurosas de um pai e um filho por uma longa estrada na periferia de uma grande cidade e seu encontro com um corvo, intelectual e marxista (o *alter ego* de Pasolini), o qual, ao acompanhar os andarilhos, os entretém com um apólogo franciscano sobre a tentativa frustrada de conciliar gaviões e passarinhos, procurando despertar neles uma consciência crítica, o que não conseguirá, pois os dois o devorarão, sem assimilarem seus ensinamentos. A estrada da periferia romana – uma paisagem circundada pelas edificações da metrópole, que o público aprendeu a identificar logo graças ao diretor – é um não-lugar: não começa nem termina, não leva a parte alguma, é circular; representa, portanto, uma situação, ou antes, uma condição da qual não se consegue sair. Era a crise do marxismo, o fim dos tempos de Brecht e de Rossellini, que, no filme coincide com o enterro do pai do comunismo italiano, Palmiro Togliatti (imagens de arquivo, incorporadas à trama ficcional), cuja despedida representava o adeus a todo um período da história italiana e o distanciamento do cineasta da própria produção alimentada até então pela "lição" ética do neorrealismo e por uma visão gramsciana, que se desfazia diante da nova realidade peninsular.

O que foi o marxismo para Pasolini? Por que aderiu ao PCI, apesar de seu irmão ter sido eliminado por comunistas? Segundo Naldini:

> O seu é um marxismo em estado germinal, mas puro, que nasceu do choque com os acontecimentos, sabendo que estas experiência sociais serão destinadas a imprimir-se em novas visões poéticas. Não é mais uma poesia entendida apenas como graça e privilégio, mas como história, cultura e ideologia. [...] para Pasolini a adesão ao PCI era um amadurecimento necessário do pensamento e dos sentimentos, e, pela leitura de Gramsci, agora ele acredita poder situar a própria posição de intelectual pequeno-burguês

48 PASOLINI, Pier Paolo. "La sequenza del fiore di carta". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 1094, 1095.

49 PASOLINI, Pier Paolo. "La rabbia". In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. 371.

> entre o partido e as massas, tornando-se um verdadeiro eixo de mediação entre as classes[50].

Dacia Maraini ofereceu uma visão mais simples e mais poética do marxismo pasoliniano, mas, nem por isso, menos consoante com a realidade:

> Pier Paolo, decerto, tinha um fraco pelo Partido Comunista como ele o via, um movimento popular, amado e atuado pelos excluídos, pelos deserdados. [...] continuava a sentir uma espécie de ternura pelo velho e ingênuo PCI, como ele gostava de vê-lo, por suas lutas antifascistas, por seu credo insurrecional, por seus militantes corajosos, por sua ousadia ao reivindicar a terra para os camponeses[51].

Na opinião de Moravia, foi a descoberta do "lumpemproletariado enquanto sociedade revolucionária análoga às sociedades protocristãs, ou seja, portadoras de uma mensagem inconsciente de humildade ascética a ser contraposta à sociedade burguesa, hedonista e soberba", que mudou o marxismo ortodoxo de Pasolini e o moldou definitivamente:

> O seu, portanto, não será um comunismo de revolta, e nem mesmo iluminista, e muito menos científico; em resumo, nem verdadeiramente marxista. Será um comunismo populista, "romântico", isto é, animado por uma piedade pátria arcaica, um comunismo quase místico, enraizado na tradição e projetado na utopia[52].

Com *Uccellacci e uccellini*, o cinema pasoliniano afastava-se de vez do preto e branco, e o diretor, para não cair no execrado naturalismo que o emprego da película em cores poderia propiciar, passou a recorrer, cada vez mais, a fábulas e parábolas, a perseguir mitos, a mergulhar no passado e, em obras como *Teorema* e *Porcile*, a debruçar-se também sobre a burguesia, com a qual sempre havia recusado identificar-se, mas em cujo seio tinha se dado sua formação cultural. Segundo Moravia, Pier Paolo continuou

> fiel à utopia, mas entendendo-a como algo que não tinha mais nenhum correspondente na realidade e que, consequentemente, era uma espécie de

50 NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. LXXII, LXXIV.

51 MARAINI, Dacia. "Riscrittura, da parte di Dacia Maraini, di una lunga conversazione avuta con Gianni Borgna nell'estate del 2012". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 224. A escritora Dacia Maraini foi amiga de Pasolini, com quem fez várias viagens, ao lado de seu companheiro Alberto Moravia. Colaborou com o cineasta no roteiro de *Il fiore delle Mille e una notte*, bem como na tradução e adaptação dos diálogos em italiano de *Flesh* (1968) e *Trash* (1970), de Paul Morrissey, *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski, e *Sweet movie* (1974), de Dusan Makavejev.

52 MORAVIA, Alberto. "Ma che cosa aveva in mente?". In MORAVIA, Alberto. *Cinema italiano: recensioni e interventi 1933-1990*, op. cit., p. 1034.

> sonho a ser acariciado e contemplado, mas não mais realizado e muito menos defendido e imposto como projeto alternativo e inevitável[53].

A adesão à realidade, que havia caracterizado sua primeira produção narrativa e cinematográfica, ia cedendo lugar a uma luta solitária contra a homogeneização da cultura e o conformismo, que estavam tomando conta da Itália, eliminando diferenças ideológicas e de classe. Para Cerami:

> Com a irrupção da televisão, com o alastramento do mercado e da massificação, a realidade começa a esconder-se, a tornar-se mito. Toda a obra pasoliniana, inclusive o cinema, narra, com brutal evidência, esta passagem epocal, esta revolução cultural, que Pasolini não hesitou em chamar de "antropológica". [...]
> Mercado, consumismo e televisão anulam a centralidade do poder, criam anomia, dissolvem as culturas específicas em favor de uma massificação que só encontra identidade no hedonismo. As classes sociais misturam-se para um novo assentamento sobre uma base meramente econômica. [...]
> A Itália dividida em algozes e vítimas cúmplices aparece em *Salò* e continua presente no projeto que Pasolini não pôde realizar, *Porno-Teo-Kolossal*. O estilo torna-se trágico e comovido, porque o coração do povo se apagou. Restam os corpos, que, na *Trilogia*, de modo lúgubre mais do que lúbrico, estremecem num frenesi dionisíaco e, em *Salò* são reificados com ciência nazista pelo poder[54].

A falsa tolerância e a permissividade, instituídas pelo sistema, haviam instrumentalizado "o último baluarte [que] pareciam ser 'os inocentes' corpos com a arcaica, fosca, vital violência de seus órgãos genitais"[55]. Os rostos e as falas dos arrabaldes romanos haviam se transformado, haviam se perdido, como constatava, consternado, Pasolini:

> Entre 1961 e 1975, algo de essencial mudou: houve um genocídio. Uma população foi destruída do ponto de vista cultural. [...] Se eu tivesse feito uma longa viagem e regressado depois de alguns anos, perambulando pela "grandiosa metrópole plebeia", teria tido a impressão de que todos os seus habitantes tinham sido deportados e exterminados, substituídos, nas ruas e nos lotes, por fantasmas deslavados, ferozes e infelizes. [...] Os jovens, esvaziados de seus valores e seus modelos – assim como de seu sangue – e convertidos em decalques larvais de outro modo de ser e de conceber a existência: o pequeno-burguês. [...]
> O genocídio apagou para sempre da face da terra aqueles personagens [simpáticos]. Em seu lugar, estão estes seus "substitutos", os quais, ao contrário, são os personagens mais odiosos do mundo, como já tive ocasião de dizer.

53 MORAVIA, Alberto. "Ma che cosa aveva in mente?", op. cit., p. 1034.
54 CERAMI, Vincenzo. "La trascrizone dello sguardo". In: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*, op. cit., p. XLIV-XLVI.
55 PASOLINI, Pier Paolo. "Abiura della *Trilogia della vita*". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 232.

> Por isso eu disse que *Accattone*, visto como um achado sociológico, só pode ser um fenômeno trágico[56].

A grande capital pagã, que havia fulgurado o jovem fugitivo, tinha desaparecido junto com as paisagens, os seres e os sentimentos de um mundo popular; o mítico Friul alimentava uma utopia regressiva que, talvez, poderia realizar-se numa casa no campo, não muito longe de Roma. Como salientará Contini:

> As virtudes pelas quais sente saudades são aquelas seguras, mas provavelmente condenadas à morte, pertencentes a uma sociedade arcaica, agrícola e patriarcal. Sua utopia não é prospectiva, mas nostálgica. E este não é o aspecto menos dramático de uma existência toda dramática (na medida em que contém um desejo selvagem de vida, mesmo nesse lado retrospectivo)[57].

Deixando de lado o projeto de *Porno-Teo-Kolossal*, com um bando de corpos jovens, Pasolini foi celebrar não a vida, mas um ofício dos mortos em sua derradeira realização cinematográfica, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cuja estreia aconteceu vinte dias depois de seu corpo inerte ter sido encontrado na praia de Óstia, em 2 de novembro de 1975.

56 PASOLINI, Pier Paolo. "Il mio *Accattone* in Tv dopo il genocidio". In BALLÓ, Jordi (org.). *Pasolini Roma*, op. cit., p. 239.

57 Apud NALDINI, Nico. "Cronologia", op. cit., p. CX.

A voz de *Bilita*

La voce de *Bilita*

Raul Antelo [*]
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

A partir das propostas de leitura de Alain Badiou para o poema "As cinzas de Gramsci", de Pier Paolo Pasolini, o presente ensaio apresenta como a compreensão de política de Pasolini estava relacionada a uma paixão pela vida. Nesse sentido, aponta para a tentativa pasoliniana de uma leitura da história para além da formalização (em Pasolini, mas, também, em Badiou, Debord e Godard). Desse modo, o pensamento de Pasolini se coloca fora do eixo centralizador da modernidade europeia e, por assim dizer, desta faz paródia – uma paródia biopolítica do poder. Por fim, expõe como Pasolini, diante da devastação da pessoa que se consolida *pari passu* desde os fascismos históricos, não apela a um *pathos* moralizante ou identificatório como modo de obtenção de comiseração do leitor, mas insiste na fragilidade da vida para além de qualquer redenção, de todo impossível. Em outras palavras: trata-se da vida como uma iniciação à própria vida, sem mistério a ser desvelado e, portanto, a definir para ela, a vida, um sentido.

Palavras-chave: Pasolini; paixão; biopolítica; vida.

Riassunto

Dalle proposte di lettura di Alain Badiou al poema "Le ceneri di Gramsci", di Pier Paolo Pasolini, il presente saggio presenta come la comprensione che Pasolini ha della politica è connessa ad una passione per la vita. In questo senso, esibisce il tentativo pasoliniano di una lettura della storia al di là della formalizzazione (in Pasolini ma anche in Badiou, Debord e Godard). In questo modo, il pensiero di Pasolini è fuori dell'asse centralizzante della modernità europea e, per così dire, di questa fa una parodia – una parodia biopolitica del potere. Finalmente, espone come Pasolini, difronte alla devastazione della persona strutturata *pari passu* dai fascismi storici, non chiama un *pathos* moralizzante o identificante come maniera di ottenere la commiserazione del lettore, ma precisamente insiste nella fragilità della vita al di là di ogni redenzione, totalmente impossibile. In altre parole: si tratta della vita come un'iniziazione alla propria vita, senza mistero a essere disvelato e, pertanto, a definirne un senso.

Parole chiave: Pasolini; passione; biopolitica; vita.

● **Enviado em: 08/12/2015**
● **Aprovado em: 12/12/2015**

[*] Graduado em Letras Modernas pela Universidad de Buenos Aires (1974) e em Língua Portuguesa pelo Instituto Superior del Profesorado en Lenguas Vivas (1972), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1978) e doutorado em Literatura Brasileira pela mesma Universidade (1981). Atualmente é professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina.

> Il discorso del capitalista, come fa notare il conservatore Lacan, è chiaramente una forma di assoggettamento e non di liberazione. Marcuse parlava a questo proposito di *desublimazione repressiva:* non è il soggetto che desidera, ma che esige un godimento che spenga ogni suo desiderio. Pier Paolo Pasolini aveva sintetizzato così questa trasformazione epocale del potere: *il potere ipermoderno non ha bisogno di sudditi ma di liberi consumatori!* Non è l'Ideale che sancisce la rinuncia pulsionale come condizione di ammissione del soggetto nella Civiltà, ma è la spinta al godimento che anima una divisione inedita del soggetto, la quale non è più in rapporto al significante, ma all'oggetto reso illusoriamente disponibile (illimitatamente) dal potere del mercato. Per questa ragione l'algebra lacaniana del discorso del capitalista richiude, anziché aprire, come accade invece per il soggetto dell'inconscio, il rapporto tra soggetto diviso e l'oggetto piccolo (a): l'oggetto non è perduto, non è indice della mancanza, ma si solidifica illusoriamente, restando contiguo al soggetto, a sua disposizione, a portata di mano e di bocca. È questo il significato della osservazione di Lacan secondo cui la macchina iperattiva del discorso del capitalista si muove troppo rapidamente, senza tregua, viaggiando come su due rotelle, raggiungendo una velocità infernale che abolisce il soggetto e che rivela l'anima profondamente nichilistica di questo discorso[1].

Em *À la recherche du réel perdu* (2015), Alain Badiou define o real como o impasse da formalização. O real é o ponto do impossível de formalizar e, nesse sentido, o real seria um *point de pensée.* Afirmar que o real é o impasse da formalização significa que ele quebra toda formalização, e assim fazendo, afirma-se o paradoxo de que, pela via de uma impossibilidade, afirma-se a possibilidade: a existência do impossível. A arte do possível, a *Realpolitik*, nos persuade assim, perversamente, não só de que a política é puro semblante, mas nos diz também que isso deve ser admitido e bem aceito. Mas se quisermos a política do real, é preciso afirmar, pelo contrário, que o impossível é possível. Para ilustrar essa ideia, Alain Badiou apoia-se num poema profético de Pier Paolo Pasolini, "As cinzas do Gramsci" (1954), poema que se passa num cemitério onde se enterram os não católicos. Aí está Gramsci e, para Pasolini, aí começa o não-lugar de Gramsci na Itália, não só em 1954, mas mesmo na Itália de

[1] RECALCATI, Massimo. *L´uomo senza inconscio*. Milão, Raffaello Cortina, 2010, p.29. (Trad.: O discurso do capitalista, como nos chama a atenção o conservador Lacan, é claramente uma forma de sujeição e não de libertação. A respeito disso**,** Marcuse falava de *dessublimação repressiva*: não é o sujeito que deseja, mas exige um gozo que apague qualquer desejo seu. Pier Paolo Pasolini assim havia sintetizado essa transformação epocal do poder: *o poder hipermoderno não precisa de súditos, mas de consumidores livres!* Não é o Ideal que chancela a renúncia pulsional como condição de admissão do sujeito na Civilização, mas o impulso ao gozo que anima uma divisão inédita do sujeito, a qual não está mais em relação com o significante, mas com o objeto tornado ilusoriamente disponível (ilimitadamente) pelo poder do mercado. Por essa razão a álgebra lacaniana do discurso do capitalista fecha, mais do que abre, como, ao contrário, acontece para o sujeito do inconsciente, a relação entre sujeito dividido e objeto *petit (a)*: o objeto não se perdeu, não é índice da falta, mas se solidifica de modo ilusório, permanecendo contíguo ao sujeito, a sua disposição, ao alcance da mão e da boca. Tal é o significado da observação de Lacan segundo a qual a máquina hiperativa do discurso capitalista se move demasiado rápido, sem trégua, viajando como sobre duas rodas, atingindo uma velocidade infernal que abole o sujeito e revela a alma profundamente niilista desse discurso.)

hoje. Há aí um *point de pensée* porque, a rigor, Gramsci não está enterrado na Itália: seu túmulo não fica longe do túmulo de Shelley, por exemplo. E este exílio de Gramsci da História tem uma conotação a mais. Gramsci, que buscou o real da História, jaz num lugar que obedece à lei maior do mundo ocidental, a do semblante e, nesse sentido, se poderia dizer que, no mundo contemporâneo, o real é o impasse de qualquer divertimento, de toda leveza, trivialidade ou futilidade. È a tese, por sinal, de um contemporâneo de Pasolini, Guy Debord, o mundo é mero espetáculo. Pasolini chama então de substituição da vida pela sobrevivência essa vontade de se agarrar ao semblante, o que é uma forma de renunciar à paixão de estar no mundo. Entra assim, através da vida, a questão do tempo. O poema é de 1954, mas só adquire sua pungente significação hoje, ao questionarmos o que resta, no mundo, de fato, quando se perde toda convicção, toda religião.

A história acabou, com efeito, e essa é a tese também de outro contemporâneo, Jean-Luc Godard: só há historia(s). Mas aquilo que está terminado, para Pasolini, para Badiou, mesmo para Godard, é a história como formalização, o que não impede, antes estimula, que se busque uma história dos impasses da formalização, que é um modo de procurar *a criação de vida*. Pasolini buscou esses impasses da formalização quando discriminou entre fascismo substantivo e fascismo adjetivo, ou seja, fascismo socialdemocrata e fascismo histórico, *tout court*.

> Está acontecendo algo semelhante na Itália: e ainda com maior violência, pois a industrialização dos anos 70 realiza uma "mutação" decisiva também em relação àquela alemã de cinquenta anos atrás. Não estamos mais diante, como todos agora sabem, de "tempos novos", mas de uma nova época da história humana: daquela história humana que possui vencimentos milenares. Era possível que os italianos reagissem ainda pior a tal trauma histórico. Eles se tornaram em poucos anos (especialmente no centro-sul) um povo degenerado, ridículo, monstruoso, criminoso. Basta caminhar pelas ruas para compreendê-lo. Porém, naturalmente, para entender as mudanças pelas quais as pessoas passaram, é necessário amá-las. Eu, infelizmente, as amei: seja através do lado de fora dos esquemas do poder (aliás, em oposição desesperada a eles), seja do lado de fora dos esquemas populistas e humanitários. Tratava-se de uma amor real, radicado no meu modo de ser. Vi, assim, "com os meus sentidos", o comportamento forçado do poder do consumismo recriar e deformar a consciência do povo italiano, até chegar a uma degradação irreversível. Coisa que não tinha acontecido durante o fascismo fascista, período em que o comportamento estava completamente dissociado da consciência. Em vão o poder "totalitário" iterava e reiterava as suas imposições comportamentais: a consciência não estava implicada nele. Os "modelos" fascistas eram, ao contrário, máscaras, que poderiam ser colocadas e retiradas. Quando o fascismo fascista caiu, tudo voltou a ser como era antes. Viu-se a mesma coisa

> em Portugal: depois de quarenta anos de fascismo, o povo português celebrou o primeiro de maio como se o último tivesse sido celebrado no ano anterior.[2]

Pasolini ensaia para a Itália (para Portugal), o mesmo que Michel Foucault vinha tentando, a seu modo, em paralelo: conceituar uma biopolítica[3]. Nesse esforço, mais do que reconhecermos um aspecto geofilosófico meridional, cabe destacar o esforço contrário, o de abalar as identificações nacionais e estatais, na medida em que, particularmente na Itália, a terra não coincide com a nação e, durante muitos séculos, ela foi concebida até mesmo em sua ausência. O pensamento cuja tradição Pasolini reata não está condicionado pela Itália (nem ela por ele): não acompanha os passos do Estado nacional, mas nasce de uma situação de efetivo descentramento e de relativa fragmentação política, que poderia ser assimilada a uma *paródia* do percurso canônico da Modernidade na Europa do norte.

Nesse ponto, caberia relembrar o que Gianfranco Fortini, e a seguir, Giorgio Agamben disseram da literatura de Pasolini: ela seria uma "paródia séria" da obra de Elsa Morante. Explica Agamben:

> Até certo ponto Pasolini não apenas dialoga com Morante (que nas poesias é com ironia chamada *Basilissa*) mas dela fornece uma paródia mais ou menos consciente. Além disso, o próprio Pasolini começara com uma paródia linguística (as poesias friulanas, o uso incongruente do romanesco). Mas nos passos de Morante, e com a passagem ao cinema, ele desloca a paródia para os conteúdos, carregando-a de um significado metafísico. Como a língua, também a vida traz consigo uma cisão (a analogia não surpreende, pois é a justa equação teológica entre vida e palavra que marca profundamente o universo cristão). O poeta pode viver "sem os confortos da religião", mas não sem aqueles da paródia. Ao culto morantiano de Saba contrapõe-se agora o culto de Penna, à "longa celebração morantiana da vitalidade" a trilogia da vida. Aos angélicos jovens que devem salvar o mundo, responde a santificação de

---

2 PASOLINI, Pier Paolo. O vazio do poder na Itália. O artigo dos vagalumes. In (n.t.) *Revista Literária em Tradução.* n. 4., v. 1, mar. 2012, p. 108. Trad.: Davi Pessoa.

3 Roberto Esposito ilustra os pontos de coincidência / separação entre o pensamento de Pasolini e o de Foucault ou Deleuze. "La vita, si potrebbe dire, è per Foucault quella falda biologica che non coincide mai con la soggettività perché è sempre presa in un processo, duplice e simultaneo, di assoggettamento e di soggettivazione – lo spazio che il potere investe senza mai riuscire a occuparlo integralmente e anzi generando forme sempre nuove di resistenza. È da questo lato che si delineano i contorni, ancora incerti, di una biopolitica affermativa – tale, cioè, da non ritagliarsi in negativo rispetto ai dispositivi del sapere/potere moderno, ma situata sulla linea di tensione che li traversa e li disloca. Diversa, anche se orientata al medesimo esito, la direzione assunta da Deleuze. Non quella dell'esteriorizzazione, ma del ripiegamento. Ad essere in gioco è sempre la questione dell'immanenza. Ma non ottenuta, come in Foucault, per via negativa, attraverso il trascendimento della trascendenza, la fuoriuscita del fuori. L'immanenza, per Deleuze, non è né prodotta dialetticamente dalla trascendenza come in Hegel, né attraversata da essa, come nella tradizione fenomenologica o heideggeriana. Non è che la piega dell'essere su se stesso – vale a dire la sua declinazione in divenire. È questa la vita – sempre *una* vita: non ciò che resiste alla morte e scaturisce dal confronto con essa, ma ciò che la separa da se stessa distendendola in un processo di continua mutazione. Da qui la decostruzione della persona in tutte le sue espressioni – teologiche, giuridiche, filosofiche". ESPOSITO, Roberto. *Terza persona*. Politica della vita e filosofia dell'impersonale. Turim, Einaudi, 2007, p.23.

> Ninetto. Como fundamento da paródia, em ambos os casos, está um irrepresentável. E, por fim, também aqui a pornografia aparece com uma função apocalíptica. Não seria ilegítima, nessa perspectiva, a leitura de *Salò* como uma paródia da *Storia*[4].

A paródia seria, portanto, o contracanto da ficção e, nesse sentido, se a Europa se sustenta na ficção do moderno, a Itália pasoliniana tem a consistência de uma paródia (biopolítica) do poder.

> Ao "como se" da ficção, a paródia opõe o seu drástico "assim é demais" (ou "como se não"). Por isso, se a ficção define a essência da literatura, a paródia se situa, por assim dizer, no limiar daquela, estendida com obstinação entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa.[5].

Há um poema derradeiro, póstumo mesmo, de Pier Paolo Pasolini, que gostaria de aqui evocar:

> Ritorno ad ascoltare Bach – ritorno
> ad odorare la terra del giardino –
> ritorno a pensare poesie e romanzi – ritorno
> al silenzio che fa di un piovoso mattino
>
> l'inizio del mondo di domani – intorno
> a me ci sono gli spettri dei ragazzi di prima
> che ti conoscessi – è passato il loro giorno,
> e, come me, sono lontani dalla cima
>
> dove il sole aveva reso gloriose
> teste con altro taglio di capelli,
> grembi stretti in altri calzoni.
>
> Tu "ridi" del mio Bach, ed hai "pietose"
> parole d'ammirazione per quei miei fratelli.
> Così pietoso ridendo mi abbandoni.[6]
>
> *[Eu torno a ouvir Bach – eu torno*
> *a cheirar a terra do jardim –*
> *eu torno a pensar poesias e romances – eu torno*
> *ao silêncio que faz de uma manhã de chuva*
>
> *o início do mundo do porvir – ao meu*
> *redor, espectros dos rapazes de antes*
> *de conhecer você – seu dia já passou,*
> *e, tal como eu, estão longe do cume*

4 GAMBEN, Giorgio. "Paródia" In *Categorias Italianas.* Estudos de poética e literatura. Florianópolis, UFSC, 2014, p. 167-168. Trad.: Carlos E. S. Capela e Vinícius N. Honesko.

5 IDEM. *ibidem*, p. 168.

6 PASOLINI, Pier Paolo. "Sonetto 107". *Le dada du sonnet*. Ed. Hervé Joubert-Laurencin. Besançon, Les solitaires intempestifs, 2005, p.220.

onde o sol transformava em gloriosas
cabeças com outro corte de cabelo,
ventres por outras calças contidos.

Você se "ri" de meu Bach, e tem "piedosas"
palavras de admiração por esses meus irmãos.
Assim você, piedoso, ri e me abandona.]

Foi redigido em fevereiro de 1973, pouco depois de escolher cenários, na Eritreia, para *As mil e uma noites*. Insere-se no volume *L´hobby del sonetto*. *Hobby* é palavra inglesa que designa esse vazio do poder, o sabático da teoria agambeniana. Pasolini tinha filmado, pouco antes, os *Contos de Canterbury,* de Chaucer, e seu volume é uma imitação explícita dos sonetos homoeróticos de Shakespeare. O tradutor francês dos poemas de Pasolini, Hervé Joubert-Laurencin, optou por traduzir *hobby* como *dada*. A escolha não só coloca Pasolini em rota de confluência com o cabaret Voltaire, mas alude ainda a um brinquedo, já que *dada*, em francês, é o *hobby-horse* inglês, um cavalinho de brinquedo. Isto, ao menos, desde 1776, quando Lawrence Sterne foi traduzido ao francês. O *hobby-horse* é um cavalinho que se balança, vai para a frente e vai para atrás, fixo, porém, ao solo. Mas a ideia pasoliniana de tempo tem mais uma conexão com Sterne. *Tristram Shandy* foi muito censurado, no início, como plágio, dentre outros textos, da *Anatomia da Melancolia* de Burton (1624); mas sua tradutora italiana soube destacar que o procedimento de Sterne era, na verdade, uma ativação da função paródica da literatura[7].

O poema de Pasolini descansa, portanto, num *point de pensée,* qual o lugar da tradição no presente? E, assim como Villa Lobos voltou a Bach para solidificar uma função estatal de sua obra, Pasolini opõe-se à celebração modernista da vitalidade, o canto da vida, do qual sai, entretanto, lesado.

Così pietoso ridendo mi abbandoni

Pasolini é o sujeito dividido em relação ao significante, já o elusivo Amado capitula perante o objeto tornado "illusoriamente disponibile (illimitatamente) dal potere del mercato" gay, onde Pasolini, irreversivelmente, envelhece. A paródia, o riso, está em vias de

[7] Sterne, "egli seppe cosi bene scegliere i materiali del suo mosaico e seppe disporli con tanto buon gusto da farsi quasi perdonare la indelicatezza; ed aggiungiamo che i passaggi plagiati hanno indubbiamente minor valore di quelli che sono dovuti alla sua osservazione diretta e all'arte somma ch'egli aveva nel dipengere con pochi tratti figure umane, cogliendo soprattutto il lato ridicolo d'ogni atteggiamento e d'ogni caso, anche doloroso, della vita dei suoi personaggi". SALVATORE, Ada. "Prefazione" In STERNE, Lorenzo. *La vita e le opinioni di Tristano Shandy*. Trad. Ada Salvatore. Ilustrações Benito Boccolari. Milão, Bietti, 1922, p.XIII-XIV.

tornar-se não apenas farsa, mas autêntica tragédia: jogar o poeta ao bando[8]. Mas Pasolini não inclui, nessa recusa, qualquer *pathos* moralizante ou identificatório para, a partir dele, obter a comiseração do leitor. Mas acrescente-se a tudo isso que, pouco depois do início da redação dos sonetos, Pasolini começa a filmar *Salò*, cujo primeiro título era, precisamente, *Dada*. É que, a partir do fascismo, surge e se consolida um processo de despersonalização que encontraria, na emergência do neoliberalismo nos anos 80, uma inflexão sem retorno. A pessoa, mais do que ser filosoficamente desconstruída, afetada em seu ingrediente biológico, surge totalmente devastada, inconsciente do que irreversivelmente perdera.

Obedecendo, entretanto, ainda à lógica do contemporâneo, que nos obriga a resgatar o arcaico no atual[9], caberia recuarmos a 1945 para relermos o que Pasolini escrevera a respeito das ressonâncias onomásticas na linguagem dialetal de Casarsa. Creio ali ver a cifra de sua aposta (inacabada) por um saber da vida. A voz (não necessariamente a melodia, a canção) de *bilita* sustenta-se no saber de *uma* vida.

> A ironia e, melhor, o humorismo que dá ritmo ao discurso comum dos habitantes de Tarcento e San Daniele é fundamentalmente o mesmo para os habitantes de Casarsa e Valvasone; mas aqui embaixo há a vivacidade vêneta que impede os atrasos significativos nas vogais e a lentidão manhosa das interrogações. Diria que aqui muito da limpidez do falar friulano se obscureceu na nova pronúncia sem circunflexos, e o léxico intacto se enfraquece no ritmo de um discurso pouco musical e intensivamente acentuado, que mostra mais do que em outros lugares a rudeza e a vulgaridade do homem simples. Esse é o preço que o casarsense paga ao cruel Tagliamento, que o abandona desamparado na ampla planície, onde ecoam as falas do Vêneto mais imemorial. É portanto na pronúncia que o eventual onomasiólogo deve escutar o coração do casarsense; vista escrita, a palavra de nosso friulano nada acrescenta a uma palavra do friulano central, a não ser lembranças aridamente glotológicas. Tomemos a "doninha", palavra que evidentemente responde a uma ideia comum de graciosidade animalesca e, diria, hesiódica ("Fräulein" para os alemães, "brud" para os dinamarqueses, "nunfitza" para os gregos modernos...); em friulano é "bilìte", e, para nós, "bilìta". Diante dessas duas variações do friulano só nos restaria notar a conservação do à latino no casarsense? Não creio. A ideia é por certo a mesma e corresponde àquelas de outros povos ("bilìta" é diminutivo de "biela", e um dos poucos diminutivos em –*ita*: roba-rubìta, stoca-stuchita etc.; mas apenas diminutivos especiais, que transformam o nome numa espécie, diria, de diminutivo de suficiência ou maligno). Ora, escutar "bilìte" pela boca, digamos,

[8] Em sua última entrevista, poucas horas antes da morte, Pasolini descreve a situação: "Antes, tragédia: uma educação comum, obrigatória, errada, que joga todos nós para dentro da arena do possuir tudo a todos os custos. Nessa arena, somos lançados como uma estranha e sombria armada na qual alguém tem os canhões e alguém tem as barras de ferro. Então, uma primeira divisão, clássica, é: 'estar com os fracos'. No entanto, digo que, num certo sentido, todos são fracos, porque todos são vítimas. E todos são culpados, porque todos estão prontos ao jogo do massacre. Mesmo que seja para o único fim de possuir. A educação recebida foi: ter, possuir, destruir"**.** Ver PESSOA, Davi. "Pasolini: a quem se dirige essa entrevista?" *Polichinello*: revista literária,nº 17, "Por uma vida não-fascista", Belém, out. 2015.

[9] FIMIANI, Mariapaola. *L´arcaico e l´attuale. Levi-Bruhl, Mauss, Foucault.* Turim, Bollati Boringhieri, 2000.

de um codroipese, e "bilìta" pela boca de um casarsense, e caso possuam certa sensibilidade inclinada a sugestões, em sua mente nasceriam duas imagens diversas. Veriam em "bilìte" um animalzinho maligno e ágil, que a acentuação do codroipese retira de seu lado quase fabular e humorístico, enquanto na "bilìta" do casarsense há mais carne e mais ferocidade, diria mais natureza, e a graciosidade do animal tem um não sei quê de sanguinário e noturno. Nas palavras onomatopeicas a distinção é mais precisa. Quando um camponês casarsense diz "sofa" (torrão gramíneo) com toda a violência inconsciente da voz, e uma atávica lentidão de discurso, nasce uma imagem nua e precisa, em seu peso e volume natural, com toda sua substância e nenhum atributo. Uma imagem extraordinariamente real e exclusiva, na qual falta até mesmo a cor, imersa como está numa luz indiferenciada de puro crepúsculo, de tempo chuvoso. Há na "sofa" que perturba o roceiro uma inutilidade primordial, uma solicitude nociva, que não se encadeia nos verdes dos choupos, no cinza dos canais de irrigação, no azul celeste dos "ciasai" distantes. Fechada na terra banhada, fora dos raios de sol, e verde por natureza, a "sofa" reaparece na boca do camponês casarsense sem música, com uma violência absolutamente privada de qualquer subentendido. Engancha-se na mente do eventual onomasiólogo com a obrigação de ser enterrada nos sentidos intactos, como palavra de fato necessária e única. O canto que, pelo contrário, investe as palavras do friulano central é uma espécie de "consciência" que transporta as coisas não para uma atmosfera sua, isto é, perfeitamente natural; as distorce levemente, recompondo-as numa paisagem "interpretada", não "real".[10]

[10] PASOLINI, Pier Paolo. "Suggestioni onomasiologiche nel Casarsese" In *Ce fastu?* vol. XXI, nº 1-6, jun 1945, mais tarde recolhido em *Saggi sulla letteratura e sull´arte*. Milão, Mondadori, 1999, p. 71-3. (L'ironia, e, meglio, l'umorismo che ritma il discorso comune degli abitanti di Tarcento e San Daniele è fondamentalmente il medesimo che per gli abitanti di Casarsa e Valvasone; ma quaggiù c'è quella vivacità veneta che impedisce i pregnanti indugi sulle vocali e la lentezza furbesca delle interrogazioni. Direi che qui molta limpidità del parlato friulano si è ottenebrata nella nuova pronuncia senza circonflessi, e il lessico intatto s'indebolisce nel ritmo di un discorso poco musicale e accentuato intensivamente, che mette in mostra più che altrove la rozzezza e spesso la volgarità dell'uomo semplice. Questo è lo scotto che il casarsese paga al crudele Tagliamento, che lo abbandona inerme alla spaziosa pianura, dove echeggiano le parlate del Veneto più immemore. È dunque nella pronuncia che l'eventuale onomasiologo deve ascoltare il cuore del casarsese; vista scritta la parola del nostro friulano nulla aggiunge a una parola del friulano centrale, se non richiami aridamente glottologici. Prendiamo la "donnola", parola che risponde evidentemente ad una idea comune di graziosità animalesca, e, direi, esiodea ("Fräulein" per i Tedeschi, "brud" per i Danesi, "nunfitza" per i Greci moderni...); in friulano è "bilìte", e, da noi, "bilìta"; davanti a queste due varietà del friulano non ci sarebbe altro da notare che la conservazione di à latino nel casarsese? Non credo. L'idea è certamente la medesima, e corrisponde a quella degli altri popoli ("bilìta" è diminutivo di "bièla", ed uno dei pochi diminutivi in *–ita*: roba-rubìta, stoca-stuchita, ecc.; ma sono diminutivi speciali, che trasformano il nome in una specie, direi, di diminutivo di sufficienza o maligno). Ora, ascoltate "bilìte" nella bocca, mettiamo, di un codroipese, e "bilìta" in bocca a un casarsese, e, se possedete una certa sensibilità incline alle suggestioni, vi nasceranno nella mente due diverse immagini. Vedrete in "bilìte" un animaletto maligno e agile, che l'accentuazione del Codroipese coglie in un suo lato quasi fiabesco e umoristico, mentre nella "bilìta" del Casarsese c'è più carne e più ferocia, direi più natura, e la graziosità dell'animale ha non so che di sanguinario e notturno. Nelle parole onomatopeiche la distinzione è più precisa. Quando un contadino casarsese c'è più carne e più ferocia, direi più natura, e la graziosità dell'animale ha non so che di sanguinario e notturno. Nelle parole onomatopeiche la distinzione è più precisa. Quando un contadino casarsese dice "sofa" (zolla erbosa) con tutta l'inconscia violenza della voce, ed una atavica lentezza di discorso, nasce un'immagine nuda e precisa, nel suo peso e nel suo volume naturale, con tutta la sua sostanza e nessun attributo. Un'immagine straordinariamente reale ed esclusiva, in cui manca perfino il colore, immersa com'è in una luce indifferenziata di puro vespro, di tempo piovorno. C'è nella "sofa" che disturba il falciatore, un'inutilità primordiale, una solitudine nociva, che non s'incatena al verde dei pioppi, al grigio della roggia, al celeste dei "ciasai" lontani. Ferma sulla terra bagnaticcia, fuori dai raggi del sole, e verde per natura, la "sofa" riappare nella bocca del contadino casarsese senza musica, con una violenza assolutamente priva di alcun sottinteso. Si aggancia alla mente dell'evenuale onomasiologo con

Como dirá, muito depois, Giorgio Agamben, os homens são viventes que, a diferença dos animais, precisam ser iniciados em sua própria vida: devem perder-se no humano para se reencontrarem no vivente e, ao mesmo tempo, devem sumir na vida para reaparecerem no vivente. Em outras palavras:

> Viver a vida como uma iniciação. Mas a quê? Não a uma doutrina, mas à própria vida e a sua ausência de mistério. Aprendemos isto: que não há nenhum mistério, apenas uma moça indizível.[11].

l'obbligo di essere inumata nei sensi intatta, come parola affatto necessaria ed unica. Il canto che investe invece, le parole del friulano centrale è una specie di "coscienza" che trasporta le cose in un'atmosfera non loro, cioè non perfettamente naturale; le svisa leggermente ricomponendole in un paesaggio "interpretato", non "reale".)

11 AGAMBEN, Giorgio. "La ragazza indicibile" In IDEM e FERRANDO, Monica. *La ragazza indicibile.* Mito e mistero di Kore*.* Milão, Mondadori, 2010, p. 32. (Vivere la vita come un'iniziazione. Ma a che cosa? Non a una dottrina, ma alla vita stessa e alla sua assenza di mistero. Questo abbiamo appreso, che non c'è alcun mistero, soltanto una ragazza indicibile.)

Pasolini, o outro e nós

Pasolini, the other and us

Maria Betânia Amoroso [*]
Universidade de Campinas

Resumo

O presente ensaio apoia-se nas reflexões e posicionamentos políticos de Pier Paolo Pasolini a respeito da *infelicidade* dos jovens no início dos anos 70, do aburguesamento do mundo (que destrói dimensões históricas do mundo) e dos lugares-comuns do pensamento *tolerante* daqueles anos. A partir disso, pretende pensar como as constatações de Pasolini tornam-se ainda mais claras no tempo presente. Nesse sentido, apresenta como o pensamento pasoliniano é extremamente contemporâneo, sobretudo no que diz respeito aos discursos esvaziados de militantes que, em nome de certa tolerância, por vezes são demasiado intolerantes.

Palavras-chave: Pasolini; infelicidade; jovens; tolerância; intolerância.

Abstract

The present essay leans on the reflections and political positions of Pier Paolo Pasolini regarding the *infelicity* of young people in the beginnings of the seventies, of the bourgeoisification of the world (which destroys its historical dimensions) and of the commonplaces of the *tolerant* thought of those years. From that, it pretends to think how Pasolini's findings become still clearer in the present time. In this sense, it shows how Pasolini's thought are extremely contemporary, especially in what regards the empty discourses of militants, which, in the name of certain tolerance, sometimes are too intolerant.

Keywords: Pasolini; infelicity; young people; tolerance; intolerance.

● **Enviado em: 01/12/2015**
● **Aprovado em: 08/12/2015**

[*] Professora do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade de Campinas (UNICAMP).

> A expressão da burrice, essa cacofonia sem esforços, está enfim liberada para todos. Reproduzida e amplificada, ela opera num ritmo veloz de virulência, que desautoriza o tempo reflexivo e reduz as chances de sermos inteligentes juntos. Ela intoxica o diálogo, elimina sutilezas e contradições em nome de uma pasteurização grosseira, sustentada pelo oportunismo retórico de clichês, frases de efeito, sofismas e imposturas. É a naturalidade do senso comum contra o esforço do pensamento crítico. O encontro com o editor de direita não revela apenas que retrocedemos no nível das ideias (afinal de contas, trata-se de um editor), mas que agora, se quisermos continuar conversando, teremos que retroceder ainda mais, para explicar tudo de novo, uns aos outros, do zero.
>
> Bernardo Carvalho

Há menos de dois dias da leitura do artigo de Bernardo Carvalho[1] aqui transformado em epígrafe, havia lido uma frase, referência direta à "cultura da reclamação", que me parecera a síntese do que eu gostaria de *anotar* aqui: "(...) a intolerância que hipocritamente se pratica em suposta defesa da tolerância"[2].

Talvez pelo fato de ler Pasolini junto às décadas que passam e talvez por outro fato, implícito nesse movimento temporal de quase quarenta anos, o do mundo ter se mostrado na sua ferocidade apenas retoricamente amplificada pelo poeta e crítico italiano, o momento em que vivemos me leva a procurar encontrar passagens pasolinianas que, de algum modo, me parecem falar da nossa crise, o estado atual de revolta em nome da tolerância (todas as últimas palavras deveriam estar entre aspas!).

Começo citando um trecho de uma entrevista de Pasolini de 19 de julho de 1960. Falavam, ele e o entrevistador, o jornalista Giorgio Boca, sobre contestação, raiva, raivosos e revolucionários. Dizia Pasolini:

> A contestação do raivoso é interna ao sistema, pela modificação do sistema mas para que sobreviva; o revolucionário, ao contrário, nega-o no plano real e contrapõe a este uma perspectiva utopística. (...) Frequentemente o revolucionário, depois de destruir a sociedade constituída, excede na reconstrução, quer que a nova sociedade tenha todos os atributos, restitui o moralismo e o bom-mocismo burguês, de modo que, muitas vezes, o raivoso incide mais profundamente que o revolucionário. Mas uma coisa é certa: o raivoso quase sempre não é revolucionário, enquanto o revolucionário é sempre um raivoso. [3]

Quando dá essa entrevista, Pasolini está se recuperando de uma gastrite que o tira de circulação, obrigando-o a passar um mês inteiro de cama. Para a sua "desesperada vitalidade"

---

1 CARVALHO, Bernardo. Encontro com um editor de direita. Documento digital disponível em: http://www.blogdoims.com.br/ims/encontro-com-um-editor-de-direita14.10.2015 (Consultado em 30.10.2015.

2 A frase é de Júlio Pimentel Pinto, retirada da sua página do *facebook* em 30.10.2015.

3 PASOLINI, Pier Paolo. *Intervista a Giorgio Bocca* In «Il Giorno», 19 luglio 1966.

não deve ter sido uma boa experiência. Comenta com o jornalista que pela primeira vez vislumbrava a velhice, sentia no corpo os primeiros sinais de fragilidade embora não tivesse – digo eu – ainda 40 anos e, é de se lembrar, irá morrer com 53, em 1975.

Parto desse momento lateral na sua vastíssima produção por estar interessada em um dos temas mais constantes em Pasolini, o da relação entre pais e filhos: quem é o jovem para Pasolini, quem são os pais, como as gerações se comunicam? De início já é bom esclarecer: o jovem como tudo mais em Pasolini não é sempre *o mesmo* e nem é *um*: é amado e celebrado nos primeiros poemas, líricos e edílicos, dos anos 40 e angustiadamente tratados no seu filme-testamento *Salò*. Há um sentimento de amor que caminha em direção ao desamor, dirá o próprio poeta. Foi com essa compreensão, aliás, que Michel Lahud escolheu como título para a primeira antologia brasileira de ensaios pasolinianos "Os jovens infelizes"[4].

Os 'jovens' de Pasolini não foram sempre infelizes mas a partir de certo momento, por volta dos anos 60, o do nascimento irrefreável da sociedade de consumo que via surgir, se transformam em "infelizes" ou até "monstros" (a "monstruosidade" dos jovens assume os traços mais urgentes na última entrevista dada por Pasolini, um pouco antes da sua morte, publicada com o título "Estamos todos em perigo"[5]).

O surgimento da "infelicidade" dos jovens modernos que se contrapõe à "felicidade" dos meninos que viveram ainda a experiência do mundo ancestral e sagrado é exposta não só como tragédia por Pasolini mas como seu próprio destino: a "tristeza" passa a ser seu "sentimento do mundo".

Um dos momentos significativos dessa crônica que nos conta sobre a relação de Pasolini com os filhos e com os pais está no episódio, muito explorado, ao redor da poesia *O PCI aos jovens!*, escrita e publicada em maio de 1968. Recebido como um escândalo pela esquerda e pelos jovens universitários que haviam ocupado a Universidade de Roma, alguns dos versos do poema ganharam autonomia e marcaram Pasolini, na época, como reacionário, um velho pai que não compreendia as razões da revolução dos jovens. São estes os versos:

> (...) Vocês tem cara de filhinhos de papai.
> Eu os odeio como odeio seus pais,
> Quem sai aos seus não degenera.
> Têm o mesmo olho ruim.
> São medrosos, inseguros, desesperados
> (ótimo!) mas também sabem ser
> prepotentes, chantagistas e firmes:

[4] PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes. Antologia de ensaios corsários.* Org. Michel Lahud. Trad. M. Betânia Amoroso e Michel Lahud, 1ª. Edição. São Paulo, Brasiliense, 1979.

[5] *Idem*. pp. 237-245.

prerrogativas pequeno-burguesas, meus caros.
Quando ontem se atracaram em Valle Giulia
com os policiais,
eu estava com os policiais!
Porque os policiais são filhos de pobres.
Vêm das periferias, rurais ou urbanas que sejam.(...)[6]

São as "prerrogativas pequeno-burguesas" o ponto importante. Os filhos, os jovens revolucionários de 68, estão parecidos demais com seus pais, tanto na ânsia pelo poder quanto pela "outra prerrogativa pequeno-burguesa", os furiosos discursos sobre os "tabus que precisam ser 'quebrados a qualquer custo'"[7]. Ansiedade, pressa, protagonismo, autocomplacência: como se os desejos dos pais surgissem *em aceleração* nos filhos e na mesma direção.

Crucial nessas posições críticas pasolinianas é a definição do que seria a *burguesia*. Mais do que classe social, Pasolini diz ser a burguesia uma doença epidêmica. As raízes dessa vertiginosa doença nos filhos, herdada dos pais, se faz presente na entrevista que concedera, com tenaz paciência, em 1967, ao jornalista Manlio Cancogni, na qual com a feroz crítica à racionalidade burguesa – contraposta à religiosidade pré-burguesa – o poeta sintetiza a raiz do mal em duas variações: por um lado, manifesta-se como "contestação, escândalo, violência contra a ordem, os códigos, a sociedade, a moral corrente, de Rimbaud a Ginsberg (...), por outro, é autopunição, e é o caso de Hitler".[8]

A famosa *mutação antropológica* que transformara os italianos em homens modernos significara para Pasolini a redução da vida a uma única identidade, a do homem pragmático que substituía, sem remédio, "o homem religioso [que] não tem sentido prático, é desinteressado, a modo seu um místico que supera com a intuição, com a fantasia, com a totalidade do seu poder cognitivo, a simples razão".[9] A racionalidade se naturalizou como *qualidade* de um jovem moderno, escapando-lhe por completo o sentido e direção das transformações exigidas para que isso ocorresse. Em outro momento, dirá: ganhou-se pouco e perdeu-se muito nessa transformação.

---

6 PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Org.: Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. Trad. e notas Maurício S. Dias. Posf. M. Betânia Amoroso.1ª. Edição. São Paulo, Cosacnaify, 2015, p. 235.

7 "Discurso sobre os tabus que precisam ser 'quebrados a qualquer custo' " é o título do texto de intervenção de Pasolini, publicado originalmente no *Tempo Illustrato* em 26/4/1974; posteriormente foi incluído na seção "documentos e anexos" do livro *Scritti corsari* (1975) com o título de "M. Daniel – A. Baudry: 'Gli omossessuali'". Não é absolutamente casual a organização do livro: o texto figura como documento para se pensar as questões das "minorias". A tradução do texto foi publicada em PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes...* pp. 161-169.

8 A entrevista foi originalmente publicada em *La Fiera letteraria*, a. XLII, n. 50, 14 dicembre 1967. (disponível em: http://www.vincenzomaddaloni.it/2015/09/ppp-piu-moderno-di-ogni-moderno/ Consultada em 15/09/2015)

9 *Idem. Ibidem.*

Há na compreensão de Pasolini – e na minha a respeito da dele – uma insuspeita convicção de que a ação política dos jovens progressistas italianos, encarnada nas lutas estudantis de 68, são carregadas de vários sinais, muitos altamente bem-vindos e vitais, mas carregam também uma falsa tolerância que é, na verdade, "intolerância praticada em suposta defesa da tolerância"[10].

> O mundo intelectual "progressista", tendo enterrado 68 com alívio, dele conservou algumas características (...). Uma delas é a urgência intimidativa, a ansiedade neurótica do imediatismo das reformas. (...) O verbalismo e o terrorismo através dos quais tal urgência hoje normalmente se exprime (...) nascem diretamente das tendências culturais da pequena burguesia italiana, eternamente obcecada e instigada pela própria "consciência infeliz". "Consciência infeliz" que a torna frenética, pronta a tudo – massa flutuante sujeita ao primeiro que aparecer pregando a preeminência da ação sobre o pensamento (por sua vez improvisado num plano por definição subcultural) (...). [11]

*

Walter Siti, crítico e escritor italiano reconhecido e premiado por seus romances, é também o responsável pela organização da obra completa de Pasolini, a partir do final da década de 90. Mas neste momento Siti é ainda um jovem, que envia a Pasolini, em 1970, seu trabalho de final de curso, sobre a obra de Pasolini.[12] Após lê-lo, Pasolini escreve-lhe uma carta.

No início da carta o poeta diz o seguinte:

> Caro Walter,
> como professor te dou nota dez (o que provavelmente ocorrerá); como objeto do teu estudo, eis o que tenho a dizer:
> O primeiro e o último capítulo foram os primeiros a serem escritos e são de longe a melhor parte; para você ter uma ideia, seriam sem dúvida publicáveis nas revistas mais qualificadas. Quanto a mim, foram úteis e me fizeram entender um assunto que hoje me interessa menos, mas foi útil. Não se poderia ter feito melhor.
> A parte central foi escrita numa segunda fase; não sei o que possa ter acontecido no meio do caminho (...). Lendo essa parte passei realmente mal: trancafiado naquele triangulozinho regressão-agressividade-narcisismo me senti acabado e de fato você não me deu mais nenhuma chance. Não nego a relativa eficiência do triangulozinho mas é absurdo que toda a minha obra seja recortada em função dele, se esquecendo dos resultados "não expressos" (...). Existe uma infinita vastidão de "objetos" nas minhas obras que não são nem boas nem ruins, mas que são "representados" e como tais não julgáveis moralisticamente. Digo isso porque todas as expressões que são puramente

10 Retirei essa frase da página do *facebook* de Júlio Pimentel Pinto, no dia 30 de outubro de 2015.
11 PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes...* pp. 156-7.
12 A monografia de Siti teve como título "A obra de Pasolini", e foi apresentada na Universidade de Florença em novembro de 1970.

> enunciativas na psicanálise – científicas – você as tingiu com uma cor positiva ou negativa. Usou "regressão" como um pregador usaria. [13]

Um pouco adiante, o trecho que mais me interessa:

> Ao me repreender pelo uso que faço de noções como "povo", "subproletariado", "história", "razão", parece que você está se dirigindo a um círculo que se entende entre si instantaneamente, sem ter que perder tempo em falar.[14]

Ao que parece, Pasolini identifica no trabalho universitário do jovem Siti algo muito próximo às "prerrogativas pequeno-burguesas": ansiedade, pressa, protagonismo, autocomplacência que se resumem no desejo de classificá-lo, imobilizando-o como uma borboleta morta e alfinetada num mostruário. À exacerbação da racionalidade burguesa corresponderia, neste caso, a fúria moralista que transforma a busca de conhecimento em julgamento. Esses são alguns dos elementos que comporiam o anticonformismo que é novo conformismo o qual, por sua vez, não é só geracional, tão sutil quanto ferrenho, que faz com que considerem as verdades de grupo, de classe social, como verdades universais. Conformismo de classe social. Essa espécie de acusação poética de Pasolini contra os jovens está lá nos versos do poema de 68.

O motivo dessa acusação vem explicitado já no final do poema, com a nota *Apologia*. Escreve Pasolini:

> A burguesia está triunfando, está, por um lado, tornando burgueses os operários, por outro, os camponeses. Em poucas palavras, através do neo-capitalismo, a burguesia está se tornando a condição humana. Quem nasceu nessa entropia, não pode de modo algum, metafisicamente, estar fora dela. Por isso provoco os jovens: eles são presumivelmente a última geração que terá visto operários e camponeses. A próxima geração não terá ao seu redor nada além da entropia burguesa.[15]

A infelicidade está em descobrir que não se sabe infeliz, ou dito de outro modo, para quem vive uma única dimensão da história, a da história burguesa, as outras histórias não existem. E daqui advém, eu diria, todo tipo de racismo. Ontem como hoje. *Há ainda outra* forte dimensão de Pasolini em jogo e assim voltamos a Walter Siti.

---

13 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere* 1955-1975. A cura di Nico Naldini. 1ª. Edizione.Torino, Einaudi, 1988, p. 674.

14 *Idem, ibidem.*

15 A tradução do título completo do poema é *O PCI aos jovens! (Notas em verso para uma poesia em prosa seguidas por uma 'Apologia")* e foi publicado em PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico*. Milano, Garzanti, 1972. (Tradução da autora do ensaio.)

O mesmo Walter Siti já citado, não mais jovem, transformado agora num dos maiores estudiosos de Pasolini na atualidade, dirá que a sexualidade no escritor, homossexual como ele próprio, Siti, "oscila entre os dois polos extremos, de eros, o amor sexual propriamente dito, e do ágape, do amor sublimado na amizade e posto a serviço de uma dimensão pedagógica pública".[16]

Libertino e pedagogo[17], incluindo a própria sexualidade na plataforma política de sua vida e de suas intervenções, nada escreve porém que possa ser assumido como um discurso favorável ao discurso das ou pelas "minorias". E como isso foi possível justamente a alguém como ele que foi perseguido até à morte, estigmatizado como homossexual?

Há, sem dúvida, em Pasolini a desconfiança profunda quanto a definição identitária quando construída discursivamente pela repetição *ad nauseam* do lugar comum, pelo barateamento do pensar. Em uma pequena passagem, pelo menos, e em dois artigos, em particular, sem deixar de acusar o preconceito e violência da sociedade italiana contra os homossexuais e contra as mulheres, desmonta assertivas que compõem o discurso militante italiano dos anos 70, constituindo um dos momentos altos do seu pedagogismo libertário.[18]

Da resenha que faz ao livro dos franceses M. Daniel e A. Baudry, *Os homossexuais,* destaco um primeiro trecho:

> Daniel e Baudry tentam inserir – acreditando sinceramente na justeza da ideia e na eficácia dos seus efeitos – o problema do homossexualismo no contexto da tolerância nascente (já afirmada existencialmente , na prática, embora as leis estejam, como sempre, atrasadas): *tolerância que* diz respeito às relações heterossexuais (anticoncepcionais, aborto, relações extraconjuagis, divórcio – no que concerne a Itália –, relação sexual entre adolescentes). E depois ligam tudo isso ao problema (político) das minorias.

Na sequência, introduz o tema da "falsa tolerância".

> Eu não acredito que a atual forma de tolerância seja real. Ela foi decidida "de cima": é a tolerância do poder consumista, que necessita de uma absoluta elasticidade formal nas "existências" para que os indivíduos se tornem bons consumidores. (...)[19]

16 BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini*. 1ª. Edizione. Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 138.

17 "(...) A libertinagem não exclui de fato a vocação pedagógica. Sócrates *era* libertino: de Lísis a Fedro, foram inúmeros os seus amores por jovens rapazes. Aliás, quem ama rapazes não pode deixar de amar *todos* os rapazes (é esta, justamente, a razão de sua vocação pedagógica)". PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens...* p. 165.

18 Os artigos são "Donne mie" e "Discurso sobre os tabus que precisam ser 'quebrados a qualquer custo'" publicados originalmente em PASOLINI, Pier Paolo. *Descrizioni di descrizioni*. 1ª. Edizione,Torino, Einaudi, 1979, pp. 327-332, e, traduzidos em PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes*... pp. 161-169.

19 *Idem. Ibidem.*

A compreensão dessa tese pressupõe a natureza violenta da modernização italiana, nomeada pelo poeta, como sabemos, neo-fascismo efetivo (em oposição ao fascismo histórico) que, sem mediação, impôs à Itália a brutal eliminação daquele mundo antigo, ancestral presente na sociedade até os anos 60.

Resenhando o livro de Dacia Maraini, *Donne mie* [Minhas mulheres] critica na autora

> (...) a decisão de colocar o próprio livro à disposição e em função de alguma outra coisa (não literária, isto é, política e portanto de maior importância); a consequente impaciência pelo particular esforço exigido por uma obra literária de longe "superada" pela sua função; a proeminência acachapante do "credo", da "fé" e do consequente "lealismo", sobre problemas estilísticos; introdução do manerismo como opção capaz de suprir a solução de tais problemas.[20]

Além desses traços, encontra indicações de outra ordem:

> (...) Desilusão quanto à expectativa do leitor, no sentido que no lugar de uma ideologia estritamente pessoal, [a autora] se refere a uma rede de noções e parêneses ideológicas, já muito conhecidas, codificadas, pertencentes a movimentos de pensamento aos quais a autora sacrifica a própria personalização do mundo, a própria subjetividade, anulando-se asceticamente.[21]

*

Por ocasião dos 20 anos do assassinato de Pasolini, escrevi para a *Folha de S. Paulo* um artigo que intitulei "A herança de Pasolini"[22]; hoje, passados 40 anos, me propus a escrever algumas notas e, desta vez, o título é "Pasolini, o outro e nós". Tudo dialoga com tudo na perspectiva de fundo que é a de Pasolini e segundo a qual a racionalidade burguesa, contaminante por natureza, em nome da ordem e da produção, descrê, reprimindo e matando se preciso, que qualquer operação humana se dá sempre na fronteira que separa racionalidade e loucura. As citações que abrem este texto, as passagens pasolinianas escolhidas, o artigo de 20 anos atrás e este, atual, falam de um processo 'incivilizatório' (aspas, muitas aspas!) e da necessidade de recomeçar pedagogicamente do zero como escreve Carvalho. Estamos todos dominados! O que encontro, mais uma vez, como há 20 anos, é o alerta duplo tanto para os riscos do pensar por *slogans*, mesmo que sofisticadamente elaborados a partir de grandes filósofos da contemporaneidade – se diminuírem a potência do

20 PASOLINI, Pier Paolo. *Descrizioni di descrizioni...* p. 326.
21 *Idem. Ibidem.* p. 358.
22 Republicado em AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. 1ª Edição. São Paulo, Cosac/ Mostra, 2003, pp.109-118.

próprio exercício de viver a realidade, abrindo mão da expressividade – como também para a preferência pelos gestos da tribo, das palavras que quase podem desaparecer, cada vez mais abreviadas e mesmo desnecessárias. O que importaria, nesse caso, é a comunicação imediata, de *militância*, garantida pela existência do grupo. A pressa, a ânsia em se comunicar traz consigo e denuncia uma concepção de tempo que é a mesma do tempo da produtividade, do mercado e da mercadoria. É essa a crítica à tese universitária de Siti; falar para interlocutores que são um só, e portanto capazes de se entender pelo uso de uma espécie de código cifrado. Essa é, para Pasolini, uma das provas da submissão, consciente ou não, não importa, dos jovens italianos aos padrões e a moral que os ventos do neo-capitalismo trouxeram para Itália, transformando-a definitivamente. Pensar por slogans é assimilar o discurso pragmático e propagandístico mais elementar, o de se ver a si próprio como mercadoria que precisa ser vendida. Essa é a nova condição, parte integrante daquele mesmo processo de aburguesamento geral; o 'estar de fora dela', dessa condição, é inimaginável a não ser metafisicamente, diz na nota apologética ao poema.

Finalizo citando, com estupor por esta espécie antevisão de Pasolini e certo horror pelos nossos tempos, um outro trecho da mesma resenha ao livro dos autores franceses.

> Com isto quero dizer que Daniel e Baudry se enganam ao esperar que a tolerância inclua também a homossexualidade entre seus objetivos. Isso ocorreria caso se tratasse de uma tolerância real, conquistada pelas bases. Trata-se entretanto de uma falsa tolerância, que certamente prenuncia um período de intolerância e de racismo ainda piores (embora talvez menos horripilantes) que nos tempos de Hitler. Por quê? Porque a tolerância *real* (falsamente assimilada e proposta pelo próprio poder) é privilégio social das elites cultas; ao passo que a massa "popular" goza hoje de um terrível espectro de tolerância que a torna, na verdade, de uma intolerância, de um fanatismo quase neurótico (antigamente característico da pequena burguesia).[23]

[23] PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes...* p. 166.

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.

O Cinema de Pasolini e as multiformas do sagrado

Il Cinema di Pasolini e la multiformità del sacro

João Silvério Trevisan *

Resumo

Na obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, sempre me intrigou, por seu intrincamento, a presença do sagrado. Não que isso surpreendesse na produção de um intelectual avesso às compartimentalizações. O equacionamento pasoliniano me instigava a detectar como, onde e por que um poeta ateu e marxista adentra essa dimensão supostamente avessa ao universo materialista e antirreligioso.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini; cinema; sagrado.

Riassunto

Nell'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini mi ha sempre incuriosito, per come si aggrovigliava, la presenza del sacro. Non che questo sorprendesse nella produzione di un intellettuale così contrario alle compartimentazioni. La risoluzione pasoliniana mi stimolava ad individuare come, dove e perché un poeta ateo e marxista s'inoltra in questa dimensione suppostamente opposta all'universo materialista e antireligioso.

Parole chiave: Pier Paolo Pasolini; cinema; sacro.

● **Enviado em: 03/12/2015**
● **Aprovado em: 07/12/2015**

* João Silvério Trevisan é escritor ficcional, ensaísta, coordenador de oficinas de criação literária, roteirista, diretor de cinema e dramaturgo. Entre seus livros publicados constam os romances *Rei do cheiro*, *Ana em Veneza*, *Em nome do desejo*, além dos ensaios multidisciplinares *Devassos no paraíso* e *Seis balas num buraco só (a crise do masculino)*. Recebeu várias vezes os prêmios Jabuti e A.P.C.A., entre outros.

para Vitor Angelo, *in memoriam*

O momento de efervescência histórica em que Pasolini viveu e os interlocutores que frequentou apontavam quase obrigatoriamente para uma adesão ao profano e consequente recusa de tudo o que pudesse remeter a alguma forma de sagrado. Não havia lugar para a transcendência, oposta ao concreto e imanente que se impunham tanto no capitalismo avançado quanto no sistema comunista em ascensão. Politicamente, eclodia o auge da Guerra Fria. O legado soviético, com seu apelo universal à revolução, instaurava um inédito poder em nome do proletariado. O chamado terceiro mundo respondia com espasmos de rebelião ou ditaduras militares violentas. Numa Europa do pós guerra, onde se aprofundou a repulsa laica contra o legado cristão, a Itália se recuperava do trauma fascista, ainda sob o peso do absolutismo secular da igreja católica e do pietismo popular que embrutecia as populações periféricas. O debate intelectual, balizado por existencialismos e marxismos, transitava da angústia de subjetividades sem deus até a urgência de repensar a sociedade capitalista. No cinema, o início do esgotamento do neo realismo italiano cruzava com os ecos da *nouvelle vague* francesa, logo seguidos dos primeiros sinais de cinemas terceiromundistas.

No trançado ideológico da Guerra Fria, quando os caminhos deviam ser seguidos com rigor quase sectário, Pasolini despontava como um intelectual cada vez mais avesso aos manuais, cartilhas e palavras de ordem. Podia tanto participar de uma manifestação do PCI quanto rever teses marxistas e criticar o "maneirismo comunista". Opunha-se ao aborto, mas atacava a atitude da igreja católica a respeito. Criticava sem trégua a violência da direita e do fascismo, mas em manifestações antifascistas podia tomar partido dos policiais (filhos do povo, que só encontravam emprego na polícia) contra os estudantes (pequenos burgueses ou filhos da burguesia que "consumiam" revolução). No meio do turbilhão, brandindo seu direito ao pensamento crítico, Pasolini ousou dizer *não* quando era previsível um *sim*, e dizer *sim* quando o mais indicado seria um *não*. Tratava-se de um intelectual indiscutivelmente contemporâneo que denunciava as falácias da modernidade – por exemplo, oprimir em nome da liberdade ou da justiça. Nele, a ruptura da normatividade se ancorava no paradoxo, e se desdobrava em algo tão fora de moda quanto a sacralidade. Pasolini sabia que a arrogância bem pensante, com seu desinteresse e inépcia em se debruçar sobre o sagrado, resultava de uma modernidade ansiosa pelo poder centralizador, que raramente ousa pisar o território das transgressões – ao contrário do que ele fez em toda vida. O "desvio" do ateu Pasolini em

direção ao sagrado, nas suas variadas formas e abordagens, evidenciava uma conversão a si mesmo, à sua verdade.

O ponto de inflexão de tais derivações heterodoxas encontra-se, a meu ver, num abalo sofrido entre a denúncia pública da sua homossexualidade e a consequente expulsão do partido comunista, fincando as raízes da sua rebeldia – ou "articulação do conflito" existencial – que evolui lenta e penosamente para uma autonomia intelectual fruto do não pertencer; em outras palavras, fincada na consciência do exílio homossexual a partir da juventude. Em seus escritos, Pasolini abordou várias vezes a condição de exilado frente à normatividade heterossexual. No ideário da sociedade de consumo, "não ter um automóvel e não fazer parte de um casal só pode ser considerada uma grande desgraça." Para ele, "a velha sexofobia católica se mistura ao novo desprezo laico contra os que não sabem apreciar os benefícios do casal heterossexual". O resultado é que "o amor heterossexual – de tal modo consentido que passa a ser coação – tornou-se uma espécie de *erotomania social*." Em contraposição, observa que a relação homossexual "é vista como uma ameaça apocalíptica" até mesmo por gente progressista.[1] Para ele, a tolerância que a sociedade de consumo possa manifestar para com homossexuais é "uma falsa perspectiva de convivência tolerante", já que é "intolerável para um homem *ser tolerado*". Pasolini recusava a aceitação de cima para baixo, como uma esmola dada a um miserável. De fato, diz ele, "o *momento político* do homossexualismo deve ser procurado na margem, e até mesmo, na margem extrema da vida pública."[2]

A condição de dissidente permitiu-lhe buscar sempre um ponto equidistante entre seu desejo e seu intelecto, o que lhe exigia um esforço lancinante de reaprender a olhar para a realidade, na tentativa de decifrá-la, longe das imposições ideológicas. Mesmo quando usasse mapas que o antecederam (por exemplo, seu apreço ao marxismo), nunca se tratava de mergulhar na realidade a partir de uma crença absoluta nos caminhos determinados por tais mapas. Havia a crise, inclusive do socialismo, que Pasolini conhecia bem – quer dizer, seus mapas (ou possíveis manuais) estavam contaminados pela desconfiança e exigiam a crítica. O exercício da paranoia era uma questão de método para aplicar-se ao exame do real – como se o seu olhar inaugurasse seu pensamento. Pode-se entender, portanto, como Pier Paolo Pasolini escolheu ser sempre desviante, tal como o consideraram no episódio da expulsão do partido. Corsário e herético são qualificações variantes desse "desvio", que ele assume até o ponto de serem adicionados ao título de obras suas.

---

1 PASOLINI, Pier Paolo. "A prisão e a fraternidade do amor homossexual" In *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p. 158 e 159.

2 PASOLINI, Pier Paolo. "Discurso sobre os tabus que precisam ser quebrados a qualquer custo", *Ibid*, p. 168 e 169.

Enquanto intelectual orgânico – um pensador progressista, portanto – Pasolini buscou o sagrado como uma forma de instrumentalizar o paradoxo, fator *sine qua non* para exercitar o pensamento crítico e desvendar o espírito do tempo. Era um marxista que tinha, antes de tudo, um compromisso com a poesia como forma de examinar a realidade. Por um lado, Pasolini fazia a crítica do neofascismo, que denunciava no crescente consumismo das sociedades de capitalismo avançado.[3] Em sua frenética voragem para o caos, a "mutação" neofascista do consumismo acabou arrastando o próprio pensamento progressista. É assim que ele critica acerbamente certas práticas consagradas pelos cacoetes ideológicos de maio de 68, ao se instaurarem como modismo e imposição de comportamentos, em nome de uma discutível liberdade. Veja-se a questão da permissividade sexual, tema caro a Pasolini porque a liberdade resultava em mero consumismo sexual. Em suas palavras: "O consumismo não passa de uma forma totalitária (...) cuja permissividade, portanto, é falsa: é a máscara da pior repressão jamais exercida pelo poder sobre a massa dos cidadãos." Para explicar a "permissividade", ele cita um dos seus personagens de *Salò*: "Numa sociedade onde alguma coisa é permitida, só se pode fazer essa coisa."[4] Nem por compartilhar um ideário marxista, Pasolini tomou mecanicamente o partido das esquerdas, pois conheceu de perto e abordou criticamente também os meandros midiáticos e mistificadores do pensamento "progressista" – aquele que camufla seu conformismo em nome da justiça e da luta popular. Em suas palavras, "o conformismo é sempre deplorável, mas aquele que aparece do lado da razão (isto é, para mim, o `conformismo de Esquerda´) é particularmente doloroso."[5] Daí sua recusa em pertencer ao pensamento de esquerda como um bloco monolítico, ante o qual deveria se curvar como uma verdade superior, mesmo porque a modernidade não era para ele uma vereda direta até a verdade do seu tempo. Afinal, como diz Anthony Giddens, "socialismo significa tantas coisas diferentes que o termo é com frequência pouco mais do que um sobretudo para vestir qualquer ordem social putativa que algum pensador queira ver criada."[6] De um modo ou de outro, o foco pasoliniano buscava o exercício da crítica intelectual como expressão do *Zeitgeist*, ou seja, como representação crucial da sua realidade.

O que se impõe, portanto, é a singularidade de Pier Paolo Pasolini, crítico de uma suposta modernidade ávida por modismos a partir de cartilhas. Não obstante ser um erudito em diálogo com os pensadores do seu tempo, Pasolini percorria meandros impossíveis de serem classificados em gramáticas e catecismos. Seu diálogo foi sempre uma maneira de

3 PASOLINI, Pier Paolo. "O Fascismo de consumo: uma mutação antropológica", *Ibid*, p.35.
4 PASOLINI, Pier Paolo. "Coração", *Ibid*, p. 194
5 PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Póstumos.* Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 132.
6 GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo, Editora UNESP, 1991, p. 178.

decifrar o enigma da realidade, não de impor certezas do real. Tal atitude muitas vezes tomava a forma honesta de um confronto, bem de acordo com a função de profeta por ele assumida, cujo método era caminhar na corda bamba da crise e vergastar. Enquanto profeta, uma de suas marcas foi precisamente inquirir os sentidos do sagrado, muito próximo da sua compreensão do significado da poesia. Seus motivos são claros: "Defendo o sagrado porque é a parte do homem que menos resiste à profanação do poder, que é a mais ameaçada pelas instituições das Igrejas."[7]

O que seria o sagrado? Qual sua natureza? Qual sua dimensão? Frente a uma questão emaranhada, Mircea Eliade admite que a primeira definição do sagrado é que ele se manifesta sempre como "uma realidade inteiramente diferente das realidades *naturais*." Para Eliade, a manifestação do sagrado constitui uma "hierofania" vivenciada como experiência do "radical e totalmente diferente". O próprio "Cosmos na sua totalidade pode tornar-se uma hierofania", assim como a "Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica".[8] Sucintamente, diga-se que a sacralidade coincide com a dimensão do mistério cósmico. Essas eram questões que Pasolini se propunha, de maneira implícita. De *O Evangelho segundo São Mateus* (1964) a *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* (1975), as marcas do sagrado atravessam as diversificadas áreas abordadas pela obra pasoliniana: desde política, religião, antropologia, poesia e sexualidade até os marginalizados do terceiro mundo, a tradição e até mesmo a ecologia. Pode-se dizer que sua obra inteira está pontuada por hierofanias.

Se podem ser colocados em dois polos do sagrado, *Il Vangelo* e *Salò* são exemplos de subversão poética, cada qual a seu modo. Um subverte pela ternura, outro pela crueldade. No primeiro, não há pietismo, no segundo não há prazer. *Il Vangelo* deflagra um gesto amoroso, *Salò* propõe um encerramento brutal. O ato de subverter promove uma ressignificação do sagrado no próprio coração da modernidade. Para tanto, Pasolini aborda a realidade a partir de novas *personae* – personagens nascidos de inquietações e encantamentos. Ao percorrer múltiplos estratos temáticos, seu cinema lhes instila o sagrado pela prática sistemática da hierofania ou transfiguração poética, como se ostentasse a máscara de Deus, o seu deus. Nesse movimento, o poeta reporta-se aos xamãs tribais e sacerdotes da antiguidade, habitantes do território do sagrado.

7 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 94.
8 ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: *a essência das religiões*. Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1992, p. 12-14.

Variações do sagrado no entorno do catolicismo

Dentre os vários percursos que o sagrado persegue no cinema de Pasolini, a instância mais óbvia é a aproximação ao catolicismo em *O Evangelho segundo Mateus* (*Il Vangelo secondo Matteo)*, filme de 1964 que, de certo modo, impõe-se como o coração da obra de Pasolini. É a ele que o cineasta retorna, em diferentes aspectos, na abordagem proposta por outros filmes. Em consonância intencional com o Concílio Ecumênico Vaticano II, Pasolini volta às origens do cristianismo e resgata um Jesus despojado, para se remeter ao lado arcaico da fé cristã, na qual ele vislumbra as raízes do paganismo ou, pelo menos, de culturas primitivas. No cerne dessa busca, não se pode negar o fascínio exercido pelo sacrifício cristão, que Pasolini captava na figura do "deus sacrificado" ou "vítima-deus", para usar a expressão de Marcel Mauss e Henri Hubert. Com efeito, "é no sacrifício de uma pessoa divina que a noção do sacrifício chega à sua mais alta expressão."[9] Na mitologia antiga muitas vítimas só se tornam divinas graças ao sacrifício que sofreram. Ou seja, elas são consagradas pelo sacrifício da sua vida, o que se explicita em muitos rituais como força de uma virtude maior. Pasolini iria retomar esse tema mais tarde, abordando a automutilação em *Édipo Rei* (*Edipo Re,* 1967) e o assassinato dos filhos pela rainha feiticeira em *Medéia* (*Medea* – 1969), mas aí se trata da transcriação da mitologia já consagrada na tragédia grega.

Em *Il Vangelo*, a sensibilidade de Pasolini busca os elementos primitivos do cristianismo, justamente no movimento de grande transformação ou *aggiornamento* da igreja católica promovido pelo Concílio Vaticano II, a partir de 1961. Não por acaso, o filme é expressamente dedicado à "querida, jubilosa, familiar memória de João 23", motor desse fenômeno. Ao mesmo tempo, agrega-se o júbilo – a alegria – da fé "primitiva", que se opõe à doutrina punitiva característica da igreja pré-conciliar. Se Pasolini pretende destacar o propósito de despojamento ao abordar as origens do cristianismo, sua versão imagética persegue tais elementos com um projeto de rigor estético. Isso inclui uma leveza (na abordagem temática, na *mise en scène*, na atuação) sequer pressentida nas reconstituições bíblicas estereotipadas e grandiloquentes do cinema hollywoodiano, de resto tão marcantes no imaginário de todo o mundo cristão. Pasolini vai no sentido oposto: usa filme preto e branco (da película Ferrania) para destacar a variada escala de cinzas, escolhe locações miseráveis e arcaizantes, elabora cenografia e figurinos de poucos adornos e historicamente referenciados. E, na trilha sonora, mescla a então famosa Missa Luba, cantada por um coral do

[9] MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 85 e 88.

antigo Congo Belga, com o som de severa sacralidade de Johann Sebastian Bach. Evidencia seu projeto poético logo na cena inicial: diante da câmera fixa, uma virgem Maria adolescente e grávida parece olhar para o nada, perplexa ante o sagrado que a invadiu – à revelia da sua inocência.

Devem-se mencionar ainda outras referências cristãs em diferentes diapasões. *La Ricotta* (um dos episódios do longa metragem *RoGoPaG*, 1963) aproxima sarcasticamente o cristianismo e a fome dos miseráveis, tema caro a um marxista. Um camponês faminto é contratado para fazer figuração como o bom ladrão crucificado ao lado de Jesus, num filme que está sendo realizado por um diretor arrogante (Orson Welles). Ao se locupletar da ricota servida à equipe, o homem morre de indigestão na cruz – não por santidade, menos ainda por arrependimento, mas por obra da sua fome, que o leva ao sacrifício por caminhos tortuosos. É uma aproximação perfeita dos polos opostos (sagrado e profano) que Pasolini encostava como fios expostos, para gerar faíscas de perplexidade – o que conseguiu, a considerar o escândalo provocado pela obra. Foi acusado de "ofensa à religião de Estado" ("vilipendio alla religione di Stato"), num processo que condenou Pasolini a quatro meses de prisão, com várias interdições do filme e desdobramentos judiciais por anos a fio.[10]

Pode-se ver na fome de *La Ricotta* uma referência sinuosa (para não dizer: irônica) ao sacramento da comunhão católica como devoração de Deus. Pasolini parece fascinado pelo tema, inclusive ao tomá-lo como reminiscência de sacrifícios humanos em religiões arcaicas. Num tom de provocação que chega às raias da profanação, ele volta ao tema da fome e "comunhão da carne" em pelo menos dois outros filmes – abstraindo, por ora, do tratamento mais complexo dado à questão similar em *Salò*. O caso mais direto ocorre em *Pocilga* (*Porcile*, 1969), que apresenta várias circunstâncias de deglutição em duas histórias diferentes, com variações sobre o mesmo tema de devorar/ser devorado – inclusive com implicações sexuais diretas. Na primeira história, um jovem de família com passado nazista encontra secreto prazer em transar analmente com os porcos no chiqueiro da sua mansão. Ao final, acaba devorado pelos mesmos animais, num ritual de canibalismo às avessas. Na segunda história, que transcorre num passado mais remoto, homens esfaimados adquirem gosto pelo canibalismo humano, passando a matar pessoas pelo prazer de devorá-las. Ao final, são julgados e condenados a serem comidos por cães, num processo circular de devoração da devoração.

10 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 230 e 231.

Uma outra referência à comunhão católica (como devoração) encontra-se no filme é *Gaviões e Passarinhos* (*Uccellacci e Uccellini, 1967*), um dos mais intrigantes e sarcásticos filmes de Pasolini, por suas referências ao debate ideológico auto indulgente da intelectualidade engajada do período. Narrado como uma fábula, sua ironia comparece já na apresentação dos letreiros cantados (na voz de Domenico Modugno anunciando solenemente: "Alfredo Bini presenta..."). Um corvo falante, que incorpora um intelectual marxista com a missão de doutrinar, persegue e atormenta dois "homens do povo" (Totò e Ninetto Davoli), cuja maior preocupação é a sobrevivência, à deriva por ruas e vilarejos nos arredores de Roma. Sempre de modo arrogante e professoral, o corvo conta-lhes, à guisa de parábola da luta de classes, a história de dois frades franciscanos (interpretados pelos mesmos atores) que são mandados a evangelizar os pássaros, para trazer a paz entre gaviões e passarinhos – mas sem êxito. O intelectual repete o gesto de "evangelizar" as massas – mas com igual insucesso. Ao final, seu bláblábla chega a tal estado de saturação que os dois homens famintos decidem matá-lo e em seguida o devoram assado. O recado não poderia ser mais direto nem mais feroz. Parece partir de uma pergunta estratégica: para que servem os intelectuais?

Buscas da sexualidade arcaica

No final dos anos 60, Pasolini vê surgir aquilo que chamou "a primeira fase da crise cultural e antropológica", configurada no "triunfo da irrealidade" que os meios de comunicação de massa difundiam. Era o espólio do período da democracia cristã na Itália, que Pasolini considerava desdobramento do regime fascista historicamente encerrado. Tratava-se, em resumo, do conluio entre a produção capitalista avançada e a mentalidade urbana centrada no consumismo, que Pasolini considerava uma forma nefasta de neofascismo, pela maneira como destituía os indivíduos da liberdade de escolha, com a primazia do ato de consumir, que os meios televisivos incentivavam. Na área dos costumes, introduziu-se "uma falsa liberalização, desejada pelo novo poder reformador e permissivo, que vem a ser o poder mais fascista que a história jamais conheceu."[11] Frente a essa lufada conformista, Pasolini considerava como "último bastião da realidade (...) os corpos *inocentes*, com a violência arcaica, obscura, vital de seus órgãos sexuais."[12] Daí a necessidade que sentiu de representar os corpos e "seu símbolo culminante, o sexo" nos filmes da chamada *Trilogia da Vida* –

11 PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 153.

12 IDEM. *Ibid*, p. 199 e 200.

constituída por *O Decameron* (1971), *Os contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974). Pasolini sonhava então com a utopia de uma sexualidade na contramão da mistificação moderna, seguindo os rastros de um sexo arcaico, pré cristão, verdadeiramente sem culpa. Suas locações antigas, muitas fora do perímetro ocidental, enfatizaram a relação com um mundo pagão. Confrontando-se à moral vigente, a repercussão dos filmes foi avassaladora e inclemente, com uma enxurrada de ações judiciais contra Pasolini, em várias cidades da Itália, mas também proibições em inúmeros países, inclusive nos Estados Unidos.[13]

Em seu primeiro romance, *Il sogno di una cosa*, escrito ainda na juventude, em torno do campesinato famélico do Friuli, Pasolini aponta para um sonho de algo a ser revelado, como consta na epígrafe inspirada no jovem Marx.[14] Os três rapazes protagonistas cultivam a amizade, a esperança e a sensualidade. O sonho vai além da consciência de classe: seu comunismo primitivo abrange o caráter mítico do campo e seus valores. Depois de se mudar para Roma, Pasolini transfere essa utopia camponesa, quase irremediavelmente condenada ao fracasso da modernidade, para as *borgate* do subúrbio da cidade (correspondentes às nossas favelas). Em contato com essa "grandiosa metrópole plebeia", Pasolini julga encontrar, nos traços físicos e psicológicos dos jovens do subproletariado errático, resquícios da cultura "particularista" do mundo camponês meridional.[15] Supondo que naquela "marginalidade segregada pela burguesia" ainda não chegara o consumismo e seu subproduto, a permissividade, Pasolini buscava nas *borgate* a realidade sem máscaras "que sobreviveu nos corpos das classes pobres" ou, em outras palavras, a "corporalidade popular" que, segundo ele, "foi protagonista dos meus filmes."[16] É um momento em que o "sonho de uma coisa" manifesta-se nostálgico de certa sacralidade subversiva, que resiste encapsulada em formas arcaicas de sexualidade quase pagã, em meio à exclusão social. Para captar tal clima, Pasolini filma *in loco*, ou seja, nas *borgate* do subúrbio, seu primeiro longa metragem, *Accattone* (1961), com um viés próximo ao cinema neo realista. O corpo desconjuntado e melancólico de Franco Citti (ele próprio crescido numa *borgata*) incorpora um quase rufião sem futuro, porque à deriva. Uma década depois, Pasolini lamentará o que chama de genocídio cultural,

13 Ver apêndice "Crônica judiciária de uma vida violenta" In PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p. 227 e ss.

14 PASOLINI, Pier Paolo. *A Hora depois do sonho*, Edições Bloch, Rio de Janeiro, 1968. Na obra, se lê a epígrafe inicial (adaptada de uma carta de Karl Marx a Arnold Ruge, em 1843): "O nosso dever será, portanto: uma reforma da consciência não por meio de dogmas, mas através da análise da consciência que não é clara para si mesma, quer se apresente sob a forma religiosa ou política. Parecerá então que o mundo, desde muito, alimenta o sonho de uma coisa..."

15 PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p. 138 e 139.

16 IDEM. *Ibid*, p.151 e 152.

quando a cultura das *borgate* foi exterminada em favor, precisamente, da cultura urbana pequeno burguesa da sociedade consumista.[17] Sabemos, portanto, que não se tratava de uma utopia luminosa nem propositiva.

A evidência de que Pasolini continuou aprofundando o "sonho de uma coisa" eclodiu de forma mais acabada em *Teorema*, obra de 1968. Intelectualmente mais elaborado, esse filme propunha uma espécie de respiro à utopia sem esperança de *Accatone* . Em *Teorema*, Pasolini abre a cena para o pluriamor, sem meios termos, ao adentrar uma sexualidade transgressiva e anti normativa, para representar o sonho de uma possível revolução no indivíduo – talvez política, talvez antropológica. É nessa brecha que ele introduz, pela primeira vez explicitamente, o tema proibido desde sua juventude: o amor entre machos – percebido como "o sonho de uma coisa" clara e realizável. O que faz, no entanto, está longe daquela "liberdade sexual" que tanto o incomodava por seu modismo e mistificação. Pasolini prefere provocar e problematizar, buscando a dimensão da poesia pura. Para tanto, recorre a elementos do sagrado expresso no encantamento erótico. Tudo gira em torno da chegada inesperada de um Anjo (imagem bíblica de Deus) que coloca em crise as vidas plenas de conformismo, numa casa burguesa. Mulher, marido, filho, filha e empregada apaixonam-se carnalmente pelo Anjo e têm suas vidas transformadas. Como lhe diz o filho apaixonado, o Anjo desperta "a consciência da minha diversidade". Para encarnar essa angelitude que antes exacerba do que esconde a sexualidade, Pasolini escolheu com precisão um ator fetiche da época, por sua beleza que, de ser tanta, parece extravasar o humano: o inglês Terence Stamp. Render-se carnalmente a essa imagem divina correspondia ao mesmo sonho de Santa Tereza d´Ávila em seus êxtases místicos, que se concretizavam em verdadeiros orgasmos – algo captado à perfeição por Gian Lorenzo Bernini em sua escultura exposta na igreja de Santa Maria della Vittoria (Roma). Como evidência de uma sexualidade subversivamente sagrada, não há nada mais emblemático do que a cena, na parte final do filme, da levitação da empregada, movida por um amor só apreensível através da santidade mística. Estamos diante de um cinema de conversão ao amor e pelo amor. Pasolini remete-se aí ao cristianismo primitivo, portanto volta a *Il Vangelo* – agora subvertido pela inserção do corpo sexualizado ou, melhor, sacralizado pelo sexo.

17 IDEM. *Ibid*, p. 140.

Resgate das culturas arcaicas

Pier Paolo Pasolini sofria pela perda da poesia implicada nas manifestações culturais do mundo rural em que crescera. Não se tratava de passadismo nem de nostalgia barata. Para Pasolini, a ideia de uma "Itália arcaicamente agrícola e paleo-industrial" marcava uma diferença essencial com a cooptação das massas camponesas promovida pelo Estado fascista e neofascista do pós guerra, que transformaram essas culturas de resistência, particulares e concretas, em "valores nacionais" abstratos e repressivos, em conluio com clero e o Vaticano. As reiteradas críticas de Pasolini iam na direção oposta, e abrangiam a modernização ocorrida. De fato, a partir dos anos 60, o estado italiano modernizador implantou um novo tipo de civilização desenvolvimentista, cujo alto nivelamento industrial entrou em choque com os valores do "arcaísmo pluralista" da civilização camponesa.[18] Na abertura do seu segundo filme, *Mamma Roma* (1962), Pasolini apresenta uma festa de casamento no campo, através da qual sumariza essa velha cultura rural e seus valores baseados em amoralidade e irreverência – com a entrada de uma família de porcos representando os noivos. É então que ocorre a cena antológica de um desafio cantado por Mamma Roma, uma ex-prostituta (não por acaso, interpretada por Ana Magnani), dirigindo-se ao noivo (seu ex-amante) e à noiva rival, que respondem em igual nível de mordacidade.

Leitor de Mircea Eliade no tocante aos mitos, Pasolini se propunha um resgate do sagrado que perpassa o arcaísmo das culturas agrícolas eivadas de paganismo. Para ele, os elementos sagrados resultavam do contato direto e diário do campesinato com a natureza – que sempre lhe pareceu fonte de hierofania, quer dizer, de encantamento do mistério. Na esteira dessa concepção é que brota sua preocupação com a defesa do meio ambiente, na qual encontrou mais um canal para criticar (e subverter) a arrogância (ou fiasco) da modernidade. Não por acaso, foi Pasolini quem alertou para o "banal" desaparecimento dos vagalumes nos campos, provocado pela poluição atmosférica e uso indiscriminado de agrotóxicos, quando ninguém da esquerda prestava atenção a essa "questão menor". Para Pasolini, tratava-se de um quesito tão importante quanto a asfixia, por ele denunciada insistentemente, das culturas dialetais na Itália, como sintomas da supressão das culturas populares arcaicas em favor do

[18] PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Póstumos.* Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 151 a 154.

poder centralizador do capitalismo consumista. Em suas palavras, "o dialeto é como o peito de uma mãe onde todos mamaram e sobre o qual agora cospem."[19]

Numa de suas últimas entrevistas, Pasolini assume as palavras do jornalista Jean Duflot sobre sua fascinação pelos valores que emanam da terra e, mais ainda, o cuidado com que, em seus filmes, a própria representação obsessiva da topologia reflete a preocupação com o sagrado. O motivo alegado para tal encantamento é simples: advém de "um enraizamento terreno devido às minhas origens sociais, à minha extração camponesa; (...) simplesmente sou alérgico à civilização tecnológica, ao nosso mundo racional demais. E então o que me resta senão exprimir o reflexo do passado?"[20] Certamente deriva daí o cuidado detalhista com que Pasolini escolhe locações para evidenciar o arcaico de modo explícito, complementado com o emprego de figurinos que bordejam um mapeamento etnográfico. Ambos os casos se podem comprovar em *Il Vangelo, Édipo Rei, Medéia* e mesmo em *Porcile*. Não por acaso, Pasolini foi buscar entornos arcaicos em locações na Etiópia, Índia, Irã, Nepal, Iêmen, Turquia e Síria, quando não em regiões mais próximas desse arcaísmo, no sul da Itália e na parte antiga da Inglaterra.

Também em ensaios cinematográficos de conotação documental, como *Anotações para uma Oréstia Africana*, Pasolini persegue o diálogo franco com culturas arcaicas, em diferentes países da África, quando filma rascunhos de um possível filme ficcional. Mas é numa pequena obra não ficcional, *As muralhas de Sana´a*, que ele documenta e adverte sobre a perda da sacralidade presente na grandeza secular desse monumento. Para tanto, apela diretamente à UNESCO. Trata-se de um gesto de rebelião quase desesperado que capta em imagem as muralhas de beleza arcaica da cidade de Sana´a, no Iemen, ameaçada de destruição pela especulação imobiliária – vale dizer, pela chegada de uma modernidade cruel.

Nas suas obras ficcionais de resgate do arcaico, pode-se falar também de uma estilística "arcaizante". Em *Édipo Rei*, por exemplo, encontram-se planos longos, às vezes titubeantes e quase desleixados, numa marcação anti realista que parece buscar a poesia do arcaico. Mas há, sobretudo, a abordagem antropológica, que Pasolini perseguia de modo explícito na atenção a uma "corporalidade primitiva", tal como antes sonhara encontrar a "corporalidade popular" dos sub proletários das *borgate*. Não há novidade nesse olhar antropológico, que comparece como parte do seu projeto de um "cinema de poesia". Mas Pasolini o atualiza no frescor com que capta os gestos e rostos dos seus atores (em especial os não profissionais). O

19 PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 69.

20 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 95.

extraordinário efeito poético obtido em suas imagens as aproxima das figuras bidimensionais das pinturas medievais, mas também dos alto-relevos dos templos pagãos da antiguidade. Concorria para tanto a direção de atores e interpretações essencialistas, na contramão da representação naturalista. Com aguda consciência intertextual de dialogar com outras obras e diferentes autores em diversas artes, Pasolini estava ali, obviamente, remetendo-se à "escritura cinematográfica" de Robert Bresson – outro grande diretor que trabalhava o sagrado num sentido de despojamento ascético, mas desviante da ortodoxia católica, porque na ótica de um rigor jansenista (muito próximo do conceito de Graça do protestantismo). Os atores eram "modelos", quase marionetes, na direção de Bresson. O olhar antropológico de Pasolini sobre os atores parece seguir a máxima bressoniana: "Eu os invento como vocês são."[21]

O sagrado na mitologia cinematográfica

O mitólogo Joseph Campbell afirma, com extraordinária clarividência, que os grandes artistas dos nossos dias são os novos xamãs capazes de propor novos mitos para o mundo moderno.[22] Considero Pasolini um desses xamãs da atualidade, que criou mitos em instâncias onde nosso olhar só via o efêmero – e o cinema é uma delas. Seu olhar para o cinema é capaz de uma compreensão tal (eu diria até: devoção) que incide em transfiguração, ao revelar como uma arte nascida da revolução tecnológica pode atualizar o mito para o nosso tempo, sem necessidade da decantação secular que supostamente fabrica os mitos. Ocorre assim uma transformação alquímica, como diria Jung, que leva o sagrado a brotar ali, num repente, diante dos nossos olhos – ou dentro deles, em imagens disparadas a 24 quadros por segundo. O cinema, tal como Pasolini o ama, testemunha a força com que o sagrado opera uma verdadeira revolução antropológica. Já o escritor alemão Hubert Fichte, contemporâneo de Pier Paolo Pasolini e seu parente em heterodoxia, apontava as possibilidades de ocorrência do sagrado num quadro totalmente desfavorável, como flor que nasce numa brecha do asfalto. Ao pesquisar o sincretismo afro-cubano transposto pelos exilados para um espaço árido como Miami, Fichte concluiu que "em Miami há mais deuses do que no céu."[23]

A percepção de elementos míticos do cinema começa na juventude de Pasolini. Uma das suas novelas, editadas postumamente e sobre esse exato período, chama-se *Amado Mio.* É

21 BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Iluminuras, São Paulo, 2005, p. 34.
22 CAMPBELL, Joseph. *O Poder do mito*. São Paulo, Palas Atena, 1992, p. 89, 90 e 105.
23 FICHTE, Hubert. *Etnopoesia*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 225. Veja-se, para tanto, o belíssimo ensaio "Sobre as religiões afro-cubanas em Miami".

o mesmo nome da canção que Rita Hayworth cantava e dançava em *Gilda*, filme que, curiosamente, Pasolini viu com seus amigos, ainda em Casarsa. Não é mera suposição imaginar como o espetáculo da beleza mítica de Hayworth, visto na tela, transferiu seu protagonismo para o amor de Pasolini, quando buscava desesperadamente o *amado mio* pelos campos solitários do Friuli – tal como relata nesse livro de profunda melancolia.[24]

Amante das inúmeras formas de intertextualidade, Pasolini transpôs elementos da mitologia cinematográfica para alguns dos seus filmes. Ao tematizar o próprio cinema, ele resgata mitos que potencializaram seu imaginário pessoal para abordar uma outra sacralidade – aquela de uma nova arte que revolucionou o imaginário coletivo do século XX. Assim, homenageia figuras totêmicas que o cinema instaurou: Anna Magnani, Orson Welles, Chaplin e Totò , como ocorre de modo explícito em *Mamma Roma*, *A Ricota*, *A Terra vista da Lua*, *Gaviões e Passarinhos*, *O que são as nuvens?*

Em *Mamma Roma*, Anna Magnani traduziu-se como um pórtico que Pier Paolo Pasolini precisou atravessar para dizer adeus ao neo realismo. Na atriz icônica de *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945) e seu diretor Roberto Rosselini, parece estar a última fronteira de ortodoxia cinematográfica que Pasolini abandonava em direção à sua própria representação herética no cinema. O último plano de *Mamma Roma* mostra Anna Magnani fixando com desespero a paisagem triste do "novo" subúrbio. Emblematicamente, esse poderia ser o próprio olhar de Pasolini antes de abandonar o terreno seguro das convicções neorrealistas, para mergulhar no seu abismo pessoal. Trata-se mais do que uma homenagem. Anna Magnani funciona como seu rito de passagem.

Em *La Ricotta*, por sua vez, Orson Welles parece funcionar como um espelho para Pasolini, em versão americana, talvez porque visse nele qualidades míticas que queria para si. Ali estava o monstro sagrado, pertinaz e intratável que enfrentava o *stablishment* de Hollywood para impor, não sem arrogância, suas convicções de um cinema de poesia. A seu modo, era também um pensador – aquele que propunha a mentira e o plágio como formas estéticas desviantes, elementos que certamente instigavam e, no mínimo, divertiam o lado irreverente de Pasolini, presente em *La Ricotta*. Não por acaso, esse episódio de *RoGoPaG* se segue a *Mamma Roma*. Após a partida através do pórtico doméstico de Anna Magnani, seguia-se a entrada pelo pórtico estrangeiro de Orson Welles – um artista em permanente exílio.

[24] PASOLINI, Pier Paolo. *Amado meu*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

Em *A Terra vista da lua* (*La Terra vista dalla Luna*, 1966)[25] o elemento arcaico do cinema mudo apresenta-se pelo olhar chapliniano. Retorna-se aos primórdios da arte cinematográfica pura, metaforizada na jovem surda muda (Silvana Mangano), por quem Totò se apaixona. Como já havia acontecido em *Gaviões e Passarinhos*, as citações incluem aquele Roberto Rossellini do início do neo realismo italiano, com sua *arte povera*, no pouco conhecido (e magistral) *Francisco, Arauto de Deus* (*Francesco, Giulare de Dio*, 1950). Nas entrelinhas, nota-se como a homenagem que Pasolini faz a Rossellini espelha a busca de sua própria relação com o sagrado do cristianismo – e aí emerge, outra vez, a força centrífuga do seu filme anterior , *O Evangelho Segundo Mateus*. Também se pode notar aí o modelo de recursos que Pasolini agregaria à sua versão do "arcaico cinematográfico" – e, digamos, do sagrado enquanto transposição de uma verdade mais próxima possível da poesia do cinematógrafo. Um desses elementos era exatamente a importância no emprego de atores não profissionais, tal como se constata em *Il Vangelo Secondo Matteo* (no qual, curiosamente, o hoje famoso filósofo Giorgio Agamben interpreta o apóstolo Filipe, enquanto ator não profissional).

O elemento arcaico do cinema incide também em *Gaviões e Passarinhos*, no qual Pasolini aprofunda os recursos do cinema popular, tomando como base expressiva as interpretações *naïf* de Totò e Ninetto, em contraposição às pretensões da alta cultura, incluindo aquela alta política dos pretensos grupos revolucionários. Nessa obra de grande inventividade e furor político, Pasolini ironiza os cacoetes políticos da década de 60. A figura do corvo-intelectual caminhando, enquanto fala como um intérprete desvairado da verdade política, é de uma ironia deliciosa, tanto quanto o seu final "antropofágico" é cruel para com os intelectuais sabichões que tudo interpretavam através de cartilhas sectárias. Trata-se de um claro recado de Pasolini, envolvido como estava em tantas polêmicas com a esquerda ortodoxa e normativa.

Recurso similar é usado também no média metragem de 1967 *O que são as nuvens?* (*Che cosa sono le nuvole?*)[26], em que Pasolini trabalha o imaginário popular típico da tradição circense, com o uso de personagens marionetes. A esse elemento distante da alta cultura, ele junta mais uma vez os dois atores-fetiche do seu próprio imaginário voltado ao popular: Totò e Ninetto Davoli. Nesse delicioso episódio, Pasolini remete-se ao arcaísmo de Shakespeare, propondo um pastiche de Otelo interpretado por marionetes que, por sua rebeldia em aceitar o entrecho shakespeariano, são punidos pelos espectadores de um vilarejo, revoltados. A

[25] Um dos episódios do longa metragem *As Bruxas* (*Le Streghe,* 1966), com outros quatro diretores italianos.

[26] Compõe o longa metragem *Capriccio all'italiana* (1967), com episódios dirigidos por outros cinco diretores italianos.

convicção do imaginário popular é tal que, ante a arrogância desse novo Otelo (Totò, pintado de verde), os marionetes acabam jogados no lixo. Há mais do que ironia nessas junções e disjunções.

Salò: ponto de inflexão

Apesar de receber o Prêmio Especial da Crítica Internacional no Festival de Locarno, em 1976, *Salò ou os 120 dias de Sodoma (Salò o Le 120 Giornate di Sodoma)* sofreu censuras e interdições sem conta. Antes de terminado, ocorreram fatos extremos como o roubo de bobinas filmadas, a agressão de fascistas na *piazza* de Espanha e ameaças de morte contra Pasolini.[27] As proibições aconteceram em cascata, e não só na católica Itália. Mesmo em países orgulhosos do seu iluminismo, como a Inglaterra dos Beatles e Rolling Stones, a reação foi impiedosa. O *British Board of Film Classification* impediu a exibição de *Salò*, ainda em 1975, e a polícia confiscou a cópia num cinema de arte de Londres que tentou furar o bloqueio. Tal situação só foi revertida em 2000. Na Austrália, só foi receber o certificado de exibição plena em 2010.[28]

Ao resgatar Sade para seu cinema, Pasolini não faz uma escolha casual. *Salò ou Os 120 dias de Sodoma* é um filme radical, à altura do pessimismo que Pasolini vivia em 1975. Se, para Simone de Beauvoir, Sade é necessário porque traz à luz da consciência os elementos inconscientes que nós queremos esconder, trata-se então de um moralista no sentido estrito, por sua capacidade de desnudar a sombra e defender a singularidade do indivíduo.[29] Pasolini captou tal sentido, mas foi adiante ao considerar o Marquês como profeta dos extremos e dos abismos, aquele que revela a grandeza do mal. Em sua adaptação, ele tornava Sade o porta-voz do seu testamento político e, por que não, poético. Além de premonitório, esse filme testemunha um desencanto radical.

Pouco antes, Pasolini tinha abjurado de maneira explícita seus filmes sobre a sexualidade livre, que compõem a *Trilogia da Vida*. O que significa atitude tão extremada? Pasolini confessa: a representação do eros "ainda fisicamente presente (em Nápoles, no Oriente Médio), era algo que me fascinava pessoalmente enquanto simples autor e homem."

---

27 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 11.

28 IMDB (*International Movie Data base*). Disponível em http://www.imdb.com/title/tt0073650/trivia?ref_=tt_trv_trv . Acesso em nov. 2015.

29 BEAUVOIR, Simone de. "Deve-se queimar Sade?". *Novelas do marquês de sade*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1961, p. 8, 19 e 63.

Tudo isso sofrera uma reviravolta a partir do momento em que o poder consumista do capitalismo avançado tornara toda a luta pela liberação sexual "uma vasta (tanto quanto falsa) tolerância." Para tanto, o poder consumista tinha violado e manipulado os corpos inocentes. Através da massificação televisiva mas também da escola moderna, o progresso contaminou totalmente o tecido social, impondo o que Pasolini chama de "conformismo do consumo, hedonismo de massa". Segundo Jean Duflot, trata-se da "chegada do homem unidimensional".[30] Com honestidade rara num artista, Pasolini conta que a dor e alegria de suas fantasias sexuais tinham se transformado em "desilusão suicida, em informe letargia". Não poderia continuar fazendo filmes como a *Trilogia da Vida*, pois se via odiando esses corpos e esses órgãos sexuais "dos novos jovens e rapazes italianos", que se transformaram em "imbecis obrigados a ser adoráveis, esquálidos criminosos obrigados a ser simpáticos malandros". Ele, que acreditara na sobrevivência de uma verdade arcaica nos corpos desejantes, conclui agora que tinha se equivocado retroativamente: "a derrocada do presente implica também a derrocada do passado". A falsa liberalização sexual, "ao invés de dar leveza e felicidade aos jovens e aos rapazes, tornou-os infelizes, arredios, estupidamente presunçosos e agressivos." A noite de Roma, que Pasolini tanto amara, agora "é deserta e sinistra", movida por um verdadeiro toque de recolher. Para ele, a vida passou a ser "um monte de insignificantes e irônicas ruínas."[31] Fixou seu estado de alma em versos flamejantes de dor:

> *desperta o doloroso espanto*
> *de saber que toda aquela luz,*
> *pela qual vivemos, não passou de um sonho*
> *injustificado, não objetivo, fonte*
> *agora de solitárias, envergonhadas lágrimas.*[32]

Tal desencanto, carregado de horror, levou-o a representar em *Salò ou os 120 dias de Sodoma* os extremos em que sua vida desembocara. Seu assassinato parece o desdobramento trágico dessa descoberta ou revelação.

Salò foi o último dos gestos heréticos de Pasolini. No filme se realiza uma celebração ao inverso, um ritual tanático que proclama a decadência em seu aspecto mais horrendo: o poder

30 PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 13.

31 PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1990. p. 200 a 202.

32 Trecho do poema La ricchezza, parcialmente traduzido por Mariarosaria Fabris sob o título "Na cidade de Rossellini" e publicado em "Eu não vi, mas me contram...". *Tabuleiro de Letras*, Salvador, n. 3, dez. 2011 [recurso eletrônico].

e o autoritarismo como prática do extermínio. A referência imediata é o fascismo histórico, mas Pasolini denunciou em várias instâncias o fascismo disfarçado na modernidade, sempre que há um poder com projeto de tudo dominar. Se tudo está dominado, então o amor é impossível. Nas palavras de Jean Duflot, Pasolini realizou aí um "rito fúnebre da única ideologia que trabalha, aqui e agora, nosso mundo: a encenação da ideologia dominante da morte."[33] Com *Salò* , Pasolini chega ao "seu centro e sua chave" – para citar um poema de Jorge Luis Borges. Atinge o ápice da sua radicalidade, como se assinasse com seu próprio sangue a súmula de suas ideias. De quebra, deixa como legado um anátema profético. Depois da abjuração da *Trilogia da Vida*, *Salò ou Os 120 dias de Sodoma* busca replicar o desmascaramento moral proposto por Sade. Em mais de um sentido, é obra de um profeta torturado. Pasolini bordejava os abismos porque neles procurava decifrar o mistério do sagrado.

Pode-se ver o sagrado em *Salò*? Tal questão remete à pergunta inicial: qual a dimensão do sagrado? Se sua dimensão equivale à do grande mistério, Pasolini nos colocou diante da grande questão: a morte. E é para a morte que *Salò* aponta. Pasolini adentrava assim um território de muita gravidade – porque à beira do abismo – que lhe impunha uma constatação tão incômoda quanto inevitável**:** existe uma sacralidade do mal. Como ela se configura? Basta olhar para os grandes assassinos, que invadem o terreno da sacralidade maligna, tanto quanto os rituais satânicos buscam o sagrado. Há também os assassinatos em massa, tão presentes no século 20, como parte desse mistério, que implica numa das questões maiores da filosofia: por que existe o mal? Em *Salò* Pasolini ilustrou essa dimensão maligna. Se o sagrado tem relação com o grande mistério que o envolve, evidencia-se então o outro lado do encantamento: o horror do sagrado, que remete às raízes do cristianismo. O próprio deus bíblico – Javé – teria uma face monstruosa para nós humanos, já que sua grandeza não cabe em nosso olhar. Na Torá hebraica evita-se até mesmo mencionar seu nome. A face terrível do sagrado corresponderia à própria visão do divino, interditada ao povo bíblico. Javé se apresenta através de mensageiros, os Anjos. Ou é representado por manifestações assombrosas, como no episódio em que Deus fala a Moisés de dentro de uma planta (sarça) que queima sem nunca se consumir. (*Êxodo 3:1-5*) Outro reflexo do assombro bíblico se constata na luta entre Jacó e o Anjo, um dos mais enigmáticos e paradoxais episódios bíblicos. Ao vencer o Anjo, Jacó é por ele abençoado. Como? O Anjo toca a articulação de sua coxa e o deixa manco por toda vida. Em seguida, muda seu nome para Israel -- traduzido como "aquele que luta com Deus e

[33] PASOLINI, Pier Paolo. *As Últimas palavras do herege*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 12.

os homens". (*Gênesis 32: 22-30*) A marca indelével de sua bênção é um defeito físico e uma nova identidade assentada no assombro de ter vencido o divino em luta desigual. A mais sagrada das lutas é aquela contra Deus, que em linguagem bíblica se poderia traduzir por "bem aventurado quem luta com Deus".

Se o assassinato de Pasolini se segue imediatamente à realização de *Salò*, pode-se também encontrar um fio que liga ficção e vida num processo de realização profética. Vistas pelo prisma retrospectivo, as circunstâncias dessa tragédia nos fazem crer que a obra de Pasolini desdobrou-se em sua morte como encenação de um sacrifício – se expiatório ou meramente consecratório de um modo de vida, é difícil definir. Talvez as duas formas juntas. Aí se adentra necessariamente um terreno até hoje candente e polêmico: Pasolini foi vítima de um complô político ou de um risco pessoal resultante de suas práticas sexuais? Dentre as inúmeras hipóteses aventadas para o assassinato, Abel Ferrara propôs em seu filme *Pasolini*, de 2014, que se tratava de um ataque homofóbico da parte de um grupo de rapazes, sem conotação política. Os agentes de sua morte talvez tenham sido representantes daquela espécie de jovens que ele acusava de "fantasmas pálidos, ferozes e infelizes",[34] sucedâneos pequeno-burgueses dos antigos subproletários das *borgate* dos tempos de *Accatone*. Se Pasolini antes sonhava com seus corpos, agora torna-se vítima dos seus impiedosos preconceitos homofóbicos.

Mas há uma alternativa ainda mais polêmica, levando em conta as práticas sexuais de Pasolini, especialmente o sexo sadomasoquista, já abordado de modo explícito pelo escritor Dominique Fernandez em seu premiado romance *Dans la main de l´ange*, de 1982.[35] Mesmo que Pasolini tenha tido muitos problemas com grupos fascistas, vários estudiosos, inclusive do seu entorno, manifestaram-se contrários à ideia de existir um complô político por detrás da sua morte. Essa hipótese, veiculada pela esquerda italiana, foi criticada por pretender "dignificar" a morte de Pasolini e colocar em segundo plano, pudicamente, as perigosas práticas sexuais do cineasta. Delas dá testemunho Nico Naldini – primo, confidente, biógrafo, colaborador de Pasolini e também homossexual. Naldini conta que a atração de Pasolini por rapazes viris o fazia perder o senso do perigo – considerando que, apesar de robusto, tratava-se de um homem magro, de menos de 1m70 de altura.[36] Para o escritor Marco Belpoliti, a homossexualidade de Pasolini era o fundamento de sua obra e mesmo da sua crítica à sociedade, especialmente por ser cheia de contradições: Pasolini gostava de rapazes

[34] PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens infelizes: antologia de Ensaios Corsários.* São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 140.
[35] FERNANDEZ, Dominique. *Pela mão do anjo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1985, p. 461.
[36] NALDINI, Nico. *Breve vita di Pasolini.* Parma, Ed. Guanda, 2009, p. 119-138.

heterossexuais – e tal incongruência num homem libertário incomodava a muita gente que tentava torná-lo quase um "santo e mártir".[37] Nico Naldini confirma que, com o tempo, Pasolini foi desenvolvendo práticas sexuais violentas, nas quais se fazia espancar até desmaiar.[38] Testemunho semelhante é dado pelo crítico Giancarlo Vigorelli, amigo de Pasolini, que se confessava assustado quando encontrava o cineasta cheio de arranhões e contusões, logo de manhã.39 Não vem ao caso, aqui, entrar no mérito dos eventuais intrincamentos psicológicos de Pier Paolo Pasolini ou mesmo de frustrações afetivas, após o fim da sua relação amorosa com Ninetto Davoli. Explicar a sexualidade radical como compensação à ausência do amor romântico incorreria num reducionismo do desejo e seus desdobramentos, avesso a fórmulas.

Não espanta que *Salò* pratique uma sacralidade escatológica, no sentido de apocalíptica – anúncio do fim. O assassinato de Pasolini opera como continuação e desenlace da descoberta dessa sacralidade profana. Aqui, a celebração maligna da ficção se desdobra no extermínio de quem ousou revelar o horror do sagrado. No sacrifício de sua vida, o mistério do sagrado se atualiza como ato maligno. O princípio do prazer se satura e o clímax tanático invade o princípio da realidade. Tal desenlace trágico remete aos ritos sagrados ancestrais que incorporavam o sacrifício cruento – não apenas no paganismo. Já no Antigo Testamento, Deus ordena a Abraão que sacrifique seu filho Isaque, em sinal de obediência. (*Gênesis 22.1-18*) Ainda que não finalizado, o processo aponta para um ritual de sadismo. O próprio cristianismo está fundado num mito sádico, pois acaba realizando, em seus fundamentos, o sacrifício imposto a Abraão. No evangelho, lê-se que Deus entrega seu filho à morte para salvar o gênero humano da culpa original. Como vítima de um sacrifício cruento, Pasolini parece instaurar um novo mito, ao tomar o lugar do seu Jesus de *Il Vangelo*. Não se trata de uma hipótese absurda. O mesmo Nico Naldini, amigo de Pasolini desde a infância, relata impressões do próprio Pier Paolo de quando, jovem piedoso até os 14 anos, vivenciava fantasias de imitar a imagem de Jesus crucificado. Via-se a si mesmo pregado na cruz, o corpo coberto apenas por uma faixa nos flancos e mais tarde sem a faixa, deixando-o totalmente nu diante de uma multidão. "Aquele meu martírio público acabou por se tornar uma imagem

[37] BELPOLITI, Marco. "Il corpo insepolto di Pasolini". Blog coletivo *Nazione Indiana*, publicado em 1 abr. 2010. Disponível em: https://www.nazioneindiana.com/2010/04/01/il-corpo-insepolto-di-pasolini/ . Acesso em out. 2015.

[38] Depoimento dado a Antonio Debenedetti e Marco Tullio Giordana. "Morte senza complotti ". *Corriere della Sera*, 6 abr. 1995.

[39] *Apud* SERINO, Gian Paolo. "L´omicidio di Pasolini: Notte masochista con finale annunciato". *Il Giornale.* 17 out. 2010. Disponível em: http://www.ilgiornale.it/news/l-omicidio-pasolini-notte-masochista-finale-annunciato.html

voluptuosa", confessa Pasolini.[40] Anos mais tarde esses fantasmas emergem em poemas do livro *O rouxinol da igreja católica*, numa mescla – segundo Naldini – de "heresia mística e desejos carnais", quando Pasolini se tematiza explicitamente como Cristo crucificado:

> *Em um vago fedor de abatedouro*
> *vejo a imagem precisa de meu corpo:*
> *seminu, ignorado, quase morto.*
> *É assim que eu me queria crucifixo,*
> *com labareda de suave horror,*
> *desde menino, autômato do amor.*[41]

Como se pode inferir do estudo de Marcel Mauss e Henri Hubert, aí está implicada a sacralidade do elemento sacrificial. Ou seja: "em todo sacrifício um objeto passa do domínio do comum ao domínio religioso – ele é consagrado. (...) Elevou-se a um estado de graça ou saiu de um estado de pecado. Em ambos os casos ele é religiosamente transformado."[42] O sacrifício tem um potencial alquímico. Assim, o banquete no qual se serve merda humana em *Salò* pode ser uma versão blasfema (talvez mesmo herética) da comunhão católica, mas também uma derivação, no seu reverso, do sacrifício comunial no rito totêmico arcaico: ao invés da vítima oferecida pelo clã ao seu totem (protetor), nele se devora o excremento como forma de aliança com o novo deus do mal. De expiatório ou propiciatório, o sacrifício torna-se, sarcasticamente, o último passo em direção ao extermínio, último estágio do niilismo fascista. O sarcasmo invade a própria essência da expressão cinematográfica, enquanto crítica radical ao consumismo da imagem – ou talvez como resultado extremo do desencanto que Pasolini desenvolvia, em espiral, rumo ao abismo. Tudo o que sobrou foram as fezes. Ou a sombra, se recorrermos à admoestação junguiana de que só nos aproximamos da verdade quando a psique humana assume os seus dejetos.[43]

Com *Salò*, os rejeitos da razão foram assumidos pelo profeta, que anuncia não apenas o apocalipse, mas o que virá depois dele. Tanto quanto Jacó, abençoado pela manqueira, Pasolini recebeu a bênção da imperfeição, por seu insaciável enfrentamento contra o poder. E *Salò* me parece o cenário último dessa luta – em que Pasolini sai só aparentemente vencido. Em que sentido? Como no ensaio de Heinrich von Kleist sobre as marionetes[44], a inquietação de Pasolini – seu processo racional e afetivo – o leva a entrar pela porta de trás do paraíso,

---

40 NALDINI, Nico. "Cronologia" In PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. Milano, Mondadori, 2001, p. L-LI.
41 PASOLINI, Pier Paolo. "A ex-vida" In *Poemas*. São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 37.
42 MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Op. cit*. p. 17.
43 Essa reflexão consta de uma entrevista de Marie-Louise Von Franz, no documentário *Questão de Coração* (*Matter Of Heart*), de Mark Whitney, Versátil Home Video, 1983.
44 KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 1997.

onde ele reencontra uma chispa de esperança em seu sonho utópico: o amor, instância última do sagrado. Como redenção possível, Pasolini reacende a pequena chama amorosa e resgata a inocência desse "sonho de uma coisa", presente na cena final de *Salò*, em que deixa uma referência tocante, tanto maior por sua sutileza, ao amor viril entre homens. Vai resgatar, no passado, algo do programa iluminado que propôs em *Teorema* e revisitou com insistência nos filmes da *Trilogia da Vida*. No momento antes do fim, assume a nostalgia de um período de celebração amorosa e revisita a alegria subjacente a *Il Vangelo*, quando conhecera um amor de pura alegria – os tempos de Ninetto Davoli. Pasolini tinha várias versões possíveis para o final de *Salò*. Diante do abismo, optou por sobrevoar o abismo, com uma escritura transparente: dois rapazes, na verdade empregados dos fascistas do palácio de Salò, deixam de lado suas armas e passam a dançar juntos uma velha música ouvida no rádio, e o fazem de modo tão terno que um pergunta ao outro o nome da sua namorada: Margheritta – é a resposta (em alusão fáustica). Resta uma tênue chama de esperança em meio ao desencanto: a utopia homossexual de Pier Paolo Pasolini vê-se projetada na utopia do amor espontâneo e sem culpa entre machos do sub proletariado. Ainda que fragilizado, o "sonho de uma coisa" encontra-se pulsando como uma espécie de retorno do reprimido em alta dimensão poética. Se a criada de *Teorema*, santificada pelo amor, pede para ser enterrada viva e chora, não são lágrimas de dor, como ela adverte. Dali vai nascer uma fonte amorosa.

O sonho sagrado de um profeta profano

Mauss e Hubert definem o sacrifício como "um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa". Para tanto existem "*sacrifícios pessoais* (...) em que a personalidade do sacrificante é diretamente afetada pelo sacrifício, e *sacrifícios objetivos*, aqueles em que objetos, reais ou ideais, recebem imediatamente a ação sacrificial."[45] O sacrifício de Pasolini atinge essas duas modalidades: levou-o à morte, na condição de sujeito, mas ultrapassa sua morte, numa dimensão acentuadamente social e, à maneira do Marquês de Sade, filosófica e moral. Ao se extinguir, sua vida plantou marcas na posteridade – como cabe a um genuíno profeta. Ainda nas palavras de Mauss e Hubert, "não há uma natureza religiosa definida na vítima: é o sacrifício que lhe confere essa natureza". O rito sacrificial estabelece "uma comunicação entre o sagrado e o profano por intermédio da vítima, isto é, de uma coisa

[45] MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Op. cit.* p. 21.

destruída durante a cerimônia."[46] Se considerarmos que através do sacrifício a vítima sempre libera algo de divino[47], pode-se deduzir que a experiência de Pasolini atualizou o sagrado em dimensões que incluem sua vida, seu pensamento e sua obra.

A meu ver, a natureza da sua "ação sacrificial" adquire sentido porque sempre ocorreu em nome da liberdade, contra todas as formas de enquadramento e homogeneização – tanto do ponto de vista da sua homossexualidade (aí incluindo a prática sadomasoquista) quanto do seu pensamento e da sua obra. Assim, Pasolini afirma a sacralidade absoluta da liberdade humana – com direito a todas as contradições próprias do ato de escolher – sem a qual vivemos nos limites do fascismo manifesto em seus mais diversos matizes políticos. Não há liberdade sem o direito à dúvida, ao questionamento, ao paradoxo – assim como não há experiência humana integral sem visitar a margem, sem conhecer a contramão, sem romper a normalidade. Ou, voltando a Jung, sem a admissão da sombra.

A experiência de Pasolini é mais do que nunca necessária ao exercício do pensamento crítico na contemporaneidade. De um lado, a massificação consumista se globalizou no pós-capitalismo: tudo virou mercadoria nas vitrines do narcisismo e da competição desvairada – configurando a infecção fascista dentro das democracias atuais. De outro lado, as referências críticas de resistência minguaram: bandos de intelectuais progressistas abdicaram do exame crítico da realidade, ao manter cacoetes ideológicos rançosos. Alinharam-se ao poder centralizador de lideranças demagógicas que, em nome do povo, brandem o cetro da justiça para manter o poder. Instaurou-se então um mal dissimulado fascismo de esquerda. A figura de Pasolini vem lembrar que, ao contrário, a missão de qualquer intelectual digno do seu papel histórico incorpora o exercício da profecia dentro da sociedade, o que implica interpretar e advertir o seu tempo, em especial na contracorrente do poder.

Foi esse o legado que Pier Paolo Pasolini nos deixou, como profeta da Razão Crítica.

46 MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Op. cit.* p. 105
47 IDEM. *Ibid.* p. 86

Pasolini, vulgo Plauto: traduzibilidades

Pasolini, al volgo Plauto: traducibilità

Davi Pessoa Carneiro [*]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

O ensaio investiga o gesto de Pier Paolo Pasolini em suas traduções de Ésquilo e Plauto. Mais do que exaltar o texto original via tradução, Pasolini parece colocar-se à procura de uma máxima traduzibilidade – ao modo de Walter Benjamin – dos clássicos, a partir do momento em que diante deles a tarefa do tradutor passa a ser aquela de lhes atribuir uma nova potência política.

Palavras-chave: Pasolini; traduzibilidade; filologia; político.

Riassunto

Il saggio indaga il gesto di Pier Paolo Pasolini nelle sue traduzioni da Eschilo e da Plauto. Piuttosto che esaltare il testo originale tramite la traduzione, Pasolini sembra mettersi alla ricerca di una massima traducibilità – al modo di Walter Benjamin – dei classici, dal momento che dinanzi ad essi il compito del traduttore diventa quello di attribuire loro una nuova potenza politica.

Parole-chiavi: Pasolini; traducibilità; filologia; politico.

● **Enviado em: 30/11/2015**
● **Aprovado em: 09/12/2015**

[*] Davi Pessoa Carneiro é professor de literatura italiana da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); mestre em Estudos de Tradução (UFSC), com dissertação sobre a tradução italiana de Grande Sertão: veredas, de Guimarães Rosa; doutor em teoria literária pela UFSC, com pesquisa sobre Elsa Morante e Macedonio Fernández, e autor de Terceira Margem: Testemunha, Tradução (Editora da Casa, 2008). Também atua como tradutor, tendo já traduzido A razão dos outros e Ou de um ou de nenhum (Lumme Editor, 2009/2010), de Luigi Pirandello; Georges Bataille, filósofo (Edufsc, 2010), de Franco Rella e Susanna Mati; Desgostos: novas tendências estéticas (Edufsc, 2010) e Ligação Direta: estética e política (Edufsc, 2011), de Mario Perniola. Também traduziu os livros Nudità e Mezzi senza fine, de Giorgio Agamben, ambos publicados em 2015 pela editora Autêntica.

Pasolini, na passagem do ano 1959 para o ano 1960, recebe o convite do ator Vittorio Gassman e do diretor Luciano Lucignani para traduzir *A Oresteia* (ou *A Orestíada*), de Ésquilo, para o Teatro Popolare Italiano (Tpi) – fundado pelo próprio Gassman nesse mesmo período. A tradução da famosa trilogia de Ésquilo é financiada pela Inda (Istituto Nazionale del Dramma Antico). Pasolini o aceita. O espetáculo se realiza pela primeira vez no dia 19 de maio de 1960, durante o Festival Bienal de Teatro Clássico, ocorrido no Teatro Grego de Siracusa. Pasolini, para sua tradução, escreve uma "Lettera del traduttore", que é inserida no programa oferecido ao público no dia do espetáculo. A carta, mais tarde, também foi incluída na edição do livro. Vale a pena, aqui, ler alguns fragmentos de seu texto. Pasolini escreve logo no início:

> Comecei a traduzir *A Orestíada* por solicitação de Gassman, e me senti totalmente despreparado. É verdade que seu pedido me foi feito logo depois da notícia de que eu estava traduzindo Virgílio – e o giro, um pouco, se encerra: mas Virgílio não é Ésquilo e o latim não é grego. De qualquer modo, comecei logo entusiasmado pela bibliografia. Mas o que podia fazer, se eu tinha diante de mim, para a tradução, apenas poucos meses, e ainda mais realizando loucamente duas, três produções consecutivas? Então não me restou senão seguir meu instinto profundo, ávido e voraz, contra o qual, como de costume, começava pacientemente a combater, através da bibliografia... Lancei-me no texto, devorando-o tal como uma fera, em paz: um cão com seu osso, um osso maravilhoso cheio de carne magra, preso nas patas, protegendo-o contra um campo visual ínfimo. Com a brutalidade do instinto coloquei ao lado da máquina de escrever três textos: *Eschyle* (Tome II, com tradução de Paul Mazon, "Le belles lettres" Paris, 1949, M.A.), *The Oresteia of Aeschylus*, 2 vol. (Cambridge University Press, 1938), com tradução de George Thomson, e *Eschilo*: Le Tragedie, com tradução de Mario Untersteiner (Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1947).[1]

Pasolini é consciente da tarefa a ser empreendida, a qual traz, por sua vez, "questões linguísticas" que, anacronicamente, não podem não ser enfrentadas. Diz Pasolini:

> Como traduzir? Eu já possuía um 'italiano': e era naturalmente aquele das *Cenere di Gramsci* (com alguma parte expressiva sobrevivida em *L'usignolo della chiesa cattolica*); sabia (por instinto) que poderia fazer uso dele. Naturalmente a timidez diante de um grande texto jamais é pouca: uma timidez que se apresenta sob o aspecto linguístico da inibição provocada pela tradução: e ainda estou limando para eliminar de modo mais possível tal sabor. Estou ainda na primeira fase de escrita, meu trabalho, portanto, não acabou. A tendência linguística geral foi modificar continuamente os tons sublimes em tons civis: uma correção desesperada de toda tentação classicista. Daqui surge uma aproximação à prosa, ao discurso baixo, raciocinado. O grego de Ésquilo não me parece uma língua nem eleita, nem expressiva: é extremamente instrumental. Às vezes, até mesmo de uma

[1] PASOLINI, Pier Paolo. "Lettera del traduttore" In ESCHILO. *Orestiade*. Traduzione di Pier Paolo Pasolini. Torino, Einaudi, 1960, p. 175.

> magreza elementar e rígida: de uma sintaxe desprovida de contornos e de ecos que o classicismo romântico nos habituou a perceber como alusão contínua do texto clássico a um classicismo paradigmático, historicamente abstrato. Na realidade, a língua de Ésquilo, como qualquer língua, é, sim, alusiva; porém, sua alusão se direciona a um raciocínio muito mais que mítico e, por definição, poético, pois se refere a um amontoado muito concreto e historicamente verificável de ideias. O significado das tragédias de Orestes é apenas e exclusivamente político.[2]

Portanto, para Pasolini mais importante do que a "tradução" é sua "traduzibilidade", ou ainda, o *significado político* em detrimento *da* política. Para compreender tal aspecto uma carta pode nos auxiliar. Em 1960, Pasolini publica em *Vie Nuove* uma resposta à carta de Augusto Quieto, em que manifestava seu sentimento sobre as críticas direcionadas a Pasternak, e se questionava: "Pode o íntimo sentimento poético de um artista realizar-se plenamente numa sociedade baseada numa concepção de vida que prevê uma hegemonia total da sociedade sobre o indivíduo?".[3] Pasolini, em sua resposta, declara que uma das lacunas do pensamento marxista de então era não conseguir enfrentar, com seus instrumentos ideológicos e racionais, o problema da irracionalidade, pois, segundo Pasolini, os marxistas geralmente identificam simplesmente a irracionalidade com a irracionalidade histórica do Decadentismo, sem perceberem, no entanto, que há uma irracionalidade categórica, no homem, que assume vários aspectos de acordo com a sociedade em que o indivíduo atua. Pasolini, então, acredita ser necessário um confronto com tal lacuna, produzindo ideias precisas sobre a noção de irracionalidade, e não apenas sobre a noção de irracionalismo. Interessante, aqui, destacar que o escritor confronta a irracionalidade, ou a *traduzibilidade* (movimento) da irracionalidade tomando como exemplo a trilogia de Ésquilo, que acabara de traduzir. Escreve Pasolini:

> Você leu *A Orestíada*, de Ésquilo? Ocupei-me dela recentemente, para traduzi-la. O conteúdo da *Orestíada* é essencialmente político: a substituição de um estado democrático – mesmo que toscamente democrático – a um estado tirânico e arcaico. O ápice da trilogia é o momento em que a deusa Atenas (a Razão: nascida da mente do pai: desprovida da experiência uterina, materna, irracional) institui a assembléia dos cidadãos que julgam com o direito de voto. Mas a tragédia não acaba aqui. Depois de uma fala racional de Atenas, as Erínias – forças arcaicas, instintivas da natureza – sobrevivem: e são deusas imortais. Não podem ser eliminadas, deixando intacta sua irracionalidade substancial: transformá-las de "Maldições" em "Bênçãos". Os marxistas italianos não se colocaram, repito, tal problema: e nem mesmo – ao que me parece – os russos. Na Itália, os tempos são provavelmente prematuros: não houve ainda a intervenção de Atenas. Na Rússia, pelo contrário, já existiu: falta

[2] Ibidem, p. 176.
[3] Idem, "Pasternak e la irrazionalità". In *Le belle bandiere*. Roma, L'Unità/Editori Riuniti, 1977, p. 30.

> agora o apêndice à intervenção: a transformação das Maldições em Bênçãos (o irracionalismo desesperado e anárquico burguês, no irracionalismo... novo). Pasternak errou por não ter colocado esse problema, e por ter resolvido sua irracionalidade – e a irracionalidade categórica do homem – usando os termos e os instrumentos da cultura burguesa sobrevivida nele através de sua formação.[4]

Ou seja, Pasolini aceita traduzir a trilogia de Ésquilo, que deve ser finalizada em tão pouco tempo, pois há nela o duelo de forças: entre sagrado e profano, irracional e racional (a lei), que são duelos do quais ele não se esquiva. A contemporaneidade do mundo grego se faz presente a todo o momento, e Pasolini, a partir desse confronto com a trilogia de Ésquilo, irá retomar a "defesa do sagrado", do "irracional" em seus trabalhos posteriores, todos eles tocados intimamente pela trilogia: *Edipo Re* (1967), *Medea* (1970) e *Orestiade africana* (1969). A tradução de Pasolini gerou um debate caloroso entre os filólogos mais conservadores, que o criticavam por ter realizado uma tradução sem provocar uma "arqueologia" linguística mais profunda nos textos de Ésquilo, e aqueles filólogos que defendiam uma saída do binário acadêmico redutor, apontando para uma necessidade de uma literatura militante adequada às ideias e aos sentimentos de um momento inquietante.

O filólogo Enzo Degani, por exemplo, publica na *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, em 1961, um texto sobre a tradução de Pasolini, em que diz: "Pasolini [...] no insólito papel de helenista [...] traduz do francês, ignorando grosseiramente a língua. Que conheça também o grego, ninguém o espera, mas o seu parto totalmente dificultoso (ele se vangloria por uma gestação canina de três meses) distorce de modo muito irreverente o velho poeta".[5] Umberto Albini publica na revista *Atene e Roma*, também em 1961, uma crítica contra a tradução de Pasolini, segundo ele: "Dissolve-se o Olímpio como uma espécie de teatrinho distante, limitado e literário, transborda da moldura que por tanto tempo o havia enquadrado e agora é colocado em contato, de modo saudável, com uma prática cotidiana de culto, assim como o movimento de uma sociedade voltado a um regime de igualdade parece uma metáfora do progresso tão desejado por Pasolini no seu presente". Esta citação foi retirada de um documentário muito interessante que gira em torno da polêmica provocada pela tradução de Pasolini, intitulado *Gassman, Pasolini e i filologi, dirigido* por Monica Centanni e Margherita Rubino, cuja projeção se deu pela primeira vez na mostra *Vittorio Gassman, Elena Zareschi: due protagonisti al Teatro Greco di Siracusa,* ocorrida em Siracusa, no Palazzo Greco, Museo e Centro Studi INDA, durante o período de junho a dezembro de 2005.

---

4 Ibidem, p. 31-32.

5 DEGANI, Enzo. *Recensione a Eschilo 'Orestiade', nella trad. di Pier Paolo Pasolini*. In *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*, Torino, Loescher Editore, n° 98, 1961, p. 187-193

Ainda em 1961, Gassman e Lucignani convidam novamente Pasolini para traduzir *Miles Gloriosus*, de Plauto. Pasolini o traduz num *koiné* romanesco, cujo título trazia o significante *Il Vantone* (*lo spaccone*, em italiano, "o fanfarrão"), mais uma vez em companhia de uma tradução intermediária, aquela de Icilio Ripamonti, publicadaem 1953 pela Mondadori, cuja edição trazia um título bem diferente daquele escolhido por Pasolini, a saber: *Il militare borioso*. Pasolini também dirige a adaptação ao teatro, porém, depois de um breve período de ensaios, não é realizado, talvez pela pouca familiaridade dos atores com o dialeto romanesco. Após dois anos, a Compagnia dei Quattro encena o texto, com direção de Franco Enriquez e com a interpretação de Glauco Mauri e Valeria Moriconi. Em 1963, a obra é novamente encenada e publicada, trazendo uma nota semelhante àquela escrita na ocasião da tradução da trilogia de Ésquilo. No entanto, neste caso, há uma diferença radical, pois Pasolini não sente uma identificação ideológica com a obra do autor traduzido. A intuição da tradução, tal como ele argumentava na "Lettera del traduttore", aqui, é substituída e subordinada a um "fantasma ontológico do teatro", trazendo uma linguagem que não é nem literária nem dialetal, mas, sim, uma linguagem de "avanspettacolo".[6] E, aqui, abre-se um novo duelo.

Em 1964, o crítico de teatro Ennio Flaiano publica na revista "Europeo" a resenha "Cinque in latino a quel *Vantone* di Pasolini", ou seja, sobre a tradução e sobre a adaptação de Pasolini, ocorrida no Teatro Quirino, apresentada pela já citada Compagnia dei Quattro. Flaiano argumenta que o tipo de teatro de Plauto não existe mais em sua época, e relembra que Pasolini, na apresentação do programa do espetáculo, se questiona "para que palco e para quais espectadores é necessário traduzir a comédia", e a tal questão Flaiano descartava a possibilidade de um espetáculo ao modo dialetal ou "de alto nível", restando apenas a Pasolini, como ressalta o crítico, o "avanspettacolo". Porém, ainda restava uma decisão: em que tipo de "avanspettacolo"? Milanês, romano, napolitano? Pasolini decide fazê-lo em romanesco, tal como fez Ettore Romagnoli, em 1915, em sua tradução das *Comédias*, de Aristófanes. Segundo a opinião de Flaiano, "os atores falam e se movem como se estivessem sobre um palco de cinema de variedade dos bairros populares de Roma, mas logo se torna claro que se trata de uma contaminação, elegante em seu modo, desejosa, não sanguineamente plebéia, mas apenas literária". E acrescenta: "O resultado é desconcertante e um pouco entediante. As palavras obscenas e os gestos um pouco audaciosos caem sobre a plateia sem provocar aquele eco ordinário e regozijante que só podem ser justificados num teatro de periferia, onde o público não assume o papel menos comprometido, mas deve, por outro lado, aspirar àquela

[6] *Avanspettacolo*: ou "teatro di avanspettacolo", é um gênero de espetáculo teatral cômico realizado na Itália entre os anos 30 e os anos 50.

linguagem e àquela compostura".[7] E sua conclusão não é menos enfática: "Parece-me, no geral, um espetáculo que nasce de uma contradição. Pasolini diz que o teatro dialetal, sim, cairia bem para traduzir Plauto, mas Plauto não é dialetal. Esperamos dele, portanto, uma translação em língua (calorosa como quiser, mas em língua), porém, ao contrário, a tradução é em romanesco, naquele romanesco particular das periferias que os romanos do velho centro jamais sonham falar, um misto de gíria, de 'italianetto' e de contaminações velhacas".[8]

Na carta em resposta a Flaiano, Pasolini escreve:

> Caro Flaiano, antes de tudo um "signo" tem um significado num "contexto". Assim, acredita inserir "Frattocchie"[9] em todo o sistema estilístico de minha tradução de Plauto, antes de contribuir para minha difamação. (...) Além disso, não vejo porque desprezar tão aprioristicamente o "avanspettacolo". Caso leia os textos críticos que se referem a Plauto, verá que o público desse "auctor" era exatamente aquele do "avanspettacolo". E mais, não teme que se possa pensar que sua reticência diante de "Frattocchie" seja um sintoma de complexo de inferioridade que quem não se nutriu muito de estudos clássicos em confronto com os clássicos? Não sou de forma alguma o tipo vulgar de avanspettacolo: se podes mesmo suspeitar de longe – ou provocar tal suspeita – significa que, pelo menos no que diz respeito aos meus textos, estás totalmente desprovido de sentido crítico: ao menos que você não compartilhe com todos os italianos a "psicologia mágica", por isso tudo é possível de tudo (por exemplo, que você possa fazer um balé verde ou escrever a *Odisséia*): psicologia devida ao estado de barbárie crítica em que os italianos vivem.[10]

Pasolini, assim, defende um modo de operação de leitura – chame-se neste caso de tradução – que venha acompanhado de um procedimento crítico de leitura. Apesar das críticas negativas por parte dos filólogos conservadores, a tradução é considerada por outros críticos como uma espécie de "eterno retorno do mútuo", nesse sentido "pertinente e viva", tal como se lê nas resenhas de Raul Radice, *Il "Miles Gloriosus" diventa "Il vantone" e parla Il romanesco di Pier Paolo Pasolini*, publicado no "Corriere della Sera", em 12 de novembro de 1963, ou na criticado latinista Umberto Todini, em *Pasolini e Plauto*, publicado na revista "Galleria", em 1985, cuja posição lê a tradução de Pasolini não como "uma tradução de palavra, mas de contexto". Mas também encontramos uma voz destoante, no caso a de Umberto Albini, no texto "Recenti versioni di Plauto", publicada na revista "Atene e Roma", em 1967, em que Albini escreve: "A convicção de que os personagens de Plauto deveriam exprimir-se de modo não diferente dos protagonistas dos seus romances levou Pasolini a

7 FLAIANO, Ennio. *Lo spettatore addormentato*. Milano, Rizzoli, 1983, p. 184.
8 Ibidem, p. 185.
9 Frattocchie é uma parte do município de Marino, a 20 km de Roma, na Appia Antica.
10 PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere*: 1955-1975. A cura di Nico Naldini. Torino, Einaudi, 1988, p. 516.

acentuar as matizes na direção do raivoso, do provocador, do grosseiro: mas vivacidade não significa necessariamente arrogância".[11]

Maurice Blanchot, no ensaio "Traduire", incluído no livro L'amitié (1971), escreve: "Sabemos o quanto devemos aos tradutores e, ainda mais, à tradução? Acredito que não. Mesmo se sentimos gratidão pelos homens que se adentraram corajosamente nesse enigma – a tarefa de traduzir –, mesmo se os saudamos de longe como os mestres ocultos da nossa cultura, ligados a eles e docemente submetidos ao seu zelo, o nosso reconhecimento permanece silencioso, um pouco sustentado, além do mais, pela humildade, pois não somos capazes de sermos os seus reconhecedores".[12] Será que a gratidão e nosso reconhecimento aos tradutores não se manifestam porque ainda vivemos numa época em que se acredita ser uma pretensão maligna a arte de traduzir? E se especularmos neste sentido,[13] será que tal pretensão maligna, ou poderíamos chamá-la traição, se dá pelo fato de louvarmos e consagrarmos o dito texto "original" a tal ponto de criarmos um deus intocável? Ou seria por uma nossa incapacidade de nos entregarmos ao estrangeiro? Seria nossa resistência de compreendermos os confins para além de um limite circunscrito? E se pensarmos que todo confim é também um espaço de contato e contaminação? Uma cultura mediante a tradução se entrega ao estrangeiro ao mesmo tempo em que se contamina dele? Por que traduzir significou, no decorrer de um longo período, uma sorte de pretensão maligna? Segundo Blanchot, "traduzir [...] permaneceu por muito tempo, em certas culturas, como uma sorte de pretensão maligna. Uns não queriam que se traduzisse em sua língua, outros, sim, e a guerra foi imprescindível para que essa traição, em sentido exato, se realizasse: entregar ao estrangeiro a verdadeira expressão de um povo".[14] Contudo, o tradutor ainda pode ser considerado culpado por uma impiedade ainda muito mais feroz, pois como "inimigo de Deus, pretende reconstruir a Torre de Babel tirando ironicamente vantagem e proveito da punição celeste que separa os homens, confundindo as línguas. Num tempo se acreditava poder remontar a uma linguagem originária, palavra importante que bastaria proferi-la para afirmar a verdade".[15]

---

11 Todas as citações transcritas do documentário "*Gassman, Pasolini e i filologi".*

12 BLANCHOT, Maurice. "Traduire" In ***L'amitié***. Paris, Editions Gallimard, 1971, p. 69 (tradução minha).

13 Especular, aqui, toca de perto a reflexão de Josefina Ludmer, em *Aqui América Latina*, ao argumentar: "Especular: literalmente e em todos os sentidos. Como adjetivo (do latim, *speculãris*), com o espelho e suas imagens, duplos, simetrias, transparências e reflexos. Especular como verbo (do latim *speculãri*): pensar e teorizar (com e sem base real, tudo poderia ser uma mera especulação). Ao mesmo tempo tramar e calcular os ganhos. Com um sentido moral ambivalente". In LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina*. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013, p. 7.

14 BLANCHOT, Maurice. "Traduire", In *op. cit.*, p. 69.

15 Ibidem, p. 70.

Importante lembrarmos que Pasolini, em sua tradução de Plauto, substitui o nome de "Zeus" por "Deus". Paolo Lago, no ensaio "Pasolini e gli antichi: una nota sulle traduzioni", defende a tese de que o escritor modernizou os textos de Ésquilo, por isso a substituição de "Zeus" por "Deus", de "Templos" por "Igrejas", com o objetivo de aproximar ao mundo cultural e ideológico contemporâneo. Mas é apenas disto que se trata? Ou há aqui um risco, uma operação apontada ao presente, em que o sagrado, chame-se "deus", "sexo", "amizade", "natureza", "vida", "amor", já não era mais capaz de provocar naquele "contexto" uma relação mais radical em direção ao outro?

Porém, se especulássemos a não existência dessa inimizade contra Deus, visto que ele já está morto ou que não existe ainda? No primeiro caso, poderíamos pensar na queda dos valores transcendentais, cujos pressupostos se centravam na ideia do poder soberano vinculado a um único Deus; no segundo caso, poderíamos pensar na possibilidade de uma existência por vir,[16] sendo esta, ao mesmo tempo, imanente e fantasmática. Imanente, pois se dá na ambivalência entre paragem (manere) e passagem (manare); fantasmática, pois essa existência por vir sobrevive na forma de fantasmas. Se ser escritor é colocar-se no lugar do morto, do mesmo modo, ser tradutor é proliferar a linguagem desses mortos.

Maurice Blanchot, ao relacionar a literatura e o direito à morte, está pensando nesse sentido? Se o eu da escritura encaminha-se para a dissolução de sua identidade, então poderíamos dizer que escrever não é apenas produzir a ausência de obra, mas produzir tanto a ausência do eu que escreve como a ausência presente na morte.[17] Portanto, não é apenas uma questão de "eu não escrevo", nem de "eu não escreve", mas, sim, de "escreve-se", "inscreve-se", "excreve-se". Em última análise: morre-se.

O tradutor, caso se lance nesse hiato aberto pela própria escritura, aprende a viver entre a vida e a morte, ou seja, precisamente nessa abertura, não podendo tomar nem a vida nem a morte como duas coisas absolutas. Assim, para conseguir viver nessa relação, ele precisa da intervenção de fantasmas. Ou melhor, precisa ser-com os fantasmas, apontando uma nova possibilidade ética com a memória, com o esquecimento, com a escritura, com a re-

16 Importante ressaltar que *por vir* não quer dizer futura, mas muito mais *inoperante*, onde aquilo que está *por vir* não cessa de chegar, resistindo sempre a uma apreensão totalizante.

17 "Se quisermos trazer a literatura ao movimento que torna acessível todas as ambiguidades, ele está ali: a literatura, como a palavra comum, começa *com* o *fim* que, somente ele, permite compreender. Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. Existe ser – isto é, uma verdade lógica e expressável – e existe um mundo porque podemos destruir as coisas e suspender a existência. É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens". BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 2011, p. 344.

escritura, com a linguagem, com o abismo aberto na linguagem e pela linguagem, com o estrangeiro, com os confins, seus lindes, limites e limiares,[18] ou, ainda, aprendendo a lidar com a espectrologia da própria leitura. Aqui, estamos nos reportando, não por acaso, ao preâmbulo de Spectres de Marx, de Jacques Derrida. Importante não esquecermos que alguns anos antes, Derrida publicaria o ensaio "Des tours de Babel", em 1987, presente no livro Psyché, no qual afirmaria que "a tradução, o desejo de tradução não é pensável sem essa correspondência com um pensamento de Deus."[19] Este, com seu nome, tornou-se, do mesmo modo, um endividado, pois o nome próprio pertence e não pertence ao mesmo tempo à língua.[20]

A tradução, portanto, segundo o filósofo, torna-se necessária e impossível como o efeito de uma luta pela apropriação do nome, ou melhor, a tradução é sempre um texto a-traduzir,[21] tal como discutido por Derrida, ou uma traduzibilidade, assim como a pensava Walter Benjamin.[22] É interessante perceber, no entanto, que uma possível especulação em torno da tradução, do desejo da tradução, sem uma correspondência com um pensamento de

---

18 Recomendo a leitura do ensaio "*Lindes*, limites, limiares" de Raúl Antelo, In *Boletim de Pesquisa – Nelic*, edição especial "Lindes/Fronteiras", 2008, pp. 04-27. Acessado em 10/11/2013: https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/994/showToc

19 DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002, p. 37.

20 Ibidem, p. 40. Segundo Derrida, "se a estrutura do original é mercada pela exigência de ser traduzido, é que, fazendo disso a lei, o original começa por endividar-se *também* em relação ao tradutor. O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar – e por lastimar após a tradução. Essa demanda não é apenas do lado dos construtores da torre que querem se fazer um nome e fundar uma língua universal se traduzindo dela mesma; ela também obriga o desconstrutor da torre: dando seu nome, Deus também invocou a tradução, não apenas entre as línguas tornadas subitamente múltiplas e confusas, mas primeiramente *de seu nome*, do nome que ele clamou, deu e que deve traduzir-se por confusão para ser entendido, portanto, para deixar entender que é difícil traduzi-lo e assim entendê-lo. No momento em que ele impõe e opõe sua lei àquela da tribo, ele é também demandador da tradução. Ele também está endividado".

21 Ibidem, p. 41. "O duplo endividamento passa entre os nomes. Ele ultrapassa *a priori* os portadores dos nomes se se entendem por isso os corpos mortais que desaparecem atrás da sobrevida do nome. Ora, um nome próprio pertence e não pertence, digamos, à língua, nem mesmo, precisemos agora, ao corpus do texto a traduzir, do *a-traduzir*. A dívida não empenha sujeitos vivos, mas nomes à margem da língua ou, mais rigorosamente, o traço contratando a relação do dito sujeito vivo ao seu nome enquanto que este se mantém à margem da língua. E esse traço seria aquele do *a-traduzir* de uma língua a outra, dessa margem a outra do nome próprio".

22 Segundo Walter Benjamin, "a tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade. A questão da traduzibilidade de uma obra possui um duplo sentido. Ela pode significar: encontrará a obra alguma vez, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado? Ou então, mas propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução e – em consonância com o significado dessa forma – consequentemente a exigirá também?". In: BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor", In: *Escritos sobre mito e linguagem.* Tradução Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 102. Walter Benjamin, portanto, parece postular que a origem é sempre póstuma e postiça, já que a tarefa do tradutor é a própria *traduzibilidade* e não exclusivamente a *tradução*. Ainda segundo Benjamin: "A traduzibilidade é uma prioridade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime na sua traduzibilidade. É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão". Ibidem, p. 104.

Deus, caso seja levado em consideração que está morto, não nos exime de afrontar tal correspondência, assim como não nos exime de confrontá-la caso pensemos que esse mesmo Deus, que impõe o seu nome, não existe, visto que, assim, deveríamos levar esta posição até as últimas consequências, tomando posição de que Deus nunca existiu e de que nunca existirá.

Em última análise, parafraseando um título de um dos ensaios de Pasolini, o qual também provoca uma polêmica calorosa, poderíamos dizer: "La volontà di Pasolini a essere poeta".[23] Ou seja, não "de" ser poeta, mas um vulgo Plauto. Em detrimento do fechamento provocado pela violência do logos do pai lemos lacunas, desvios: traduzibilidades.



[23] PASOLINI, Pier Paolo. "La volontàdi Dante a essere poeta", In *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti, 1991, p. 104.

Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos

Pasolini and Candeias: the coexistence of styles in the work of two modern filmmakers

Fábio Raddi Uchôa *
Universidade Federal de São Carlos

Resumo

Busca-se examinar a coexistência de estilos, tomada como traço do cinema moderno, partindo de sua definição entre a teoria literária e a teoria cinematográfica e passando ao exame das particularidades de tal fenômeno na produção cinematográfica do italiano Pier Paolo Pasolini, em particular no filme *Accattone* (1961), e na obra do brasileiro Ozualdo Candeias, com ênfase ao seu primeiro longa-metragem *A margem* (1967).

Palavras-chave: Estilo; Pier Paolo Pasolini; Ozualdo Candeias.

Abstract

We seek to examine the coexistence of styles, taken as a trait of modern cinema, from its definition between literary theory and film theory, and proceeding the investigation of the peculiarities of this phenomenon in the film production of the Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini, in particular *Accattone* (1961), and in the work of the Brazilian Ozualdo Candeias, with emphasis on his first film *A margem* (1967).

Keywords: Style; Pier Paolo Pasolini; Ozualdo Candeias.

● **Enviado em: 19/10/2015**
● **Aprovado em: 19/12/2015**

* Fábio Raddi Uchôa é mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Atualmente é Professor Colaborador do PPGIS/UFSCar, programa onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado (CAPES/PNPD).

Introdução

Accattone (1961): na Itália, às margens do rio Tibre, o sub-proletariado romano ganha voz e imagem pelas mãos de Pier P. Pasolini. *A margem* (1967): em São Paulo, nas várzeas do rio Tietê, a perambulação de dois casais de deserdados paulistanos desdobra-se em apoteose redentora, sob as lentes de Ozualdo Candeias. Em ambos os casos, a pobreza adquire roupagem mítica, colocando-se como contraimagem do *boom* econômico local. As aproximações entre os filmes destes dois cineastas, porém, não se limitam ao interesse pela pobreza. Seus cinemas anti-industriais e anticapitalistas, criados em espaços e contextos históricos de transição, podem ser pensados a partir da multiplicidade de referencias culturais e de formas narrativas. Neste contexto, este artigo busca examinar as obras destes dois diretores modernos, a partir da ideia de coexistência de estilos, tomada como forma de abordagem e de pensamento cinematográfico.

Para tanto, o trajeto organiza-se em três etapas, partindo do debate da noção de coexistência de estilos entre os campos da crítica literária e do cinema, passando ao exame das particularidades de tal fenômeno na produção cinematográfica de Pasolini, em particular no filme *Accattone* (1961), e depois na obra de Candeias, a partir de seu primeiro longa-metragem *A margem* (1967).

Sobre a coexistência de estilos.

Nos campos da linguística e dos estudos literários, a definição e aplicação da noção de coexistência de estilos ganha interpretação particular a partir da crítica com influências marxistas, ainda na primeira metade do século XX. Isso se dá, sobretudo, pela sintonia com a noção leniniana de descompasso entre estrutura e infraestrutura. Se em alguns casos tal noção possui aplicação mecânica, em outros adquire complexidade dialética, associando-se em particular à linguagem, falada ou escrita, tomada como material privilegiado para o exame das transformações e embates sociais em curso.

Em seu *Marxismo e filosofia da linguagem*[1], escrito no final dos anos 1920, Bakhtin explora a linguagem como um reflexo das relações sociais entre os falantes, que é capaz de explicitar os próprios embates de uma sociedade em determinado contexto sócio-histórico. O

[1] BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 2006. [1929]

filósofo russo propõe a palavra como "fenômeno ideológico por excelência"[2], um tipo de matéria social que reflete relações dialéticas entre infraestrutura e superestruturas. Trata-se de um indicador sensível das transformações sociais, sobretudo daquelas que despontam, efêmeras, sem ainda ter tomado forma definitiva. A coexistência de estilos é pensada a partir de uma forma particular, que será futuramente retomada e aplicada ao cinema pelo poeta/cineasta Pasolini. Trata-se do estilo indireto livre, um caso específico de interferência entre os discursos do narrador e de seu personagem, que implica em ambivalências e contaminações, narrativas e sociais.

Nos anos 1950, a questão dos não-limites para a interação entre estilos é retomada por Erich Auerbach em seu estudo sobre a representação do homem na literatura ocidental. Em *Mimesis*[3], o filólogo alemão esboça uma história da literatura ocidental. Trata-se da definição do realismo no Ocidente, explorado a partir das transformações no modo como os seres humanos se veem a si mesmos. Em termos gerais, busca definir uma "literatura universal", da humanidade pensada "enquanto fecundação recíproca de elementos diversos"[4]. A partir de obras literárias escritas entre a antiguidade grega e o século XX, Auerbach busca definir o estilo de cada uma delas, a partir de suas conexões com o momento de produção: os movimentos internos dialogam com movimentos sociais, correspondendo a mudanças em termos de construção da consciência histórica e dos modos de vida. São mapeadas as diferentes interações estilísticas, entre o sublime e o mundano, identificando em especial as aproximações ante a vida cotidiana em cada uma das obras. Isso implica um exame da noção de "separação dos estilos", ou "regra clássica de diferenciação dos níveis"[5], bem como de sua presença ao longo dos tempos. Trata-se de uma doutrina antiga, retomada pela corrente classicista, segundo a qual uma descrição "da realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável."[6] Em outras palavras, não haveria lugar para uma descrição de assuntos denominados baixos a partir de uma linguagem séria. A ruptura de tal regra ocorre em diversos contextos da história do ocidente, tal como nas obras cristãs entre Antiguidade e Idade Média, ou então a partir do realismo moderno de Stendhal e Balzac. A medida pela qual tal regra é rompida, nos diversos contextos literários tratados pelo

2 BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* p.34.
3 AUERBACH, E. *Mimesis.* São Paulo: Perspectiva, 2007.
4 AUERBACH, E. "Filologia da literatura mundial." In. *Ensaios de literatura ocidental: filologia e crítica.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. p. 357.
5 AUERBACH, E. *Mimesis.* São Paulo: Perspectiva, 2007. [1946] p. 486
6 AUERBACH, E. *Mimesis*, p.500.

filólogo, é um dos pontos de partida para definir o tipo de realismo e as figurações da consciência histórica em cada contexto social.

Entre os anos 1960-70, Pier Paolo Pasolini colabora para transposição de tal debate, das áreas da filologia e da literatura para o campo do cinema. Em seu pensamento, a questão influenciará nas teorias sobre a literatura e sobre o cinema, bem como na própria tessitura cinematográfica. No Festival de Cinema de Pesaro, em 1965, o poeta/cineasta profere a conferência "Cinema de Poesia", que será posteriormente publicada em 1972 em *L'Experience Héretique*[7], livro que sintetiza seu trajeto intelectual, explicitando a transposição dos estudos de estilo, da literatura para a sétima arte. Não sem inspiração marxista, a língua escrita é tomada como espaço privilegiado para o exame do neocapitalismo italiano dos anos 1950-60, período de forte industrialização e de suburbanização, denominado pelos italianos de "milagre econômico". A língua é então usada para pensar nos contrastes, entre estrutura e infraestrutura, entre as velocidades dos campos da economia e da cultura. Trata-se de um âmbito de confrontos e coexistências, ou uma estrutura instável "que vive a inquietude motriz, a necessidade de metamorfose, de uma estrutura que quer ser uma *outra* estrutura"[8]. Assim, o livro inicia-se por um exame sistemático de tais coexistências temporais e sociais, na prática intelectual de Gramsci, nos embates entre linguagem oral e linguagem escrita na Itália, bem como na presença do estilo indireto livre, em escritores italianos de Dante ao futurismo do início do século XX.

Ao abordar tal forma gramatical, que é utilizada pelos narradores para falar por intermédio dos personagens, Pasolini explora os paralelos entre estilo e sociedade. Trata-se de um trabalho próximo àquele realizado por Erwin Panofsky, nos artigos de *Three essays on style*[9], onde o historiador ilustra o modo como o estilo, ou forma expressiva, atribui sentido ao sujeito histórico, associando a obra de arte aos fatores extra-estilísticos e experiências sociais que condicionam a sua criação. Em Pasolini, o estilo indireto livre é considerado uma contaminação de linguagens, onde as barreiras entre um narrador externo e os personagens são rompidas, permitindo novas configurações entre eles. Em termos formais, relaciona-se a diversos tipos de oscilações: entre o objetivo e o subjetivo, entre a linguagem do narrador e a linguagem do personagem, entre uma linguagem "nobre" e uma outra "mundana". Talvez estejamos próximos das ideias de Schapiro, em *Style, artiste et société*[10], quando caracteriza o

7 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique: langue et cinéma.* Trad. Anna Rocci Pullberg. Paris: Ramsay, 1989. [1972]
8 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p.17.
9 PANOFSKY, Erwin. *Three essays on style.* Cambridge: MIT Press, 1995.
10 SCHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société.* Paris: Gallimard, 1982.

período moderno a partir da presença de diferentes estilos em uma mesma obra. No caso da forma gramatical discutida por Pasolini, a coexistência de diferentes linguagens corresponde também a uma "consciência sociológica [...] por parte do autor,"[11] que envolve uma auto-significação, em termos de inserção ante aos embates sociais da época e à luta de classes. Na literatura medieval de Ariosto, por exemplo, Pasolini identifica "uma continuidade misteriosa entre a língua feudal e a língua burguesa, entre a língua das armas e aquela do comércio e dos bancos", uma mistura entre o prosaico do medievo e a linguagem sublime do épico. Já em Dante, existiria uma mescla entre os universos do latim da nobreza e do florentino da burguesia, imbuídos por uma consciência clara de tais categorias sociais. Em termos interpretativos, o estilo indireto livre poderia ser uma espécie de "tapete persa"[12], uma fusão de almas e de mundos, entre narrador e personagem, escrita a partir da poesia "que nasce da contaminação, do choque entre duas almas por vezes profundamente diferentes."[13]

Na segunda parte de *L'Experience Héretique* o debate da literatura é transposto para a definição do cinema de poesia: um tipo de cinema baseado no uso do discurso indireto livre. Em oposição ao cinema clássico, considerado com um cinema de prosa, o cinema moderno defendido por Pasolini seria marcado por ambiguidades, sendo ao mesmo tempo extremamente objetivo e extremamente subjetivo: os traços técnicos presentes no cinema moderno, onde poderíamos incluir o plano-sequência, os *travellings*, a câmera na mão, a perambulação, bem como a evidenciação da montagem e do aparato, colocam-se como indícios da experiência e da subjetividade de personagens em crise. O cinema de poesia é, assim, marcado por pseudonarrativas, que subjazem à narrativa em prosa, como se existisse, ali atrás, um outro filme, subjacente, inacabado; a língua seria liberada de sua função normal (prosa), adquirindo nova liberdade poética, tornando-se ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. Neste sentido, a proposta de Pasolini incluiria uma mescla entre visualidade da vida cotidiana e poesia, aproximando-se daquela atribuída ao cinema por Lukacs, em sua *Estética*: "No cinema é perfeitamente possível fazer perceber-se não apenas o mundo externo objetivamente presente, como também os importantes aspectos subjetivos que esse mundo suscita nos personagens."[14]

11 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p. 43.
12 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p. 51.
13 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p. 51.
14 LUKACS, Georg. "El film". In. *Estetica. vol. 4* Barcelona: Grijalbo, 1967. p.191.

A coexistência de estilos como pensamento cinematográfico: Pier Paolo Pasolini.

Dadas as sintonias entre a obra escrita e filmada de Pasolini, pode-se possível abordar os próprios filmes do cineasta, desvendando a coexistência de estilos como forma de pensamento cinematográfico[15]. Na trajetória do poeta/cineasta italiano, a prática cinematográfica é posterior à exploração dos campos da poesia e da literatura, trazendo diálogos e temáticas remanescentes. É o caso da atenção às práticas linguísticas e culturais de grupos excluídos, como os camponeses italianos e o sub-proletariado[16] romano, tomados como o avesso do mundo representado pelo grande "milagre econômico" italiano e o neocapitalismo anos 1950-60. Desde o início, o cinema de Pasolini caracteriza-se por ambiguidades, que extrapolam as contaminações entre objetivo e subjetivo, entre narração e personagens. Na bibliografia especializada, tais ambiguidades serão pensadas de diferentes maneiras. Para Ismail Xavier, o elemento mediador nos filmes do cineasta será a experiência de alguém que tem uma cultura estranha àquela da plateia, afirmando alteridades culturais, temporais e históricas. "Tal portador está ali para afirmar uma diferença: representa uma alteridade, o confronto entre passado (mundo arcaico do mito, experiência da natureza própria ao camponês) e presente (sociedade burguesa técnico-urbana)."[17] Maurizio Viano[18], por sua vez, trabalhará as ambiguidades da obra pasoliniana a partir de outra ideia particular: as oscilações entre o ideológico e o místico, ou seja, entre um racionalismo de inspiração marxista e um irracionalismo de ordem religiosa. A atitude ideológica, inspirada no marxismo, se relacionaria com a identificação daquilo que não é socialmente visto num determinado contexto, ou aquilo que é proibido; a ruptura das políticas de representação hegemônicas, voltando os olhos àquilo que era encoberto de forma ideológica: um grupo social, ou então, uma forma de sexualidade. A atitude mística, por sua vez, uniria a crença e o respeito, numa busca de significados que extravasa para a ordem do sagrado. Ao invés de um desvendamento racional, o funcionamento aqui seria a partir da metáfora, ou da multiplicidade de significados.[19] No caso de Pasolini, para Viano, seria possível pensar numa ambivalência

15 Consideramos aqui pensamento cinematográfico as formulações, suscitadas pelos próprios filmes ou pela abordagem comparativa entre obras cinematográficas e escritas de um mesmo cineasta, tal como explorado por Jacques Aumont em *As teorias dos cineastas.* Campinas: Papirus, 2004.

16 O termo sub-proletariado, também designado como lumpenproletariado, origina-se na obra de Karl Marx, para referir-se à população socialmente situada abaixo do proletariado, em termos de organização e consciência de classe.

17 XAVIER, I. "O cinema moderno segundo Pasolini." In. *Revista de Italianística*, São Paulo, 1993, ano 1, n.1, p.108.

18 VIANO, Maurizio. *A certain realism: making use of Pasolini's film theory and practice.* California: University of California Press, 1993.

19 VIANO, Maurizio. *A certain realism*, p.63.

mítico-ideológica, tomada como atitude motriz do estilo, com comportamentos diversos ao longo de sua filmografia. Em *L´Image-mouvement*, Deleuze pensará nos filmes do cineasta a partir da coexistência entre místico e abjeto: ou seja, um cinema caracterizado por uma consciência poética "mística ou sagrada", permitido ao cineasta:

> "levar a imagem-percepção, ou a neurose de seus personagens, a um nível de baixeza e de bestialidade, em seus conteúdos os mais abjetos, ao mesmo tempo que os reflete numa pura consciência poética, animada pelo elemento mítico ou sacralizante. É essa permutação do trivial e do nobre, essa comunicação do excremencial e do belo, essa projeção do mito, que Pasolini diagnosticava no discurso indireto livre como forma essencial da literatura. E ele consegue fazer dela uma forma cinematográfica capaz de graça tanto quanto de horror."[20]

De fato, ao longo de sua obra cinematográfica, Pasolini usará o mito como mediação, ou contraimagem, para tratar do presente italiano da época, propondo diferentes cotejos entre o universo mitológico de culturas camponesas arcaicas, medievais ou Greco-romanas, e a objetividade da cultura tecnocrático-burguesa da Itália dos anos 1960-70.

No primeiro longa-metragem, por exemplo, explicita-se um olhar ao sub-proletariado romano, que se coloca como ato de resistência: a atenção à consciência dos miseráveis, pensada como pré-histórica e representada a partir de uma atmosfera sacra. Realizado num momento em que o diretor iniciava-se à técnica cinematográfica, *Accattone* (1961) trata da marginalidade social, vista por meio dos habitantes da periferia Romana, acompanhando a história de um personagem de duplo nome, Victorino/Accattone. A matéria do filme é a própria situação de marginalidade, tomada como espécie de momento liminar, de tentativa de vida em meio à pobreza, entre o trabalho e o não trabalho, entre a vida e a morte. As ambivalências de tal situação são exploradas em diferentes instâncias do filme, dentre as quais encontram-se: a construção do personagem-título, as dualidades existentes entre a paisagem física/humana e a trilha musical, as repetições de *travellings*, bem como a reincidência da figura da ponte associada à morte.

O protagonista de *Accattone* é uma espécie de pária, habitante de uma *borgota* romana, que vive de pequenos roubos, favores amigos e, especialmente, a sedução de mulheres para a prostituição. Sua ação em relação às moças é ao mesmo tempo de ajuda e cinismo, aproximação amorosa e abuso. Pede condolências à ex-mulher, com um sentimento de amor e cinismo parasitário. Seduz a ingênua Stella, colocando-a na rua para prostituir-se, mas passa a nutrir-lhe algo de amoroso, pedindo que fique em casa. Assim, em dado momento de sua

[20] DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento.* São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 92.

trajetória, busca aprumar-se seguindo o caminho do trabalho honesto, mas a labuta lhe cai como uma espécie de martírio, fazendo-lhe sentir-se exausto e explorado. Abraça o filho para roubar-lhe uma corrente. Tenta voltar-se a uma vida aparentemente aceitável, com pequenos roubos, mas morre num acidente de trânsito ao fugir da polícia, estirado com a cabeça numa guia, sob os olhares de condolência dos amigos e transeuntes.

Em termos de construção formal, as paisagens da pobreza suburbana ganham uma ambientação mítica, sobrepostas à sacra trilha musical de Bach. O filme ambienta-se predominantemente nas periferias romanas, entre as várzeas do rio Tibre. Perpassa vilas humildes com a presença dos próprios habitantes de subúrbio, longas vias de terra e terrenos descampados, num explícito diálogo com as paisagens construídas pelo neorrealismo italiano alguns anos antes. Depois de seguir sua ex-mulher por um terreno baldio, insistindo por sua ajuda, Accattone envolve-se numa briga com o irmão da moça. Ao digladiarem-se pelo chão, assistidos por dezenas de moradores da região, o crescendo da música de Bach atribui ao conflito corporal tonalidades martirizantes. Também na primeira parte de *Accattone*, o mesmo efeito será construído pelo soar de Bach sobre as imagens da indefesa prostituta Madalena, ao ser agredida por um sarcástico grupo de rapazes no arrabalde romano. Em diversos momentos do filme, entre os créditos iniciais e a morte final do protagonista, a música do compositor alemão colabora para a construção de uma atmosfera sacra, associando cada vez mais a passagem de Accattone pelo mundo à via-crúcis de um Cristo em direção à morte.

O uso do *traveling,* com algumas repetições pontuais e significativas, é outra das construções formais recorrentes, com influência sobre a significação e a experiência dos personagens. Traço físico de estilo que colabora para a construção de uma situação de ambiguidade, ao mesmo tempo presença e não pertencimento, dos protagonistas ante ao mundo. É o caso, por exemplo, de dois planos-sequência, construídos a partir de longos *travellings*, que apresentam Accattone caminhando ao lado de mulheres tentando seduzi-las em seu jogo de condolência, sedução e cafetinagem. A primeira vez será com a ex-mulher, tentando reaproximação; e a segunda, com a indefesa Stella, induzindo-a à prostituição. Em termos de estilo, trata-se de momentos de perambulação física, de desagregação dos laços de causa e efeito; por outro lado, o diálogo entre os personagens refere-se a um jogo de poder, que reproduz uma moral pautada pela a honra e a chantagem. Mais à frente, ao longo do filme, o *travelling* também associará a ética do antilabor sub-proletário e uma atmosfera de martírio cristão. Depois da tentativa de integrar-se ao mercado de trabalho, quase que se arrastando de cansaço, numa ação construída através de outro *travelling*, Accattone será ironizado pelos

amigos da *borgota*, pouco antes de ser linchado. Tais tomadas dos corpos em movimento, repetidas pontualmente ao longo do filme, sintetizam a fusão de conteúdos e a situação de passagem ante ao mundo, por parte dos protagonistas; trata-se de uma espécie de figura, que é abandonada no final, no exato momento em que Vittorio/Accattone rouba uma moto e distancia-se finalmente da câmera, agora fixa, em direção à morte anunciada pela ruptura do uso do *travelling*.

A morte do protagonista se efetivará numa ponte, que se coloca como outra das figuras liminares referidas em *Accattone*. No início do filme, a ponte aparecerá como palco, de afronta e espetacularização da morte. Sua segunda aparição coincidirá com a transformação de Stella em amada-prostituta. No desfecho do filme, ressurgirá na qualidade de ponto final da vida, e de saturação do "sinal da cruz invertida, superstição pagã e vagamente pitoresca"[21], realizada por um dos transeuntes no último plano de *Accatone* e que sintetiza o tipo de marginalidade vivenciada pelos personagens.

As dualidades entre paisagens e trilha sonora, os *travellings*, assim como as referências ao espaço da ponte, são figuras características e recorrentes do filme de Pasolini, cuja repetição poderia lembrar algum tipo de pensamento figural cristão. Tipo de raciocínio descrito por Auerbach como típico da idade média, onde o conhecimento e a interpretação do mundo se dão a partir do estabelecimento de uma relação de repetição, ou de profecia, entre a realidade presenciada e as figuras míticas das escrituras cristãs. As ambivalências de *Accattone*, porém, incluem leves ironias a um suposto pensamento figural. Em alguns momentos, as exaustões dramáticas sugeridas pela trilha musical contaminam o místico e o sentimento de piedade, pela sátira. As repetições, de planos, movimentos e motivos, em suas oscilações, deslocam-se entre a profecia e, por outro lado, a criação de um estado subjetivo de loucura. É o caso da reiterada referência a um cortejo fúnebre, que culmina com um devaneio onírico, onde o protagonista Accattone vê seu caixão sendo carregado e posteriormente, com ironia, pede ao coveiro que cave sua cova em local ensolarado. Assim, a comiseração cristã é incorporada, mas também levada à estranheza.

A coexistência entre elementos religiosos e de contraposição à cultura capitalista, em *Accattone*, pode ser aprofundada a partir dos comentários de Mariarosaria Fabris[22]. As referências ao universo cristão, incluindo música, modelos pictóricos e a figuração de uma jornada em direção à morte, permitem uma leitura do filme em chave religiosa. Por outro

21 GERARD, Fabien. *Pasolini ou le mythe de la Barbarie.* Bruxelles: Ed. de la Université de Buxelles, 1981. p.41.

22 FABRIS, Mariarosaria. "A margem da redenção: observações sobre Accattone." In. *Revista de Italianística*, São Paulo, 1993, ano 1, n.1, p.91-99.

lado, a apreensão do sub-proletariado se dá por meio de uma poética épico-religiosa, que apreende tal população em suas qualidades pré-burguesas e pré-cristãs. Para Pasolini, seus personagens encontram-se fora de uma consciência histórica, apresentando certa pureza, mas também uma moral que não é aquela da Roma contemporânea: "o sub-proletariado (...) é, apenas aparentemente, contemporâneo de nossa história. As características do sub-proletariado são pré-históricas, são definitivamente pré-cristãs [...] Os meus personagens, por exemplo, não sabem o que é o amor no sentido cristão [...], sua moral é a moral típica de todo o Sul da Itália, fundada sobre a honra."[23] O sentido de ser pré-histórico é viver numa inocência mítica, opondo-se à ordem repressora, a partir de um romantismo que contamina o próprio gesto de criação pasoliniano. Tal gesto carrega consigo a construção da memória, a alegria do amor, as potências políticas e os protestos capazes de reconfigurar o futuro: "Isso não excluía uma certa 'mitificação' do povo [...] Mas o mito [...] justamente fazia parte [...] da energia revolucionária própria aos miseráveis, aos desclassificados ante ao jogo político vigente."[24] Imagem a contrapelo do milagre econômico do final dos anos 1950, *Accatone* enfatiza justamente aquela população esquecida pelo governo e que havia se multiplicado nos arredores de Roma, permeada por uma moral onde a pobreza torna-se a verdadeira riqueza, e onde a corrupção apresenta-se como forma superior de pureza.

A coexistência de estilos como pensamento cinematográfico: Ozualdo Candeias.

A coexistência de estilos, pensada aqui a partir do trajeto teórico e cinematográfico de Pasolini, pode ser usada para pensar na obra de outros cineastas, principalmente a partir dos anos 1960-70, momento em que as propostas autorais e a contraposição à decupagem clássica desdobram-se, em termos narrativos, na exploração das ambiguidades e nos ofuscamentos da transparecia.

O trajeto cinematográfico do cineasta paulista Ozualdo Candeias, conhecido como um dos precursores do Cinema Marginal, ganha densidade quando pensado a partir da coexistência de estilos. Ao longo dos anos 1960-70, o cinema brasileiro lê e incorpora traços do cinema moderno europeu, como o uso do plano-sequência, a câmera na mão, a perambulação e a exposição do aparato cinematográfico, desdobrando-se em projetos diversos, aglomerados principalmente, porém não exclusivamente, entre as propostas do Cinema Novo e do Cinema Marginal. O país presencia o fechamento democrático e o aumento

[23] PASOLINI, P. P. Apud. FABRIS, M. "A margem da redenção: observações sobre Accattone.", p.95.
[24] DIDI-HUBERMAN, G. *Survivance des Lucioles.* Paris: Les Editions de Minuit, 2009. p.28-29.

da perseguição política, com o golpe de 1964 e sua radicalização em 1968. A opção por uma modernização conservadora, com altos índices de industrialização e total limitação das liberdades democráticas, leva a uma realidade social marcada por desigualdades e ambiguidades. Um autoritarismo plutocrático radicaliza o abismo social. Desde 1967, destacam-se as altas taxas de crescimento econômico, a concentração de renda e a ampliação dos padrões de consumo modernos. Às elites, coube uma ampliação da renda; aos pobres, restou a intensificação do êxodo rural e a compressão dos salários. Cria-se um grande contingente populacional móvel. A modernização da agricultura, realizada de maneira selvagem, impele os colonos e camponeses ao mundo sem lei das fronteiras agrícolas, ou então, à violência da cidade grande. Junto com o predomínio da cultura de massas, alavancado pela consolidação da indústria cultural, há um colapso do espaço público.[25] Na capital paulista, intensifica-se o denominado padrão periférico de urbanização, fundamentado em moradias construídas pelos próprios moradores, em loteamentos periféricos, colaborando para a descentralização demográfica, bem com para a ampliação das distâncias entre núcleo urbano e periferia.[26] Trata-se aqui da radicalização de uma dinâmica territorial, especialmente relacionada à segregação e à concentração da pobreza, que aparentemente adequou-se muito bem ao tipo de desenvolvimento industrial excludente, promovido pelo governo militar a partir do final dos anos 1960.

Em 1968, com a instauração do AI5 (Ato Institucional n.5) e o fechamento do jogo democrático, as utopias das esquerdas são minadas. Cria-se uma situação de pessimismo e perseguição política que, somada às reminiscências da contracultura tropicalista, influenciará a estética do Cinema Marginal. Com presença em diversas regiões do país, porém com maior representatividade em São Paulo e Rio de Janeiro, trata-se de um conjunto heterogêneo de obras. Na capital paulista, corresponde a um grupo de críticos e cineastas que se organiza em torno da Rua do Triunfo, bairro da Luz. Fazem parte deste grupo: Jairo Ferreira, Agrippino de Paula, Rogério Sganzerla, João Batista de Andrade, Ozaldo Candeias e João Callegaro. Os primórdios do movimento são atribuídos a *A margem* (1967), de Candeias, com sua atração pela marginalidade urbana, bem como a *O bandido da Luz Vermelha* (1968), de Saganzerla, com sua fusão tropicalista de fragmentos culturais. Estabelecendo diferentes relações com

25 MELLO, João M. C. de; NOVAIS, Fernando A. "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna." In: NOVAIS, F. A.; SCHWARCZ, L. M. *História da vida privada no Brasil. vol. 4*. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 560-657.

26 De acordo com Marta Grostein, tal dinâmica relaciona-se ao advento de um espaço dual, marcado pelos contrastes entre uma cidade formal, contemplada pela presença do Estado, e uma cidade informal, dominada pela ilegalidade. GROSTEIN, Marta Dora. "Metrópole e expansão urbana: a persistência de processos insustentáveis." São Paulo em Perspectiva. vol.15, n.1, jan./ mar. 2001. p.13-19.

produtores, técnicos e atores da assim denominada Boca do Lixo[27], tais cineastas originarão um conjunto de obras conhecido pela violência estética, pela consciência do fracasso, assim como pela reciclagem da cultura estrangeira, carregada no deboche.

Em *Cinema Marginal (1967-73)* Fernão Ramos[28] caracteriza tais obras pela fragmentação narrativa, a curtição e o grotesco. As mesmas estabelecem uma relação agressiva com os espectadores, por meio do uso de imagens abjetas (animalização, vômitos, deglutição aversiva, etc.) que, somadas ao horror, prejudicam o desenvolvimento das ações. De acordo com Ismail Xavier, tais obras são uma "resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*".[29] Em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, ao questionar a capacidade alegórica de tais obras ante a situação nacional, Ismail Xavier as inclui no segundo polo de uma dialética entre totalização e fragmentação: grupo de filmes com tendência antiteleológica, seja por infringirem a continuidade narrativa clássica, seja pela falta de clareza no diagnóstico da experiência nacional[30].

Junto com Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, Ozualdo Candeias forma uma geração que dá origem ao Cinema Marginal num momento de transição onde as referências, além do Cinema Novo como ponto paterno de confronto, eram divididas em duas principais balizas: a chanchada, Orson Welles, o cinema americano "B", a canção popular dos anos 1930 e os escritores Lima Barreto e Machado de Assis; e, por outro lado, a própria linguagem cinematográfica renovada pela *Nouvelle Vague* e pelos experimentais americanos.[31] No caso particular dos cineastas de São Paulo, haviam ainda as reminiscências de um cinema paulista de ambições industriais, apoiado pelos quadros de críticos e cineastas remanescentes da experiência empresarial paulista dos anos 1950, representados por figuras de tendência "universalista"[32] como Walter Hugo Khouri, Máximo Barro e Ruben Biáfora. É neste contexto

---

27 Região situada nas imediações do bairro da Luz, em São Paulo, que entre as décadas de 1960-80 constitui-se como pólo de empresas e técnicos, sendo considerada por alguns pesquisadores como um dos ciclos do cinema brasileiro. (ver. ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares.* Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2006.)

28 RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973) – a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

29 XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.76.

30 XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento.* São Paulo: Brasiliense, 1993.

31 BERNARDET, J-C. *O vôo dos Anjos.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p.21-22.

32 Como descrito por Ortiz Ramos, nos anos 1960, o embate entre dois grupos de cineastas e críticos assume maior nitidez. Estes se articulavam diante da discussão em torno da atuação do Estado no campo cinematográfico. A corrente "industrialista-universalista" opunha-se a ala nacionalista e defendia a absorção das formas de produção estrangeira, sem prejudicar os fornecedores externos. Eles defendiam o respeito à política liberal de importação de filmes para que o público pudesse ter acesso a toda a

que se insere *A margem*, filme de transição, cujas ambiguidades unem diálogos contextuais com o cinema paulista anterior a 1967 e com o Cinema Marginal que se consolidaria em 1968.

Em termos gerais, o cinema de Candeias lida com automóveis e seres que percorrem um mundo em si deslocado, marcado pela ambiguidade (nem campo nem cidade), pela violência e pela desclassificação social. Nele identificamos os influxos entre nacional e estrangeiro, somados a um novo olhar para a cidade, que se volta à pobreza e às mazelas decorrentes da modernização conservadora dos anos 1960-70. O foco é a população excluída, formada por prostitutas, migrantes rurais, ambulantes, pedintes, bem como um sub-proletariado urbano que não se integra no mercado de trabalho formal. Trata-se de um cinema marcado pela inclassificabilidade, pela releitura de gêneros e pelos traços limítrofes, que foram teorizados pela bibliografia especializada, visitando-se sobretudo as noções de ambiguidade e de perambulação: em *Cinema Marginal (1968-73)*, Fernão Ramos indicará a coexistência entre o sublime e o abjeto, que se desdobra numa busca por demonstrar a existência da pureza, mesmo em meio ao lixo; em *Aves sem rumo* (2000), Alessandro Gamo refere-se à não-ancoragem dos personagens, que inclui a marginalização em relação à sociedade civil e a impossibilidade de contatos duradouros, com reflexos sobre a construção temática e estilística dos filmes; Jean-Claude Bernardet chamará atenção à perambulação em "zonas limítrofes de deterioração", ao andar a esmo à espera de algo vago e indeterminado, bem como a "uma pulsação de vida mínima em ambientes degradados [...]"[33]; Rubens Machado Jr. pensará numa "*mise en scène* compósita entre banalidade e sonho"[34]; em *Perambulação, silêncios e erotismo nos filmes de Candeias*, Fábio Uchôa abordará tais filmes a partir das ambiguidades do estilo, presentes nas composições espaciais, sonoras e de construção dos corpos.[35] De fato, nos filmes do cineasta, nota-se uma perambulação em sintonia com descompasso social.[36] Os deslocamentos físicos, pedestres ou automotivos, figuram uma violência social mais ampla, em sintonia com as desigualdades decorrentes do autoritarismo plutocrático promovido pelo Governo Militar na passagem dos anos 1960-70. O abismo social torna-se regra, inspirando as construções estilístico-temáticas internas e a

produção cinematográfica mundial. Tal grupo era formado por ideólogos das extintas Vera cruz, Maristela e Multifilmes. Já o grupo nacionalista era composto por membros do Cinema Novo e ex-integrantes da *Revista Fundamentos*, tais como Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

33 BERNARDET, J-C. "J-C. Bernardet.". In. *Ozualdo R. Candeias.* São Paulo: CCBB, 2002. p. 33.

34 MACHADO JÚNIOR, Rubens. "Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varzeana de Candeias." *Significação*, São Paulo, n. 28, 2007, p.119.

35 UCHOA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias. (1967-83)* Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA/USP, 2013.

36 UCHOA, Fabio. "Anotações sobre a perambulação automotiva, o Cinema Marginal e Aopção ou as rosas da estrada." *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, 2014.

própria relação dos filmes com o contexto social, interpretáveis como contraimagens do discurso oficial do "Brasil grande" que denunciam o crescimento econômico enquanto falácia.

A margem será realizado com recursos financeiros limitados, contando com uma mescla de atores profissionais e não-profissionais contatados na Boca do Lixo, além da colaboração de Máximo Barro, professor e cineasta formado nos anos 1950 junto aos quadros das grandes produtoras paulistas, que montaria o filme de Candeias mas sem incluir seu nome nos créditos finais. Filmado predominante às margens do rio Tietê, *A margem* apresenta a perambulação de dois casais por locais limítrofes, entre a várzea e o centro de São Paulo, entre a vida e a morte, entre o rural e o urbano. De passagem e sem vínculos sociais aparentes, eles se misturam às favelas, ao limbo, ao lixo e às ruínas. Os possíveis laços afetivos não se efetivam. A única certeza são os movimentos, lentos e contínuos, que deságuam numa saída apoteótica e redentora: os quatro personagens são levados, em um barco, por uma estranha mensageira da morte, para algum lugar distante, longe da miséria social. Na narrativa deste filme, as ambiguidades relacionam-se à construção da perambulação, à oposição espacial entre centro e várzea, às articulações entre paisagens e trilha musical, bem como aos atributos físicos e sociais do espaço de várzea paulista, onde o filme é imaginariamente ambientado.

O tom geral e a articulação formal da perambulação são notados desde o início. A primeira sequência apresenta uma barca em movimento, num lento deslizar por um braço de rio, em direção a uma ponte. A aproximação é observada por um grupo de deserdados, que se misturam à paisagem da várzea, repleta de ruínas. O movimento articula-se numa intensa troca de olhares, que presenciam a chegada de uma estranha morena, em vestido estilo chinês. Sob o som de uma trilha sonora que passará de tambores e notas tensas a temas jazzísticos, a troca de olhares forma um fluxo, que gravita em torno de uma ponte de madeira, sugerindo sentimentos ambíguos/variados: medo, surpresa, sensualidade, compaixão, indiferença e redenção. Em termos formais, a sequência é construída a partir daquilo que Edward Branigan denominou de "planos-ponto-de-vista" (PPV)[37]: uma alternância particular entre planos que correspondem aos pontos de vista dos personagens. Trata-se de uma construção relativamente complexa e madura do cinema clássico, que é recontextualizada por Candeias, para a representação de uma população varzeana de deserdados. No caso do cinema clássico, os PPVs contribuem para a construção/apresentação do espaço externo, onde está inserido um determinado personagem. Em *A margem*, pelo contrário, prevalece a importância dos olhares e dos gestos para a construção de um espaço internalizado: marcado muito mais

[37] BRANIGAN, E. "O plano-ponto-de-vista". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do cinema.* Vol.II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. pp. 251-275.

pelas imantações entre os corpos, do que pelos limites territoriais; o espaço é uma energia quase subjetiva, que flui entre os corpos e as paisagens indefinidas das várzeas. Pensa-se aqui na perambulação enquanto traço objetivo e subjetivo, que une uma prática física de espaços/corpos "entregue[s] ao presente do acontecimento"[38] e, por outro lado, a relação com a presença da imagem mental, "imagens flutuantes, [...] clichês anônimos que circulam num mundo exterior, mas também penetram em cada um e constituem seu mundo interior [...]"[39]. No filme de Candeias, a perambulação passa pela construção dos enquadramentos com diagonais em profundidade, pela complexa rede de fluxos composta por meio da montagem, dos movimentos de câmera e dos deslocamentos dos corpos, bem como pelas imantações entre câmera, corpos e objetos. As cadências de olhares, trocadas com tensão e afetos entre os personagens, porém, remetem-se a um universo introspectivo e existencial.

Ao longo do filme, a perambulação terá variações, sugerindo uma São Paulo dividida entre a várzea do rio Tietê e o centro urbano. Tais regiões correspondem a estilos e lógicas narrativas diferentes. Na várzea, nota-se um jogo humanizante e sublime. Flanamos pelos confins da cidade, compartilhando os movimentos e olhares das personagens, como se estivessem num sonho, onde a fascinação pelo fluxo associa-se à salvação prometida pelo final do filme. A várzea é um espaço-gênese, espaço de fronteira, origem imaginária de uma São Paulo que se expande pelos meandros de solos alagadiços. Num primeiro momento, historicamente, o movimento alcança as várzeas do Anhangabaú e do Tamanduateí. Depois, atinge o anel formado pelo rio Pinheiros e o Tietê. Na várzea representada de *A margem*, nota-se: a projeção amorosa dos personagens com suas bizarras práticas sexuais, a representação da prostituição como ação subversiva, a presença de resíduos culturais circenses e cristãos, além de um sentimento de humanização quase sublime.

A partir da metade do filme, porém, a perambulação dos personagens desdobra-se para o centro da cidade, figurado pelo imponente Viaduto Santa Ifigênia. Nesta nova região, a troca de olhares entre os protagonistas é recusada, com a construção de pontos de vista externos a eles. Sujeitos aos perigos físicos da cidade, eles enfrentam os carros e a multidão, num espaço marcado pela verticalização e pela violência. É o local da exploração e da humilhação pelo trabalho formal, espaço pautado pelo aqui e agora de uma cidade monumental, de exploração dos migrantes recém-chegados, vinculando-se a uma suposta cidade vivida, no presente histórico de 1967. A referida dualidade espacial, várzea *versus*

[38] DOUCHET, Jean. "O corpo" In: OLIVERIA, Luis Miguel (Org.). *Nouvelle Vague.* Lisboa: Cinemateca Portuguesa/ Museu do cinema, 1999. p.174.
[39] DELEUZE, G. *A imagem-movimento,* p. 234.

centro da cidade, sugere uma centralidade que expulsa e o predomínio de uma área periférica que abriga os socialmente excluídos.

A coexistência entre o abjeto e o sublime é outra das ambiguidades marcantes de *A margem*. O rigor técnico da troca de olhares, associado à erudição da trilha sonora, se contrapõe às impurezas da paisagem física e humana de *A margem*. A presença do sub-proletariado paulista, em meio aos dejetos da várzea do Tietê, é apresentada sob o deslizar dos improvisos jazzísticos do Zimbo Trio[40], que colaboram para a construção de uma ambientação mística e a ampliação dos espaços dispersos à margem. Em termos narrativos, tal coexistência de estilos rebate-se sobre o destino dos personagens, em sua jornada sublime, em meio às ruínas urbanas; em sua busca por uma existência inocente e singela, em meio aos dejetos do progresso.

O gosto pelo lixo, pelo disforme, pelas paisagens abandonadas, pelas favelas e pelo grotesco de certas práticas sexuais ao ar livre, promove um diálogo com o Cinema Marginal, e especialmente com a vertente do cinema do lixo, contextualizada na Boca do Lixo. Os referidos filmes, realizados a partir de 1968 e mapeados por Fernão Ramos em *Cinema Marginal (1968/73)*, tratarão o abjeto, o lixo, o sujo, o disforme, o cafajeste e a deterioração, a partir de uma chave específica: o "avacalho-curtição"[41], direcionado à obra, ao mundo, ao próprio espectador. Em termos da construção das paisagens urbanas, o Cinema Marginal paulista constrói uma São Paulo infernal, projeção das angústias políticas e pessoais, que passa por uma grande explosão e se desintegra, alcançando as várzeas e as favelas do rio Tietê, as ruas e construções abandonadas sem referencial físico de localização, os arrabaldes da Zona Leste, as praias do litoral paulista, ou ainda, colocando a própria Boca do Lixo como símbolo do terceiro mundo em decadência.[42]

Ante a isso, *A margem* dialoga especialmente em termos da explosão da paisagem urbana. Por outro lado, afasta-se do pessimismo corrosivo, adotando como chave principal a possibilidade de salvação, que é reafirmada pelo lirismo da trilha musical, executada pelo Zimbo Trio. É importante lembrar que, dentro do cinema paulista, o referido trio de músicos já havia colaborado com Walter Hugo Khouri, para a trilha musical de *Noite Vazia* (1964), e ainda iria trabalhar com Rubem Biáfora, no filme *O quarto* (1968). Em ambos estes filmes, a

40 Grupo de música fundado em 1964, composto por Amilton Godói (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsotti (bateria) que, além deixar sua marca na musica popular brasileira instrumental, colaboraria com a interpretação de trilhas musicais de filmes dos anos 1960; O Zimbo Trio interpretaria a trilha musical composta por Rogério Duprat para *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, bem como executaria a trilha musical de *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias.

41 RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

42 UCHOA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias. (1967-83)* Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA/USP, 2013.

trilha musical colabora para a construção do vazio existencial, experimentado por habitantes da metrópole paulista, incluindo suas aventuras sexuais com prostitutas em busca de completude. Nestes dois casos, trata-se de um cinema herdeiro do projeto de industrialização do cinema paulista e de inspiração europeia. No contexto de 1967, a trilha musical do Zimbo Trio poderia trazer ao filme de Candeias um ranço industrializante, de um cinema de tendência universalista, própria aos posicionamentos de W. Hugo Khouri, Rubem Biáfora e Máximo Barro. Em *A margem*, porém, o rigor formal da trilha do Zimbo Trio é usado para a representação dos socialmente excluídos, contribuindo para a construção de uma atmosfera relacionada ao vazio e à busca interior, mas que se afasta do mero fracasso pessimista, afirmando uma possibilidade lúdica, e imaginária, de algum tipo de beleza e de liberdade em meio às várzeas.

A incorporação da cultura estrangeira (os panos-ponto-de-vista e a referência jazzística da trilha musical) é assim usada para a representação do descompasso social, a partir de um descompasso de estilo, entre o formalismo sonoro-visual e o grotesco da paisagem. O gesto em si porta algo de marginalizante: os traços formais de inspiração americana e europeia são incorporados, não para dimensionar o vazio interior de uma classe média urbana ou da burguesia, mas sim para reavivar um lirismo onírico da escória. No radicalismo deste gesto, o cinema de Candeias reverbera um dos traços atribuídos por Pasolini ao estilo indireto livre: ao flertar com linguagens e referenciais sociais diferentes, associa-se a uma forma de "consciência de classe".[43] Há uma espécie de oposição às reminiscências do projeto de cinema industrial paulista, voltando os olhos à crueza da metrópole paulistana, tomada por tonalidades líricas. Nestes termos, *A margem* oscila, entre o gosto pelo lixo e pelo disforme, e a aptidão à apuração formal universalista, tomada de maneira radicalmente invertida.

As ambiguidades de *A margem* também terão reflexo sobre a sua recepção pela crítica. A partir de 1967, apesar da complexidade formal e estilística do filme, que inclui uma apropriação invertida de elementos da cultura estrangeira, Candeias e sua obra serão referidos a partir do adjetivo "primitivo". Em "Um Pasolini brasileiro", publicado dez meses antes da estreia oficial de *A margem*, Biáfora usará um suposto vínculo com Pasolini, fundado em argumentação inusitada, para ressaltar no filme a intuição, a simplicidade e a despretensão; traços próprios aos "verdadeiros pintores ou artistas primitivos."[44] Outros críticos reproduzirão e radicalizarão a ideia de Candeias como um autêntico primitivo. O

43 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p. 146.
44 BIÁFORA, Rubem. "Um Pasolini Brasileiro." *O Estado de S. Paulo*, 5 fev. 1967.

cineasta será visto como um ex-caminhoneiro e autodidata, cuja técnica cinematográfica consiste em filmar a realidade tal qual, sem intervenções e por intuição. Assim, Carlos Maximiniano Motta, verá *A margem* como a "obra de um instintivo, de um artista que quer criar em um nível de pureza e honestidade totais, sem qualquer malícia ou *parti pris* [...] A fita transcende o próprio fenômeno da criação cinematográfica – como se a realidade se filmasse a si mesma e se desenvolvesse por um processo de geração espontânea."[45] Curiosamente, a forma de argumentação, para enquadrar Candeias como um primitivo, se aproxima daquela utilizada pela crítica francesa para tratar dos artistas *naïfs*[46]: evocação de um artista sem conhecimentos prévios a respeito da arte, com uma obra marcada pela mais autêntica das ingenuidades. Vale lembrar que tal argumentação será utilizada pelo Juri do Prêmio do INC – Instituto Nacional de Cinema, de 1967, para considerar *A margem* como o melhor filme do ano, em detrimento de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Faziam parte do INC, naquele contexto, críticos de tendência oposta ao Cinema Novo, em sintonia com a vertente "universalista" – entre eles, estavam Moniz Vianna e Rubem Biáfora, que teceram elogios ao suposto primitivismo do cineasta. Paralelamente ao uso político feito da obra de Candeias, não podemos esquecer que o cineasta já possuía contatos com Biáfora. Além de trabalhar, durante o mesmo período, na produção de *O quarto* (1968), de Biáfora, Candeias possivelmente conhecia o crítico a partir de outras relações, estabelecidas em torno dos professores e profissionais do Seminário de Cinema do MAM-SP, entre 1955-57.[47]

A várzea, espaço originário.[48]

Outra das ambiguidades, presente no filme de Candeias, diz respeito ao estatuto físico e imaginário associado às várzeas da capital paulista. Em *A margem* (1967), a várzea apresenta-se como uma alegoria melancólica, condição originária, almejada e sem retorno ante ao avassalante progresso urbano. Em *A margem,* a várzea se define pela oposição ao núcleo urbano – oposição ao progresso, e também, à exploração dos homens entre si.

Esta dualidade espacial e temporal, presente em *A margem*, ressalvadas suas particularidades históricas, colabora para uma espécie de despertar, próximo à operação da

45 MOTTA, Carlos M. "O filme é como os outros deveriam ser mas não são." *O Estado de S. Paulo*, 21 dez. 1967.

46 SCHAETTEL, Charles. *L´art naïf.* Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

47 Para um estudo detalhado da estratégia dos críticos "universalistas" para destacar a obra de Candeias, em detrimento do filme de Glauber Rocha, ver: SENADOR, Daniela Pinto. "A Margem: instrumento de combate ao Cinema Novo?" *Margem Esquerda*, n. 7, São Paulo: Boitempo, maio 2006.

48 Traços deste subtópico foram aprofundados no artigo UCHOA, Fabio Raddi. "A São Paulo cinematográfica de A margem (1967)" *Revista Movimento*, São Paulo, n.3, Junho 2013.

imagem dialética benjaminiana: a criação de uma ruptura, com a paralisação do tempo e a retomada do passado através de suas relações com o presente, onde "cada época não apenas sonha a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para o seu despertar."[49] Em *A margem*, ganham corpo e repetição os deslocamentos dos protagonistas, entre uma ponte de madeira, na várzea, e o viaduto Sta. Ifigênia, no centro da cidade. Depois de assistir ao filme, na memória do espectador, persiste a imagem da ponte como local de trânsito, ou então, apenas o movimento em si, de passagem, atravessando rios e vidas.

Nota-se o predomínio de um ato quase mítico – o estar à várzea, projetado como reminiscência de uma não-cidade desejada; lembrança daquela várzea onde se promiscuíam as sociabilidades das "peladas" e dos campeonatos de natação; local de aclimatação criativa, por onde chegavam os migrantes e caipiras dos confins do Tietê; espaço de reelaboração da civilidade e da autoimagem. O medo também faz parte de tal imaginário: o medo do fluxo fluvial em períodos de cheia, que reafirmada as modificações naturais do Tietê, com a condução de grande afluxo de dejetos, junto com o fedor e os urubus. Trata-se da reminiscência de um imaginário varzeano – termo usado para se referir aos moradores das áreas alagadiças do Pinheiros e do Tietê, no início do século XX. A São Paulo dos anos 1960, que explora e exclui seus trabalhadores em decorrência do milagre brasileiro e do padrão periférico de urbanização, é assim revista, a partir de uma operação mitologizante, que poderia fazer parte de um imaginário coletivo paulistano.

Até a década de 1930, a várzea coloca-se como uma região de fronteira, entre o urbano e o rural, cuja vida se pauta pela exploração econômica dos leitos. Entre seus principais moradores, encontravam-se os caipiras e migrantes europeus, dedicados a trabalhos manuais como a pesca e a olaria. A principal atividade, porém, era a extração de areia e pedregulho, realizada por barqueiros possuidores de seus meios de trabalho. O produto de seu trabalho, por sua vez, era a matéria-prima para a edificação da própria cidade.

Na década de 1960, o filme de Candeias recoloca tal imaginário varzeano. Reapropria-se das figuras dos escombros, do lixo e dos barqueiros, atribuindo-lhes uma aura sublime, ou um desejo de cidade que se mistura com a experiência de colocar-se à várzea – uma experiência paulistana coletiva, inexoravelmente condenada pelo progresso urbano. Num momento de radicalização da exclusão social, invocar este imaginário é em si uma ação a contrapelo, que recoloca uma cidade invisível não mais existente. Neste sentido, o filme de Candeias reveste-se de um romantismo varzeano, propondo uma crítica à civilização

[49] BENJAMIN, Walter . "Paris Capital do Século XIX". In. KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin.* São Paulo: Ática, 1985. p. 43.

capitalista moderna, em nome de valores e ideais de um hipotético passado pré-capitalista ou pré-moderno[50], aqui identificado com este imaginário coletivo do "estar à várzea", tomado enquanto origem mítica e espacial de São Paulo.

*

Sem a pretensão de analisar as interferências mútuas entre as obras de Pasolini e de Candeias, debatemos aqui a coexistência de estilos como teoria e traço do cinema moderno. Dependendo de uma análise mais detida dos contextos histórico-cinematográficos e dos significados próprios ao estilo de cada filme em sua origem, *Accattone* (1961) e *A margem* (1967) prestam-se a um tipo de abordagem que pode avançar, em termos da particularização das coexistências de estilo – em Pasolini, com os desdobramentos de uma possível chave épico-religiosa, em Candeias, tomando-se a dualidade abjeto/sublime para a interpretação de uma obra de passagem no contexto cinematográfico paulista. Por outro lado, pensa-se aqui na coexistência de estilos como uma teoria e forma de pensamento cinematográfico presente em outros cineastas modernos, tais como Federico Fellini, Luiz Buñuel, Werner Herzog e Alexander Sokurov, entre tantos outros, que podem revelar suas singularidades a partir da forma de abordagem aqui esboçada.

50 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade.* Petrópolis: Vozes, 1995.

Do livro à tela. O antes e o depois do livro*

From the book to the screen. Before and after the book

Giorgio Agamben **

Resumo

O presente ensaio analisa, a partir de um levantamento arqueológico e filológico, a questão das maneiras de composição de uma *obra artística.* Nesse sentido, apresenta um breve histórico de como, na cultura ocidental, acontece a passagem dos rolos ao códex (isto é, a passagem dos rolos à página e ao livro). Também traça as implicações físicas e metafísicas da constituição da página e do livro. Examina como a prática editorial faz parte da estrutura de uma obra e, nesse sentido, mostra que o livro carrega em si uma potência que ultrapassa uma forma de constituição definitiva. Para tais análises – além de um percurso histórico que perpassa Agostinho, Nietzsche, Mallarmé –, os textos *Petrolio,* de Pier Paolo Pasolini, e *Nuovo Commento,* de Giorgio Manganelli, são as figuras centrais.

Palavras-chave: obra artística; cultura ocidental; livro; Pasolini; Manganelli.

Abstract

From an archaeological and philological tracking, the present essay analyses the question of the composition manners of an *artistic opera*. In this sense, it presents a brief history of how, in the Western Culture, the passage from the rolls to the codex happened (namely, the passage from the rolls to the page and the book). It also traces the physical and metaphysical implications of the constitution of the page and the book. It scans how the editorial practice is a part of the opera's structure and, accordingly, it shows that the book has a potentiality that exceeds a definitive constitution form. For such analyzes – beyond a historical background that goes through Augustine, Nietzsche, Mallarmé –, the texts *Petrolio,* of Pier Paolo Pasolini, and *Nuovo Commento,* of Giorgio Manganelli, are the central figures.

Keywords: artistic opera*;* Western Culture; book; Pasolini; Manganelli.

● **Enviado em: 15/12/2015**
● **Aprovado em: 10/01/2016**

* O presente ensaio está publicado em: AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto.* Roma: Nottetempo, 2014. pp. 87-112. A tradução é de Vinícius Nicastro Honesko. No Brasil os direitos autorais do livro são da editora Boitempo. Os direitos deste artigo em específico foram gentilmente cedidos pela editora à "Diálogos Mediterrânicos".

** Giorgio Agamben nasceu em Roma em 1942. É um dos principais intelectuais de sua geração, autor de muitos livros extremamente influentes nas discussões sobre filosofia política contemporânea. Foi responsável pela edição italiana das obras de Walter Benjamin. Deu cursos em várias universidades europeias e norte-americanas, recusando-se a prosseguir lecionando na New York University em protesto à política de segurança dos Estados Unidos. Foi diretor de programa no Collège International de Philosophie de Paris. Foi professor do Instituto Universitario di Architettura di Venezia (Iuav), afastando-se da carreira docente no final de 2009. Sua obra, influenciada por Michel Foucault e Hannah Arendt, centra-se nas relações entre filosofia, literatura, poesia e política.

O último curso de Roland Barthes no *Collège de France* intitula-se: *A preparação do romance.* Logo no início, quase como em um presságio da morte iminente, Barthes evoca o momento da vida em que se começa a entender que ser mortal não é mais um sentimento vago, mas uma evidência. E, ao mesmo tempo, recorda a decisão, tomada alguns meses antes, de dedicar-se à escritura de uma maneira nova, de "escrever como se nunca ainda o tivesse feito".

O tema do curso corresponde, de certo modo, a tal decisão. Barthes o compendia na fórmula "querer-escrever", que designa o período "mal definido, mal estudado" que precede a redação da obra. Em particular, uma vez que o curso é dedicado à "preparação do romance", ele evoca, sem aprofundá-lo, o problema da relação entre "o fantasma do romance" e as notas preparatórias, os fragmentos, os apontamentos e, por fim, a passagem do romance-fragmento ao romance propriamente dito.

Esse tema tão importante e "mal estudado" é, entretanto, de pronto abandonado e, inesperadamente, Barthes passa a tratar dos haiku japoneses, um gênero poético que conhecemos apenas em sua rígida forma codificada – muito pouco adequado ao que se possa imaginar pela investigação anunciada no título do curso, o qual seria possível, pelo contrário, sumarizar na fórmula "o antes do livro ou do texto".

Usarei essa fórmula – "o antes do livro" – para referir-me a tudo o que precede ao livro e à obra finalizada, ao limbo, ao pré- ou sub-mundo de fantasmas, esboços, notas, cadernos, rascunhos, cadernetas de anotações aos quais nossa cultura não consegue dar um estatuto legítimo nem uma vestimenta gráfica adequada, provavelmente porque sobre nossa ideia de criação e de obra pesa o paradigma teológico da criação divina do mundo, daquele *fiat* incomparável que, segundo a sugestão dos teólogos, não é um *facere de materia,* mas um *creare ex nihilo,* uma criação que não apenas não é precedida de alguma matéria, mas se realiza instantaneamente, sem hesitações tampouco um repensar, por um ato gratuito e imediato de vontade. Antes de criar o mundo, Deus não fez rascunhos nem tomou notas – pelo contrário, o problema do "antes da criação", a pergunta sobre o que fazia Deus antes de criar o mundo, é, em teologia, um argumento proibido. O Deus cristão é a tal ponto um Deus essencial e constitutivamente criador que, para os pagãos e gnósticos que lhe colocavam essa pergunta constrangedora, Agostinho podia apenas rebater ironicamente com uma ameaça que traz, na realidade, uma impossibilidade de responder: "Deus cortava bambus para bater naqueles que fazem perguntas ilícitas".

Com todo o respeito a Agostinho – e a Lutero que, muitos séculos depois, dele retoma o argumento quase com as mesmas palavras –, também em teologia as coisas não são, na verdade, tão simples. Segundo uma tradição de origem platônica, que devia exercer uma profunda influência sobre a concepção renascentista da criação artística, Deus desde sempre possuía em sua mente as ideias de todas as criaturas que teria criado. Mesmo se por certo não se pode falar de uma matéria nem de um rascunho, há também em Deus algo que precede a criação, um "antes" imemorial da obra que febrilmente teria sido realizada no hexamerão bíblico. E que Deus tenha criado o mundo a partir do nada, segundo uma conhecida tradição da cabala, significa que o nada é a matéria com a qual ele fez sua criação, que a obra divina é literalmente materializada de nada.

É sobre esse obscuro pré-mundo, sobre essa matéria impura e proibida que gostaria de tentar lançar um olhar, antes de mais nada para colocar em questão o modo com o qual frequentemente pensamos não apenas o ato de criação, mas também a obra realizada e o livro em que ela toma forma.

Em 1927, Francesco Moroncini publica sua edição crítica dos *Cantos* de Leopardi. Trata-se de uma das primeiras vezes em que, ao invés de se limitar a apresentar o texto crítico de cada poema, o filólogo, por meio de uma série de dispositivos tipográficos, reproduz não apenas o manuscrito de cada canto em sua materialidade e em todos os seus particulares, com as correções, as variantes, as anotações e as marcas do autor, mas publica também as primeiras versões e, quando existentes, também os chamados "*getto in prosa*"[1]. O leitor é, de início, desorientado, pois aqueles componentes perfeitos, que estava habituado a ler de uma só vez, agora perdem sua consistência familiar, dilatam-se e se estendem por páginas e páginas permitindo-lhe, dessa maneira, repercorrer o processo temporal que levou a sua composição. Mas, ao mesmo tempo, tão prolongado no tempo e no espaço, o poema parece ter perdido sua identidade e seu lugar: onde estão *Le ricordanze,* onde está o *Canto noturno* e *L'infinito*? Restituídos ao processo de sua gênese, eles não são mais legíveis como um todo unitário, assim como não poderemos reconhecer um retrato em que o pintor tivesse a pretensão de representar juntas as diversas idades de um mesmo rosto.

[1] N.T.: Optei por deixar a expressão original que, por ser pouco comum, Agamben mantém entre aspas. *Gettare,* "lançar" em português, é utilizado para compor expressões figurativas para "inícios de obras". Esse uso se apresenta com mais frequência no âmbito da engenharia e da arquitetura, p.ex.: *gettare un ponte,* que significa "construir uma ponte", mas também com outros sentidos de *produzir* algo*,* como, p.ex., *gettare l'ombra* que significa "fazer sombra". No que diz respeito à obra literária, *gettare in prosa* – e na forma substantivada que neste texto aparece: *getto in prosa* – assume o sentido de "primeiras linhas em prosa", "primeiros lances em prosa". Não seria muito apropriado traduzir por "rascunho" ou "esboço" uma vez que, durante todo o texto, Agamben se utiliza de vários significantes que teriam tais sentidos em português, como *abozzo, prima stesura, schizzo* etc..

Falei do assim chamado "*getto in prosa*", que, em alguns casos, por exemplo *L'inno ai patriarchi,* foram conservados. O que são essas enigmáticas páginas em prosa, que parecem uma paráfrase deselegante e mal escrita dos *Cantos* e contêm, pelo contrário, de acordo com toda verossimilhança, o núcleo magmático e ardente, e quase o embrião vivo do poema? Como devemos lê-las? Com um olho no texto concluído para procurar compreender de que modo um organismo perfeito pôde desenvolver-se a partir de um fragmento tão insignificante – ou em si mesmas, como se contraíssem milagrosamente em poucas linhas o impulso espontâneo e o ditado da poesia?

O problema se complica em seguida se pensamos nos esboços ou rascunhos, tanto na literatura quanto nas artes visuais, em que ao impulso originário não seguiu nenhuma obra realizada. Os diários de Kafka estão cheios de inícios – por vezes brevíssimos – de narrativas jamais escritas, e, na história da arte, com frequência encontramos esboços que devemos supor referir-se a um quadro jamais pintado. Devemos aqui evocar a obra ausente, projetando arbitrariamente os esboços e as notas em um futuro imaginário, ou apreciá-los, como parece mais justo, em si mesmos? É evidente que essa pergunta implica a revogação, sem nenhuma reserva, da diferença, que supomos abolida, entre a obra terminada e o fragmento. O que diferencia, por exemplo, os livros e os artigos publicados por Simone Weil de seus cadernos de fragmentos póstumos, que são considerados por muitos sua obra mais importante (ou, ainda, aquela em que se exprimiu de modo mais definitivo)? Edgar Wind, na pequena obra prima que é *Arte e anarquia,* lembra que os românticos, de Friedrich Schlegel a Novalis, estavam convencidos de que os fragmentos e os rascunhos fossem superiores à obra terminada e, por isso, deixavam intencionalmente seus escritos no estado de fragmentos. E não muito diferente devia ser a intenção de Michelangelo, quando decidiu deixar não acabadas as esculturas da Sacristia Nova.

É instrutivo notar, nessa perspectiva, que já a partir de alguns decênios se assiste a uma mudança radical na ecdótica, isto é, na ciência que se ocupa das edições dos textos. Na tradição da filologia lachmanniana[2], os editores fixavam-se durante um tempo na reconstrução de um texto crítico, único, e, na medida do possível, definitivo. Quem teve nas mãos a grande edição de Hölderlin há pouco terminada na Alemanha ou aquela, ainda em curso, das obras de Kafka, sabe que, levando ao extremo o método de Moroncini, elas reproduzem todos os estados dos manuscritos sem distinguir entre as várias versões e sem mais confrontar as variantes e as formas rejeitadas no aparato crítico. Isso implica uma

[2] N.T.: Referente ao trabalho do filólogo Karl Lachmann (1793-1851).

transformação decisiva no modo de conceber a identidade da obra. Nenhuma das várias versões é o "texto", pois este se apresenta como um processo temporal potencialmente infinito – tanto em relação ao passado, do qual inclui todo esboço, elaboração e fragmento, quanto ao futuro – cuja interrupção em certo ponto de sua história, por eventos biográficos ou por decisão do autor, é puramente contingente. James Lord, no seu livro *Um retrato de Giacometti*[3], lembra várias vezes que Giacometti não se cansava de repetir, como já havia feito Cézanne, que jamais se termina um quadro, apenas se abandona.

A cesura, que põe fim à elaboração da obra, não confere a esta um estatuto privilegiado de completude: ela significa apenas que a obra se diz terminada quando, por meio da interrupção ou abandono, constitui-se como um fragmento de um processo criativo potencialmente infinito em relação ao qual a obra denominada terminada [*compiuta*] distingue-se somente de maneira acidental daquela não terminada [*incompiuta*][4].

Se isso é verdade, se toda obra é em essência fragmento, será lícito falar não apenas de um "antes" mas também de um "depois" do livro, tão problemático quanto, porém ainda menos estudado do que aquele.

Em 427, três anos antes de sua morte, Agostinho, que tem atrás de si uma obra imponente, escreve as *Retractationes.* O termo "retratação" – mesmo quando não é usado com o significado jurídico de retirar ou declarar não verdadeiro o testemunho dado em um processo – tem hoje apenas o sentido pejorativo de desmentir ou renegar o que se disse ou escreveu. Agostinho o usa, ao contrário, com o significado de "tratar de novo". Ele volta com humildade aos livros que escreveu não apenas, ou não tanto, para emendá-los nos defeitos ou imprecisões quanto para neles esclarecer o sentido e os objetivos e, por isso, retoma-os e, de algum modo, continua sua escritura.

Quase quinze séculos depois, entre o fim de 1888 e o início de 1889, Nietzsche repete o gesto de Agostinho e volta aos livros que escreveu com uma tonalidade emotiva de sentido oposto. O título *Ecce homo,* que escolhe para sua "retratação", por certo é antifrásico, pois as palavras com as quais Pilatos expõe aos hebreus Cristo nu, flagelado e coroado com espinhos, aqui se invertem em uma autoglorificação sem limites nem reservas. Depois de ter declarado considerar-se em certo sentido já morto, como seu pai, ele se pergunta "por que escrevo livros tão bons" e, retomando um após o outro os livros até então publicados, explica não só como e

---

3 LORD, James. *Un ritratto di Giacometti.* Roma: Nottetempo, 2004. Trad.: A. Fabrizi. (Edição brasileira: LORD, James. *Um retrato de Giacometti.* São Paulo: Iluminuras, 1998. Trad.: Celia Euvaldo)

4 N.T.: O jogo de palavras em italiano, que se repetirá várias vezes durante o texto, é *compiuta* e *incompiuta.* A tradução poderia ser "completa" e "incompleta", ou "cumprida" e "não cumprida", e até mesmo "realizada" e "não realizada", de acordo com o contexto. Desse modo, quando Agamben utiliza-se desse jogo linguístico, optei por deixar os termos no original entre colchetes.

por que nasceram, mas sugere também, com autoridade do *autor,* como devem ser lidos e o que ele verdadeiramente quis dizer.

Em ambos os casos a retratação supõe que o autor possa continuar a escrever os livros já escritos, como se eles permanecessem, até o fim, fragmento de uma obra em curso, que tende, por isso, a confundir-se com a vida. É uma intenção desse gênero que devia guiar o gesto lendário de Bonnard, sobre quem se conta que entrava com um pincel nos museus onde estavam seus quadros e, aproveitando da ausência de seguranças, retocava-os e aperfeiçoava-os. O paradigma teológico da criação divina mostra aqui sua outra face, segundo a qual a criação não se cumpriu [*compiuta*] no sexto dia, mas continua infinitamente, pois se Deus cessasse um só instante de criar o mundo, este se destruiria.

Dentre os escritores e cineastas italianos do século XX há um que praticou a retratação em todos os sentidos do termo – também no técnico-jurídico, pois, a certo ponto de sua vida, desdisse e "abjurou" uma parte não desprezível de sua obra: Pier Paolo Pasolini. Em seu caso, no entanto, a retratação se complica até assumir uma forma paradoxal. Em 1992 a editora Einaudi publicou, com o título *Petrolio,* uma volumosa obra póstuma de Pasolini. O livro – se de livro se trata – é composto por 133 fragmentos numerados, seguidos de anotações críticas e de uma carta a Alberto Moravia. A carta é importante pois nela Pasolini explica como concebeu o "romance" em questão, o qual, em seguida acrescenta, "não é escrito como são escritos os romances verdadeiros", mas como um ensaio, uma resenha, uma carta privada ou uma edição crítica. Essa última definição é a decisiva. Uma nota de 1973, que os editores situaram no início do livro, especifica, com efeito, que "todo *Petrolio* (a partir da segunda elaboração) deverá se apresentar sob forma de edição crítica de um texto inédito, do qual sobrevivem apenas fragmentos em quatro ou cinco manuscritos discordantes". A coincidência entre obra terminada [*compiuta*] e obra não-terminada é aqui absoluta: o autor escreve um livro em forma de edição crítica de um livro inacabado [*incompiuto*]. E não apenas o texto inacabado torna-se indiscernível do acabado [*compiuto*], mas também, com uma singular contração dos tempos, o autor se identifica com o filólogo que ao texto deveria dar a edição póstuma.

Particularmente significativa, na carta a Moravia, é a passagem em que o autor-editor declara que não se trata de um romance, mas da reevocação de um romance não escrito:

> Tudo o que neste romance é relativo ao romance o é enquanto reevocação do romance. Se eu desse corpo ao que aqui é apenas potencial e inventasse a escritura necessária para fazer dessa história um objeto, uma máquina narrativa que funciona por si só na imaginação do leitor, deveria por certo

> aceitar a convencionalidade que no fundo está em jogo. Não tenho mais vontade de jogar.

A despeito de quais fossem as razões biográficas que guiaram a escolha de Pasolini, encontramo-nos, em todo caso, diante de um livro inacabado [*incompiuto*] que se apresenta como a "reevocação" ou a retratação de uma obra que jamais foi pensada como uma obra, isto é, como algo que o autor pretendesse terminar. "Reevocação" significa aqui , na mesma medida, "revogação": o romance ausente é reevocado (ou, ainda, evocado) por meio da sua revogação como romance. E, todavia, é somente em relação a essa obra não escrita que os fragmentos publicados adquirem – mesmo se apenas ironicamente – seu sentido.

Diante de casos como esse é possível medir a insuficiência das categorias por meio das quais nossa cultura nos habituou a pensar o estatuto ontológico do livro e da obra. Pelo menos a partir de Aristóteles pensamos a obra (que os gregos chamavam *ergon*) colocando em relação dois conceitos: a potência e o ato, o virtual e o real (em grego, *dynamis* e *energeia,* ser-em-obra). A ideia corrente, que se aceita como óbvia, é que o possível e o virtual – o "antes" da obra – precedem o atual e o real, o *ergon,* a obra acabada [*compiuta*], na qual o que era apenas possível encontra, por meio de um ato de vontade, sua realização. Isso significa que, no esboço e na nota, a potência não se transferiu e exauriu integralmente no ato, o "querer-escrever" permaneceu não-atuado [*inattuato*] e inacabado [*incompiuto*].

E, todavia, em *Petrolio,* segundo toda evidência, o livro possível ou virtual não precede seus fragmentos reais, mas pretende coincidir com eles – e estes, por outro lado, são apenas a reevocação ou a revogação do livro possível. E não contém todo livro um resto de potência sem a qual sua leitura e sua recepção não seriam possíveis? Uma obra cuja potência criativa fosse de todo apagada não seria uma obra, mas cinzas e sepulcro da obra. Se queremos compreender verdadeiramente esse curioso objeto que é o livro, devemos então complicar a relação entre a potência e o ato, o possível e o real, a matéria e a forma, e tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de fazer-se possível. E talvez apenas essa criatura híbrida, esse não-lugar em que a potência não desaparece, mas se mantém e dança por assim dizer no ato, mereça ser chamada "obra". Se o autor pode voltar a sua obra, se o antes e o depois da obra não devem ser simplesmente esquecidos, isso não é porque, como sustentavam os românticos, o fragmento e o esboço são mais importantes do que a obra, mas porque a experiência da matéria – que para os antigos era sinônimo de potência – neles é de imediato perceptível.

Exemplares, nessa perspectiva, são duas obras literárias que se propõem eminentemente como "livros" e nas quais, todavia, essa atopia e quase inconsistência

ontológica do livro são levadas até o limite extremo. A primeira é *Nuovo commento,* que Giorgio Manganelli publica em 1969 pela editora Einaudi e que a Adelphi reedita em 1993. Adelphi é uma editora que por certo tem muitos méritos e, no entanto, no caso de Manganelli, mostrou-se descuidada, retirando dos livros que republicava as orelhas feitas pelo autor que, como todos os leitores de Manganelli sabem, eram parte integrante dos livros, para agrupá-las então em um volume a parte. Dessa vez, entretanto, para a reedição de *Nuovo commento,* sentiu necessidade de reproduzir em um apêndice especial tanto a orelha quanto a ilustração de capa da edição original, à qual a orelha se refere e que representa, nas palavras do autor, uma imóvel explosão alfabética de letras, ideogramas e símbolos tipográficos, de que o livro seria o suporte ou o comentário. *Nuovo commento* se apresenta como uma série de notas a um texto inexistente – ou, ainda, de notas a notas sem texto, que são, por vezes, longuíssimas notas a um sinal de pontuação (a um ponto e vírgula) e que, ocupando toda a página, tornam-se, não se sabe como, verdadeiras narrativas. A hipótese de Manganelli não é, com efeito, apenas a da inexistência do texto, mas – também e na mesma medida – a de uma autonomia, por assim dizer, teológica do comentário; todavia, justamente por isso, não se pode dizer que o texto simplesmente falte: pelo contrário, ele está, em certo sentido – como Deus –, por toda parte e em nenhum lugar, inclui o próprio comentário ou se deixa incluir neste de modo a resultar imperceptível, como em uma glosa interlinear que tivesse apagado ou devorado as linhas do texto sagrado que comenta.

Talvez a melhor definição do livro esteja contida numa passagem da carta que Calvino escreve ao autor, descrevendo suas impressões de leitor:

> Começa-se dizendo: já entendi tudo, um comentário a um texto que não existe, pecado que se compreenda o jogo desde o início, quem sabe como fará para mantê-lo por tantas páginas sem nenhuma narração; (...) então, quando já não mais se espera por ele, recebe-se como um presente instigante verdadeiras narrações; a certo ponto, por meio de um processo de acumulação atravessa-se certo limiar e se chega a uma iluminação imprevista: mas claro, o *texto* é Deus e o universo, como não pude entender antes! Então se relê desde o princípio com a chave de que o *texto* é o universo como linguagem, discurso de um Deus que não remete a outro significado senão à soma dos significantes, e tudo rege perfeitamente.[5]

Nessa leitura teológica, o *Nuovo commento* se identifica com o universo (o livro-mundo é, de resto, um célebre *topos* medieval) e com Deus – mas com um Deus que se assemelha mais àquele da tradição cabalista, que havia criado na origem a Torá não em forma de nomes

[5] Carta de Italo Calvino a Giorgio Manganelli de 07 de março de 1969, agora publicada no apêndice de: MANGANELLI, Giorgio. *Nuovo commento.* Milão: Adelphi, 1993. pp. 149-150

e proposições significantes, mas como um coacervado incoerente de letras sem ordem nem articulação. Apenas depois do pecado de Adão Deus dispõe as letras da ilegível Torá originária (a Torá de *Atzilut*) de modo a formar as palavras do Livro dos livros (a Torá de *Beri'ah*); mas, justamente por tal razão, o advento do messias coincidirá com a restauração da Torá, na qual as palavras explodirão e as letras serão restituídas a sua pura materialidade, a sua desordem sem significado (ou onisignificante).

Daí, no livro de Manganelli, a importância decisiva da ilustração da capa, que curiosamente escapou a Calvino. No instante mesmo em que se identifica com o mundo e com Deus, o livro explode – ou implode – numa disseminação de letras e de sinais tipográficos: explosão, todavia, que sendo a de um livro, tem forma quadrada, isto é, mantém a forma de uma página – mas de uma página puramente ilegível que, sendo idêntica ao mundo, não supõe mais nenhuma referência a ele.

Daí também a proximidade do *Nuovo commento* manganelliano ao livro que para ele constitui, de modo verossímil, o arquétipo: o assim chamado *livre* de Mallarmé. Em 1957, quase sessenta anos depois da morte do poeta, Jacques Scherer publica, pela Gallimard, um livro cujo título no frontispício diz: *Le "Livre" de Mallarmé.* Acima do título, que atribui o "livro" em questão a Mallarmé, o nome do autor é, no entanto, Jacques Scherer. A posição do autor é, na verdade, indecidível, pois o ilegível manuscrito inédito, formado por 202 folhas escritas à mão por Mallarmé, é precedido por um texto de igual tamanho do organizador – espécie de metafísica isagoge não rubricada como tal – e seguido de um outro texto, no qual Scherer propõe uma "encenação" do "livro", composta de palavras e frases contidas nas folhas mas ordenadas pelo organizador de modo a formar uma espécie de drama ou mistério teatral.

É notório que Mallarmé, convencido de que "o mundo existe apenas para dar lugar a um livro", perseguiu por toda a vida o projeto de um livro absoluto, no qual o acaso – *le hazard* – devia ser eliminado ponto por ponto em todos os níveis do processo literário. Era necessário, por isso, eliminar antes de tudo o autor, pois "a obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta". Era preciso, então, abolir o acaso das palavras, porque cada uma delas resulta da união contingente de um som e de um sentido.

De que modo? Incluindo os elementos casuais em um conjunto necessário e mais vasto: antes de tudo, o verso, que "de muitos vocábulos faz uma palavra total, nova e estranha à língua" e então, em um progressivo *crescendo,* a página, constituída – com o exemplo impuro da *affiche* publicitária, à qual Mallarmé era extremamente atento – como uma nova unidade poética em uma visão simultânea, que inclui os brancos e as palavras disseminadas sobre ela. E, por fim, o "livro" compreendido não mais como um objeto material legível, mas como um

drama, um mistério teatral ou uma operação virtual que coincide com o mundo. Parece que Mallarmé estava pensando em uma sorte de performance ou balé, em que 24 leitores-espectadores teriam lido 24 folhas dispostas a cada vez em uma ordem diversa. A julgar pelo livro publicado por Scherer, o resultado é que o livro-mundo explode, neste ponto, em uma série de folhas ilegíveis, repletas de sinais, palavras, cifras, cálculos, pontos, grafemas. O manuscrito incrustrado no *livre* é, com efeito, metade uma miscelânea de cálculos imprecisos, feitos de multiplicações, somas e equações e, na outra metade, uma série de "instruções para uso", tanto meticulosas quanto inexequíveis.

O "lance de dados" do "livro", que pretendeu identificar-se com o mundo, elimina o acaso apenas se faz explodir o livro-mundo em uma palingênese necessariamente casual. Como no fim do mundo da tradição cristã, o último dia é a recapitulação integral do que se destrói e se perde para sempre: a *ekpyrosis,* a consumação no fogo, coincide com a *anakephalaiosis,* a recapitulação pontual do todo.

Deveria estar claro, neste ponto, que o livro é – ou, ao menos, pretende ser – algo muito menos sólido e seguro do que estamos habituados a pensar. Nas palavras de Manganelli, "sua presença tornou-se tão elusiva e agressiva a ponto de poder estar em nenhum lugar e por toda parte" e, na intenção de Mallarmé, ele terminantemente se realizou tornando-se, em absoluto, virtual. O "livro" é o que não tem lugar nem no livro nem no mundo e, por isso, deve destruir o mundo e a si próprio.

Será oportuno, depois dessa breve excursão metafísica, tentar interrogar a história material e, por assim dizer, a "física" do livro – mesmo sendo esta mais impenetrável do que aparenta à primeira vista. O livro como nós o conhecemos aparece na Europa entre os séculos IV e V da era cristã. É esse o momento em que o *codex* – termo técnico para o livro em latim – substitui o *volumen* e o rolo, que eram a forma normal do livro na antiguidade clássica. Basta refletir um momento para se dar conta de que se tratou de uma verdadeira e efetiva revolução. O *volumen* era um rolo de papiro (mais tarde de pergaminho) que o leitor desenrolava com a mão direita, segurando com a esquerda a parte que continha o *umbilicus,* isto é, o cilindro de madeira ou marfim em torno do qual era envolto o volume. No medievo, junto com o *volumen* colocou-se o *rotulus,* que se desenrolava, por sua vez, verticalmente, de cima para baixo, e era destinado ao teatro e às cerimônias.

O que acontece na passagem do *volumen* ao *codex,* cujo arquétipo estava nas tabuletas cobertas de cera das quais se serviam os antigos para anotar pensamentos, para fazer cálculos e para outros usos privados? Com o código aparece algo absolutamente novo a que estamos tão habituados que esquecemos da importância decisiva que teve na cultura material e

espiritual, e até mesmo no imaginário, do Ocidente: a página. O desenvolvimento do volume deixava aparecer um espaço homogêneo e contínuo, preenchido por uma série de colunas de escritura justapostas. O código – ou o que nós hoje chamamos livro – substitui tal espaço contínuo por uma série descontínua de unidade claramente delimitada – as páginas – na qual a coluna tenebrosa ou púrpura da escritura é cercada por todo lado por uma margem branca. O *volumen,* perfeitamente contínuo, abraçava todo o texto como o céu o faz com as constelações que nele estão inscritas; a página, unidade descontínua fechada em si, a cada vez separa dos outros um elemento do texto, que o olhar apreende como um todo isolado e que deve fisicamente desaparecer para permitir a leitura da página sucessiva.

Ao primado do livro, que substitui progressivamente o volume, por certo contribuíram razões de ordem prática: é mais manejável, a possibilidade de isolar e encontrar de maneira muito mais fácil uma passagem do texto e, graças à multiplicação das páginas, a maior capacidade de conteúdo. É óbvio, por exemplo, que sem a página o projeto do *livro* de Mallarmé não teria sido nem mesmo pensável. Mas existiram também razões mais essenciais, até mesmo de ordem teológica. Os historiadores notaram que a difusão do código acontece sobretudo no ambiente cristão e acompanha passo a passo o cristianismo. Os manuscritos mais antigos do Novo Testamento, que são de um tempo em que o primado do código ainda não era dado por certo, têm a forma de código e não de volume. Já se observou, nesse sentido, que o livro correspondia à concepção linear do tempo própria do mundo cristão, enquanto o volume, com seu desenrolar, correspondia melhor à concepção cíclica do tempo própria da antiguidade clássica. O tempo da leitura reproduzia, de algum modo, a experiência do tempo da vida e do cosmo, e folhar um livro não era a mesma coisa que desenrolar o rolo do *volumen.*

O declínio e o progressivo desaparecimento do volume no âmbito cristão podiam ter ainda outra razão, também esta rigidamente teológica, que espelhava de algum modo o conflito e o rompimento entre a igreja e a sinagoga. Na sinagoga, na parede voltada para Jerusalém, está custodiada a Arca da Lei, *aron ha-qodesh,* que contém o texto da Torá. Esse texto sempre tem a forma de um *volumen.* O texto sagrado é, para os judeus, um rolo, para os cristãos, um livro. Os judeus também usam, naturalmente, edições impressas da Torá em forma de livro: mas o arquétipo transcendente desses livros é o *volumen* e não um *codex.* O Novo Testamento, pelo contrário, como o Missal Romano e qualquer outro texto cultual dos cristãos, não se distingue, quanto à forma, de um livro profano.

Em todo caso, quaisquer que sejam as razões que levaram ao triunfo do livro, a página adquire no Ocidente cristão um significado simbólico que a eleva ao estatuto de uma verdadeira *imago mundi* e *imago vitae.* O que o livro da vida ou do mundo ao ser aberto deixa

ver é sempre a página, escrita ou desenhada: contra esta, a página branca torna-se o símbolo, angustiante e, ao mesmo tempo, fecundo, da pura possibilidade. Aristóteles, no seu tratado sobre a alma, comparara a potência do pensamento a uma tabuleta para escrever sobre a qual nada ainda está escrito e tudo pode ser escrito: na cultura moderna, a página branca simboliza a pura virtualidade da escritura, diante da qual o poeta ou o romancista invocam desesperados a inspiração que permitirá traduzi-la em realidade.

O que acontece hoje, quando o livro e a página parecem ter dado lugar para os instrumentos informáticos? As diferenças e as semelhanças, as analogias e as anomalias, parecem, ao menos em aparência, sobrepor-se. O computador possibilita a mesma paginação do livro, porém – isso até suas mais recentes evoluções, que permitem "folhar" o texto – este se desenrolava não como um livro, mas como um rolo, de cima para baixo. Na perspectiva teológica que acabamos de evocar, o computador apresenta-se como uma via do meio entre o Missal Romano e o rolo do *aron ha-qodesh,* uma espécie de híbrido judeu-cristão, e isso só pode ter contribuído para seu quase indiscutível primado.

Existem, no entanto, diferenças e analogias mais profundas que precisam ser esclarecidas. Um lugar comum que com frequência se escuta repetir de maneira descuidada é que, na passagem do livro aos instrumentos digitais, esteja em questão uma passagem do material ao virtual. O tácito pressuposto é que material e virtual designam duas dimensões opostas e que virtual seja sinônimo de imaterial. Ambas as pressuposições são, se não de todo falsas, ao menos muito imprecisas.

A palavra "livro" vem de um termo latino que significa, na origem, "madeira, cortiça". Em grego, o termo para "matéria" é *hyle,* que significa "madeira, floresta" – ou, como traduzirão os latinos: *silva* ou *materia,* que é o termo para a madeira como material de construção, distinto de *lignum,* que é a lenha para queimar. Para o mundo clássico, todavia, a matéria é o lugar próprio da possibilidade e da virtualidade: ela é, pelo contrário, a possibilidade pura, o "sem forma" que pode receber ou conter todas as formas e da qual a forma é, de algum modo, o traço. Ou melhor, na imagem de Aristóteles que mencionamos, a página branca, a tabuleta para escrever sobre a qual tudo pode ser escrito.

O que pode acontecer com essa página branca, com essa pura matéria no computador? Em certo sentido, o computador é apenas uma página branca que se fixou no objeto que, com um termo a respeito do qual é oportuno refletir, chamamos "tela" ["*schermo*"] [6]. Esse

[6] N.T.: *schermo,* em italiano. Optei por "tela", que é a mais adequada para traduzir *schermo* no que diz respeito à "tela" do computador, do cinema etc.. "Tela", entretanto, tem outra linhagem etimológica: provém do verbo latino *texere,* que significa "tecer, trançar, entrelaçar" e que, por sua vez, está atrelado

vocábulo, derivado do antigo verbo alemão *skirmjan,* que significa "proteger, abrigar, defender", aparece por tempos em italiano e em um lugar eminente. No quinto capítulo da *Vita nuova,* Dante conta ter decidido esconder seu amor por Beatriz, fazendo para si "*schermo de la veritade*"[7] com uma outra "*gentile donna*"[8]. A metáfora por certo é óptica, pois a dama em questão havia sido encontrada por acaso no meio da "*linea retta che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei*"[9], de modo que os presentes haviam acreditado que o olhar de Dante dirigira-se a ela e não a Beatriz. Dante usa mais vezes o termo "*schermo*" no sentido de abrigo e de obstáculo material, como quando diz que os flamengos, para proteger suas terras, "*fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia*"[10] ou quando descreve a alma que, como uma angélica borboleta, "*vola a la giustizia senza schermi*"[11].

Como uma palavra que significa "obstáculo, abrigo" pôde adquirir o significado de "superfície sobre a qual aparecem as imagens"? O que chamamos de tela [*schermo*], o que, nos instrumentos digitais, captura de maneira tão tenaz nosso olhar? O que aconteceu, na realidade, é que, nestes, a página-suporte material da escritura se separou da página-texto. Em um livro que todos deveriam ter lido, *Nas vinhas do texto,* Ivan Illich mostrou como, já a partir do século XII, uma série de pequenos aprimoramentos técnicos permitiu aos monges imaginar o texto como algo autônomo em relação à realidade física da página. Mas a página, que derivava etimologicamente de um termo que designava o ramo da vida, era ainda para eles uma realidade material, na qual o olhar podia "passear" e mover-se para colher os caracteres da escritura como a mão colhe os cachos de uva (*legere* significa, na origem, "colher").

Nos instrumentos digitais o texto, a página-escritura codificada em um código numérico ilegível para os olhos humanos, está completamente emancipado da página-suporte e se limita a transitar como um espectro sobre a tela [*schermo*]. E essa quebra da relação página-escritura, que definia o livro, gerou a ideia – um tanto imprecisa – de uma imaterialidade do espaço informático. Antes, o que acontece é que a tela [*schermo*], o

---

ao indo-europeu **teks* (tecer, fabricar), o qual estaria presente, p.ex., na palavra grega *tekhné* (técnica). Porém, ao fazer o levantamento etimológico de *schermo,* a argumentação de Agamben abarca outros sentidos à palavra, tais como *cobertura, proteção, abrigo, defesa* (em português, uma palavra pertinente e de sentido próximo ao dos argumentos do texto, nessa linha etimológica seria *escudo*, p.ex.). Nos parágrafos seguintes, portanto, quando a palavra *schermo* aparecer com o sentido de *tela,* farei a tradução e manterei a original entre colchetes; por outro lado, quando surgir com significado outro, manteremos a original em itálico.

7 N.T.: Optei por manter o italiano dantesco no corpo do texto (em itálico) e apresentar uma tradução em nota. Aqui: "cobertura da verdade"

8 N.T.: "dama gentil"

9 N.T.: "linha reta que movia da gentilíssima Beatriz e terminava em meus olhos"

10 N.T.: "fazem barreira para que o mar se afaste"

11 N.T.: "voa para a justiça sem abrigos"

"obstáculo" material, permanece invisível e não visto naquilo que dá a ver. Isto é, o computador é construído de modo que os leitores jamais vejam a tela como tal, na sua materialidade, pois ele, tão logo ligado, enche-se de caracteres, símbolos ou imagens. Quem usa um computador, um iPad ou um Kindle mantém fixo por horas o olhar em uma tela que nunca vê como tal. Se a percebe como tela [*schermo*], isto é, se a tela [*schermo*] permanece branca ou, pior, se escurece e fica preta, isso significa que o instrumento não funciona. Como na doutrina platônica da matéria, que os antigos diziam ser particularmente difícil de compreender, a matéria, a *chora,* é aqui o que, sem ser percebido, dá lugar a todas as formas sensíveis.

O dispositivo digital não é imaterial, mas se funda sobre uma obliteração da própria materialidade: a tela [*schermo*] "faz *schermo*" a si mesma, esconde a página-suporte – a matéria – na página-escritura, esta, sim, tornada imaterial ou, muito mais, espectral, se o espectro é algo que perdeu seu corpo mas dele conserva de algum modo a forma. E aqueles que usam esse dispositivo são leitores ou escritores que tiveram de renunciar, sem se dar conta, à experiência – angustiante e, ao mesmo tempo, fecunda – da página branca, da tabuleta para escrever sobre a qual nada ainda está escrito, que Aristóteles comparava à pura potência do pensamento.

Gostaria de propor, neste ponto, uma definição mínima do pensamento que a mim parece particularmente pertinente. *Pensar significa lembrar-se da página branca enquanto se escreve ou se lê.* Pensar – mas também ler – significa recordar-se da matéria. E assim como os livros de Manganelli e de Mallarmé talvez não fossem mais do que uma tentativa de remeter o livro à pura materialidade da página branca, também quem usa um computador deveria ser capaz de nele neutralizar a ficção de imaterialidade, que nasce do fato de que a tela [*schermo*], o "obstáculo" material, o sem forma do qual todas as formas são apenas o traço, permanece-lhe obstinadamente invisível.

ARTIGOS

Sociedad y movilidad en el Bajo Imperio Romano. Reflexiones sobre el "segador de Mactar" *

Society and mobility in the Later Roman Empire. Reflections on the "Mactar Reaper"

Darío N. Sánchez Vendramini **
CONICET, UNC, UnLaR

Resumen

La visión historiográfica de la movilidad social en el Bajo Imperio Romano se desplazó desde la imagen de una "sociedad de castas" a finales del siglo XIX y principios del XX, hacia otra antitética en la década del 60, que presentaba sobre todo al siglo IV d.C. como un período marcado por una inusitada frecuencia de carreras ascendentes de hombres nuevos sumados a la elite imperial. Recientemente, sin embargo, algunos autores han planteado un ataque frontal a esta tesis, rechazando la realidad de la supuesta movilidad social en este período. Mi objetivo en el presente trabajo es ofrecer un panorama general del debate historiográfico sobre este tema que sirva de introducción para el análisis de un caso de movilidad muy especial, el de un humilde campesino africano del período tardorromano, al que su éxito económico le permitió sumarse al orden curial de su ciudad, Mactar. Conocemos su historia por el extenso epitafio en verso de su lápida funeraria. El nombre de este campesino se ha perdido, por lo que es designado habitualmente como "el segador de Mactar". Su caso es particularmente interesante pues nos presenta un ejemplo de movilidad ligado a una acumulación económica producto de una actividad exitosa en el mercado, un patrón de movilidad ascendente que ha sido prácticamente ignorado en la historiografía sobre el tema.

Palabras Clave: Movilidad Social; Bajo Imperio Romano; Historia Social.

Abstract

The historiographical vision of social mobility in the Roman Empire changed from that of a "caste society" in the late nineteenth and early twentieth centuries, to its antithesis in the 60s. The fourth century AD came then to be seen as a period marked by an unusual frequency of ascending careers of new men that gained entrance to the imperial elite. Recently, however, some authors have proposed a frontal attack on this thesis, rejecting the reality of the alleged social mobility in this period. My goals in this paper are, first, to provide a brief overview of the historiographical debate on this subject and, second, to present the analysis of a very special case of mobility, the career of a humble late Roman African farmer, whose economic success allowed him to join the curial order of his city, Mactar. We know history through the extensive verse epitaph on his tombstone. The name of this farmer is lost, so he is usually designated as the "Mactar Reaper". His case is particularly interesting because it presents an example of mobility linked to an economic accumulation through a successful activity in the market, a pattern of upward mobility that has been virtually ignored in the historiography on the subject.

Keywords: Social mobility; Later Roman Empire; Social History.

● **Enviado em: 06/11/2015**
● **Aprovado em: 22/11/2015**

* Versiones previas de este trabajo fueron presentadas en el Núcleo de Estudos Mediterrânicos del Departamento de História de la Universidade Federal do Paraná y en las V Jornadas Nacionales de Historia Social del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", Unidad Asociada al CONICET. Agradezco los comentarios de los asistentes a ambos eventos y, particularmente, los de Renan Frighetto y Ariel Guiance.

** Doutor em História Antiga pela Universidade de Tübingen, Alemanha. Atualmente é professor de História Antiga na Universidad Nacional de La Rioja e membro do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Contato: dnsanchez@gmail.com

1 – Introducción:

La visión historiográfica de la movilidad social en el Bajo Imperio Romano se desplazó desde una postura absolutamente inmovilista acuñada a finales del siglo XIX y principios del XX, hacia otra antitética en la década del 60, que presentaba sobre todo al siglo IV d.C. como un período marcado por una inusitada frecuencia de carreras ascendentes de hombres nuevos sumados a la elite imperial. Recientemente, sin embargo, algunos autores han planteado un ataque frontal a esta tesis, rechazando la realidad de la supuesta movilidad social en este período. Mi objetivo en el presente trabajo es ofrecer un panorama general del debate historiográfico sobre este tema que sirva de introducción para el análisis de un caso de movilidad muy especial, el de un humilde campesino africano del siglo IV d.C., al que su éxito económico le permitió sumarse al orden curial de su ciudad, Mactar. Conocemos su historia por el extenso epitafio en verso de su lápida funeraria. El nombre de este campesino se ha perdido, por lo que es designado habitualmente como "el segador de Mactar". Su caso es particularmente interesante pues nos presenta un ejemplo de movilidad ligado a una acumulación económica producto de una actividad exitosa en el mercado, un patrón ascendente que ha sido prácticamente ignorado en la historiografía sobre el tema.

Por supuesto, es cuestionable en qué medida el análisis de un caso singular pueda servir de base para conclusiones generales. Sin embargo, argumentaré que las características de la carrera del segador de Mactar hacen difícil pensar que pudiera tratarse de un caso único o excepcionalmente raro, como han tendido a considerarlo muchos autores. Por el contrario, se defenderá aquí la tesis de que su carrera fue posible por el contexto generado en el siglo IV d.C. por la reforma monetaria de Constanino, que consolidó un sistema estable basado en el sólido, una moneda de oro cuya calidad se mantendría inalterada durante toda la Antigüedad tardía y gran parte de la historia del Imperio Bizantino. La introducción del sólido y la política fiscal tardorromana impulsaron una profunda monetización de los intercambios económicos que ofreció a aquellos posicionados en nichos específicos oportunidades de acumulación y ascenso social.

Antes de adentrarnos en la discusión del tema central del presente trabajo, es necesario primero precisar en forma sucinta algunos conceptos generales en torno a los cuales se articulará la exposición. Se trata de una serie de definiciones clásicas, muy generales y básicas, de la movilidad social y sus diferentes aspectos, de uso habitual en sociología y otras

ciencias sociales, que tienen su origen, en buena medida, en el trabajo fundacional de Pitirim Sorokin en el primer tercio del siglo XX.[1]

En su definición más general, el concepto de movilidad social hace referencia simplemente al desplazamiento de individuos, familias o grupos a través de un sistema de estratificación social. Si tal movilidad implica sólo un cambio de ocupación, pero ningún cambio en la posición relativa en la jerarquía, se la designa como "movilidad horizontal". Si, por el contario, el movimiento implica una alteración de esa posición, se la designa como "movilidad vertical", que puede ser, a su vez, tanto "ascendente", como "descendente". Es importante aclarar, que la posición de un individuo o grupo dentro de la escala de estratificación de una sociedad se relaciona con su acceso a un determinado nivel de prestigio, ingresos, riqueza, poder, influencia, derechos, privilegios o cualquier otro recurso o atributo al que en la sociedad estudiada se le asigne un valor positivo como marca de distinción. Finalmente, la movilidad intrageneracional hace referencia al cambio en la posición de un individuo a lo largo de su vida, mientras que la intergeneracional al cambio en la posición alcanzada por los hijos respecto de la de sus padres.

En los estudios sociológicos contemporáneos, la jerarquía de estratificación social se precisa generalmente a través de los tipos de ocupación y del nivel de ingresos como dos de las variables fundamentales. La correlación matemática existente entre la posición social de padres e hijos es uno de los índices más utilizados en el análisis comparativo del grado de apertura a la movilidad de diferentes sociedades modernas para las que se dispone de información suficiente para elaborar índices estadísticos de los datos pertinentes. Por supuesto, tales análisis son imposibles en el caso de las sociedades antiguas. De hecho, tanto el ascenso como el descenso social de individuos y grupos son fenómenos que el historiador del Bajo Imperio Romano puede asir sólo con gran dificultad, puesto que no se dispone de ningún tipo de informaciones susceptibles de ser cuantificadas. En efecto, las fuentes del período sólo permiten trazar panoramas generales sobre las tendencias de cambio de la estructura social y ponen estrechos límites a la capacidad del investigador para precisar los detalles de ciertos fenómenos. Por supuesto, tras casi un siglo y medio de estudios prosopográficos del mundo romano, conocemos las biografías de muchos individuos de este período, pero los datos disponibles son en la gran mayoría de los casos fragmentarios y ambiguos. Las carreras que conocemos mejor han dejado más vestigios por ser casos excepcionales de movilidad ascendente intrageneracional y no constituyen bajo ningún punto de vista una muestra

[1] SOROKIN, Peter. *Social Mobility*. Nueva York, Harper, 1927.

representativa, por lo que es muy discutible en qué medida puedan ser la base para conclusiones de alcance general. Los casos de movilidad lenta intergeneracional, por el contrario, dejan escaso rastro en las fuentes y son difíciles de identificar.

2 – La investigación sobre la sociedad tardorromana

A pesar de todas estas dificultades metodológicas, los primeros historiadores en enfocar el problema de la movilidad social en el Bajo Imperio Romano a fines del siglo XIX se consideraron en condiciones de precisar claramente sus características. En efecto, hasta mediados del siglo XX, la historiografía concibió al Bajo Imperio Romano como un Estado autoritario que mantenía, con una legislación altamente represiva, un orden social casi inmóvil, cercano a lo que podría definirse como un "sistema de castas". Esta imagen del mundo tardorromano fue consagrada por obras como las de J. B. Bury u O. Seeck, que recurrían a un detallado análisis de un corpus de fuentes significativamente superior al de estudios anteriores, especialmente por el creciente volumen de material epigráfico disponible.[2]

La visión tradicional del Bajo Imperio Romano como una sociedad "inmóvil" se relacionaba también con la imagen general de las sociedades preindustriales presente en diversas teorías sociológicas de la estratificación social. En efecto, tanto Marx como Weber y la mayoría de las corrientes de investigación inspiradas por sus obras coincidían en que, en las sociedades preindustriales, la determinación de la posición social de un individuo por su nacimiento era fundamental. Consideraban que era sólo con el desarrollo gradual del capitalismo que se daba paso a un sistema más abierto, donde las habilidades y características particulares de un individuo ejercerían una influencia mayor en su posicionamiento social. Ello sería el resultado del creciente papel del mercado, la burocracia, y otras instituciones y del avance tecnológico general, que permitirían la aparición paulatina de espacios meritocráticos en las sociedades modernas.[3] La ausencia de este tipo de procesos o de otros semejantes en las sociedades preindustriales era vista como la causa de la falta de movilidad social en las mismas.

---

2 BURY, John Bagnell. *History of the Later Roman Empire from Arcadius to Irene* (395 AD to 800 AD), 2 vols. Londres, 1889, pp. 27–31; SEECK, Otto. *Geschichte des Untergangs der antiken Welt, 6 vols*. Berlín, 1897–1920, ii, capítulo. 7, esp. pp. 301–2.

3 Véase la breve reseña de la historia de la investigación de la movilidad social en DICKERSON, Niki."Mobility", in DARITY, William A. (ed.). *International encyclopedia of the social sciences 2ed vol. 5*. Detroit, Macmillan Reference, 2008, pp. 208-212. Una selección de los textos clásicos más relevantes en GRUSKYDavid B.et al. (eds.) *Social stratification: class, race, and gender in sociological perspective*. Boulder(Colorado), Westview Press, 2008.

Ya en el primer tercio del siglo XX, Piritim Sorokin había argumentado en su fundamental trabajo sobre la movilidad social que el grado de la misma había sido mucho más intenso en la sociedad romana y otras culturas antiguas en comparación con la sociedad de castas indias.[4] La imagen de la inmovilidad social del Bajo Imperio Romano sólo sería, sin embargo, superada definitivamente en las décadas del 50 y 60, cuando una serie de importantes estudios históricos cuestionaron la ortodoxia vigente. Si bien ya en la influyente obra de M. I. Rostovzeff aparece esbozada la idea de que la burocracia bajoimperial estaba compuesta de *parvenus* de origen humilde,[5] el primer intento bien argumentado de desplazar la tesis inmovilista sería presentado por Santo Mazzarino en su clásico *Aspetti sociali del quarto secolo*.[6] Para el historiador italiano, la introducción por el emperador Constantino (306-37) del sólido como nueva moneda de oro tuvo profundas consecuencias sociales. Al transformarse en una denominación resistente a la depreciación experimentada por la moneda de metal bajo, la misma permitió a funcionarios imperiales de origen humilde la acumulación de importantes riquezas, pues su función pública los colocaba en una posición ventajosa para extraer tasas y sobornos en la nueva moneda, mientras que los terratenientes no podían obtener una renta comparable en sólidos de sus campesinos. El resultado social de este proceso fue, para Mazzarino, el desplazamiento del sector tradicional de terratenientes locales pertenecientes al orden curial por una nueva aristocracia de servicio proveniente principalmente de un origen "sub-curial". Esta tesis ha sido recientemente reelaborada con nueva evidencia por Jairus Banaji en su libro *Agrarian Change in Late Antiquity*.[7]

Una serie de importantes trabajos de A. H. M. Jones, Ramsay McMullen y Keith Hopkins publicados en la década del 60 ejercieron mayor influencia que la obra de Mazzarino y consolidaron como nueva ortodoxia historiográfica la idea de que el Bajo Imperio Romano experimentó un nivel muy importante de movilidad social. Jones puso el énfasis en las provincias orientales, donde, en su visión, las reformas de Diocleciano y Constantino crearon inusitadas oportunidades de movilidad ascendente. Ello habría sido el resultado, sobre todo, de la expansión del clarisimado y de la creación de un senado en Constantinopla, al que por necesidad fueron promovidos arribistas de orígenes modestos. Si bien Constancio II enroló en la nueva curia a los senadores con domicilios en Oriente, no se trataría para Jones de familias

4 SOROKIN, Peter.*Social Mobility*. Nueva York, Harper, 1927, p. 141, véase también p. 88ss.

5 ROSTOVTZEFF, Michael. *The Social and Economic History of the Roman Empire*. Oxford, Clarendon Press, 1926, pp. 459–60 (en la segunda edición de 1957, pp. 512–13).

6 MAZZARINO, Santo. *Aspetti sociali del quarto secolo: ricerche di storia tardo-romana*. Roma, L'erma" di Bretschneider, 1951, pp. 110–18 y 169–216.

7 BANAJI, Jairus. *Agrarian change in late antiquity: gold, labour, and aristocratic dominance.* Oxford, Oxford University Press, 2007.

de gran prestigio o importancia. Muchos senadores constantinopolitanos tendrían, al contrario, para Jones, un origen de clase media y, algunos, incluso, provendrían de familias considerablemente humildes. En Occidente, la situación sería diferente, porque la existencia de una aristocracia senatorial tradicional fuertemente arraigada impidió la formación de una nueva aristocracia de servicio.[8]

Un análisis más sistemático de los procesos de movilidad social en el Bajo Imperio Romano se encuentra en una serie de artículos de Keith Hopkins, publicados en la década del 60. En 1961, Hopkins analizó el caso del poeta Ausonio y otros profesores de retórica de Burdeos en el siglo IV d.C., que gracias a su educación y a su actividad literaria lograron niveles muy importantes de movilidad social integrándose en la misma cima de la elite imperial,[9] mientras que en 1963, estudió el papel político de los eunucos en el Bajo Imperio.[10] En un trabajo posterior, de 1965, Hopkins generalizó los resultados de sus trabajos anteriores y expuso de manera muy convincente los mecanismos sociales que explicaban la existencia de casos de movilidad social en el mundo romano.[11]

La sociedad romana tenía un sistema de estratificación sancionado legalmente por el poder público, es decir, que el orden social se componía principalmente de diferentes estamentos (o grupos de estatus) definidos jurídicamente. Ello era cierto sobre todo respecto de los grupos en la cima del orden social romano, que tendían a conformar aristocracias relativamente cerradas cuyos miembros prácticamente monopolizaban todos los criterios de distinción social. Según Hopkins, a medida que Roma se expandió para conformar un gran imperio, la creciente complejidad del gobierno y la administración de su vasto territorio provocaron el desarrollo y la separación gradual de diversas instituciones, como, por ejemplo, el ejército, la burocracia, escuelas, mercados, etc. La diferenciación institucional generó nuevas ocupaciones. La cada vez mayor especialización de estas carreras impidió, a su vez, a los aristócratas seguir monopolizando todos los atributos valorados socialmente y permitió que los mismos fueran adquiridos por individuos de otro origen social. Para Hopkins, los casos paradigmáticos en la sociedad del Imperio Romano fueron el prestigio literario (como

8 JONES, Arnold H. M. "The Social Background to the Struggle between Paganism and Christianity", in MOMIGLIANO, Arnaldo (ed.). *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*. Oxford, Clarendon Press, 1963, pp. 27–30; JONES, Arnold H. M. *The Later Roman Empire, 284–602*: *A Social, Economic and Administrative Survey, 3 vols*. Oxford, Clarendon Press, 1964, pp. ii, 537–9, 545–9, 551, 554–6.

9 HOPKINS, Keith. "Social Mobility in the Later Roman Empire: The Evidence of Ausonius", *The Classical Quarterly*. Vol. 11.2, 1961, pp. 239-249.

10 HOPKINS, Keith. "Eunuchs inPolitics in the Later Roman Empire", *Proc. Cambridge Philol. Soc*., 9, 1963, pp. 62-80.

11 HOPKINS, Keith. "Elite Mobility in the Roman Empire", *Past & Present* 32, 1965, pp. 12-26.

en el caso de Ausonio) y la gloria militar. Personas de origen no-aristocrático accedían a estos atributos y ello generaba lo que Hopkins denomina "disonancia de estatus", es decir, la adquisición parcial de algunos rasgos típicos de la aristocracia por personas de otro origen social. El fuerte peso cultural del *ethos* aristocrático en la cultura romana garantizaba que este proceso no resultara en un desplazamiento de la elite tradicional por nuevos grupos profesionales. Al contrario, el resultado era una movilidad social ascendente de esos individuos que pasaban a sumarse a la aristocracia. Este proceso era facilitado por el conflicto político siempre latente entre el emperador y los aristócratas, que hacía que el primero tuviera interés en promover hombres nuevos a posiciones de poder (el caso más extremo, los eunucos), y por la baja tasa de natalidad de la elite aristocrática, que generaba en cada generación plazas vacantes en las elites, al ser incapaces las familias aristocráticas de generar suficientes descendientes como para cubrirlas a todas. La actividad literaria y la militar eran dos de las vías a través de las cuales se generaba esa disonancia de estatus en el mundo romano, actuando como canales de movilidad ascendente en una sociedad preindustrial.

La destrucción definitiva de la imagen del Bajo Imperio como una sociedad de castas llegaría a principios de la década del 80, cuando, en una serie de brillantes trabajos el historiador francés Jean-Michel Carrié argumentaría convincentemente que el concepto de "colonato", entendido como una forma proto-feudal de servidumbre y sujeción de los campesinos a la tierra, es una creación historiográfica moderna, un mito. Carrié demostró que, por el contrario, el colonato era una medida normativa orientada a satisfacer las necesidades tributarias del Estado romano, conectada directamente con las reformas fiscales de la tetrarquía.[12] Por otra parte, queda claro que el colonato era, ante todo, un sistema de registro de arrendatarios campesinos, y que, como condición jurídica, era aplicable en casos específicos de campesinos que ocupaban un mismo lote por un período extenso de tiempo y que por lo tanto afectaba sólo a sectores minoritarios de la población rural.

La nueva ortodoxia historiográfica sobre el Bajo Imperio Romano como un período con un importante nivel de movilidad social se mantiene todavía vigente, sin embargo, ya desde la década del 70, algunos estudios comenzaron a cuestionar sus pilares centrales, destacando que, a lo largo de todo el territorio imperial, los nuevos senadores y funcionarios fueron reclutados preponderantemente de las aristocracias provinciales. Ese fue el caso, por ejemplo,

[12] CARRIÉ, Jean-Michel. "Le "colonat du Bas-Empire": un mythe historiographique?" *Opus* 1. 1982, pp. 351–71; CARRIÉ, Jean-Michel. "Un roman des origines: les généalogies du colonat du Bas-Empire" Opus 2. 1983, 205–51. Véase también CARRIÉ, Jean-Michel. "Colonato del Basso Impero: la resistenza del mito", in LO CASCIO, Elio (ed.). *Terre, proprietari e contadini dell'Impero romano. Dall'affitto agrario al colonato tardoantico (Incontro studio di Capri, 16–18 ottobre 1995*). Roma, NIS, 1997, pp. 101–3.

de John Matthews en su clásico estudio *Western Aristocracies and Imperial Court* de 1975.[13] Peter Heather, por su parte, planteó un argumento similar para el Oriente del Imperio, rechazando el énfasis de Jones en el ascenso de "hombres nuevos" generado por la creación del senado y el funcionariado de la nueva capital imperial de Constantinopla. Heather destacó, por el contrario, el considerable nivel de continuidad social existente allí también entre las oligarquías provinciales, el gobierno imperial y la aristocracia senatorial.[14]

Partiendo de estas críticas, en un artículo publicado en la revista *Past & Present* en 2013,[15] Alexander Skinner ha presentado un completo y profundo cuestionamiento del modelo de la movilidad social en el Bajo Imperio Romano, que propone incluso abandonar enteramente el concepto y remplazarlo por el de "movilidad política". El argumento central de Skinner retoma las críticas de Matthews y Heather y afirma que los individuos sumados a la nueva burocracia imperial y al senado de Constantinopla durante el siglo IV provenían de los sectores más destacados de las aristocracias provinciales. Por lo tanto, este movimiento no se corresponde con lo que entendemos verdaderamente por movilidad social, dado que se trata de un desplazamiento horizontal hacia el interior de la reducida oligarquía dominante que, Skinner destaca, representaba sólo un grupo ínfimo dentro del conjunto de la población del imperio. Al no implicar un cambio en la posición de los individuos en la jerarquía social, este movimiento debe ser descrito como "movilidad política" antes que como "movilidad social". En consecuencia, el desarrollo de la aristocracia imperial sirvió, durante el siglo IV, según Skinner, para reforzar antes que para socavar las jerarquías tradicionales dentro de las aristocracias provinciales.

Skinner presenta, además, una crítica de algunos de los casos más frecuentemente presentados como ejemplos de movilidad ascendente en el Oriente del imperio, que se conocen a través de menciones de Libanio en sus discursos. Skinner argumenta, convincentemente, que estos discursos han sido interpretados de manera literal por los historiadores, sin tener en cuenta las implicaciones de su contenido altamente retórico y de los objetivos perseguidos por el orador con su caracterización de estos individuos, que lo llevan en muchos casos a exagerar la humildad de sus orígenes como una forma de descalificarlos.

---

13 MATTHEWS, John. *Western aristocracies and imperial court, A.D. 364-425*. Oxford, Oxford University Press, 1975.

14 HEATHER, Peter. "New Men for New Constantines? Creating an Imperial Elite in the Eastern Mediterranean" in MAGDALINO, Paul (ed.)*., 4th-13th Centuries.* Aldershot, Ashgate, 1994, pp. 11-33.

15 SKINNER, Alexander. "Political Mobility in e Later Roman Empire" in *Past & Present* 218, 2013, pp. 17-53.

3 – El segador de Mactar y la movilidad social en el Bajo Imperio Romano

Como se desprende del breve panorama historiográfico presentado, la investigación sobre la movilidad social en el Bajo Imperio Romano ha tendido a concentrarse casi exclusivamente en las carreras sumamente exitosas de algunos arribistas en la burocracia imperial, que, por razones obvias, son aquellas de las que nos ha llegado más información. Sin embargo, también poseemos evidencias de carreras claramente ascendentes a través del ejército, la escena literaria, la actividad educativa y la jerarquía eclesiástica. El denominador común de todas estas carreras es que llevaron a individuos a sumarse a lo que podríamos denominar el pináculo de la jerarquía social imperial, transformándose en miembros de la corte, comandantes de contingentes militares, autores e intelectuales famosos e influyentes, o poderosos obispos.

En algunos casos excepcionales, sin embargo, también poseemos testimonios de carreras ascendentes en espacios menos prominentes. Uno de los testimonios más elocuentes de la existencia de movilidad social en el Bajo Imperio es presentado por una de las inscripciones más famosas del África romana (CIL 8.11824 = ILS 7457). La misma contiene el epitafio en verso de una persona que, como se señaló, ha llegado a ser conocida con el título de "el segador de Mactar". Las dos primeras líneas del texto (con excepción de un par de letras sueltas) se han perdido y por ello no conocemos el nombre del difunto. Su epitafio es una breve biografía en verso (más precisamente, en dísticos elegíacos no demasiado logrados), que cuenta la casi increíble historia de un trabajador rural que logró hacer suficiente fortuna como para ser aceptado en el orden decurional de la ciudad de Mactar. A continuación se cita el texto completo acompañado de mi traducción:

paupere progenitus lare sum paruoq. parente,	Nací en un hogar humilde y de un padre pobre,
cuius nec census neque domus fuerat.	Que no poseía fortuna ni casa.
ex quo sum genitus, ruri mea uixi colendo:	Desde que nací, viví en el campo cultivando los míos
nec ruri pausa nec mihi semper erat.	Y nunca había descanso ni para los campos ni para mí.
et cum maturas segetes produxerat annus,	Y cuando el año había generado la mies madura,
demessor calami tunc ego primus eram.	Entonces yo era el primero en segar la paja.
falcifera cum turma uirum processerat aruis,	Cuando la turba de hombres que portaban la hoz avanzaba por los campos
10 seu Cirtae Nomados seu louis arua petens	Y se dirigía a los terrenos de Cirta, de Numidia o de Júpiter
demessor cunctos ante ibam primus in aruis	Yo iba primero por los campos delante de todos los demás segadores
pos[t] tergus linquens densa meum gremia	Dejando el denso conjunto detrás de mi espalda.
bis senas messes rabido sub sole totondi	Corté dos veces seis cosechas bajo el ardiente sol
ductor et ex opere postea factus eram.	
undecim et turmas messorum duximus annis	
et Numidae campos nostra manus secuit.	
hic labor et uita paruo cont(ent)a ualere	

et dominum fecere domus, et uilla paratast *et nullis opibus indiget ipsa domus.* *20 et nostra uita fructus percepit honorum,* *inter conscriptos scribtus(sic) et ipse fui.* *ordinis in templo delectus ab ordine sedi* *et de rusticulo censor et ipse fui.* *et genui et uidi iuuenes carosq(ue) nepotes.* *25uitae pro meritis claros transegimus annos,* *quos nullo lingua crimine laedit atrox.* *discite mortales sine crimine degere uitam:* *sic meruit, uixit qui sine fraude, mori.*	Y luego fui promovido de segador a conductor Por once años conduje un grupo de segadores Y nuestra mano cortó los campos númidas Este trabajo y mi frugal estilo de vida me beneficiaron Y me hicieron dueño de una casa y me proporcionaron una hacienda Y esa misma casa no carece de ninguna riqueza Y mi vida obtuvo el fruto de los honores Y yo mismo fui incluido entre los decuriones. Elegido por el orden de los decuriones me senté en el templo del orden Y de un simple campesino llegué a ser un censor. Engendré y vi crecer a mis hijos y queridos nietos Y por los méritos de mi vida transité años distinguidos A los que ninguna mala lengua ha herido con un reproche. Aprended, mortales, a transitar una vida sin reproche, Así mereció morir el que vivió sin engaños.

Mactar era una típica ciudad provincial,[16] un pequeño pero próspero centro rural ubicado justo en la columna vertebral montañosa que divide las regiones norte y sur de la actual Túnez y que separa dos zonas ecológicas diversas, el norte de clima mediterráneoy el interior de clima continental. Mactar era una pequeña comunidad periférica, pero situada en un importante nodo de comunicaciones, donde se cruzaban dos de las vías romanas más importantes de la región, la que llevaba de la costa al interior (desde Cartago a la base militar de Haidra) y la que conectaba la región occidental con la oriental (es decir, la provincias de Africa proconsularis y Byzacena). Por esta ubicación estratégica, Mactar fue un centro natural del poder político y administrativo romano en África. La ciudad tiene un claro perfil agrario y mantenía estrechos vínculos con su hinterland rural. En el período de los Antoninos y los Severos la comunidad experimentó un auge notable que se reflejó en un verdadero "boom" de grandes construcciones cívicas. La evidencia arqueológica demuestra, sin embargo, que Mactar siguió siendo una comunidad próspera durante el Bajo Imperio Romano e incluso durante los períodos vándalo y bizantino.

El epitafio del segador fue descubierto en el entorno urbano de Mactar por una misión francesa en 1883, y publicado rápidamente. Posteriormente, el texto fue incorporado en el tomo VIII del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, y agregado por Dessau a sus *Inscriptiones Latinae Selectae*, lo que le dio particular notoriedad. También fue incluido en numerosas

16 Lo expuesto en esta página y en la siguiente sigue a SHAW, Brent D. *Bringing in the sheaves: economy and metaphor in the Roman world*, Toronto, Toronto University Press, 2012, pp. 49-92.

compilaciones de poemas epigráficos romanos. La piedra en la que estaba grabado el texto de la inscripción es una estela rectangular de poco más de un metro de altura y alrededor de medio metro de ancho. El texto está inscripto en una letra elegante que imita conscientemente una caligrafía común en libros, y que puede calificarse como uncial o semi-uncial.

Si bien el editor original de la inscripción se inclinaba a datarla en un período tardío, los editores del CIL la ubicaron en el siglo III d.C.[17] Posteriormente, sin embargo, diversos autores coincidieron en ubicarla temporalmente de manera más precisa en el período de los Antoninos o el los Severos, dado que se consideraba que su extraordinaria historia de ascenso social no habría sido posible en un período posterior. Para Rostovtzeff, el campesino de Mactar era un pequeño propietario modelo que había prosperado por sus propios esfuerzos y un ejemplo paradigmático de la burguesía local de una ciudad romana en la era de los antoninos.[18] Para Gilbert Charles-Picard, creador del retrato canónico de la civilización romano-africana, el segador representaba un ejemplo típico de la efervescencia y la movilidad social de la vida municipal en África en la época de los Antoninos y los Severos.[19] Picard databa la inscripción en la década del 260 d.C., pero consideraba que nuestro campesino habría tenido una vida larga y que habría nacido alrededor del 190 a.C., por lo que su historia de ascenso social se situaría durante el período de los severos.[20] G. de Ste Croix y M. Finley aceptaron esta datación temprana pero, por el contrario, consideraron la historia de este campesino sólo como un caso excepcional.[21] Finalmente, Francesco de Martino, reconoce la existencia de cierta evidencia epigráfica sobre carreras semejantes a la del segador de Mactar, pero considera también, que su carrera sería excepcional.[22]

En su reciente libro *Bringing in the Sheaves*, Brent D. Shaw ha argumentado de manera muy convincente a partir de evidencias paleográficas y, sobre todo, de vocabulario, que la estela procedería de la segunda mitad del siglo IV d.C. o incluso más tarde.[23] La evidencia proporcionada por Shaw no permite, por supuesto, una datación incuestionable pero los argumentos presentados dejan el *onus probandi* del lado de quienes pretenden defender una

17 Véase CAGNAT, René y SCHMIDT, Johannes. *Corpus Inscriptionum Latinarum, Vol. VIII, Inscriptionum Africae proconsularis latinarum supplementum*,Berlín, Apud Georgium Reimerum,1891, p. 1222: *De aetate tituli aliis omissis propter nominum rationem eatenus constat, ut tertio saeculo recentior esse nequeat; neque magis verisimile est eum anteriorem esse*

18 Rostovtzeff, Michael. *The Social and Economic History of the Roman Empire*, Oxford, Clarendon Press, 1957², p. 331.

19 CHARLES-PICARD, Gilbert. *La Civilisation de l'Afrique romaine*, París, 1990, pág 121.

20 CHARLES-PICARD, Gilbert. et al. "Le cippe de Beccut" in *Antiquités africaines* 4, 1970, p. 148.

21 DE STE. CROIX, Geoffrey. *The class struggle in the ancient Greek world*, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1981, p. 187.

22 DE MARTINO, Francesco.*Historia económica de la Roma antigua*. Madrid, Akal, 1985, pp. 319-320.

23 SHAW, op. cit., pp. 56-66.

datación temprana. La nueva datación refuerza la imagen defendida por varias investigaciones de las últimas décadas sobre la prosperidad del África romana en el Bajo Imperio y la hace relevante para el debate sobre la movilidad social en la Antigüedad tardía.

¿Qué tan excepcional puede considerarse la carrera del segador de Mactar? El especialista francés G. Charles-Picard ha argumentado que en las excavaciones llevadas a cabo en la ciudad se habrían hallado otras inscripciones fragmentarias que hacen pensar en posibles historias semejantes a la de este exitoso campesino,[24] que serían testimonio de la existencia de un estrato de prósperos granjeros en la zona. Un ejemplo sería Lucustius Colonicus, de quien se conserva un monumento funerario en estado muy fragmentario que también contenía una inscripción en verso (CIL 8 11828). El nombre "Colonicus" indicaría también un origen campesino.[25] Un segundo ejemplo más interesante es el de Pinarius Mustulus, de quien también se encontró una lápida con una inscripción funeraria (AE 1960, 116) en verso (en este caso, hexámetros dactílicos). Lamentablemente, el estado fragmentario del texto sólo permite recuperar parte de cuatro líneas:

'[Et genui] feliciter et rem non [modicam] /
[---e mini]mo quaestui fraude [sine ulla] /
[--- atque m]eis propriis natorum [et honoribus auctus /
--- aeternam mo]riens famam claramq[ue reliquis]

El contexto funerario de la lápida hace evidente que Pinarius Mustulus había alcanzado un importante nivel de éxito económico. Los paralelos de los versos de esta inscripción con aquellos del "segador de Mactar" son evidentes. Finalmente, Robert Knapp relaciona la historia del segador de Mactar con una anécdota transmitida por Artemidoro en su tratado sobre la interpretación de los sueños acerca del hijo de un campesino que llego a ser propietario de un barco (ναύκληρος).[26] Toda esta evidencia indica que una carrera como la del "segador de Mactar", si bien no era común, tampoco puede decirse que fuera verdaderamente única.

Es claro, por otra parte, que el segador de Mactar no pretende disimular su origen, ni inventarse antepasados distinguidos. Esto es sumamente llamativo si tenemos en cuenta que la oratoria de todos los periodos de la historia grecorromana nos demuestra que acusar a una persona de tener antepasados humildes era uno de los términos de abuso más

[24] Véase SHAW, op. cit., p. 58 y nota 39.
[25] La conclusión de Charles-Picard es cuestionada por SHAW, *op. cit.*, p. 58.
[26] KNAPP, Robert. *Invisible Romans.* Cambridge Ma., Harvard University Press, 2011, p.22 (Artemidoro 5.74).

frecuentemente utilizados para descalificar a un rival o un enemigo. Las obras de Libanio lo ilustran perfectamente para el período que nos ocupa. No obstante, Las palabras de nuestro campesino no carecen completamente de paralelos. Sin duda, traen a la mente la famosa declaración de historiador Aurelio Víctor sobre sus propios orígenes: *qui rure ortus tenui atque indocto patre*.[27] Por otra parte, se conocen algunas cuantas inscripciones africanas en que se exalta la acumulación de riqueza por medio del ingenio y el esfuerzo. La más notable, sin duda, el famoso epitafio en verso de los Flavii de Cillium.[28] Este tipo de declaraciones tiende a exaltar los méritos del individuo que logró sobreponerse a una situación desventajosa y alcanzar el éxito. Se trata de un topos, pero ello no significa que el contenido de estas inscripciones deba descartarse. Por el contrario, los *topoi* se emplean sobre todo en aquellos contextos en los que encajan con los hechos.

¿Cómo hizo el segador de Mactar para enriquecerse? Este problema ha sido estudiado minuciosamente por Brent Shaw, quien del texto del poema deduce que nuestro campesino se habría desempeñado como un líder u organizador de grupos de trabajadores rurales dedicados a la cosecha. Es decir, era un contratista que reunía a grupos de hombres de forma estacional y los llevaba por las llanuras de África ofreciendo sus servicios como trabajadores temporarios en la cosecha de cultivos de cereales a los terratenientes locales. La existencia de este tipo de contratistas que ofrecen a los terratenientes la mano de obra estacional necesitada en tiempo de cosecha está atestiguada ya en la época republicana, siendo mencionada en el manual de Catón.[29]

Las condiciones climáticas en las distintas zonas de la región determinaban ciclos de maduración diferentes para los cereales, lo que permitía a estos trabajadores llevar a cabo un circuito de trabajo por la provincia. La estacionalidad del trabajo rural hacía que los terratenientes mantuvieran, como regla, sólo un reducido número de esclavos para los trabajos cotidianos y recurrieran a contratar a hombres libres en los momentos de necesidad, sobre todo, en la cosecha. Jairus Banaji ha demostrado convincentemente la importancia del trabajo asalariado rural durante la Antigüedad tardía, en consonancia con la creciente monetización de la economía.[30]

---

27 Aur. Vict. Caes. 20.5

28 Sobre esta inscripción véase el detallado estudio de SLIM, Hédi et al., *Les Flavii du Cillium. Étude architecturale, épigraphique, historique et littéraire du mausolée de Kasserine (CIL VIII, 211-216)*. Roma, École Française de Rome, 1993. Véase también PILLINGER, Emily. "Inuenta est blandae rationis imago: Visualizing the Mausoleum of the Flavii" in *Transactions of the American Philological Association* 143.1, 2013, pp. 171-211.

29 Véase DE MARTINO, Francesco.*Historia económica de la Roma antigua*, Madrid, Akal, 1985, pp. 138-140.

30 BANAJI, Jairus. *Agrarian change in Late Antiquity: gold, labour, and aristocratic dominance*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 190-212.

El texto del poema declara específicamente que, tras doce años de trabajar como simple segador, nuestro campesino fue promovido a conductor de un equipo de cosechadores. *Ductor ex opere postea factus eram*. Tarea que desempeñó por otros once años. Shaw demuestra a partir de diversos contratos para este tipo de tareas preservados en papiros egipcios, que los ingresos de los trabajadores dedicados a la cosecha era considerablemente superiores a los de un simple peón rural. Para Shaw, entonces el segador de Mactar sería un pequeño emprendedor que habría encontrado un nicho de mercado para ocupar y habría podido acumular riqueza sumando pequeñas ganancias. Este proceso tiene paralelos en otros sectores de la economía del Mediterráneo romano, de los cuales Shaw presenta como ejemplo a Publio Ventidio Baso, el cónsul sufecto del 43 a.C., enriquecido como empresario de transporte y poseedor de verdaderos ejércitos de mulas. La posibilidad de acumulación vendría, en ambos casos, de la capacidad de sumar tareas sencillas para ejercerlas en una mayor escala, apropiándose el organizador de una pequeña proporción del ingreso de cada uno de los trabajadores bajo su dirección. El segador de Mactar es, en consecuencia, al igual que Ventidio Baso, uno de los pocos casos conocidos de movilidad social ligada a la acumulación de capital en una actividad en el mercado.[31] Un patrón de ascenso que, como vimos al principio de este trabajo, prácticamente no es considerado por la historiografía.

A diferencia de lo afirmado por Shaw, sin embargo, no parece que nuestro campesino hubiera comenzado totalmente desprovisto de propiedades; el mismo primer verso del poema lo declara expresamente: *ex quo sum genitus, ruri mea uixi colendo*. Es más probable pensar que el éxito como organizador de trabajadores estacionarios le permitió ampliar gradualmente su propiedad y que esa fue su vía hacía el éxito económico. Una vez transformado en un terrateniente medianamente acomodado, nuestro campesino alcanzó los requisitos censitarios para ingresar a la curia de Mactar, que probablemente no hayan sido demasiado elevados.

Como señala Shaw, nada en la carrera del segador de Mactar es excepcional, y ello hace difícil pensar que su trayectoria sea tan excepcional como afirmaron Ste. Croix y Finley. La existencia de los conductores de trabajadores rurales temporarios está ampliamente atestiguada en el África tardorromana por gran diversidad de fuentes. Cualquier conductor semejante tenía a su disposición las mismas posibilidades de éxito económico y social que el segador de Mactar.

31 Otro ejemplo comparable durante el período republicano de éxito ligado al mercado es el del ingeniero y emprendedor Sergius Aurata. Sobre él véase FAGAN, Garret. "Sergius Orata: Inventor of the Hypocaust?", in *Phoenix* 50, 1996, pp. 56–66, que incluye un apéndice con todas las fuentes antiguas pertinentes.

Sin duda, como afirma Shaw, la carrera del campesino de Mactar fue posibilitada por el contexto económico regional del África tardorromana. Durante los siglos IV y V la región fue una de las principales beneficiarias de la desintegración política y militar que acontecía en otras partes del imperio. África experimentó un verdadero auge económico durante estos últimos tiempos, sobre todo en los sectores de la producción agrícola que se reflejó en una extensión de la frontera productiva que pasó a incluir incluso las tierras marginales en las fronteras meridionales áridas. La carrera del segador sería un reflejo de ese proceso de expansión agrícola.[32] Considero, sin embargo, que hay un punto central en la trayectoria de este campesino que no fue tratado por Shaw. Sin duda, el "boom" económico local fue determinante para la misma pero también hubo factores de escala imperial que contribuyeron a su éxito. Su ascenso social fue posible porque a lo largo de toda su carrera como jornalero y como conductor fue capaz de ahorrar acumulativamente pequeñas sumas de capital para luego invertirlos en la compra de tierras. Es difícil no relacionar su capacidad de hacerlo con el nuevo contexto monetario creado en el siglo IV d.C. por la introducción del sólido como moneda estable de oro que permitía el ahorro. La reforma monetaria de Constantino tuvo como consecuencia una monetización más profunda de los intercambios económicos, culminando exitosamente los esfuerzos ya realizados por Diocleciano y sus colegas por mejorar la calidad de las monedas de oro y de ampliar el volumen de las emisiones en este metal.

La tesis tradicional del regreso a una "economía natural" (*Naturalwirtschaft*) durante el Bajo Imperio presentada por Karl Bücher y Max Weber a fines del siglo XIX -y complementada luego por Rostovzeff, Perrson y otros con la idea de un "despotismo Oriental" o un "socialismo de Estado"- fue convincentemente rebatida ya en el primer tercio del siglo XX por el fundamental estudio de Gunnar Mickwitz, *Geld und Wirtschaft im römischen Reich des vierten Jahrhunderts n. Chr*. y fue consolidada, entre otros autores, por Santo Mazzarino y, más recientemente, por Elio Lo Cascio, Filippo Carlá y Jairus Banaji.[33] De hecho, los estudios

[32] SHAW, op. cit. pp. 65-66.

[33] Los escritos fundamentales sobre la tesis de la "economía natural" son BÜCHER Karl, "Die diokletianische Taxordnung vom Jahre 301", in *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft,* 50.2, 1894, pp. 189-219 y WEBER, Max "Die sozialen Gründe des Untergangs der antiken Kultur", in DEININGER, Jürgen(ed.). *Max Weber-Gesamtausgabe: Band I/6: Zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte des Altertums. Schriften und Reden 1893-1908*, Tübingen, J.C.B. Mohr Siebeck, 2006, pp. 82-127. La tesis del "socialismo de Estado" en PERSSON, Aaxel W.*Staat und Manufaktur im Römischen Reiche*, Lund, C. Bloms boktryckeri, 1923, pp. 115-116. El "despotismo Oriental" en ROSTOVZEFF, op. cit., pp. 502-541.La persistencia de la economía monetaría fue defendida por MICKWITZ, Gunnar "*Geld und Wirtschaft im Römischen Reich des vierten Jahrhunderts n. Chr*."In *Commentationes humanarum litterarum, t. 4, nr. 2*, Helsingfors, 1932. Véase también BANAJI, op. cit. y CARLÁ, Filippo "Il sistema monetario in età tardoantica: spunti per una revision", in *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica* 53, 2007, pp. 155-218.

recientes afirman que en el siglo IV d.C. ocurrió exactamente lo contrario de lo afirmado por la tesis de la "economía natural". Los ingentes volúmenes de las acuñaciones en metal bajo y la introducción del sólido como nueva denominación estable llevaron a la economía romana a adquirir un nivel de monetización superior al de los siglos precedentes, incrementándose en consecuencia el papel del comercio (y del mercado) en la economía, como argumentan, entre otros, Harmut Ziche.[34] Por otra parte, el enorme incremento en los volúmenes de moneda de vellón bajo de escaso valor permitió una profunda monetización de las operaciones económicas cotidianas, como señala Cleary.[35]

La creciente tendencia en la política fiscal romana del siglo IV de conmutar los impuestos en especie por pagos en efectivo estimuló el uso de la moneda en la economía agrícola impulsando la producción para el mercado. Se trata del tan debatido fenómeno de la *adaeratio* y su paralelo, la *coemptio*, la compra forzosa de bienes por parte del Estado.[36] La difusión de la *adaeratio* puede haber sido estimulada, como sugirieron Mazzarino y Banaji por la presión de los funcionarios que tenían muchas oportunidades de enriquecerse con la misma, pero sin duda también solucionaba al Estado romano diversos problemas logísticos y organizativos.[37] Sea como fuere, la práctica presupone la existencia de una economía relativamente monetizada. La *coemptio*, por su parte debe claramente haber resultado en una ampliación del uso de la moneda. El Estado romano inyectaba con sus compras importantes cantidades de moneda que necesariamente deben haber circulado, pues de lo contrario las compras habrían implicado la total ruina de los productores, un lujo que el imperio no podía permitirse. La circulación de esas monedas era, a su vez, lo que permitía al Estado romano recaudarlas nuevamente como tributo conmutado en efectivo. La omnipresencia de la moneda es evidente para Juan Crisóstomo, quien en 388 afirma que "el uso del dinero une toda nuestra existencia y constituye la base para todo tipo de contratos, ya sea que uno tenga que comprar o vender algo".[38]

El acceso a la moneda de oro era una condición imprescindible para el ahorro y la acumulación de capital en el mediano plazo. El segador de Mactar operaba en un sector de la economía, la agricultura cerealera, que, sin duda, se encontraba monetizado, pues era una de

34 ZICHE,Hartmut G. "Integrating late Roman cities, countryside and trade" in BANG,Peter F., IKEGUCHI, Mamoru y ZICHE,Hartmut G. (eds.) *Ancient Economies, Modern Methodologies: Archaeology, Comparative History, Models and Institutions*, Bari, Edipuglia, 2006, p. 273.

35 ESMONDE CLEARY, Simon. *The Roman West, AD 200-500: an archaeological study*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 329-333.

36 Sobre este complejo tema véase la discusión clásica de MAZZARINO, op. cit., pp. 142-216 y también BANAJI, op. cit., pp. 34-37.

37 BANAJI, op. cit., pp. 46-49.

38 *In principium Actorum apostolorum* 4.2 (PG 51.99).

las principales áreas en las que las compras públicas inyectaban importantes cantidades de moneda. Sabemos, además, por CTh. 11.15.2 (384 d.C.) que las *coemptiones* se cancelaban habitualmente en oro. Los ingresos de un conductor de jornaleros eran, en consecuencia, o bien directamente en sólidos, o bien una parte del cereal cosechado, pero éste era una mercancía muy líquida, fácil de transformar en oro. Sabemos que en muchos casos los salarios de trabajadores semejantes eran pagados en sólidos, como sucedía con los vendimiadores empleados por un gran complejo eclesiástico en las tierras altas alrededor de Abu Mena.[39]

4 - Conclusión

La historiografía sobre a movilidad social en el Bajo Imperio se ha concentrado casi exclusivamente en los casos de movilidad intrageneracional sumamente exitosos que llevaron a individuos a integrarse al pináculo mismo de la sociedad tardorromana. Por el contrario, los casos conocidos de movilidad ascendente desde la base del orden social han sido considerados sólo como ejemplos excepcionales e irrelevantes. Como se intentó argumentar en el presente trabajo, el ejemplo del "segador de Mactar" es particularmente interesante porque nos muestra un patrón de movilidad ligado al éxito económico en el mercado que por mucho tiempo fue considerado casi imposible. La exitosa carrera ascendente de este campesino africano indica, además, que el concepto sociológico de "movilidad social" sigue siendo una categoría analítica útil para el estudio del Bajo Imperio Romano.

Si bien sólo tenemos información sobre muy pocos otros casos de movilidad social que puedan considerarse comparables al del "segador de Mactar", existen razones para rechazar el *argumentum ex silentio* que quiere presentarlo como un caso único. Como se señaló, la carrera de nuestro campesino no estuvo marcada por ningún acontecimiento excepcional, ni por un esfuerzo o una capacidad única. Al contrario, la misma se basó en el aprovechamiento como emprendedor de un nicho de mercado de fácil acceso, en el que sabemos que muchos otros individuos se desempeñaban de manera semejante. Igualmente, su capacidad de ahorro fue posible gracias a la creciente monetización de la economía en el siglo IV y a la introducción del sólido de oro como nueva base estable del sistema de denominaciones tardorromano. Tradicionalmente se ha considerado, a partir del testimonio del autor anónimo del pequeño tratado conocido como *De rebus bellicis*, que la introducción de un nuevo estándar monetario basado en el oro por Constantino habría tenido exclusivamente consecuencias sociales

[39] Véase WORTMANN, Dierk." Griechische ostraka aus Abu Mena" in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 8, 1971, pp. 41–69.

regresivas.[40] Sin embargo, es claro que la visión sesgada de este texto debe ser rechazada en este punto. Sin duda, la nueva economía del oro del siglo IV d.C. ofrecía a terratenientes y funcionarios considerables oportunidades de acumulación a costa de los estratos campesinos pobres, pero éstas tenían más que ver con el control sobre los procesos de recaudación tributaria que con la circulación monetaria en sí misma. Considero lógico pensar que, en muchos sentidos, la reforma monetaria de Constantino potenció la movilidad social. La creciente monetización de diversas ramas de la economía puede haber generado nuevas posibilidades de acumulación -o ampliado las ya existentes- para aquellos que supieran explotar nichos ventajosos en los nuevos espacios de mercado generados por este proceso, como hizo el segador de Mactar. Se trata, por el momento, sólo de una hipótesis a fundamentar en siguientes investigaciones.

40 El pasaje más frecuentemente citado es 2.2: *ex hac auri copia privatae potentium repletae domus, in perniciem pauperum clariores effectae, tenuioribus videlicet violentia oppressis*. Sobre el *De rebus bellicis* véase SÁNCHEZ VENDRAMINI, Darío N. "Consideraciones sobre el autor del *De rebus bellicis* y su valoración en la historiografía contemporánea" in *Temas Medievales* 17, 2009, pp. 139-163.

Era uma vez a crise do Império romano no século III: percursos de um recente itinerário historiográfico

Once upon a time there was a third century crisis of the Roman Empire: some pathways in a current historiographical itinerary

Moisés Antiqueira *
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Resumo

A "crise do Império romano do século III" configura um dos elementos mais tradicionais em meio aos estudos historiográficos dedicados à história imperial romana. Entretanto, nas últimas décadas têm se observado a emergência de sérios questionamentos a essa perspectiva. Desta maneira, o presente artigo busca delinear em que consistiriam as críticas à concepção de crise do século III, a partir da exposição das propostas defendidas por historiadores como Karl Strobel, Christian Witschel e Gonzalo Bravo Castañeda. Por fim, indico uma possibilidade de se preservar o emprego do conceito de crise ao tomá-lo como expressão de um "momento crítico/decisivo".

Palavras-chave: Crise do século III; Império romano; estudos historiográficos.

Abstract

The third century crisis of the Roman Empire is one of the most conventional features on the historiographical agenda of the Roman Imperial period. However, the validity of that idea has been questioned over the last decades. Considering that, this study aims to highlight particular aspects lying at the basis of those critical approaches to the third century crisis. In doing so, I take a close look at the works of historians such as Karl Strobel, Christian Witschel and Gonzalo Bravo Castañeda. In the end, I suggest a way to deal with the concept of crisis by defining it as a "critical/decisive" moment in history.

Keywords: The crisis of the third century; the Roman Empire; historiographical studies.

● **Enviado em: 16/10/2015**
● **Aprovado em: 07/12/2015**

* Professor Adjunto A dos Cursos de Graduação e de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Coordenador do Laboratório de Pesquisa "Estudos em História Intelectual", da mesma universidade. Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). O artigo é fruto de projeto de pesquisa individual, atualmente em desenvolvimento, que se intitula "A crise do Império romano no século III d.C.: uma abordagem teórico-conceitual". Email: moises.antiqueira@gmail.com

Introdução

Em um livro publicado recentemente, Clifford Ando afirma que, nos últimos anos, a produção historiográfica dedicada ao Império romano do século III tem sido dominada por uma única linha interpretativa, cujo enfoque se direciona, basicamente, no sentido da problematização do emprego do termo crise como forma de se caracterizar o referido período[1]. Tal posicionamento opõe-se a um "paradigma historiográfico" que marcou boa parte dos estudos que, ao menos desde os tempos de Edward Gibbon, abordaram o mundo romano do século III[2]. Refiro-me à perspectiva de que tal século teria sido palco de um processo histórico catastrófico e generalizado, marcado por fatores como a instabilidade político-militar, o decréscimo demográfico e a fragilidade econômica e monetária que quase teria resultado no desaparecimento do *Imperium Romanum*, ótica essa que é, convencionalmente, designada mediante a expressão "crise do século III"[3].

Sendo assim, este artigo busca estabelecer um breve panorama que permita identificar as principais linhas interpretativas que têm sido formuladas, desde a década de 1990, no que concerne ao questionamento do emprego do conceito de crise como ferramenta válida para se descrever e/ou explicar os fenômenos que caracterizam a história do Império romano durante parte do século III. Digo "parte" porque, à maneira de Lukas de Blois, defendo o ponto de vista de que se possa falar em crise (ou crises) para o contexto do século III, especialmente no que respeita aos anos que se desenrolaram entre 249 e 284[4]. Seja como for, resulta

---

1 ANDO, Clifford. *Imperial Rome AD 193 to 284*: the critical century. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, p. 13.

2 Embora escape às pretensões desse trabalho, cabe salientar que a vinculação de diferentes historiadores ao "paradigma da crise do século III" também pode (e deve) ser colocada em perspectiva histórica. Jean-Marie Pailler destaca, entre outros, o caso do estudioso húngaro Andreas Alföldi, que em 1938 publicou no periódico *L'Antiquité Classique* uma análise sobre "a grande crise do mundo romano no século III". Às vésperas da eclosão da Segunda Guerra Mundial e originário de uma região situada entre a Alemanha nazista e a União Soviética sob Stalin, Alföldi fez do século III uma "época sombria", que seria definida pelo enfraquecimento de grandes e "ilustradas" personalidades (os imperadores pertencentes à dinastia Antonina), em paralelo à crescente influência das massas populares, algo que teria culminado na ascensão de governantes de tendência "absolutista". Para tanto, ver PAILLER, Jean-Marie. La crise en thèmes... et en question. *Pallas*. Revue d'Études Antiques. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, edição extra, pp. 131-140.

3 À guisa de ilustração, Géza Alföldy afirma que podemos "falar de uma crise generalizada do mundo romano" no século III. Ver ALFÖLDY, Géza. *A história social de Roma*. Lisboa: Presença, 1989, p. 172. A obra foi tomada como exemplo, dentre tantas outras possíveis, em razão de sua grande acolhida em meio aos cursos de graduação em História oferecidos em nosso país.

4 DE BLOIS, Lukas. The crisis of the third century A.D. in the Roman Empire: a modern myth? In: DE BLOIS, Lukas; RICH, John. *The transformation of economic life under the Roman Empire*. Leiden: Brill, 2002, p. 217. O próprio de Blois relativiza um pouco sua posição ao sustentar que, devido ao fato de que muitas crises possuíram um caráter regional, talvez "[fosse] prudente regionalizar a 'crise do século III". Haveria, assim, uma "série de crises", no plural, entre os anos de 251 e 284. Cf. DE BLOIS, Lukas. The military factor in the on set of crises in the Roman Empire in the third century AD. In: *The impact of*

impossível que apresentássemos um balanço exaustivo sobre a temática. Faz-se a opção, pois, de expor os argumentos defendidos por três estudiosos – a saber, Karl Strobel, Christian Witschel e Gonzalo Bravo Castañeda – os quais, a meu ver, sintetizam os elementos mais relevantes em meio à revisão historiográfica predominante nos últimos anos. Tamanha empreitada adquire alguma relevância tendo em vista que, no que diz respeito à produção brasileira, nota-se uma escassez de trabalhos voltados ao tema – em que pese a quantidade notável de pesquisas levadas a cabo nos últimos anos que, direta ou indiretamente, se filiam à concepção de "Antiguidade Tardia", como advogada por Peter Brown e tantos outros historiadores[5]. Já na segunda metade do texto, ofereço uma proposta para que mantenhamos a categoria de crise em nosso horizonte investigativo, a despeito da maior ou menor solidez metodológica dos enunciados produzidos pelos três historiadores ora assinalados.

A crise, ou a "não crise", de acordo com Strobel, Witschel e Bravo Castañeda

> Dos grandes jogos seculares celebrados por Filipe [244-249] até a morte do imperador Galieno [253-268] decorreram (...) vinte anos de opróbrio e infortúnio. Durante esse período calamitoso, cada instante de tempo foi marcado, cada província do mundo romano foi afligida por invasores bárbaros e tiranos militares; o império arruinado parecia próximo do momento derradeiro e fatal de sua extinção[6].

Mediante palavras como essas, Gibbon expressava sua visão a respeito da história imperial nos meados do século III[7]. A monumental obra por ele escrita no último quarto dos Setecentos conferiu contornos dramáticos, apocalípticos, à temática da crise do século III. Foi contra esse modelo do "declínio e queda" de Roma que parcela considerável da produção historiográfica versada sobre a história romana viria a se insurgir a partir da segunda metade do século passado. Poder-se-ia afirmar que as novas perspectivas referentes ao século III,

---

Roman army (200 BC – AD 476). Economic, social, political, religious and cultural aspects. Leiden: Brill, 2007, pp. 497-498.

5 Exceção a esse quadro pode ser encontrada em: SILVA, Gilvan V. da; SOARES, Carolline da S. O "fim" do mundo antigo em debate: da "crise" do século III à Antiguidade Tardia e além. *Nearco*. Revista Eletrônica de Antiguidade. Rio de Janeiro, NEA/Uerj, 2013, vol. 6, nº 1, pp. 138-162.

6 GIBBON, Edward. *Declínio e queda do império romano*. Edição abreviada. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 105.

7 "O aspecto interessante sobre esse período é que o Império romano (...) apresentou todo sinal de colapso. (...) O Império romano parecia pronto para a desintegração completa, mas isso não ocorreu". Essas são algumas das frases com as quais Michael Grant inicia um livro dedicado à história romana no decorrer do século III. Os tons catastrofistas, portanto, não se restringem ao discurso produzido por um filho do Iluminismo, como era o caso de Gibbon. Para tanto, cf. GRANT, Michael. *The collapse and recovery of the Roman Empire*. London; New York: Routledge, 1999, p. xvii.

surgidas nas últimas três décadas, primam por um ponto em comum, qual seja, o questionamento e a recusa a esse modelo gibboniano.

Assim sendo, principiemos nosso debate a partir das contribuições efetuadas por Karl Strobel em uma obra publicada no ano de 1993, "*Das Imperium Romanum im '3. Jahrhundert'*: *Modell einer historischen Krise?*" ("O Império Romano no século III: modelo de uma crise histórica?"). O cerne da argumentação desenvolvida por Strobel reside na noção de que a "crise do século III" não corresponde a algo dotado de facticidade histórica; antes, tratar-se-ia de um "modelo", de um "paradigma" assentado sobre uma visão retrospectiva por parte dos historiadores, a qual se fundamenta na percepção histórica que os diferentes estudiosos nutriram/nutrem a respeito da própria época em que viveram/vivem[8]. Os ataques de Strobel incidiam, em especial, contra as perspectivas veiculadas por historiadores como Géza Alföldy, que advogava em favor da ideia de uma "consciência de crise no século III" (*Krisenbewußtsein)*, na medida em que os textos escritos daquela época, fossem de matriz pagã ou cristã, manifestariam seus temores diante das transformações gerais então ocorridas por intermédio de termos e recursos de linguagem similares entre si, algo que testemunharia um sentimento generalizado de que a experiência cotidiana se desenrolava sob o signo da catástrofe[9]. Strobel questiona até que ponto as fontes literárias produzidas a partir de fins do século II exprimiam uma representação acerca de todo aquele período pautando-se em uma "concreta reflexão sobre a crise"; a "expectativa de um colapso universal iminente" (observável em alguns textos de Cipriano de Cartago, por exemplo) não poderia contribuir para que os indivíduos que viveram nos meados do século III pudessem interpretar com clareza a experiência coetânea. Daí que Strobel se opusesse à proposta de Alföldy da existência de uma "consciência de crise", avaliando-a como que baseada em um princípio metodológico frágil[10].

Logo, noções como a de "*Krisenbewußtsein*" e outras "fórmulas de crise" disporiam de um caráter pouco preciso ou específico para designar um período de transição (como o teria sido o século III, no entender do autor) e, não raro, o conceito, que a *priori* deveria dar conta dos elementos relativos a um dado momento, tornava-se o equivalente da própria história dessa época[11]. Portanto, "a imagem da crise estrutural do Império e dos processos de

8 STROBEL, Karl. *Das Imperium Romanum im '3. Jahrhundert'*: Modell einer historischen Krise? Zur Frage mentaler Strukturen breiterer Bevölkerungsschichten in der Zeit von Marc Aurel bis zum Ausgang des 3. Jh. n. Chr. Stuttgart: Franz Steiner, 1993, p. 11.

9 ALFÖLDY, Géza. The crisis of the third century as seen by contemporaries. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, v. 15, nº 1, 1974, pp. 89-111.

10 STROBEL, op. cit., pp. 12-13.

11 Ibid., p. 11.

mudança ancorados na crise surge, em última instância, primordialmente em meio às análises modernas, retrospectivas"[12].

Desta maneira, o tradicional modelo de crise seria incapaz de esclarecer o desenvolvimento histórico do Império romano no século III. Para tanto, Strobel enfatiza o fato de que algumas regiões imperiais vivenciaram até mesmo um processo de florescimento econômico, e que não teriam sido afetadas pelas ameaças militares, fossem aquelas representadas por invasores externos, fossem aqueles referentes aos distúrbios intestinos – posicionamento que, como veremos ainda, será aprofundado por Christian Witschel. O exemplo fornecido por províncias como o Egito, para a qual dispomos de um volume maior de evidências a permitir o estabelecimento de um quadro mais seguro quanto à esfera econômica e às atividades cotidianas, iria de encontro à percepção de uma crise generalizada e mesmo de longo prazo[13].

Conclui-se, pois, que não houve crise do século III. Pelo contrário, ter-se-ia mantido em vigor um sistema estável no decorrer daquele período, o qual, todavia, se caracterizava por um processo de mudança estrutural (*Strukturwandel*)[14]. Tamanha alteração é concebida por Strobel como gradativa; uma "mudança acelerada" (*beschleunigter Wandel*) somente poderia ser aceita no que concerne ao meio século entre a ascensão de Diocleciano e a morte de Constantino[15]. Diante disso, o estudioso exorta para que abandonemos aquilo que ajuíza ser uma tradição arraigada dentro do pensamento contemporâneo, qual seja, a de se pressupor que qualquer transformação substancial observada na história imperial romana entre os séculos I e IV-V deva ser entendida forçosamente como fruto de alguma crise ocorrida em um estágio imediatamente anterior[16].

Seis anos depois do aparecimento do trabalho de Strobel, viria à lume o livro "*Krise, Rezession,* Stagnation? *Der Westen des römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr*." ("Crise, recessão, estagnação? O ocidente do Império romano no século III d.C."), de autoria de Christian Witschel[17]. Em 2004, Witschel publicou um artigo razoavelmente extenso, no qual sumarizava a mencionada obra e procurava até mesmo aclarar alguns pontos controversos; o texto, denominado "*Re-evaluating the Roman West in the 3rd. c. A.D*." ("Reavaliando o ocidente

12 Ibid., p. 300.
13 Ibid., p. 285.
14 Strobel chega a afirmar que, se compararmos o Império romano do século III com a Europa medieval e mesmo moderna, teríamos diante de nosso olhar "um sistema notavelmente estável". Cf. ibid., p. 347.
15 Ibid., p. 345.
16 Ibid., p. 348.
17 WITSCHEL, Christian. *Krise, Rezession, Stagnation?* Der Westen des römisches Reiches im. 3. Jahrhundert n. Chr. Frankfurt-am-Main: MartheClauss, 1999.

romano no século III d.C.") constituirá o elemento principal para o balanço a ser exposto por ora[18].

De início, saliente-se que a abordagem preconizada por Witschel, senão de todo original, baseia-se em dois elementos que a diferenciam em grande medida dos trabalhos que eram – e mesmo são – produzidos sobre o tema. Em primeiro lugar, o foco de sua investigação se direciona para os aspectos sociais e econômicos da história romana no decorrer do século III, sem que se atenha tanto a questões políticas e militares. Por seu turno, embora não negligencie as fontes literárias, o estudo de Witschel é fundamentalmente calcado nas mais variadas evidências arqueológicas[19].

O historiador em questão não nega que os eventos turbulentos ocorridos nos meados do século III – notadamente a rápida sucessão de *purpurati* e as repetidas e simultâneas invasões externas – tenham impressionado vivamente os coetâneos (algo que, portanto, o afasta em certa medida do posicionamento adotado por Strobel). Tampouco que tais acontecimentos tenham afetado, por exemplo, a cultura material, como o assinalaria o decréscimo quantitativo que se nota na produção de inscrições epigráficas e na estatuária (muito embora o reuso de material edilício seja explicado por Witschel mais nos termos de uma mudança nas práticas sociais que romperia com tradições há muito assentes)[20]. Entretanto, para o autor, interpretar o conjunto de evidências a partir dos parâmetros relacionados a um modelo de crise "estrutural", "global", implica tomar a crise por certa, aprioristicamente. "Os cenários catastróficos", diz Witschel, "assim se perpetuam"[21].

A proposta oferecida pelo pesquisador diante desse quadro que, no entender dele, se revela portanto tautológico, repousa em um aprofundado estudo conjuntural pautado na diversidade regional e local. Um modelo histórico generalizante, como o seria o caso da "crise do século III", não poderia dar conta da extrema complexidade e de todas as situações individuais que marcaram um Império territorialmente tão amplo como era o caso do romano[22].

Ao contrário de Strobel, pois, Witschel delineia de modo explícito uma solução alternativa ao "paradigma da crise". Por um lado, dialoga com a perspectiva que considera o Império romano em termos sistêmicos, buscando "estabelecer as expressões concretas desse

18 WITSCHEL, Christian. Re-evaluating the Roman West in the 3rd. c. A.D. *Journal of Roman Archaeology*, Portsmouth, RI, 2004, v. 17, pp. 251-281.

19 Como observado por LIEBESCHUETZ, John H. W. G. Was there a crisis of the third century? In: HEKSTER, Olivier; DE KLEIJN, Gerda; SLOOTJES, Daniëlle (eds.). *Crises and the Roman empire*. Leiden; Boston: Brill, 2007, p. 14.

20 WITSCHEL, op. cit., 2004, p. 251.

21 Ibid., p. 252.

22 Ibid., pp. 252-253.

sistema em um período específico". Neste caso, conforme o autor, torna-se possível determinar as continuidades essenciais que prevaleceram no decurso da história imperial, ao passo que se identificaria com maior clareza a natureza de eventuais transformações. Diante disso, Witschel conclui que, ao menos nas áreas mediterrânicas, as características elementares do sistema imperial romano – em relação às áreas político-administrativa, militar, fiscal, econômica e etc. – sofreriam uma alteração decisiva somente no século VI[23].

Dentro deste cenário, Witschel defende a tese de que, embora não se possa negar a existência de alterações, em particular ao nível macroestrutural (transformações no acesso e na composição dos quadros administrativos e militares, emergência de novos grupos dirigentes, entre outros), teriam prevalecido "numerosas continuidades" entre os séculos II e IV no que se concernia a fatores basilares – o poder imperial em si, a cultura literária da elite, as bases econômicas do Estado, os ritmos e os modos de vida no interior das cidades e das áreas rurais. Ou seja, os fundamentos do sistema imperial não teriam sido "decisivamente perturbados", em que pesassem as turbulências político-militares que se notam em diferentes momentos do século III[24].

Por outro lado, o mapeamento que Witschel constrói acerca da situação socioeconômica das províncias ocidentais do Império àquela época ressaltaria a inadequação do emprego de um conceito generalizante e unitarista para se compreender "incontáveis diferenças locais e regionais"[25]. Eventuais processos de mudança apresentariam grandes variações, seja no tempo, seja no espaço, assim como os ritmos e as flutuações observáveis nos níveis de produção e circulação de bens dependeriam de circunstâncias largamente regionais. Tome-se como exemplo o norte da África e suas províncias principais, a África Proconsular e a Numídia. Ao final do século III, a produção de artigos finos de cerâmica e de azeite de oliva teria mesmo ultrapassado os patamares observados no início do referido século (produção que, aliás, teria fomentado o crescimento econômico das províncias norte-africanas e se relacionava, igualmente, ao aumento do número de indivíduos advindos da região que ascenderam às ordens equestre e senatorial). Ainda que as dificuldades políticas, militares e financeiras entre os anos 250-280 tivessem impedido a inversão de capitais em

23 "Apenas com os eventos [ocorridos] nos séculos VI e VII é que tanto o ocidente quanto o oriente atingiram uma situação em que esse sistema desmoronou em muitos pontos. Essa foi a verdadeira crise do mundo antigo, anunciando a passagem para a Idade Média". Cf. ibid.,p. 253.

24 Ibid., p. 273.

25 Ibid., p. 255.

investimentos mais arriscados e especulativos, o Norte da África manteve seu elevado *status* econômico no Mediterrâneo Ocidental ao longo dos séculos III e IV[26].

Em suma, o estudioso reitera não ser adequado que se conceba a sociedade romana do século III nos termos de uma crise generalizada. Ao pontuar certas transformações graduais que remontavam ao século II (como no caso do crescimento econômico comum ao norte da África), Witschel sinalizaria a fraqueza heurística do conceito de crise quando aplicado ao período em questão[27].

Finalmente, assinalar-se-á as considerações recentemente traçadas por Gonzalo Bravo Castañeda. Em artigo publicado no ano de 2012 ("*¿Otro mito historiográfico? La crisis del siglo III y sus términos en el nuevo debate*"), o estudioso espanhol retoma o questionamento direcionado à perspectiva da "consciência de crise" por parte das fontes coetâneas ao século III. Bravo Castañeda afirma que os contemporâneos teriam dificuldade em conceber nitidamente a dimensão histórica da época em que viveram e, em especial, não reuniriam condições de compreender a existência de uma crise na medida em que muitas das mudanças ocorridas não se limitavam ao próprio século III. Apesar disso, o autor reconhece que certos documentos parecem sinalizar alguma percepção de crise, tais como as inscrições dedicadas "*pro salute perpetui imperii romani*", consoante a um possível temor pelo desaparecimento do sistema imperial[28].

O cerne da análise de Bravo Castañeda reside, porém, no argumento segundo o qual a denominação "crise do século III" mostra-se inadequada, pois, conforme o autor, parte significativa dos fatos históricos a ela associados – problemas com o exército, inflação, política anti-senatorial, substituição da mão de obra escrava – fincariam raízes no século II, período que também não havia escapado a turbulências no tocante à política interna. Deste modo, Bravo Castañeda conclui que "(...) desde a época de Cômodo [180-193], já se havia configurado a dinâmica característica de quase todo o século seguinte"[29].

O que restaria, sendo assim, da "crise do século III?". De acordo com Bravo Castañeda, trata-se de uma forma de interpretação enviesada, acriticamente aceita e reproduzida por centenas de literatos e de historiadores, de diferentes orientações teóricas, a qual, inquestionável ao longo de gerações sucessivas, alçou-se a condição de "mito historiográfico". Nestes termos, a "crise do século III" seria o resultado de "reconstruções arbitrárias ou

26 Ibid., pp. 267-268.
27 Ibid., p. 273.
28 BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo. ¿Otro mito historiográfico? La crisis del siglo III y sus términos en el nuevo debate. *Studia historica*. História Antigua, Salamanca, 2012, nº 30, pp. 118-119.
29 Ibid., p. 121.

exageradas por parte dos historiadores modernos e que não correspondem aos fatos a partir dos testemunhos transmitidos pelas fontes antigas"[30]. Portanto, Bravo Castañeda retoma argumentação anteriormente traçada por Strobel e também por Witschel, no sentido de que a crise do século III configuraria um "tipo de pressuposto geral da pesquisa histórica", inquestionável, e que serviria de explicação para quase toda alteração que se postulasse entre o Alto Império e a Antiguidade Tardia[31].

Bravo Castañeda apresenta, por fim, duas alternativas. A primeira diz respeito à superação da noção de uma crise "única, global, permanente, generalizada e que afetaria por igual" todas as esferas da realidade histórica – algo que os estudos regionais como aqueles produzidos por Witschel evidenciariam. Seria mais prudente, logo, falar em "crises", referentes a variadas modalidades ou categorias analíticas (uma crise política, uma crise militar, uma crise religiosa e assim por diante)[32]. A segunda corresponde, efetivamente, à hipótese defendida pelo autor. Ou seja, não houve crise alguma no que se refere ao mundo romano do século III:

> Se o modelo de crise histórica não é aqui aplicável, posto que se subtraí a uma delimitação espacial e temporal precisa, somente cabe definir a crise nos termos de uma "não crise", ou seja, como mudanças graduais – não drásticas, nem gerais ou simultâneas – que, em momento algum, chegaram a pôr em perigo a continuidade do sistema[33].

Deste modo, o autor segue por uma trilha já aberta por Witschel. Ainda que se reconheça "aparentes momentos de descontinuidade", Bravo Castañeda sustenta que "prevaleceu a (...) continuidade do sistema imperial romano"[34]. Da "crise", pois, chegamos à "não crise".

"A crise do século III não terá mais lugar"?[35]

Diante de tudo o que foi exposto, compete perguntar: não há mais espaço para a crise no seio da produção historiográfica dedicada à sociedade romana imperial do século III? Teria o referido termo perdido sua validade conceitual e, mais importante ainda, revelar-se-ia inútil

30 Ibid., pp. 122-123.
31 WITSCHEL, op. cit., 2004, p. 252.
32 Ibid., p. 134.
33 Ibid., p. 137.
34 BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo. ¿Crisis del Imperio romano? Desmontando un tópico historiográfico. *Vínculos de Historia*, Ciudad Real, nº 2, 2013, pp. 13-26.
35 Parafraseio aqui o título de um conhecido trabalho de autoria de WICKHAM, Chris. La chute de Rome n'aura pás lieu. *Le Moyen Age*, Louvain-la-Neuve, 1993, nº 99, pp. 107-125.

diante dos enunciados presentes nas narrativas historiográficas que emergiram nos últimos tempos?

Em primeiro lugar, cabe registrar que há uma dimensão comum ao ofício do historiador, a qual, em ampla medida, condicionou/condiciona a forma como se compreende o mundo romano do século III. Volto-me à inescapável natureza retrospectiva da investigação histórica, algo que, no caso particular do qual nos ocupamos, assume por vezes a seguinte feição:

> Diagnósticos tradicionais tenderam a considerar a mudança no Império romano à luz de seu colapso definitivo, presumindo que 'o Império declinou na medida em que caiu'. Para explicar como o Império do Ocidente pôde ter se enfraquecido a ponto de acabar em 476, procuraram por aquilo que o enfraqueceu, e permitiram que o colapso vindouro influenciasse suas interpretações[36].

O curioso, porém, é constatar que as interpretações revisionistas também lançam mão de artifício semelhante. Com isto afirmo que o fato de o Império romano ter permanecido relativamente estável em boa parte do século IV – ou, dito de outra forma, de a sociedade posterior à época tetrárquica evidenciar a manutenção do sistema imperial – constitui argumento com vistas a minimizar a validade da perspectiva da crise do século III[37]. Em meio a tal ótica, "mudança", "mutação" ou "transformação" figuram como vocábulos preferíveis se cotejados à "crise", uma vez que sinalizariam com maior precisão, alega-se, os processos e circunstâncias históricas que caracterizaram um século III pensado, por exemplo, nos termos de uma Antiguidade Tardia[38].

Por outro lado, fato é que o uso indiscriminado e – por que não – ingênuo do conceito de crise contribui para esmorecê-lo. A retórica da crise invade, nos dias atuais, os mais diferentes cenários e esferas da vida; é freqüente a encontrarmos como um simples e convencional rótulo para as mais diversas situações, que envolvam desde uma "crise

---

36 DUNCAN-JONES, Richard. Economic change and the transition to Late Antiquity. In: SWAIN, Simon; EDWARDS, Mark (eds.). *Approaching Late Antiquity*: the transformation from Early to Late Empire. Oxford: OUP, 2006, p. 20.

37 Argumento que se observa, por exemplo, quando Jean-Michel Carrié se refere à economia romana no século IV. Ver CARRIÉ, Jean-Michel. Conclusion. In: CARRIÉ, Jean-Michel; ROUSSELLE, Aline. *L'Empire romain en mutation*. Des Sévères à Constantin (193-337). Paris: Éditions du Seuil, 1999, p. 726. Andrea Giardina sumariza tal posicionamento ao sublinhar que "a insistência sobre a continuidade da história (...) romana através dos séculos III e IV assumiu precisamente a função de normalizar a representação luminosa do século IV, situando-a em uma continuidade privada de perigos". Para tanto, vide GIARDINA, Andrea. Préface. In: QUET, Marie-Henriette (dir.). *La "crise" de l'Empire romain de Marc Aurèle à Constantin*. Mutations, continuités, ruptures. Paris: PUPS, 2006, p. 16.

38 CARRIÉ, Jean-Michel. Introduction. "Bas-Empire" ou "Antiquité tardive"? In: CARRIÉ; ROUSSELLE, op. cit., p. 11. Ver também SILVA; SOARES, op. cit., pp. 138-162.

humanitária", uma "crise de governabilidade" ou até mesmo uma "crise conjugal". Deste modo, pode-se afirmar que a concepção de crise oscila entre tentativas fracassadas de defini-la de maneira precisa e um uso hipertrofiado que pode torná-la inócua enquanto instrumental analítico[39].

Daí que "poucos historiadores", escreve Randolph Starn, "est[ejam] inclinados a concordar em relação ao que constitui uma crise, muito menos *a* crise" (grifo do autor).[40] Gerhard Mason, entretanto, não se eximiu da tarefa de definir o que poderia ser entendido como a crise de uma sociedade historicamente delimitada:

> (...) apenas uma súbita mudança no decorrer de um curto intervalo de tempo, afetando os efetivos pontos vitais das instituições, costumes, modos de pensamento e de sentir, estruturas de poder e organizações econômicas, pode ser corretamente rotulada como uma 'crise'.[41]

Duas objeções podem ser trazidas à tona no que concerne à proposição elaborada por Mason. Acaso as crises equivalham somente a "súbitas mudanças no decorrer de um curto intervalo de tempo", retomar-se-ia, no caso do período do qual esse artigo se ocupa, a ótica gibboniana de uma crise catastrófica e generalizada durante o século III, a qual contrastaria nitidamente com o período precedente, o "século de ouro" dos Antoninos. Neste caso, a "crise" em história é compreendida como sinônimo de (ou, mais precisamente, da definitiva) ruptura, de maneira pura e simples. Ora, os estudos levados a cabo por pesquisadores como Witschel impedem que enquadremos o século III em termos absolutos. Ademais, como recorda Andrea Giardina, "(...) é impossível determinar (...) um índice normativo de tempo aplicável ao processo de crise"[42].

Por seu turno, ao elencar todo um leque de esferas da vida em sociedade que, uma vez afetados, assinalariam a existência de uma crise histórica, Mason flerta com uma análise de natureza sistêmica acerca da questão. Ora, nesse caso, os estudos regionais empreendidos por Witschel deixam claro a conjuntura extremamente variável que caracterizava, por exemplo, "a organização econômica" de diferentes áreas que integravam o mundo imperial romano no decurso do século III. Em suma, a proposta defendida por Mason não se sustenta no sentido de fornecer um instrumental com o qual poderíamos interpretar o Império romano do século III nos termos de uma crise.

---

39 STARN, Randolph. Crisis. In: HOROWITZ, Maryanne C. (ed.). *New dictionary of the history of ideas*. New York: Charles Scribner's Sons, 2005, p. 500.

40 STARN, Randolph. Historians and "crisis". *Past & Present*, London, ago. 1971, nº 52, pp. 3-22.

41 MASON, Gerhard. Crisis in history. In: WIENER, Philip P. *Dictionary of the history of ideas*. New York: Charles Scribner's Sons, 1968, p. 593.

42 GIARDINA, op. cit., p. 13.

Quase quatro décadas depois de Mason, coube ao já mencionado Starn a definição do conceito de crise no "Novo dicionário de história das ideias" ("*New dictionary of the history of ideas*"). Conforme já mencionado, Starn ensina que o conceito de crise escapa a definições unívocas, definitivas. Afirmo, entretanto, que o traço a conferir validade ao conceito reside justamente em sua natureza flexível, mesmo volátil – ainda que isto possa soar paradoxal. Desta forma,

> Crises, para serem consideradas como tais, devem ocorrer no decurso de eventos específicos, mas podem ser caracterizadas em termos orgânicos, mecanicistas ou revolucionários enquanto episódios críticos em meio a um ciclo vital, indícios de disfunção estrutural ou corolários de uma revolução[43].

A maleabilidade do conceito não pode ser levada em conta senão em relação à própria natureza interpretativa da operação historiográfica: em razão, dentre outros, do aporte teórico e conceitual do qual se serve, o historiador enuncia um conjunto lógico de argumentação, condizente com as evidências relativas à determinado aspecto do passado com o qual ele lida[44]. Com isso, quero dizer que o uso ou não do conceito de crise como ferramenta heurística para se pensar certos elementos referentes à sociedade imperial do século III adquire sentido se considerado à luz das interpretações formuladas pelo historiador no desenvolvimento de seu labor; a recusa apriorística do conceito, motivada por uma acepção negativa que se lhe possa atribuir, acaba por condenar de antemão toda e qualquer cadeia argumentativa que um ou outro historiador possa porventura elaborar.

Assim sendo, voltemos por ora aos questionamentos levantados no parágrafo que abre o presente tópico. Diante deles, faz-se mais do que necessário estabelecer *alguma* definição quanto ao significado do conceito de crise, se optarmos por usá-lo para a consecução de um estudo acerca de determinada realidade pretérita. Contudo, dado o caráter polissêmico do vocábulo, defini-lo de forma precisa se mostra uma tarefa altamente improvável. A despeito disso, julgo ser possível descrevê-lo de uma tal maneira – simples, é bem verdade – que permita que seja explorado como modelo analítico no tocante ao Império romano entre os anos de 249-284, em que pesem todas as objeções levantadas nas últimas duas décadas, como assinaladas na primeira parte deste artigo.

---

43 STARN, op. cit., 2005, p. 500.

44 O historiador se serve de categorias conceituais, ensina Paul Veyne, pois que permitem imprimir alguma ordem aos fenômenos dos quais se ocupa. Essa vagueza, essa impossibilidade de definirmos os conceitos com precisão resulta, assim, salutar. A mutabilidade dos conceitos, por seu turno, demanda que o historiador jamais deixe de contextualizá-los. Cf. VEYNE, Paul. Os conceitos em história. In: SILVA, Maria B. N. (org.). *Teorias da história*. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 129-131.

Principiemos com Wolf Liebeschuetz. O estudioso assinala que a utilização do conceito de crise para se descrever as circunstâncias históricas – bem como as consequências – próprias do século III mantém-se devidamente apropriada, a despeito da atual preferência por vocábulos que, a princípio, estariam isentos de juízos de valor[45]. Considero válida tamanha argumentação, na medida em que noções como as de "transformação", "mutação" ou "mudança" não se revelam autorreferentes, demandando, pois, adequada conceituação. Dito de outra maneira, se o conceito de crise haveria de ser abandonado por conta de sua alegada carga negativa e extrema banalização, palavras como "transformação" ou "mudança" não contemplam uma neutralidade *per se*.

No entanto, faz-se escusado salientar que o emprego de uma categoria como crise demanda alguma reflexão. Dentre as várias críticas que tece, Bravo Castañeda sustenta que carecia aos antigos gregos e romanos uma concepção de crise que fosse além do contexto médico ou filosófico. Neste sentido, soaria anacrônico se buscássemos compreender as realidades do mundo greco-romano mediante um modelo de crise. Além disso, não se verifica em meio à documentação coetânea ao século III quaisquer vestígios de utilização do termo crise[46]. Contudo, duas objeções podem ser levantadas em relação a tal ajuizamento. A primeira delas diz respeito ao caráter contraproducente do argumento elaborado por Bravo Castañeda. O conhecimento histórico se efetiva mediante o emprego de conceitos nem sempre derivados das interações sociais que caracterizavam dada época e/ou lugar para o qual o investigador se volta. Bravo Castañeda convida, pois, os historiadores a se deitarem no leito de Procrusto; devemos recusar tal chamado na medida em que "a pesquisa [histórica] deve operar com generalizações, em especial com teorias das quais se possam derivar hipóteses heurísticas", como escreveu Ciro Flamarion Cardoso ao se remeter, por exemplo, à questão da "economia" em uma sociedade como a romana, que desconhecia aquela categoria analítica que, por sinal, apenas veio a ser constituída em séculos mais recentes[47].

A segunda objeção leva em consideração as regras do próprio jogo que Bravo Castañeda procura estabelecer. Sabe-se que todo conceito pode ter uma história e, nesse caso, tentar-se-á resgatar um sentido atribuído ao vocábulo crise que se mostre relevante para a escrita da história do Império romano do século III. Dialogo, portanto, com Reinhart Koselleck e sua "história dos conceitos"[48]. Deste modo, julgo que podemos definir o conceito de "crise"

45 LIEBESCHUETZ, John H. W. G., op. cit., pp. 15-16.
46 BRAVO CASTAÑEDA, op. cit., 2012, p. 123.
47 CARDOSO, Ciro F. S. Existiu uma "economia romana"? *Phoînix*, Rio de Janeiro, 2011, v. 17, nº 1, pp. 15-36.
48 Cf. KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, 1992, v. 5, nº 10, pp. 134-146.

de um ponto de vista linguístico a fim de "pensar a partir dele a realidade histórica", procedimento este que permite ao estudioso "atuar sobre a realidade de forma concreta"[49].

Assim, vejamos. Koselleck recorda que na Grécia clássica o termo *krisis* era aplicado, por exemplo, nas obras hipocráticas no caso de uma doença, referindo-se tanto à condição observável de um paciente quanto à decisão relativa à evolução da patologia. Em um determinado momento, poder-se-ia apontar se o paciente recobraria sua saúde ou sucumbiria ante a doença. Apropriada por Galeno no século II, tal acepção de *krisis* ganharia os séculos vindouros, inclusive ampliando-se para as esferas do discurso político e social, empregada em um sentido metafórico[50]. Neste ensejo, a palavra *krisis* assinalava o intervalo de tempo durante o qual o quadro clínico de um paciente ou piorava ou melhorava. Em outras palavras, um período crítico, o que assegurava a *krisis* um significado transicional ou temporal[51].

Por seu turno, Hans Armin Gärtner e Ye Min salientam que o vocábulo latino *discrimen* guardava significado semelhante ao do termo grego *krisis*. Passagens em textos de autoria de Júlio César e de Tito Lívio são invocadas como evidência de que "os historiógrafos romanos tinham ciência da noção de momento decisivo", a qual, inclusive, se faria notar em meio à anterior produção historiográfica helênica, como o comprovaria Tucídides[52]. Júlio César reportava, acerca de um ataque perpetrado pela tribo belga dos nérvios no ano de 53 a.C., que o centurião Públio Séstio Báculo demonstrou grande bravura durante a pugna, quando "as coisas se encontravam em um extremo ponto crítico" ("*in summo rem discrimine*")[53]. Já Tito Lívio relataria um eventual pronunciamento que emissários de origem grega teriam proferido diante do Senado romano no ano de 204 a.C. (portanto, no período final da Segunda Guerra Púnica); em meio ao discurso, lê-se que os helenos teriam dito aos senadores de Roma que "*in discrimine est nunc humanum omne genus*, *utrum vos an Carthaginiensis principes orbis terrarum videat*" ("neste momento, toda a espécie humana está em situação crítica, se vos vê ou vê os cartagineses como líderes do mundo")[54]. Além disso, dicionários como o organizado por Félix Gaffiot salientam que substantivo neutro *discrimen*, *inis*, possui acepções que iam

49 Ibid.
50 Id. Crisis. Translated by Michaela W. Richter. *Journal of the History of Ideas*, Philadelphia, abr. 2006, v. 67, nº 2, pp. 357-400.
51 "Conceitualizada como crônica, 'crise' também pode indicar um estado de maior ou menor permanência, tal como em uma mais ou menos longa transição rumo a algo melhor ou pior ou em direção a algo completamente diferente". Cf. Ibid.
52 GÄRTNER, Hans A.; MIN, Ye. The impact of the Empire's crises on historiographical and historical thinking in Late Antiquity. In: MUTSCHLER, Fritz-Heiner; MITTAG, Achim (eds.). *Conceiving the Empire*. China and Rome compared. Oxford: OUP, 2008, p. 323.
53 JÚLIO CÉSAR, *De Bello Gallico* 6.38.2.
54 TITO LÍVIO, 29.17.6

desde "linha de demarcação", "ponto de separação" até "momento em que se trata de decidir", "decisão" ou "determinação" e, finalmente, "posição crítica"[55].

Enfim, sem a pretensão de soar exaustivo, limito-me a tais apontamentos visto que permitem assinalar o fato de que havia entre os antigos romanos algum arcabouço conceitual que lhes permitia interpretar determinados processos históricos tomando-nos como um "momento crítico/decisivo", ainda que, como quer Bravo Castañeda, vocábulos como *krisis* ou *discrimen* não estejam explicitamente assinalados nas fontes literárias ou epigráficas das quais dispomos atualmente no que tange ao século III.

Considerações finais

O aumento significativo, em especial a partir da década de 1990, de estudos dedicados à temática da "crise do século III" implica a revisão e muitas vezes até mesmo o abandono de certas perspectivas historiográficas referentes à questão. Trabalhos como os de Witschel permitem que compreendamos a notável variação regional e local no que diz respeito a diferentes esferas da vida em sociedade, como a demografia ou a economia. Tornou-se impossível, logo, pensar o Império romano do século III como palco de uma crise generalizada e catastrófica[56]. Por sua vez, Strobel e Bravo Castañeda ressaltam uma dimensão elementar do ofício do historiador: o trato com as fontes, em particular as literárias. Faz-se mais do que necessário desvendar as possíveis intenções e objetivos que conduziram os autores tardo-antigos, tanto cristãos quanto pagãos, a tecerem um quadro negativo acerca de boa parte do século III, investigando-os tendo em mente o lugar social a partir do qual se efetuou a elaboração desses variados discursos.

No entanto, estamos diante de narrativas historiográficas que, ao negar consciente ou inconscientemente a utilização do conceito de crise, findam por se apresentar como "uma sequência de lentas, longas e modestas modificações sem rupturas"[57]. Ora, reconhecer que certas áreas do Império romano vivenciaram um processo de decréscimo populacional que

55 DISCRIMEN, INIS. In: GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 1934, pp. 537-538.

56 Em outras palavras, ficaram estremecidas as bases epistemológicas do debate historiográfico nos moldes, por exemplo, daquele que envolveu Ferdinand Lot e André Piganiol na primeira metade dos Novecentos, fundamentado na leitura decadentista de que a crise do século III correspondia à gênese do "fim do mundo antigo". Para uma análise sucinta quanto a isso, ver CÂNDIDO DA SILVA, M. A data. In: _____. *4 de setembro de 476*. A queda de Roma. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, pp. 1-9.

57 LE BOHEC, Yann. Crise ou pas crise? La Lyonnaise, du IIIe au Ve siècle: méthodologie de la crise. In: PONS PUJOL, Lluís. *Hispania et Gallia*: dos provincias del Occidente romano. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 166.

remontava à epidemia de peste que grassou ao tempo de Marco Aurélio e de Cômodo[58] ou que a desvalorização da moeda de prata corrente se iniciaria com a introdução do antoniniano à época de Caracala (211-217)[59] não deveria forçosamente resultar na recusa de uma concepção de crise ao se abordar a sociedade imperial romana do século III. Historiadores como Strobel, Witschel e Bravo Castañeda parecem assentar-se sobre o princípio de que os fenômenos históricos observados no século III seriam adequadamente (ou mais bem) explicados se concebidos a partir de uma perspectiva de longa duração, remetendo-os a estruturas que se forjaram nos dois primeiros séculos da era imperial. Quer dizer, trata-se de um ponto de vista que, em essência, faz da História um cabedal de mudanças graduais e de transformações lentas.

É curioso notar, contudo, que os três autores ora escrutinados não se mostram capazes de dispensar por completo a ideia de crise. Strobel escreve que, "na melhor das hipóteses", por crises poderíamos classificar fenômenos únicos circunscritos a intervalos relativamente curtos de tempo em meio ao desenrolar histórico do período posterior a 235. Deste modo, no que se referiria ao campo da política interna e externa, as crises se delimitariam aos anos de 238, 253, 260-261, 268, 270, 276 e 284-285[60]. Por seu turno, Witschel reconhece que, para uma "fase limitada" entre 250 e 280/290, "o conceito de uma crise efetiva" seria aceitável até certo ponto, pois que naquele período de uma a duas gerações os fatores externos (as invasões perpetradas por germânicos e persas) coadunam-se com dificuldades de ordem

58 Segundo Elio Lo Cascio, a população da Península Itálica começou a sofrer uma redução em fins do século II, consequência da eclosão da "peste Antonina" por volta de 165. Cf. LO CASCIO, Elio. Recruitment and the size of the Roman population from the third to the first century BCE. In: SCHEIDEL, Walter (ed.). *Debating Roman demography*. Leiden: Brill, 2001, p. 134. John L. Brooke destaca que a "peste Antonina" teria condicionado uma diminuição, ainda que temporária, da atividade econômica romana e da construção de edifícios em pedra ao final dos anos 160 e ao longo da década seguinte; mas "o impacto da 'peste de Cipriano' [isto é, daquela que ocorre nos meados do século III] pode ter sido pior". Ver BROOKE, John L. *Climate change and the course of global history*: a rough journey. Cambridge: University Press, 2014, p. 334. Em suma, se da virada do século II para o III até a era de Justiniano a Itália conheceu sucessivos surtos epidêmicos, o caráter recorrente dessas epidemias não aclara, *per se*, os efeitos que porventura causaram em cada um dos contextos específicos em que emergiram.

59 O chamado *antoniniano* foi introduzido ao sistema monetário imperial por volta do ano de 215. A prata equivalia a menos de 50% do material a partir do qual tais peças eram fabricadas. Embora, em tese, correspondessem a 2 denários, continham o peso de somente 1 denário e meio. A nova moeda foi abandonada pouco tempo depois, porém reintroduzida a partir de 238, ao mesmo tempo em que a produção do denário passou a ser deixada de lado. Ao tempo de Décio (249-251), o peso médio do antoniniano foi de 4 gramas; no decorrer das décadas de 250 e 260, contudo, a moeda conheceria um tamanha desvalorização em seu peso e na quantidade de prata que possuía que dificilmente poderia ser comparada com as peças confeccionadas nos decênios anteriores. Ver VERBOVEN, Koenraad. Demise and fall of the Augustan monetary system. In: HEKSTER, Olivier; DE KLEIJN, Gerda; SLOOTJES, Daniëlle (eds.). *Crises and the Roman empire*. Leiden; Boston: Brill, 2007, p. 247. Cf. também ANTIQUEIRA, Moisés. A revolta dos moedeiros e a muralha Aureliana: a cidade de Roma sob o reinado de Aureliano (270-275 d.C.). *Vozes, Pretérito & Devir*, Teresina, 2013, v. 1, nº 1, pp. 202-217.

60 Ver STROBEL, op. cit., pp. 345-346.

econômica em várias regiões do Império[61]. Já Bravo Castañeda afirma ser difícil subtrair-se à perspectiva de que, entre as décadas de 240 e 270, o Império romano teve de suportar os "efeitos visíveis de 'uma' ou 'várias' crises", que redundaram em transformações de natureza diversa[62].

Seja como for, ressalte-se que é salutar que o historiador, no exercício de seu ofício, não negligencie o caráter contínuo dos processos históricos. Todavia, o estudioso que se limitar a apontar alterações gradativas produzirá, como ensina Liebeschuetz, um quadro parcial e incompleto a respeito dos meados do século III, ao minimizar ou mesmo ignorar as ações e inovações adotadas pelos agentes sociais diante de eventos traumáticos e destrutivos, como o foram as guerras civis e as múltiplas invasões externas com as quais os romanos tiveram de lidar naquela época[63].

Por sua vez, a recusa à concepção de crise se baseia, penso, em uma unívoca (e por vezes irrefletida) associação que se forja entre "crise" e "ruptura", como se se tratasse de vocábulos intercambiáveis. A definição elaborada por Mason, como vimos anteriormente, seguia por esse caminho. Ora, a cristalização de uma efetiva ruptura (que jamais, reputo, haveria de ser total) em relação a condições históricas prévias pode constituir o resultado de um ou mais processos de crises, mas não necessariamente. Assim sendo, compreender diferentes episódios ocorridos no século III enquanto processos "críticos/decisivos" permite, creio, avaliar de forma adequada a capacidade de iniciativa demonstrada pela coletividade romana e a relação dialética entre inovação e tradição que se manifesta nas instituições sociais e políticas nos meados daquele século.

Portanto, considero que se estabelecermos uma acepção inequívoca quanto ao termo – e, para tanto, sugiro a possibilidade de nos fiarmos a partir da noção de "período crítico" notada no decorrer da própria Antiguidade greco-romana – poder-se-ia aplicar o conceito de crise como ferramenta metodológica válida para a análise de diferentes fenômenos históricos observados no interior do mundo romano entre o reinado de Décio e a ascensão de Diocleciano, prescindindo, pois, da retórica apocalíptica que Gibbon nos legou há mais de duzentos anos.

---

61 Cf. WITSCHEL, op. cit., 2004, p. 274.

62 BRAVO CASTAÑEDA, op. cit., 2012, p. 127.

63 LIEBESCHUETZ, op. cit., p. 19. O mesmo pode ser dito no que tange ao tipo de interpretação que relativiza o impacto das crises ao sobrevalorizar o caráter cíclico dos processos críticos entre a Antiguidade e a Idade Média, de modo que alternar-se-iam períodos de crise (séculos III, V e VII) e épocas de recuperação/crescimento (séculos IV, VI e VIII). Exemplo desse tipo de discurso pode ser encontrado em CÂNDIDO DA SILVA, op. cit., p. 9.

Saber em movimento na obra andaluza *Gāyat al-hakīm, o Picatrix*: problematização e propostas

Knowledge in movement in the Andaluzian work *Gāyat al-hakīm, o Picatrix*: questioning and proposals

Aline Dias da Silveira *
Universidade Federal de Santa Catarina
Humboldt Universität zu Berlin

Resumo

O presente ensaio pretende introduzir e fomentar, através de questionamentos e propostas, outro olhar sobre a obra *Gāyat al-hakīm,* conhecida na versão castelhana e latina como o *Picatrix*, a partir do contexto do *translatio studiorum* medieval e pela perspectiva dos entrelaçamentos transculturais (*Transkulturelle Verflechtungen*). Dessa forma, as problematizações desenvolvidas compreendem três aspectos: o teórico-metodológico, o conceitual e o analítico. A primeira parte propõe uma possibilidade de olhar teórico e metodológico atento aos problemas políticos e sociais atuais, bem como a utilização do termo "temporalidades" para definir as relações entre tempo, espaço e vivência/percepção humana. A segunda parte evidencia a intrínseca relação entre filosofia, teologia e magia astral nas fontes em movimento no *translatio studiorum,* articulada pelo princípio neoplatônico de emanação. A terceira parte coloca questões em relação aos objetivos do rei Afonso X na tradução das obras que versam sobre magia astral, tendo em vista os aportes mencionados anteriormente.

Palavras-chave: Idade Média*;* magia astral; *Gāyat al-hakīm; translatio studiorum;* entrelaçamentos transculturais.

Abstract

This essay aims to introduce and promote, through questions and proposals, another look at the work *Gāyat al-hakīm*, known in its Spanish and Latin versions as *Picatrix*, in the context of medieval *studiorum translatio* and from the perspective of transcultural entanglements (*Transkulturelle Verflechtungen*). Thus, the questions are comprised of three parts: the theoretical and methodological, the conceptual, and the analytical. The first part proposes a possibility of an attentive theoretical and methodological look at current political and social problems, and the use of the term "temporality" to define the relationship between time, space, and human experience/perception. The second part highlights the intrinsic relationship between philosophy, theology, and astral magic within the moving sources of the *translatio studiorum*, as articulated by the neoplatonic principle of emanation. The third part raises questions about the objectives of King Alfonso X to translate the astromagical works, inlight of the aforementioned contributions.

Keywords: Middle Ages; astral magic; *Gāyat al-hakīm*; *translatio studiorum*; transcultural entanglements.

● **Enviado em: 17/10/2015**
● **Aprovado em: 22/11/2015**

* Professora Adjunta do curso de História da Universidade Federal de Santa Catarina; bolsista CAPES de Estágio Pós-Doutoral no Exterior, processo nº BEX 0673/15-3 na Universidade Humboldt de Berlin; coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Medievais – *Meridianum* CNPq/UFSC; membro do NEMED CNPq/UFPR e do GT ANPUH/SC de História Antiga e Medieval.

Em 1256, Afonso X de Castela, o sábio, ordena a tradução do árabe para o castelhano de uma obra de pretensões filosóficas, conhecida em árabe pelo nome *Gāyat al-hakīm*[1]. No prólogo da versão em latim, podemos ler:

> Pelo louvor e pela glória do altíssimo e todo-poderoso Deus, o qual revela aos seus predestinados as ciências secretas, e também esclarece aos doutores latinos que desconheciam esse livro, que os antigos filósofos editaram, Alfonso, pela graça de Deus ilustríssimo rei da Espanha e de toda Andaluzia, ordenou a tradução deste livro com grande estudo e máximo cuidado do árabe ao espanhol, cujo nome é Picatrix.[2]

Esse pequeno trecho testemunha o sentido do trabalho de tradução empreendido em diversas cortes medievais: indubitavelmente, ele é expressão das trocas culturais, da busca e do movimento do saber[3]. O presente ensaio[4] pretende introduzir e fomentar, através de questionamentos e propostas, outro olhar sobre a obra *Gāyat al-hakīm*[5], evidenciar movimentos temporais, espaciais e intelectuais desse "vórtice" histórico, bem como problematizar esses movimentos e apresentar possibilidades de análise, a partir do contexto do *translatio studiorum* medieval e pela perspectiva teórica dos entrelaçamentos transculturais (*Transkulturelle Verflechtungen*)[6].

---

1 "*PICATRIX". Das Ziel der Weisen von Pseudo-Magriti*. Hellmut Ritter e Martin Plessnaer (trad. e Ed.). London, 1962 (Studies of the Warburg Institut, 27). Primeira edição 1933.

2 "*Ad laudem et gloriam altissimi et omnipotentis Dei cuius est revelare suis predestinatis secreta scienciarum, et ad illustracionem eciam doctorum Latinorum qui bus est inopia librorum ab antiquis philosophis editorum, Alfonsus, Dei gracia illustrissimus rex Hispanie tociusque Andalucie, precepit hunc librum summo studio summaque diligencia de Arabico in Hispanicum transferri cuius nomen est Picatrix.*", *Picatrix*. *The Latin Version of the Ghayat Al-Hakim*. David Pingee (trad. e ed.). London, 1986, prólogo, p. 1, linhas 1-6.

3 GONZÁLEZ, Ricardo Rodríguez. "La convivencia basada en la cultura: el ejemplo de la escuela de traductores de Toledo". Encuentros Multidisciplinares, Madrid, vol. 7, n. 19, 2005, pp. 1-13.

4 Este texto é o primeiro elaborado a partir da pesquisa desenvolvida em estágio pós-doutoral na Universidade Humboldt de Berlim, proposta no projeto "Entrelaçamento Transcultural na obra *Gāyat al hakīm,* o *Picatrix*", e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

5 Nos estudos desenvolvidos até o momento é comum os especialistas trabalharem com as duas versões em comparação. Sobre as discussões em torno do nome "*Picatrix*" ver THOMANN, J.. The Name Picatrix: Transcription or Translation? *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53 (1990), pp. 289-296. Aqui usarei a edição de Pingree da versão latina do texto Picatrix: *Picatrix*. The Latin Version of the *Ghayat Al-Hakim*. David Pingee (trad. e ed.). London, 1986.

6 Sobre estudos transculturais na medievalística ver: TISCHLER, Matthias M.. "Academic challenges in a changing word". *Journal of Transcultural Medieval Studies*. 2014, n. 1, vol. 1, pp.1-8; BORGOTE, Michael; TISCHLER, Mattias M.(Hrsg.). *Transculturelle Verflechtung im mittelalterlichen Jahrtausend. Europa, Ostasien und Afrika*. Darmstadt: Wissen Verbindet, 2012. E o projeto integrado coordenado por Britta Müller-Schauenberg *Transcultural Entanglements in the Medieval Euromediterranean* (500-1500).

Da Perspectiva[7]

A metáfora "vórtice", como outras que serão utilizadas nesse trabalho, expressa a perspectiva com que a fonte está sendo visualizada e analisada: como um ponto de convergências e intersecções, onde várias temporalidades se cruzam e são ressignificadas. A propósito, os termos ressignificadas e ressignificações serão utilizados ao longo do texto como conceitos importantes na compreensão da análise, considerando que não existe uma permanência de elementos culturais ao longo da história, mas, pelo contrário, no constante movimento de ressignificação desses elementos jaz sua impermanência e inovação.

Considero o vórtice histórico como um referencial de cruzamento, entrelaçamento, fusão e movimento dentro de uma rede, uma teia ou um tecido social. Esse vórtice pode ser expresso através de qualquer agente, mediador, texto, imagem, prática e objeto, pois o referencial é desvelado pelo olhar do visualizador, ou seja, do historiador. É importante esclarecer que, por essa perspectiva, não é o vórtice em si, no caso a fonte, o objetivo da pesquisa, ele é um meio, através do qual é possível identificar os movimentos dos fios e seus entrelaçamentos, tendo em vista que, o que é expresso na análise do vórtice o extrapola de forma imensurável.

A considerar que o ponto de partida da análise é o olhar do pesquisador, expresso na forma de problemática, as demandas do presente refletem-se, inevitavelmente, na percepção do passado. Dessa forma, não é surpreendente que, nos últimos 15 anos, tenham se intensificado os estudos sobre trocas, encontros, conflitos e diálogos inter-religiosos/culturais na Idade Média[8]. No movimento de refletir e ressignificar conceitos, provocado pelo olhar, o termo *translatio studiorum* - já utilizado na Idade Média por Otto von Freising (século XII) e Jean de Galles (século XIII)[9] - toma espaço nas análises de medievalistas como Alain de

[7] A perspectiva do pesquisador sobre o objeto de estudo e seu objetivo é o primeiro elemento que define quais ferramentas teóricas e metodológicas lhe interessam para a análise. Quando falo de teoria, não me refiro a uma revisão bibliográfica exaustiva e legitimatória, a qual está habituada grande parte dos trabalhos de pós-gradação em ciências humanas em nosso país, mas à reflexão sobre o melhor caminho que pode vir a esclarecer nossas perguntas.

[8] Refiro-me às tensões vividas pelos refugiados da guerra e da fome na atual massiva "migração dos povos" do Oriente Médio e África para a Europa, bem como outros conflitos políticos e econômicos, atribuídos levianamente a questões culturais e religiosas, como ações terroristas e antiterroristas.

[9] Jean de Galles foi um franciscano do século XIII que viveu em e morreu em Paris e escreveu *Quinque compilationes antique*. Nos escritos medievais ocidentais o *translatio studiorum* pertenceria ao movimento do *translatio imperii*, termo utilizado para designar a transferência da *potentia* e *sapientia* do oriente ao ocidente, do Egito, Atenas, Roma à Paris. Otto von Freising estabelece esta relação já no prólogo de sua obra *Historia de duabus civitatibus* (1157) ver: Otto von Freising. *Chronik oder die Geschichte der Zwei Staaten*. Berlin: Rütten & Loening, 1960, pp.12-14. No mundo muçulmano, seria o filósofo al-Farabī (século IX) que faria esse tipo de referência ao pensamento filosófico relacionando Atenas à Bagdá, passando antes por Antioquia, Harran e Merv.

Libera[10], Léon Florido[11] e outros[12] como definição para o movimento do saber no período medieval. Léon Florido expressa, de forma clara, a importância desse movimento quando escreve:

> Tampoco es fácil encontrar una realización más efectiva del encuentro entre las culturas que el proceso de traslado del saber donde, a lo largo de las rutas militares o comerciales, se establecieron itinerarios de intercambio de conocimientos entre los pueblos y civilizaciones del medio oriente y del mundo latino occidental.[13]

Para muitos autores que utilizam o termo *translatio studii* e/ou *translatio studiorum,* o mesmo designaria o movimento de textos e intelectuais dentro de certas delimitações: a) espacial: o mediterrâneo e o oriente médio; b) cronológica: teria início no século VI, quando do fechamento da escola platônica em Atenas e sua migração para a Pérsia, e seu término no século XVI[14]. Para além dessas especificações, Léon Florido apresenta o cristianismo e o ocidente como marcos do início e do fim do movimento:

> La historia del pensamiento designa este vasto movimiento intelectual que se extendió a lo largo de casi un milenio, con la expresión *translatio studiorum*, y lo vincula con los extremadamente complejos procesos a través de los cuales el saber científico, literario, religioso y, especialmente, filosófico, procedentes de Grecia, Bizancio, Egipto o Arabia llegaron a influir decisivamente en la recuperación de la cultura occidental. El círculo que traza la *translatio* viene a simbolizar, también, el ciclo doctrinal a través del cual se registra el auge y decadencia del pensamiento greco-cristiano que había preservado la continuidad y la unidad del saber en el mundo occidental, bajo la forma de una doctrina filosófica común: el neoplatonismo cristiano."[15]

10 LIBERA, Alain De. *A Filosofia Medieval*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

11 FLORIDO, F. Léon. "*Translatio Studiorum*: translado de los libros y diálogo de las civilizaciones en la Edad Media". *Revista General de Información y Documentación*, 2005, v. 15, n. 2, 51-77.

12 Outros estudos sobre o tema: BERTOMEU, Fabio Vélez. "*Translatio studiorum*: Breve historia de la transmisión de los saberes". *Mutatis Mutandis*, vol. 6, nº 1, 2013, pp. 126-138; KNAUTH, K. Alfons (Ed.). *Translatio Studii and Cross-Culural Movements or Weltverkehr*. Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity – Vol. II. Im druck; SENKO, Elaine Cristina. "Afonso X, o Sábio (1221-1284) e a recepção da *translatio studiorum* na Idade Média viva". *Revista Litteris,* n. 14, set. 2014, pp. 238-251. SGARDI. Marco. (Ed.). *Translatio Studiorum* Ancient, Medieval and Modern Bearers of Intellectual History. Leiben (Nearderland)/ Boston: Brill, 2012. (Brill' Studies in Intellectual History, V. 27); APPETITI. Emanuela. "*Translatio Studiorum* in the activity of the institute for the preservation of medical traditions". *Medievalia* 16 (2013), 13-21.

13 FLORIDO, F. Léon. *Translatio Studiorum*, p. 52.

14 Segundo Francisco Léon Florido, no século XVI, seria quando processos intelectuais e político levariam o *translatio studii* dos séculos anteriores um caráter marginal, processos que já iniciariam no século XIII. Ver FLORIDO, *Translatio Studiorum*, p. 69.

15 FLORIDO, *Translatio Studiorum*, p. 52.

Percebe-se que, apesar de Florido buscar demonstrar as várias direções do movimento do saber, não deixa de expressar sua percepção teleológica da História. Por isso, divirjo em parte da definição e das delimitações do movimento como apresentadas acima pelo autor. Tendo em vista que, o estudo da transculturalidade presente no *translatio studiorum*, somente apresentará resultados satisfatórios às demandas atuais, se as categorias conceituais e teóricas forem revistas.

Buscar e delimitar origens e proveniências do conhecimento são práticas frágeis, pois, claramente, não conseguem abarcar a complexidade do processo, além de conterem em si o risco da legitimação de pretensas hegemonias culturais. Por essa via, os movimentos do saber são restringidos por uma tendência à supervalorização da cultura greco-romana, considerada a principal base da cultura europeia ocidental, bem como a supervalorização do cristianismo. Essa é a crítica que Fabio Vélez Bertomeu faz ao emprego do termo *translatio studiorum* ao longo da História[16]. E, sobre este ponto, Vélez busca as palavras de Jacques Derrida para fortalecer sua crítica: "*una cultura no tiene nunca un solo origen. La monogenealogía sería siempre una mistificación en la historia de la cultura*"[17].

Por outro lado, não posso deixar de considerar a importância do texto de Florido, o qual se tornou uma referência sobre o tema, bem como de muitas de suas colocações extremamente pertinentes, como suas referências a Alain De Libera e as multitemporalidades, continuidades e rupturas que redefinem o período chamado de medieval; sua constatação de que não há apenas uma direção no desenvolvimento do pensamento medieval, a qual se poderia seguir em uma linha; que se deveria investigar os avanços paralelos, os encontros, as influências, mas também os rechaços mútuos entre as comunidades culturais[18]. No entanto, a percepção do *translatio studiorum,* que ele apresenta, atribui aos caminhos do saber um propósito final: a razão ocidental (europeia) e, mais uma vez, é dado um ponto de partida, a Grécia e a filosofia grego-romana-cristã, bem como um ponto de chegada: a Europa ocidental[19].

A matéria encontrada no *Gāyat al-hakīm* tem sua formação em uma longa temporalidade, a transcender os mil anos medievais ou o milênio do *translatio studiorum* como esses comumente são definidos. Além disso, dificilmente, seria possível criar uma genealogia da procedência das tradições ali presentes. Pretendo evitar esse lugar comum dos

16 BERTOMEU, Fabio Vélez. "*Translatio studiorum*: Breve historia de la transmisión de los saberes". *Mutatis Mutandis*, vol. 6, nº 1, 2013, pp. 126-138.
17 DERRIDA, Jacques. *El outro cabo*. Patricio Peñalver (trad.), Serbal, Barcelona, 1992, pp. 17-18.
18 FLORIDO, *Translatio Studiorum*, p. 52.
19 FLORIDO, *Translatio Studiorum*, p. 69.

moldes do saber e entender o *Gāyat al-hakīm* em si mesmo, com suas especificidades e, a partir dessas especificidades, como uma nova síntese. Por essa perspectiva, considero que a melhor forma de tratar o *translatio studiorum* é através da perspectiva de análise que tem como pressuposto a percepção da História como uma rede interconectada por entrelaçamentos culturais. Nos movimentos das trocas culturais, todos os espaços são centros irradiadores e, ao mesmo tempo, consumidores/ transformadores.

No desdobramento da metáfora do tecido social e histórico e perante a necessidade de romper com a ideia de um centro e uma periferia dentro da própria Europa, a perspectiva teórica dos "Entrelaçamentos Transculturais" (*Transkulturelle Verflechtungen*)[20] da História é uma resposta à demanda de compreender e demonstrar, de forma ampliada, que a Europa medieval insere-se em uma trama ainda maior de fios interconectados com a África e a Ásia. Esse entendimento vem sendo amadurecido nos estudos medievais e assumiu uma definição mais nítida na última década. Na Alemanha, dois projetos integrados, financiados pela DFG (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*) têm como foco esse tipo de análise: um teve início em 2005, sob a coordenação de Michael Borgolte e Bernd Schneidmüller, com o título "*Integration and Desintegration of Cultures in European Middle Ages*"; o outro projeto iniciou em 2012 e é coordenado por Britta Müller-Schauenberg, o "*Transcultural Entanglements in the Medieval Euromediterranean* (500-1500)".[21].

Em consequência desse processo, em 2014, foi publicado o primeiro número e volume do *Journal of Transcultural Medieval Studies*, editado por Matthias M. Tischler, Alexander Fidora e Görge K. Hasselhoff, o qual apresenta um editorial/manifesto de "desafios acadêmicos em um mundo em mudança"[22]. Segundo esse editorial, a transperspectiva não deve reforçar hegemonias ou modelos hegemônicos de culturas ou religiões, pelo contrário, deve enfatizar a importância da assimetria entre itens culturais e religiosos sob a consideração de referenciais sociais e geográficos multifacetados. São encorajados estudos sobre sociedades migratórias, grupos trans-"nacionais" e comunidades em diáspora, sem negligenciar as considerações sobre as normatividades presentes em instituições, textos e nas disposições mentais intraculturais.[23]

---

20 BORGOLT, Michael; TISCHLER, Mattias M.(Hrsg.). Transculturelle Verflechtung im mittelalterlichen Jahrtausend. Europa, Ostasien und Afrika. Darmstadt: Wissen Verbindet, 2012.

21 Em Barcelona, essa perspectiva é representada por Alexander Fidora e Matthias Tischler integrantes do ICREA e editores do *Journal of Transcultural Medieval Studies.*

22 TISCHLER, Matthias M.. Academic challenges in a changing word. *Journal of Transcultural Medieval Studies*. 2014, n. 1, vol. 1, pp.1-8.

23 "Another far-ranging consequence of the 'trans'-perspective is that it does not reinforce hegemonies or hegemonic models of cultures and religions; what is emphasized instead is the importance of asymmetries between the cultural and religious items under consideration from a multifaceted social

Da fonte e suas temporalidades

Metodologicamente, uma transperspectiva das temporalidades da fonte nos permite trabalhar com diferentes escalas. No caso do presente olhar sobre a fonte, a escala menor, para a qual é direcionado o foco da análise, refere-se ao século XIII da Castela de Afonso X. A escala média estica o tecido histórico até o século X em um espaço de dimensões mediterrânicas, quando o *Gāyat al-hakīm* foi elaborado. E, a escala maior, a qual ainda é possível ser identificada na obra, é a do neoplatonismo tardo-antigo-medieval, o que significa um neoplatonismo em confluência com correntes filosóficas persas, caldéias e indianas, sob as reinterpretações e ressignificações monoteístas.

Não se deve confundir tempo com temporalidade. Aqui, considera-se que temporalidade é a constituição da compreensão humana de si mesmo no tempo e no espaço, aproximando-se do conceito de *Zeitlichkeit* de Heidegger[24]. Assim, quando me refiro às temporalidades da fonte, de fato, devem ser entendidas as diversas percepções e compreensões humanas articuladas em combinações temporais e espaciais expressas na fonte. Para um melhor entendimento, podemos utilizar a comparação desse conceito com o da "longa duração" de Ferdinand Braudel. Os pontos principais, a partir dos quais é possível encontrar divergências são dois: a semi-imobilidade e a estrutura da "totalidade da História":

> A totalidade da história pode, em todo o caso, ser reposta como a partir de uma infra-estrutura em relação a estas camadas de história lenta. Todos os níveis, todos os milhares de níveis, todos os milhares de fragmentações do

---

and geographical standpoint: We, therefore, explicitly encourage further studies on migratory societies, trans-'national' groups and diaspora communities, without neglecting the claims of normativity and exemplarity raised by persons, institutions, texts and mental dispositions from their intrareligious and intracultural perspectives.", TISCHLER, M. M., Academic challenges in a changing word, 2014, p. 2.

24 "Ihre konkrete zeitliche Konstruktion aufweise, besagt, im einzelnen ihre Strukturmomente, das heißt Verstehen, Befindlichkeit, Verfallen und Rede, zeitlich interpretieren. Jedes Verstehen hat seine Stimmung. Jede Befindlichkeit ist verstehend. Das befindliche Verstehen hat den Charakter des Verfallens. Das verfallend gestimmte Verstehen artikuliert sich bezüglich seiner Verständlichkeit in der Rede. Die jeweilige zeitliche Konstituition der genannten Phänomene führt je auf die eine Zeitlichkeit zurück, welche sie die mögliche Struktureinheit von Verstehen, Befindlichkeit, Verfallen und Rede verbürgt." HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, p.335; Versão desse trecho em português publicada pela Editora Vozes: HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 13ª edição. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2005, Parte II, 4º capítulo, § 68, p. 132. "Demonstrar a sua constituição temporal concreta significa interpretar, temporalmente, cada um de seus momentos estruturais, quais sejam, compreensão, disposição, de-cadência e Discurso. A constituição temporal de cada um dos fenômenos mencionados remete, cada vez, a uma temporalidade que, como tal, garante a unidade estrutural possível de compreensão, disposição, de-cadência e discurso." Para um melhor esclarecimento ver SEIBT, Cezar Luís. Temporalidades e propriedade em Ser e Tempo de Heidegger. *Rev. Filos., Aurora*, Curitiba, v. 22, n. 30, p. 247-266, jan./jun. 2010. Gostaria de enfatizar que o conceito de temporalidade utilizado aqui apenas *se aproxima*, do conceito de *Zeitlichkeit* de Heidegger.

> tempo da história, se compreendem a partir desta profundidade, desta semi-imobilidade; tudo gravita em torno dela[25]

A temporalidade como a compreensão do ser no tempo e no espaço constitui-se dentro do movimento de transformação/ressignificação da percepção de mundo, ou seja, não é possível pensar na "semi-imobilidade" de Braudel. E, apesar daquela compreensão poder formar estruturas através de sua expressão em forma de discurso e prática, ela não pode ser determinada por estruturas, por causa de seu próprio movimento e impermanência. A análise das temporalidades se dá, então, a partir de suas expressões, as quais são denominadas, aqui, fontes, mesmo que não sejam a origem, mas um resultado de suas intersecções.

Uma temporalidade, a qual não será trabalhada neste ensaio, mas apenas indicada, é a das edições. Utilizo para a presente análise a versão latina da obra, editada por David Pingree através do Instituto Warburg de Londres em 1986 e a tradução alemã da versão árabe feita por Hellmut Ritter, publicada também pelo Instituto Warburg em 1933, reeditada em 1962 com a colaboração de Martin Plessner[26]. Existe uma quantidade considerável de manuscritos da obra. Hellmut Ritter e Martin Plessner utilizaram para a edição de 1962[27] as compilações de nove manuscritos da versão em árabe e dois da versão em latim, os quais se encontram em diferentes instituições da Europa e da Turquia. Utilizaram também manuscritos em língua hebraica encontrados em Munique[28] e em Londres[29]. A quantidade dos manuscritos nos indica a disseminação do texto, bem como os momentos históricos, nos quais o interesse em sua matéria se mostra maior. Diante desse quadro, é possível identificar nos manuscritos que chegaram aos nossos dias, que nos séculos XI, XIV, XVI e XVIII houve uma sequência contínua de despertares de interesse pelo *Gāyat al-hakīm*.

A obra não só interessou sábios medievais, renascentistas e intelectuais do instituto de Warburg em Londres[30], como reaparece em estudos sobre o tema no século XXI. Em 2011, outra perspectiva de análise do *Gayat al- hakīm* surge com a obra *Images et magie.* Picatrix

---

25 BRAUDEL, Ferdinand. A longa Duração. In: *História e Ciências Sociais*. 6ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1990, pp. 7-39, p. 15

26 *PICATRIX*. The latin version of the Ghayat Al-Hak. David Pingee (trad. e ed.). London, 1986. (Studies of the Warburg Institut, 39); "*PICATRIX". Das Ziel der Weisen von Pseudo-Magriti*. Hellmut Ritter e Martin Plessnaer (trad. e Ed.). London, 1962 (Studies of the Warburg Institut, 27). Primeira edição 1933. .

27 Siglen des Kritischen Apparats von Edition und Ubersetzung. In: *PICATRIX". Das Ziel der Weisen von Pseudo-Magriti* , pp.IX-XV.

28 München, Cod. Hebr. 214. Sammelhandschrift, von M. Steinschneider. *Die hebr. Hss. der K. Hof- und Staatsbibliothek in München.*

29 London, Brit. Mus. Or. 9861.

30 PINGREE, David, "Some of the Sources of the *Ghayat al-Hakim*'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43 (1980), pp. 1-15; THOMANN, J., "The Name Picatrix: Transcription or Translation? *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 53 (1990), pp. 289-296.

entre Orient et Occident[31], organizado por Jean-Patrice Boudet, Anna Caiozzo e Nicolas Weill-Parot. Nessa obra, problematiza-se as fronteiras e as inter-relações entre oriente e ocidente, demonstrando a riqueza do *Picatrix* para os estudos culturais. Essa é mais uma obra que atende às demandas atuais, quando coloca a questão da confluência cultural expressa nos textos medievais.

A versão latina do *Gāyat al-hakīm*, bem como o texto árabe original, é dividida em quatro livros. Os dois primeiros apresentam a teoria e as explicações filosóficas de como se efetivam as leis do universo na relação entre micro e macrocosmo através do princípio neoplatônico de emanação[32]. Os dois últimos tratam da prática de catalisar essa emanação a partir dos corpos celestes e direcioná-la para algum objetivo, de modo que se utiliza do pensamento simpático de correspondência e influência dos corpos supralunares (planetas) sobre os corpos sublunares (terrestres), apresentando o caminho de como essa energia pode ser intensificada, canalizada, direcionada e utilizada. Todo esse trabalho de captação, controle e direcionamento da energia foi chamado de astromagia ou magia astral. A magia astral configura-se, dessa forma, no desdobramento da prática filosófica fundamentada, principalmente, no neoplatonismo pagão do filósofo Jâmblico (245-325 d.C), a teurgia, como sugere Hellmut Ritter[33], a qual será abordada mais adiante neste ensaio. A partir do desejo de alcançar uma síntese do conhecimento, os eruditos da Era Dourada muçulmana acreditavam que o saber espalhado em diversos povos poderia ser recolhido e organizado, para assim constituírem uma unidade, conduzindo o ser humano à verdade única. E, o melhor fundamento que daria sentido e unidade a esse conhecimento seria a filosofia, no ramo que conhecemos hoje como neoplatonismo.

A considerar os entrelaçamentos culturais em uma longa temporalidade, seria possível identificar diversos caminhos, apropriações e ressignificações do pensamento neoplatônico na Idade Média. No entanto, ao tomar como referencial o *Gāyat al-hakīn* e a literatura especializada sobre essa obra, precisa-se evidenciar o movimento dos filósofos da escola platônica ateniense no século VI da nossa era: Damáscio, Simplício, Eulâmio, Prisciano da

---

31 BOUDET, Jean-Patrice, CAIOZZO Anna; Weill-PAROT, Nicolas (eds.). *Images et magie.* Picatrix *entre Orient et Occident*, Paris, Honore Champion, 2011.

32 Considerando os três princípios platônicos Uno, intelecto e alma, emanação - em grego *proeînai, aporreîn* – "é um momento descendente, e é seguida de uma conversão daquilo que foi emanado em direção de sua origem, num momento ascendente. Aquilo que emana do Uno volta-se para o Uno, e produz-se o Intelecto; de modo similar, uma vez que o Intelecto alcança sua perfeição, emana algo de si que, ao converter-se para o Intelecto, produz a Alma. Portanto, duas hipóstases, Intelecto e Alma, procedem hierarquicamente do Uno.", LUPI, João; GOLLNICK, Silvania. "A Teoria Emanacionista de Plotino". *Scintila*, Curitiba, vol. 5, n. 1, 2008, pp. 13-30, p.14. Do intelecto há fluição ou emanação para os planetas e dos planetas para os corpos terrestres.

33 Summary. In: *PICATRIX. Das Ziel der Weisen von Pseudo-Magriti*. 1962, p.lx-lxxv.

Lídia, Hérmias, Diógenes e Isidoro de Gaza. Esses encontraram um espaço para a filosofia pagã na cidade de Harran (*Carrher* dos romanos) no norte da Mesopotâmia, depois de serem expulsos de Atenas (529 d.C.) pelo imperador cristão Justiniano I e acolhidos pela corte persa de Cosroes I[34]. Deve-se lembrar de que a confluência entre a cultura grega e os estudos astronômicos/astrológicos caldeus e persas já vinha ocorrendo desde a época helenística, quando a região, na qual Harran se encontrava, passou a fazer parte das conquistas macedônias (ca. 331-333 a.C.)[35].

Nos séculos seguintes, os estudos harranianos influenciaram o fundamento filosófico e metafísico de muitas obras muçulmanas, cristãs e hebraicas, principalmente, a partir do século IX. Entre os célebres intelectuais provenientes de Harran encontramos os astrônomos muçulmanos al-Battānī [36](850-929) e Thābit Ibn Qurra (836-901).

Um dos desdobramentos desse movimento do saber é o trabalho dos Irmãos da Pureza (século X) na organização de uma enciclopédia do saber universal na cidade de Basra, *a Rasā'il Ikhwân al-Safâ*[37]*.* De Basra à resplandecente Andaluzia do século X , conta Sā id al -Andalusī (1029-1070) que:

> Kirmānī había viajado a Oriente y llegado a Harrān en la Ŷazīra. Allí se había ocupado de geometria y medicina. Luego volvió a al-Andalus y estableció en el Oeste, en la ciudad de Zaragoza, trayendo con él la obra conocida como las Epítolas de los Hermanos de la Pureza (*Rasā'il Ikhwân al-Safâ)*.[38]

---

34 LIBERA, Alain de. *A Filosofia Medieval*, p.26; HAMEEN-ANTTILA, Jaakko, "Continuity of Pagan Religious Traditions in Tenth-Century Iraq" In: Antonio Panaino y Giovanni Pettinato (eds.). *Ideologies as Intercultural Phenomena*. Melammu Symposia III, Bologna, International Association for Intercultural Studies of the MELAMMU project, 2002, pp. 89-107.

35 Ver PEREIRA, Rosalie Helena de Souza. Do Ocidente para o Oriente: Harrān, último reduto pagão e centro de transmissão do pensamento grego para o mundo islâmico. In: De BONI, L. A.; PICH, R. H.. (Org.). *A recepção do pensamento greco-romano, árabe e judaico pelo Ocidente Medieval*. 1ªed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, v. 1, p. 71-88. p. 7. PINGREE, David. The Sabians of Harran and the Classical Tradition. *International Journal of the Classical Tradition*, 9 (2002), pp. 8-35. DOZY, Reinhart. Nouveaux documents pour l'etude de la religion des Harraniens. *In:* Michael Jan de Goeje (ed.), *Actes du Sixième Congrès International des Orientalistes tenu en 1883 à Leide*, Leiden, Brill, 1885, vol. 2, pp. 283-366.

36 Para os nomes pessoais árabes, seguirei a grafia de padronização românica portuguesa, sugerida por JUBRAN, Safa A. A. C. *Para uma romanização padronizada de termos árabes em textos de língua portuguesa.* Tiraz (USP), São Paulo, v. 1, p. 17-30, 2004.

37 LIBERA Alain de. *A Filosofia Medieval,* 2011, p.115; RICO, Francisco. *El Pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, pp.64-65. CALLATAŸ, Godefroid de. "Magia en al-Andalus: *Rasa'il ijwan al-Safa'*, *Rutbat al- hakim* y *Gayat al-hakim* (*Picatrix*)". *Revista Al-Qantara, n. 31*, v. 2, jul.-dez. 2013, pp. 297-344.

38 Sa'id al-Andalusi, *Tabaqat al-umam*, Louis Cheikho (ed.), en Regis Blachere, *Livre des catégories des nations*, Paris, Larose, 1935. Ed. de Cheikho (1912) y trad. de Blachere (1935) reeditadas en Fuat Sezgin(ed.), Kitab Tabaqat al-Umam *par Abu l-Qasim Ibn Sa'id al-Andalusi (m. 462/1069-70)*, Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1999, *Islamic Philosophy*, 1. Aqui, citado por CALLATAŸ, Godefroid de. "Magia en al-Andalus: *Rasa'il ijwan al-Safa'*, *Rutbat al- akim* y *Gayat al-hakim* (*Picatrix*)". *Revista Al-Qantara, n. 31*, V 2, jul.-dez. 2013, pp. 297-344, p. 298.

A partir da matéria das 52 epístolas[39] que compõem a enciclopédia dos Irmãos da Pureza, teria sido elaborada a obra *Gāyat al-hakīm*. Existe um debate colocado por Mirabel Fierro e Godefroid de Callataÿ[40] acerca da autoria do *Gāyat*, se essa seria, realmente, a primeira vez que as epístolas dos Irmãos da Pureza teriam chegado à Andaluzia e se o mestre de Abū l-Hakam al-Kirmānī, o matemático Maslama al-Maŷrītī, seria o autor do *Gāyat al-hakīm* ou se o autor seria outro Maslama, al-Qurtubī, entretanto, essa questão não será desenvolvida neste ensaio.

Três séculos depois, o rei *sábio*, Afonso X de Castela, ordena a tradução do *Gāyat* em seu *Scriptorium* sob o nome de *Picatrix*, ao lado de outras traduções do árabe para o castelhano ou latim, cujas matérias também expressam o interesse do rei por astrologia/astronomia e astromagia, como o *Libro Razielis* e o *Libro de Astromagia*[41].

Do Neoplatonismo e a Astromagia

O movimento das correntes neoplatônicas na Antiguidade e na Idade Média nos oferece uma fascinante visão do saber em movimento através de fios em uma teia de intersecções, onde correntes se mesclam e produzem algo novo. A intensidade do movimento também é tributária ao fato das distinções identitárias não terem impedido os intelectuais medievais de desenvolverem, de forma simultânea e conjunta, teorias sobre uma metafísica emanacionista neoplatônica aplicada à teologia[42], através de influências literárias mútuas, bem como também do convívio.

Carlos Escudé em seu artigo *Neoplatonismo y pluralismo filosófico Medieval: un enfoque politológico,* defende a ideia, assim como Léon Florido[43], de uma "unidade civilizatória florescida no mediterrâneo medieval", a qual se orientaria através das perguntar básicas das

39 Em alguns manuscritos seriam mencionadas 54 epístolas ver: CALLATAŸ, Godefroid de. Magia en al-Andalus, obra citada.

40 Sobre a autoria do *Gāyat al-hakīm*, ver o trabalho de FIERRO, Maribel. "Batinism in al-Andalus. Maslama b. Qasim al-Qurtubi (d. 353/964), author of the *Rutbat al-Hakim* and the *Ghayat al-Hakim* (*Picatrix*)". *Studia Islamica*, 84 (1996), pp. 87-112. E, o já citado trabalho de Godefroid de CALLATAŸ "Magia em al-Andalus".

41 O *Liber Razielis* é uma tradução para o latim da obra hebraica que trata da magia astral pela perspectiva da mística judaica, conhecida como Cabala. Ver AVILÉS, Alejandro García. "Alfonso X y el *Liber Razielis*: imágenes de la magia astral judía en el *scriptorium* alfonsí Alfonso X". *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. 74, 1 (1997), pp. 21-40; *Liber Razielis*, (Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. Reg. lat. 1300); O *Libro de Astromagia* constitui-se da mesma matéria que o Picatrix, sendo que trechos de ambas as obras são utilizados pelos tradutores para explicações de temas em comum. Ver AVILÉS, Alejandro García. "La cultura visual de la magia en la época de Alfonso X". *V Semana de Estudios Alfonsí*. Alcanate V (2006-2007), pp. 49-87; Edição italiana do *Libro de Astromagia*: Alfonso X. *Astromagia* (Ms.Reg.lat.1283ª). Napoli: Liguori Ed., 1992.

42 O emanacionismo foi condenado somente no século XIX, no concílio do Vaticano I (1869-1870).

43 Citado no início deste texto.

três religiões abraâmicas: "que tipo de ser é Deus?", "como se deu a criação?", "como se daria o regresso da criação a Deus?"[44]. O pensamento neoplatônico seria a matéria, na qual as respostas para tais questões teriam sido buscadas[45], especialmente, na ideia de emanação do Uno, o princípio supremo indivisível, e do intelecto/inteligência (*Noûs*), universal e múltiplo[46], a partir dessa concepção de emanação e influência, seria estabelecida a relação entre a parte e do todo numa intrínseca e ontológica constituição[47]. É importante salientar que a teoria emanacionista na Idade Média seguiu rumos diversos, de acordo com as temporalidades de cada intelectual que pretendeu retornar às perguntas sobre a divindade e a criação por esse caminho. A própria ideia criacionista contrariaria a concepção de Uno apresentada por Plotino, considerado o precursor do neoplatonismo, como colocam João Lupi e Silvania Gollnick[48].

Outro ponto importante a salientar em relação ao emanacionismo é que, no momento das traduções das obras filosóficas gregas para o árabe e, séculos mais tarde, do árabe para o latim e o vernáculo, o desenvolvimento desse princípio metafísico foi erroneamente atribuído a Aristóteles. Isso ocorreu porque uma considerável parte das *Enéadas* de Plotino foi traduzida para o árabe e circulou amplamente, como se o autor fosse Aristóteles, a exemplo da *Teologia de Aristóteles,* que esteve no centro das atividades filosóficas de muçulmanos, cristãos e judeus, patrocinadas pelos califas abássidas, principalmente, a partir do século IX[49].

Pela perspectiva filosófica emanacionista presente em muitas obras medievais, o intelecto ou espírito se dividiria em esferas, as quais foram associadas aos planetas, de forma que cada um desses emanaria qualidades intrínsecas a algum aspecto do intelecto, os escritos

---

44 ESCUDÉ, Carlos. *Neoplatonismo y pluralismo filosófico Medieval: un enfoque politológico*. Buenos Aires: Universidad de Cema. Dezembro de 2011 (Documentos de Trabajo), p. 2. O texto de Escudé constitui uma interessante base de discussão sobre o tema do neoplatonismo medieval pela perspectiva dos entrelaçamentos culturais, a considerar as ressalvas necessárias em relação a dois pontos, a partir dos quais o autor inicia sua exposição: a) a delimitação do espaço mediterrânico - apesar da intensa atividade intelectual documentada na região mediterrânica, deve-se ampliar o espaço da abrangência das discussões feitas sobre as questões teológicas e metafísicas dentro e fora das religiões abraâmicas; b) a ideia de uma "unidade civilizatória" – essa afirmação delimita e exclui elementos que supostamente não participariam desta "unidade", ou que não empreenderiam a função "civilizatória". Para além desses dois pontos, o desenvolvimento dos argumentos de Escudé demonstra como a busca do conhecimento transcendeu fronteiras espaciais[44], de identidades religiosas e étnicas, bem como superou os limites da diferença dos idiomas.

45 ESCUDÉ, Carlos. *Neoplatonismo y pluralismo filosófico Medieval*, p. 2

46 BEZERRA, Cícero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2006, p. 78.

47 MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: Pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, pp. 90-91.

48 LUPI, João; GOLLNICK, Silvania. "A Teoria Emanacionista de Plotino". *Scintila*, Curitiba, vol. 5, n. 1, 2008, pp. 13-30.

49 LIBERA, Alain de. *A Filosofia Medieval*, p. 83

de al-Fārābī (ca. 872-950), por exemplo, representam essa interpretação, a qual Escudé esclarece:

> Por otra parte, siempre según al-Farabi, las diez emanaciones encadenadas que proceden eternamente del Uno generan las esferas ptolemaicas y sus respectivas almas o ángeles, que las ponen en movimiento. El cielo exterior precede a las estrellas fijas, que a su vez son seguidas por Saturno, Júpiter, Marte, el Sol, Venus, Mercurio y la Luna. Según el orden de su emanación, éstas están cada vez más lejos de Dios. Pero al llegar al "mundo sublunar", que es el universo físico que nosotros conocemos, la jerarquía de seres se invierte. En el "mundo supralunar" lo más alto es lo que se crea primero. En el sublunar, en cambio, lo que es creado primero es lo más bajo, y en él se asciende desde la materia inanimada hasta el ser humano, pasando por estadios intermedios como las plantas y los animales. Este sistema fue adoptado por los *faylasufs,* os "filósofos" que se definían por su creencia en que el Dios de la filosofía griega es idéntico al del islam.[50]

Pela perspectiva da astromagia, que objetiva aplicar na prática esse princípio para a obtenção de um objetivo, o mago/filósofo possuiria o conhecimento e a habilidade de captar de forma mais intensa essas qualidades do intelecto (através de rituais), de concentrá-las em imagens e/ou objetos (talismãs) e de redirecioná-las para um objetivo. O *Gāyat al-hakīm* é, indubitavelmente, uma obra de astromagia (ou magia astral), e assim foi entendido pelo rei Afonso X e seus colaboradores, que mesclaram trechos do *Libro de Astromagia* e do *Picatrix* na tradução e reelaboração das obras, a guisa de esclarecerem passagens complicadas e completá-las com ilustrações[51]. No tecer da compreensão da matéria do *Gāyat*, é possível encontrar seu fio na obra do filósofo neoplatônico tardo-antigo Jâmblico (245 - 325 d.C) e sua prática mágica, a teurgia. Esse filósofo foi discípulo de Porfírio (234 - ca. 309 d.C.) e vivenciou, assim como seu mestre, o contexto de disputa entre a tradicional religião politeísta de Roma e a nova religião monoteísta, o cristianismo. Ambos tornaram-se defensores da antiga religião, sendo que Porfírio seguiu o asceticismo estóico de Plotino como caminho de retorno ao Uno, enquanto Jâmblico apontava a teurgia e seus rituais como um caminho mais rápido para a purificação da alma e o reencontro com o Bem[52].

---

50 ESCUDÉ, Carlos. *Neoplatonismo y pluralismo filosófico Medieval*, p. 26. Carlos Escudé faz referência ao trabalho de Karen Armstrong, *A History of God*, Nueva York: Ballantine Books, 1993, p. 175.

51 AVILÉS, Alejandro García. La cultura visual de la magia en la época de Alfonso X. *V Semana de Estudios Alfonsí*. Alcanate V (2006-2007), pp. 49-87, p. 74.

52 NETO, Ivan Vieira. "Filosofia, religião e misticismo na Antiguidade Tardia: Plotino, Porfírio e Jâmblico e as diferentes nuances do neoplatonismo". *Revista Archai* – As origens do pensamento ocidental. Annablume Clássica, n. 5, jul. 2010, pp.132-133. https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/24484/1/archai5_artigo13.pdf?ln=pt-pt, acesso: 29/09/2015.

Ana Teresa Marques Gonçalves e Ivan Vieira Neto no artigo *Religião e magia na Antiguidade Tardia: do helenismo ao neoplatonismo de Jâmblico de Cálcis*[53], explicam como o neoplatonismo de Jâmblico aproxima-se das religiosidades provinciais no desenvolvimento da teurgia:

> O neoplatonismo de Jâmblico esteve muito mais próximo das religiosidades provinciais que qualquer outra filosofia. Este filósofo instituiu que deuses, heróis e *daimones* faziam a ponte entre o Uno e os homens, admitindo no neoplatonismo uma hierarquia de espíritos que era apregoada pela magia. Além disto, declarou que esses espíritos podiam ser impelidos pelo filósofo a atender às suas vontades através da *teurgia*, que era uma prática mágica.[54]

Os autores seguem citando Jâmblico:

> O teurgo dá ordens aos poderes cósmicos graças à força dos símbolos inefáveis, não como um homem, nem como quem se serve de uma alma humana, mas, como se estivesse já no nível dos deuses, recorrendo a ameaças superiores à sua própria essência[55]

A prática teúrgica desenvolvida por Jâmblico foi ressignificada e reelabora à luz do monoteísmo medieval em confluência com outras culturas orientais e o *Gāyat al-hakīm* é um resultado desse processo. Como exemplo, apresenta-se a seguir a "oração a Marte", presente no Livro III, capítulo VII da edição de Hellmut Ritter (1962) do *Gāyat al-hakīm*:

> Oh, Rubija'il, tu anjo, que está assentado em Marte, tu violento, de coração duro, impetuoso, fogoso, tu senhor, excelente, quente e seco, de coração valente, derramador de sangue, a causa de guerras civis e das massas, de forte masculinidade, conquistador, vencedor, errante, violento, Senhor do mal, do castigo, do espancamento, da prisão, da mentira, da calúnia, da fala imprópria, tu implacável, o matador, estranho, solitário, portador de armas. Peço-lhe com todos os seus nomes: em árabe, Oh, Mirrih; em persa, Oh, Bahram; em romano, Oh, Marte; em grego, Oh, Ares; em hindu, Oh, Angara. Eu te ordeno pelo Senhor da torre mais alta, que tu me escute, me obedeça e conceda meu pedido, ouve a minha oração; pois eis que eu desejo de ti, que faça isso e assim por Rubija' il, o anjo assentado sobre teu domínio. Então, defume com o insenso e repita as palavras, enquanto tu te prostras diante dele. E, quando tu estiveres pronto com tua oração, sacrifique a ele um leopardo ou um gato malhado, queime-o na forma prescrita e alimente-se de seu fígado, então, o seu pedido se tornará realidade.[56]

---

53 GONÇALVES, Ana Teresa M.; NETO, Ivan V.. "Religião e magia na Antiguidade Tardia: do helenismo ao neoplatonismo de Jâmblico de Cálcis". *Dimensões*, vol. 25, 2010, p. 4-17.

54 GONÇALVES, Ana Teresa M.; NETO, Ivan V.. "Religião e magia na Antiguidade Tardia", p. 12.

55 (JÂMBLICO, De mysteriis. L. VI, 5).citado por GONÇALVES, Ana Teresa M.; NETO, Ivan V.. "Religião e magia na Antiguidade Tardia", p. 12.

56 Tradução da autora a partir do alemão, "*PICATRIX". Das Ziel der Weisen von Pseudo-Magriti*. Hellmut Ritter e Martin Plessnaer (trad. e Ed.). London, 1962 (Studies of the Warburg Institut, 27). Primeira edição 1933, Livro III, capítulo VII, edição Hellmut Ritter, 1962, p. 224.

Neste trecho de invocação a um espírito submetido à hierarquia do anjo Rubija'il na esfera de Marte, percebe-se que os elementos necessários da teurgia, descritos por Jâmbico se fazem presentes. Para entender o sentido das "ordens dadas aos poderes cósmicos", é necessário ter em mente que o sábio do *Gāyat* considera a unidade entre planetas e espíritos, que pela interpretação neoplatônica de Jâmblico seriam a ponte ou o caminho até o Uno.

A magia astral do *Gāyat* é uma prática teúrgica ressignificada pelo monoteísmo dentro do contexto de efervecência intelectual e multicultural de centros de estudos como Harran, Bagdá, Basra, Córdoba e Toledo. Esse movimento se torna mais nítido ao longo da leitura da fonte, por exemplo, no mesmo Livro III, capítulo VII, citado acima, onde encontramos a referência e a relação da obra andaluza com as práticas astromágicas harraranianas, chamadas de "práticas dos sabeus[57]":

> E sobre as práticas do sabeus pertence o que o conhecedor das estrelas, al-Tabarī, disse sobre atrair para baixo as forças dos planetas, ele disse assim: a atração da força dos planetas e seu trabalho foi conhecido por mim através do principal mestre dos sabeus e dos servidores do Templo dos Planetas, eles dizem o seguinte: quando você orar para um planeta ou querer pedir-lhe algo, tenha, antes de tudo, confiança em Deus, purifique o teu coração da más opiniões, bem como sua roupa da sujeira, eleva e limpa tua alma. Além disso, tu precisas ter claro o que tu queres pedir, para saber a qual dos sete planetas tu deves rogar e a qual planeta a natureza do pedido pertence.[58]

No trecho acima, percebe-se a lógica, pela qual a prática mágica é harmonizada com o monoteísmo: tudo depende da confiança em Deus e da pureza do coração e da alma. Quando essa premissa já foi alcançada, então, segue a necessidade do conhecimento da natureza dos planetas e do pedido a fazer. Em função do movimento de fundamentação da prática mágica, impulsionado por astrônomos medievais, uma diversidade considerável de documentos chegaram aos nossos dias. Alejandro García Avilés apresenta exemplos dessas fontes escritas e iconográficas a partir do século XII, principalmente ibéricas, que indicam a percepção por parte de alguns intelectuais medievais da aproximação entre filosofia e magia, chegando a

57 Os árabes identificavam os habitantes da cidade de Harran como sendo os sabeus, povo de origem semítica e que é referido no Alcorão e na Bíblia. PINGREE, David. The Sabians of Harran and the Classical Tradition. *International Journal of the Classical Tradition*, 9 (2002), pp. 8-35; PEREIRA, Rosalie Helena de Souza. Do Ocidente para o Oriente: Harrān, último reduto pagão e centro de transmissão do pensamento grego para o mundo islâmico. In: De BONI, L. A.; PICH, R. H.. (Org.). *A recepção do pensamento greco-romano, árabe e judaico pelo Ocidente Medieval*. 1ªed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, v. 1, p. 71-88.

58 Tradução da autora a partir do alemão, "*PICATRIX". Das Ziel der Weisen von Pseudo-Magriti*. Hellmut Ritter e Martin Plessnaer (trad. e Ed.). London, 1962 (Studies of the Warburg Institut, 27), Livro III, capítulo VII, p. 206.

incluir essa última entre as artes liberais[59]. Entre esses intelectuais estão aqueles da corte de Afonso X e o próprio monarca castelhano.

García Avilés, em texto anterior ao citado acima[60], divide os tratados de "ciências mágicas" da corte afonsina em três tipos: o da magia harraniana, que corresponderia às obras o *Picatrix* e o *Libro de Astromagia*[61], onde são encontradas invocações, orações e práticas mágicas para atrair o poder dos corpos celestes através de imagens talismânicas gravadas em pedras e anéis. O segundo tipo de magia é chamado pelo autor de salomônico, no qual se encontraria o *Liber Razielis*[62], cuja matéria versa sobre rituais de invocação a anjos, considerados mediadores entre o ser humano e os corpos celestes incorporando princípios da cabala prática; trechos de vários outros textos da tradição hebréia foram incorporados nessa obra. O terceiro tipo de livros seria representado pelo *Lapidario*[63] e o *Libro de las formas y de las imágenes*, os quais não apresentam cerimônias e invocações, mas descrevem as virtudes naturais e ocultas da Natureza, principalmente as dos minerais, em relação aos movimentos dos corpos celestes, bem como as imagens mais propícias a talhar sobre os minerais para atrair a força dos planetas. Porém, a biblioteca astromágica da corte afonsina seria bem maior, já que se podem identificar trechos de obras não completamente traduzidas incorporados a obras finalizadas.[64]

Do conhecimento revelado no *Picatrix*

Retornemos ao prólogo da versão castelhana *do Gāyat al-hakīn*, denominada pelos tradutores do século XIII de *Picatrix*, lá encontramos a justificativa pela qual o rei Afonso X ordena a tradução da obra do árabe para o Castelhano. Da mesma forma que em outros prólogos de traduções que integram o *scriptorium* afonsino, é colocada a necessidade da busca pelo conhecimento perdido ou desconhecido entre os latinos. Além disso, é interessante perceber, como a própria obra se coloca perante outras temporalidades, a cristã, a muçulmana, a romana da época de César e a grega da época de Alexandre:

59 GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "La cultura visual de la magia en la época de Alfonso X". *V Semana de Estudios Alfonsí*. Alcanate V (2006-2007), pp. 49-87, p. 51-55.

60 GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "Alfonso X y la tradición de la magia astral". *In*: MONTOYA MARTINEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Orgs). *El Scriptorium Afonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*. Madrid: Editorial Complutense, 1999, 83-103.

61 *Astromagia* (Ms.Reg.lat.1283ª). Napoli: Liguori Ed., 1992.

62 *Liber Razielis*, (Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. Reg. lat. 1300).

63 *Lapidario*. Según el manuscrito escurialense h.I 15. LAPESA, Rafael (ed.). (Obres Nuevos – Clássicos Medievales en Castellano Actual) Madrid 1981.

64 GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "Alfonso X y la tradición de la magia astral". 1999, 83-103, pp.85-86.

> Pelo louvor e pela glória do altíssimo e todo-poderoso Deus, o qual revela aos seus predestinados as ciências secretas, e também esclarece aos doutores latinos que desconheciam este livro, que os antigos filósofos editaram, Alfonso, pela graça de Deus ilustrísimo rei da Espanha e de toda Andaluzia, ordenou a tradução deste livro, com grande estudo e máximo cuidado, do árabe ao espanhol, cujo nome é Picatrix. Este é o trabalho perfeito terminado no ano do Senhor 1256, de Alexander 1568, de Cesar 1295 e dos árabes 655. O sábio filósofo, nobre e honrado Picatrix fez este libro a partir da compilação de mais de duzentos livros de filosofia, no qual tem o seu próprio nome nomeado.[65]

A mesma preocupação em revelar o conhecimento oculto, demonstra o rei castelhano no prólogo do *Libro de las Cruzes*[66], onde ele utiliza a metáfora do tesouro escondido na terra, para explicar que o conhecimento não tem serventia, se não for revelado:

> Este nosso senhor sobredito, que viu tantos e diversos ditos dos sábios, leu que duas coisas são importantes no mundo e que quando escondidas não servem para nada, e uma delas é o conhecimento encerrado que não é mostrado e a outra é o tesouro escondido na terra. Ele, em semelhança a Salomão em buscar e espalhar os saberes, sentindo-se da perda e pobreza que tinham os latinos nas ciências e significações das estrelas sobreditas, encontrou o *Libro de las Cruzes* que fizeram os sábios antigos.[67]

O trabalho de tradução feito na corte afonsina transcende a ideia de verter um texto para outro idioma, pois o objetivo principal é revelar o conhecimento presente na obra, mais que a própria obra, o que de fato significa esclarecer e comentar passagens, incluir trechos de outros textos para complementar as lacunas, bem como utilizar-se de ilustrações explicativas inexistentes na obra original[68]. Este empreendimento coloca os tradutores afonsinos na tradição filosófica medieval dos comentadores, porém, com as especificidades próprias de sua temporalidade e intento didático, como se observa ainda no prólogo do *Picatrix*:

> Por esta razão, este livro foi feito, pois tenho a intenção de explicar os caminhos desta ciência e glossar a ciência dos sábios e sua teoria ocultada de maneira estranha nas palavras, a fim de mostrar o que se encontra em seus livros em palavras mais simples.[69]

---

65 *Picatrix*. The Latin Version of the Ghayat Al-Hakim. David Pingee (trad. e ed.). London, 1986, prologue, p. 1, linhas 1-6.
66 *Libro de las Cruzes*. KASTEN, Lloyd A.; KIDDLE, Lawrence B (eds.). Madrid, 1961.
67 *Libro de las Cruzes*, prólogo, p.1
68 GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "La cultura visual de la magia en la época de Alfonso X". pp. 49-87.
69 *Picatrix*. The Latin Version of the Ghayat Al-Hakim. David Pingee (trad. e ed.). London, 1986, prologue, p. 2, linhas 7-11.

Sobre esse trabalho de reorganização e simplificação nas traduções do *Scritorium* afonsino, Alejandro García Avilés coloca que:

> Ello implica la existencia de una importante biblioteca astromágica en la corte alfonsí, de la que se extraerían breves textos y fragmentos que a veces serían traducidos sólo para ser incluidos en una obra de mayor calado. En otras ocasiones, obras de cierta envergadura serían traducidas completamente, y posteriormente secciones de ella serían aprovechadas para ser insertadas en otras obras.[70]

Perante todo esse trabalho empreendido na corte de Afonso X, surgem algumas questões sobre a função da obra astromágica traduzida: a percepção cosmológica neoplatônica presente também em outras obras do *scriptorium* afonsino, como no *Setenario*[71] e nas *Siete Partidas*[72], poderia ser dissociada da compreensão política e social do rei? Em artigo publicado recentemente[73], propõe-se que a resposta para essa pergunta é não. Não deveríamos pressupor a dissociação da percepção cosmológica de Afonso de sua compreensão política e social. No trabalho citado, é desenvolvida a análise da concepção de povo em diversos trechos da obra legislativa elaborada na corte de Afonso X, as *Siete Patidas,* propondo uma tentativa de reconstrução mais ampla da visão de mundo que estabelece a relação orgânica entre reino, rei e povo na obra e na política de Afonso X. Essa visão estaria imbuída da perspectiva neoplatônica emanacionista e, em consequência, do princípio simpático entre micro e macrocosmo, estabelecendo assim, a relação de influência entre os corpos celestes e os terrenos, de maneira que, o microcosmo (corpo humano) foi associado ao reino, do qual o rei é a cabeça[74]. Assim como a perspectiva neoplatônica fundamenta a obra legislativa e legitima o poder monárquico nas *Siete Partidas*, proponho, aqui, a hipótese de que

---

70 GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "Alfonso X y la tradición de la magia astral". *In*: MONTOYA MARTINEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Orgs). *El Scriptorium Afonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*. Madrid: Editorial Complutense, 1999, 83-103, p. 86.

71 ALFONO EL SABIO. *Setenario*. VANDERFORD, Kenneth H. (ed.). Buenos Aires, 1945.

72 ALFONSO EL SABIO. *Las Siete Partida*. LOPEZ,Gregório (ed). Salamanca 1555. (nova edição, Madrid, 2004).

73 SILVEIRA, Aline Dias. "A Trama da História na concepção de povo nas *Siete Partidas*". *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, n. 7, dez/2014, pp. 66-83.

74 Ver a *partida* II, *titulo* IX, *ley* I: *"Aristoteles en el libro que fizo a Alexandro, de como auia de ordenar su casa e su señorio, diole semejança del ome al mundo: e dixo assi como el cielo, e la tierra, e las cosas que enellos son, fazen vn mũdo, que es llamado mayor, Otrosi, el cuerpo del ome, con todos sus miembros faze otro que es dicho menor. Ca bien assí como el mundo mayor hay moebda, e entendimiento, e obra, e aconcordança e departimiento, otrosi lo ha el ome segund natureza. E deste mundo menor, de que el tomo semejança, al ome, fizo ende otra, que a semejo ende al rey e al reino, e en qual guisa deue ser cada vno ordenado, e mostro que assi como Dios puso el entendimiento en la cabeça del ome, que es sobre todo el corpo, el mas noble lugar, e lo fizo como rey, e quiso que todos los sentidos, e los miembros, tambien los que son de dentro, que nõ parecen: como las de fuera, que son vistos, le obedesciesen, e le siruiessen, a si como señor",* ALFONSO EL SABIO. *Las Siete Partida*. LOPEZ,Gregório (ed). Salamanca 1555. (nova edição, Madrid, 2004).

as traduções da matéria astromágica feitas na corte de Afonso X são orientadas também por interesses políticos, ou seja, para sua aplicabilidade no estabelecimento da ordem (cosmos) do reino. Não que se possa provar que os rituais astromágicos foram praticados, mas que haveria, ao menos, essa pretensão.

Outro indício que vem colaborar com a construção dessa hipótese é evidenciado pela pesquisadora Carlinda Mattos, quando essa analisa a astrologia do *Libro de las Cruzes* e evidencia que, não são os cálculos astronômicos que, possivelmente, interessariam Afonso X, pois a astronomia do século XIII (ou até mesmo do século XI de Oveydalla – o organizador e comentador árabe da versão utilizada na tradução da obra para o Castelhano) já considerava muitas outras sutilezas que aquelas colocadas pelo texto originário do século VIII:

> Mas Oveydalla não questiona o fato de sempre e toda a vez que Saturno estiver nessa posição e em tal linha de relação com os outros planetas, os prognósticos apresentados naquela obra se realizem. A questão reside tão somente em determinar a posição correta dos astros, para o que os prognósticos, as interpretações feitas nos sistema de cruzes, serão sempre corretas. Acreditamos, pela mesma razão, que não seja outro o objetivo e a razão pela qual Afonso X manda traduzir o *Livro de las Cruzes*.[75]

Concordo com Mattos que o interesse de Afonso não seria pelos cálculos, mas pelos prognósticos presentes no livro, já que esses se referiam ao rei e ao reino, ou seja, às influências planetárias que poderiam interferir, por exemplo, em decisões de guerra ou paz. Mais um indício deixa-se revelar no prólogo do Picatrix, através da colocação do trabalho de tradução da obra dentro de outras temporalidades (cristã, muçulmana, romana, grega), concedendo a essa um caráter universal, ao mesmo tempo que aproxima Afonso X de César e Alexandre, enfatizando, assim, a grandiosidade de seu reinado.

Não há como colocar em dúvida o gosto de Afonso pelo conhecimento, mas esse conhecimento precisaria ser pratico e ter uma função. Pois, não se deve esquecer que, antes de tudo, ele é o rei de Castela e Leão e o pragmatismo exercido por Afonso pode ser percebido não só em sua prática política em relação à nobreza e às minorias religiosas[76], mas, indubitavelmente, também em seu *scriptorium*. Aliás, ambos se entrelaçam a constituírem uma obra única.

---

75 MATTOS, Carlinda Maria Fischer. "A Astrologia na corte de Afonso X, o sábio: o Libro de las Cruzes". Revista Anos 90, Porto Alegre, n. 16, 2001/2002, pp. 93-106, p. 102.

76 SILVEIRA, Aline Dias. Fronteiras da Tolerância e Identidades na Castela de Afonso X. In: FERNANDES, Fátima Regina. Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico. Curitiba: Editora Juruá, 2013, pp. 127-149.

Sob o olhar do historiador, os saberes se movimentam na obra *Picatrix* como em um vórtice, convergindo, interseccionando e fundindo correntes de temporalidades, ou seja, de inter-relações entre tempo, espaço e vivência/percepção humana. Do neoplatonismo tardo-antigo ao diálogo inter-religioso e ao pragmatismo político, não há uma linha progressiva, mas um "emaranhado", um entrelaçamento de novos fios a partir de fusões antigas, desfazendo-se em múltiplas direções. Perante essa percepção, o presente ensaio colocou a proposta de problematização de alguns aspectos identificáveis a partir da obra andaluza *Gāyat al-hakīm*. Resta percorrer os fios com parcimônia, desfazer fusos e "destorcer" o vórtice – nas palavras de Alain De Libera: "*Chegar ao tecido histórico, seguir-lhe os múltiplos fios, deixá-los entrelaçar-se e desatar-se sob nosso olhar*"[77], a guisa de deixar revelar as formas, os mecanismos e os movimentos que o constituem.

[77] LIBERA, Alain De. *A Filosofia Medieval*. São Paulo: Edições Loyola, 2011, p. 9.

Jacques de Armagnac, duque de Nemours e a acusação de Lesa-majestade. A construção de um crime político por meio da memória escrita. 1465-1477.

Jacques of Armagnac, Duke of Nemours and the indictment of Lese-majesty. The construction of a political crime through a written memory. 1465-1477.

Fabiano Fernandes *
Universidade Federal de São Paulo

Resumo

No decorrer da Idade Média a traição era um fenômeno político-cultural de ampla incidência nas relações sociais, pois implicava a ruptura da ligação pré-existente entre indivíduos e/ou grupos. Logo, essa ruptura supõem uma inversão das normas e uma transgressão que abala a ordem estabelecida oferecendo um perigo real seja para o grupo, seja para a família, ou seja, para o Estado. Analisaremos nesse artigo como a memória escrita de um extenso processo contribuiu para a construção do crime de Lesa-majestade de Jacques de Armagnac, duque de Nemours, nas décadas de 1460 e 1470 no âmbito do reino de França. Temos como ideias centrais que o manuscrito do referido processo funcionava como uma espécie de instrumento de reforço de identidade dos servidores imediatos do poder real e ao mesmo tempo como instrumento de admoestação régia ao alto oficialato. Pois se um príncipe de sangue real, par de França, poderia ser decapitado mediante processo de lesa-majestade, quanto mais deveriam temer oficiais cuja ascensão social era devida principalmente ao próprio rei.

Palavras-chave: Lesa-majestade; Poder real e Sociedade; Política e direito na Idade Média.

Abstract

During the Middle Ages treason was a political-cultural phenomenon of wide incidence in social relations, because it implied the rupture of the pre-existent connection between subjects and/or groups. Hence, this rupture assumes an inversion of rules and a transgression that unsettles the established order offering a real risk both to the group and to the family, i. e. the State. We are going to analyze in this article how the written memory of a large process had contributed to the construction of the lese-majesty crime of Jacques of Armagnac, duke of Nemours, in the decades of 1460 and 1470 in the realm of France. We have as central ideas that the manuscript of the referred process worked as some kind of instrument of identity reinforcement of the immediate servants of the royal power and, at the same time, as instrument of royal warning to the high officers. If a prince of royal blood could be beheaded by a process of lese-majesty, how much more this might have frighten the officers whose social ascension was mainly due to the king himself.

Keywords: Lese-Majesty; Royal Power and Society; Politics and Law in the Middle Ages.

- **Enviado em: 08/09/2015**
- **Aprovado em: 03/12/2015**

* Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1996), Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense (1999) e Doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005). Atualmente é Professor Adjunto de História Medieval da Unifesp, Campus Guarulhos, atuando principalmente nos seguintes temas: Ordens Militares, Poder e Sociedade na Idade Média Portuguesa, Poder Real nos reinos de França e Inglaterra nos séculos XIV e XV. É parecerista ad hoc FAPESP desde 2009. Professor credenciado do PPGH-UNIFESP desde 2013. Orientador pontual no PPGH-UnB. Membro da Rede Luso-Brasileira de Estudos Medievais.

I. Introdução.

No decorrer do texto nos preocuparemos em analisar as relações entre memória escrita e os procedimentos judiciais, enfatizando alguns dos aspectos do processo de Lesa-majestade de Jacques de Armagnac iniciado oficialmente em 22 de setembro de 1476, ocasião em que o rei por carta patente indica comissários para julgar o duque. O processo oferece informações sobre uma gama variada de assuntos desde as relações entre o poder real e seu oficialato, passando pelo papel de pessoas de camadas sociais mais humildes durante a instrução do processo e mesmo importantes indicações quanto ao ambiente de temor vivido pelo monarca e por setores da alta nobreza.

No reinado de Luís XI a atemorização com relação à alta-nobreza e ao oficialato se tornou quase que uma política de Estado, pois esta prática assumiu o papel de uma verdadeira técnica de regulação das relações sociais, ao possuir, por sua vez, uma racionalidade própria que pretendemos identificar no desenvolvimento do texto. Nesse caso, a disseminação do medo ocasionou fenômenos paradoxais, pois se por um lado, funcionou como instrumento de controle social, por outro é o clima de suspeição que contribuiu para a formação de ligas nobiliárquicas que buscaram segurança por meio de juramentos de proteção e ajuda mútua, colocando em jogo a estabilidade em que se fundamentava a ordem monárquica. Associações que, por sua vez, alimentavam o clima de temor do próprio rei funcionando assim como uma espiral crescente de violência e desconfiança.

Os processos de lesa-majestade fazem parte desse conjunto de instrumentos de atemorização, mas também contribuem para delinear o limite para além do qual a fidelidade feudal, as solidariedades horizontais e as relações de patronato se tornavam um crime de traição para com a realeza, crime que se aproximava da heresia e do sacrilégio[1].

Alguns aspectos do contexto do reino de França entre os anos de 1465 e 1477 serão discutidos no próximo item. A primeira dessas datas refere-se à rebelião nobiliárquica chamada de Revolta do Bem Público, momento em que o duque de Nemours se distancia do rei e na prática aglutina seus interesses aos de outros nobres. O marco final de 1477 é adotado por comportar a fase final em que o referido nobre é processado e executado pelo crime de lesa-majestade. No último item, trataremos do processo propriamente dito, em particular de sua parte inicial, cujos três primeiros documentos funcionaram como uma espécie de roteiro de leitura do processo como um todo.

[1] Cf. SORIA, Myriam et BILLORÈ Maïte (0rg). *La trahison au Moyen Âge*. De la monstruosité au crime politique. Rennes, Press Universitaires de Rennes, 2009.

II. Rumores, perseguições e rebeliões: as disputas entre a monarquia e a poliarquia principesca.

Mesmo na segunda metade do século XV, inclusive para os seus contemporâneos, não era evidente que do processo de conflito entre poder real e a poliarquia[2] principesca surgiria em definitivo uma unidade política em torno da monarquia[3]. Isso é fruto, dentre outros processos, da propaganda monárquica ao longo dos séculos XV e XVI e, de certa forma, de uma ilusão retrospectiva.

A constituição de um Estado de Consenso[4] foi um processo extremamente delicado que não pode ser entendido apenas do ponto de vista de suas continuidades. Em certo sentido, o reinado de Luís XI enfrentou certas descontinuidades no processo de condução da alta-nobreza ao serviço do Estado. E sobre alguns dos aspectos gerais destes conflitos que desejamos tratar brevemente neste item.

Na segunda metade do século XV o término da guerra com Inglaterra não era evidente. A instabilidade política da monarquia inglesa é que produziu certa margem de manobra para a monarquia francesa no período de 1461 a 1483. A poderosa guarnição dos Ingleses em

---

2 A poliarquia seria uma perspectiva de governo partilhado do reino e ao mesmo tempo uma forma de organização coletiva que visava pressionar o poder real à negociação, tendo como objetivo último limitar a expansão da jurisdição real no âmbito do reino, em geral, e em terras nobiliárquicas, em particular. Brunner no seu estudo sobre terra e senhorio na Áustria medieval refletiu sobre a questão da paz, da amizade e da vingança e nos pareceu adequado para entender também a reação nobiliárquica no contexto de 1460-1470. A amizade seria um dos elementos fundadores da paz nas ligas nobiliárquicas, aqueles que estivessem incluídos nesse campo de pacificação estabeleceriam uns com relação aos outros obrigações morais que os tornavam solidários. No caso em que os grandes vassalos sentiam sua justiça denegada a insurreição era de partida considerada legitima pelos mesmos, a rebelião era uma das estratégias escolhidas para pressionar à negociação em termos considerados mais justos. BRUNNER, Otto. *Land and lordship*. Structures of governance in medieval Austria. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 1-94.

3 CHEVALIER, Bernard. The recovery of France. 1450-1520 In ALMAND, Christopher (edit.) *New Cambridge Medieval History. Vol. VII. 1415- c.1500***.** Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 408-430.

4 O rei no campo micro e macro político governava estabelecendo sobretudo o consenso, fosse por meio de doações e/ou por meio de pura e simples ameaça. Logo, o conceito de monarquia de consenso em que a adesão era um elemento fundamental nos parece bem mais adequado e flexível para apreciar o contexto sem submetê-lo a uma lógica teleológica ou anacrônica tal qual a da centralização. A participação dos súditos nas tomadas de decisão da monarquia era bastante limitada, mesmo governando em conselho o rei tinha a palavra final e o direito de aceitar ou não as sugestões apresentadas. Na prática frequentemente os súditos aderiam de forma mais ou menos voluntária a certas determinações do poder real. A ação enérgica de Luís XI devia-se menos ao suposto objetivo de destruição dos privilégios da nobreza do que a um esforço de normatização das relações destes últimos, compelidos ao serviço do Estado Monárquico em uma relação de interdependência e de relativa subordinação. Além disso, a baixa taxa de participação da média e pequena nobreza nas insurreições dos príncipes expressa o quanto, apesar das resistências pontuais, confluía-se para uma relação de compromissos na qual a adesão à ordem monárquica era algo desejado também "de baixo para cima". HAMON, Phillipe. *Les Renaissances*. 1453-1559. Histoire de France. Paris, Belin, 2009, p.275.

Calais, expedições pontuais e ameaças de desembarques esporádicos faziam parte do clima de medo cotidiano.

À memória sobre a guerra dos cem anos misturava-se a situação de precariedade cotidiana, onde o medo estava constantemente presente, fosse pela situação material insegura, fosse por causa de uma verdadeira cultura do "conspiracionismo" disseminada em ruas e em praças públicas. Diversos agentes participavam desse drama, tais como jograis, menestréis, irmãos pregadores, que jogavam no âmbito urbano o papel de agentes de propaganda das diversas facções que se afrontavam no interior do reino. À atemorização como técnica pontual de governo somava-se a questão das fidelidades.

Luís XI oferecia uma atenção acentuada e constante ao jogo de fidelidades e traições. Generoso para com os que considerava fiéis e severo para com aqueles que supostamente traíram a sua confiança, a utilização política dos processos de lesa-majestade foi recorrente ao longo de seu reinado. Todos os grandes processos movidos por Luís XI se ancoravam em questões de traição, tal como os do Cardeal de Balue e bispo de Verdun, Charles de Melun, os duques de Alençon e Nemours, do conde de Saint-Pol, e mesmo o processo póstumo de Carlos, o Temerário. Luís XI concebia a prática de poder de forma bastante pessoal e tinha preferência pela delegação pessoal do poder, o que levava por vezes a ignorar certos caminhos institucionais como o do Parlamento de Paris[5].

Nesse processo de construção do Estado de consenso as fidelidades jogavam um papel acentuado. Os atos jurídicos da monarquia estavam imersos em um sistema geral de trocas, no qual a graça real deveria ser correspondida pela fidelidade e obediência dos súditos. Logo, a misericórdia real, bem como sua largueza e sua munificência eram a tradução concreta de sua majestade. O caráter persecutório com relação àqueles que considerava como infiéis e/ou inimigos fazia parte da mesma lógica do sistema de poder da graça real. A justiça e a graça[6] estavam assentadas na lógica das fidelidades, o rei potencialmente deveria remunerar os bons e punir os malfeitores e os que serviam ao rei e a coisa pública deveriam ser generosamente remunerados.

Mas o rei não era o único a possuir um aparelho de Estado em estruturação. Os duques de Bretanha e os duques de Borgonha haviam constituído ao longo do século XV principados praticamente independentes que buscavam alianças como o irmão do rei Carlos de França.

---

5 MARTIN, Fréderic F. *Justice et Legislation sous le règne de Louis XI*. Le norme juridique royale à la veille des temps modernes. Órleans, L.G.D.J, 2009, p.146.

6 GAUVARD, Claude. *De grace especial.* Crime, État et Société en france à la fin du Moyen Âge 2e édition. Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, pp. 849-893.

A própria relação turbulenta de Luís XI com seu irmão, Carlos de França, estava ligada à questão da constituição de apanágios[7]. O surgimento de um novo apanágio-principado para a honra e sustento do irmão do rei já não era considerada a melhor alternativa em meados do século XV pelo rei e seu círculo imediato. A nobreza soube explorar e manipular esta disputa, esboçando a intenção de substituir no trono Luís XI por seu irmão Carlos de França.

Outro fator de instabilidade eram as relações ambíguas estabelecidas entre o poder real e os grandes feudatários, que associados aos grandes príncipes ocasionaram revoltas, tal como a chamada Revolta do Bem Público em 1465. Uma das lógicas implícitas das revoltas nobiliárquicas era justamente, ao negociar a paz após guerras, maximizar a participação na condução política do reino e nas benesses diretas e indiretas auferidas pela proximidade do aparelho fiscal realengo. Sem contar que as negociações de paz eram saldadas comumente pelo aumento do valor das pensões pagas anualmente, que variavam conforme a importância do beneficiado[8].

A situação de crise política nas relações do rei com a alta-nobreza não é uma pura e simples superação das antigas estruturas "feudais". Não se trata, portanto, de retomarmos a ideia de superação histórica, de "progresso" das instituições administrativas centrais e periféricas do Estado por meio da implantação da fiscalidade e de uma suposta monopolização da justiça. Mas de entender como um determinado discurso oficial sobre a singularidade do poder real alcançou legitimidade. Nesse aspecto os processos de lesa-majestade são uma fonte rica para o entendimento da construção e aplicação desse discurso em situações concretas de conflito de jurisdição.

Os processos de lesa-majestade nesse contexto funcionavam como instrumentos de regulação das relações sociais, em particular com a nobreza, como fonte de atemorização e de barganha. Mas a aplicação dos processos, fosse por meio ordinário ou de comissões extraordinárias, supunha um delicado processo de construção de memória, cujo sucesso

---

7 O sistema apanagista foi criado a partir do século XIII como forma de prover os príncipes de sangue real de sustento condigno com sua posição. As terras eram entregues e o poder real mantinha seus direitos realengos, dentre eles a situação de derradeira instituição de apelo judicial. Essas terras poderiam ser entregues para herdeiro legítimo masculino. Na ausência de herdeiro compatível com a referida regra, em tese, as terras deveriam retornar à coroa. No final do século XIV a instituição apanagista encontrava-se amplamente disseminadas entre os príncipes de sangue, tios do rei Carlos VI. E, com base nas terras e redes de poder inerentes a posse delas as rivalidades principescas se intensificaram, culminando no assassinato do Duque de Orleans em 1407- episódio chave na história política do reino de França do primeiro terço do século XV. Cf. SCHNERB, Bertrand**.** *Armagnacs et Bourguignons***.** La maudite guerre. 1407-1435. Paris, Perrin, 2001.

8 CHEVALIER, Bernard. The recovery of France. 1450-1520 In ALMAND, Christopher (edit.) *New Cambridge Medieval History. Vol. VII. 1415- c.1500*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 408-430.

passava pela coerência discursiva e por certa credibilidade do poder real ao menos junto ao seu oficialato.

O processo de exceção conduzido pelo chanceler Pierre d'Oriole em comissão extraordinária é antes de tudo uma peça de exaltação da majestade real. Possui um valor prático de comprovação da culpa e o valor simbólico de constituir uma declaração cabal da singularidade do poder real no âmbito do oficialato.

III. O processo de Jacques de Armagnac, duque de Nemours: a construção de um crime político por meio da memória escrita.

Jacques de Nemours não pertencia à casa real Valois, mas tinha laços com ela. A sua avó paterna, Bonne de Berry (1362/1365 a 1435) casou com Bernardo VII d'Armagnac (1400 a 1462), era neta de João II o Bom (rei de 1350 a 1364) e sua trisavó, Eleonora de Bourbon, descendia em linha direta de Luís IX (rei de 1226-1270), por meio de seu pai Jacques II, conde de La Marche (1346 a 1417)[9]. O pai de Jacques de Amagnac, Bernard de Armagnac (1400 a 1462), conde de Pardiac, foi inclusive nomeado governador do delfim e futuro Luís XI, então com a idade de doze anos.

O futuro Duque de Nemours, Jacques de Armagnac, nasceu por volta de 1433; após a ascensão de Luís XI em 1461 manteve uma relação de extrema proximidade com o novo rei, sendo considerado um de seus favoritos. Após, por exemplo, ter acompanhado Luís XI na Picardia no outono de 1463, imediatamente depois da compra-restituição das vilas do Somme ao reino - visto que estavam sob a posse do ducado de Borgonha desde o tratado de Aras de 1436 - o rei confiou a ele o governo do jovem René, filho do duque Jean II d'Alençon[10].

Contudo, a partir de 1465 começa a ocorrer um crescente distanciamento e desconfiança entre o rei e seu antigo favorito. Em 13 de março de 1465 o manifesto do duque de Bourbon dá o sinal para a eclosão de uma revolta armada, na qual se destaca o papel ambíguo de Jacques de Armagnac que apesar de manifestar fidelidade ao poder real se reúne logo à coalizão nobiliárquica da Revolta do Bem Público. A ambiguidade de Jacques de Armagnac era extrema, pois propunha se colocar como intermediário entre os príncipes e o rei, e ao mesmo tempo insuflava os príncipes; a despeito de não participar de nenhuma batalha contra os exércitos reais a sua ação na revolta marcou a memória administrativa

9 BLANCHARD, Joël. Introduction In *Procès de Jacques d'Armagnac* (ed. Critique). Genève, Libraire Droz, 2012, pp. I-CXXV

10 *Ibidem*.

sobre Nemours. No decorrer do processo é frequente o retorno a este momento como a raiz de todas as atitudes consideradas posteriormente como traição.

A Revolta do Bem Público, chefiada pelos príncipes, teria como principais bandeiras a liberdade de justiça, a supressão de impostos, em suma, o retorno idealizado aos bons tempos do rei São Luís, que supostamente havia respeitado indiscriminadamente as liberdades e privilégios das diversas camadas do reino.

De uma maneira geral, as elites urbanas não aderiram ao movimento e não deram crédito à proposta de abolição de impostos e de reforma do reino, tendência de fidelidade à realeza que vinha se intensificando desde meados da década de 1440[11]. Um dos objetivos implícitos da revolta do bem público era exatamente lançar um controle direto sobre a pessoa do rei ou mesmo partilhar o governo do reino entre os príncipes sob a liderança do duque de Borgonha, representado por seu filho Carlos conde de Charolais, futuro Carlos Temerário. Praticamente todos os poderosos e senhores feudais importantes, inclusive o Jacques de Armagnac, se colocaram contra o rei, com exceção de René de Anjou, Carlos conde do Maine, Carlos de Artois, Conde d'Eu e João de Borgonha. Alguns outros personagens com certa habilidade militar também se juntaram ao partido real, como Pierre de Brezé, marechal de Rouault, René de Alençon, conde de Perche e Jean de Foix. Das atitudes de apoio ao rei podemos destacar ainda a de Gaston de Foix, que Luis XI nomeou como seu lugar tenente para o Midi[12].

Duas estratégias foram utilizadas pelo poder real para neutralizar essa revolta. Em primeiro lugar, uma política articulada de propaganda contra a coalizão principesca, apresentando-os como verdadeiros opressores dos povos e de seus vassalos. Em segundo lugar, uma política de negociação em separado com os líderes do movimento, que levou após algumas poucas lutas e batalhas ao estabelecimento de um acordo de paz[13].

---

11 CHEVALIER, Bernard. Un tournant du règne de Charles VII. Le ralliement des bonnes villes à la monarchie pendant la Praguerie In *Les bonnes villes, l'État et la société dans la France de la fin du XV^e siècle*. Orléans, Paradigme, 1995, pp. 155-169.

12 GAUSSIN, Pierre Roger. *Louis XI*. Un Roi entre deux mondes. Paris, Libraire A.-G Nizet, 1976, pp. 227 e 228.

13 Podemos tomar como exemplo desse jogo de barganhas as doações feitas ao Conde Carlos de Charolais, futuro Duque de Borgonha, de novos bens e privilégios logo após ao tratado de Conflans que havia posto fim à guerra do bem público. Na carta são doados os prebostados de Vimeu, de Beauvoisise de Foullois situados na região do Somme. Em carta datada 5 de outubro de 1465 em pública forma -lavrada na cidade de Paris- é enfatizado pelo poder régio que "nos mouvans, avons baillé et transporte, baillons e transporton à nostredit frere et cousin le Comte de Charollois, pour luy et ses hoirs descendant de luy em directe ligne, et les hoirs des sesdit horis aussy em directe ligne (...)" *Ordonnances des rois de France de la troisième race* (...) tome XVI. Paris, Impremerie Royale, 1814, pp. 366 e 367. A doação destes prebostados em uma região em litígio entre Borgonha e o reino de França é de grande importância simbólica e estratégica para o conde de Charolais. Anteriormente as vilas do Somme mediante cláusula

Contudo, o clima de suspeição e medo de parte a parte só se intensificou, levando com que tanto o poder real como setores dos poderes principescos buscassem medidas de segurança contra potenciais ameaças.

Os nobres e príncipes buscam segurança por meio de juramentos mútuos de proteção que poderiam ou não serem ratificados pela troca de mensagens escritas e por cartas seladas. O poder real tenta se assegurar por meio da imposição de juramentos a cada liberação da prisão de revoltosos. Esses eram obrigados a declarar publicamente que não fariam mal ao rei, não o prenderiam, nem o matariam, juramento normalmente feito sobre a cruz de Saint-Laud de Angers, reputada como particularmente maléfica contra o perjúrio. Em 1469 é estabelecida a Ordem de São Miguel que possuía um juramento de fidelidade mútua de seus confrades, que praticamente se restringiam a mais alta elite do reino[14].

Em paralelo a essas medidas são realizadas investigações e inquéritos por agentes reais, um material disperso que em boa parte foi agregado tardiamente ao processo de lesa-majestade que levou à execução de Jacques de Amagnac, duque Nemours em 1477. Nestes inquéritos originalmente dispersos eram interpelados não apenas os poderosos, como o próprio Duque de Nemours, mas inclusive os pequenos servidores que funcionavam como meio de contato entre nobres e príncipe e que eram reputados como detentores de informações privilegiadas das novas maquinações contra a realeza.

O processo do duque de Nemours, tal como o contemporâneo processo do Conde Saint-Pol, foi eminentemente político, aonde as regras processuais foram adaptadas conforme a conveniência de cada momento. O manuscrito do processo de Nemours é o de número 2000 na biblioteca de Sainte-Geneviéve, possuindo 489 fólios, que na edição crítica de Blanchard alcançam ao todo 635 páginas, sem contar as notas pertinentes a uma edição crítica. Será esta edição que utilizaremos aqui[15].

O dossiê foi fabricado pelo Chanceler Pierre d'Oriole e sua equipe de secretários que selecionaram os documentos dentre uma massa enorme que tinham à disposição. É

do tratado de Arras de 1435, que selou o fim das hostilidades entre borgonheses, foram entregues ao Duque de Borgonha Felipe III (duque de 1419 a 1467), com a cláusula de que poderiam ser restituídas à coroa de França por meio de compra no valor de 400 mil escudos. Após a compra pela coroa, essa questão tornou-se um ponto de atrito entre Conde de Charolais e Luís XI. Essa concessão dos referidos prebostados está diretamente ligada às barganhas durante as negociações do fim da guerra do Bem Público e reforçam o prestígio político do Conde de Charolais e futuro duque de Borgonha.

14 PARAVICINI, Werner. L'Opposition aristocratique à Louis XI In CHEVALIER, Bernard & CONTAMINE, Philippe (org). *La France de La fin du XV^e Siècle*. Renoveau et apogée. Economie-Pouvoirs-Arts- Culture et conscience nationales. Paris, Edition du Centre e la Recherche Scienifique, 1985, pp. 187 e 188.

15 BLANCHARD, Joël. (Ed. Crit.) *Procès de Jacques d'Armagnac*. Genève, Libraire Droz, 2012. Daqui por diante nos referiremos ao processo por Procès de Jacques d'Armagnac seguido de vírgula e página da edição.

particularmente interessante que o primeiro terço do manuscrito se reporte justamente ao período de antes da abertura do processo contra o duque de Nemours. As páginas 1 a 134 da edição utilizada, no período que vai até a data de 22 de setembro de 1476, contém um conjunto que constitui a base das demais partes do processo.

Blanchard lança uma hipótese para a reconstituição desta primeira parte que não segue uma sequência cronológica do processo. A primeira parte é uma montagem feita bem a posteriori, mas quem diz montagem diz intenção, ordenamento e hierarquia e é possível esclarecer quais os critérios de seleção pela forma de organização dessa primeira parte do processo[16].

A primeira parte segue basicamente a seguinte estrutura: três documentos seguem a carta patentes de 27 de janeiro de 1477 (lida no parlamento em 6 de fevereiro de 1477), o primeiro trata do juramento dos conjurados contra o rei de 13 de setembro de 1465; o segundo de um questionário (mas não interrogatório) e confissão de Nemours, de 16 a 19 de setembro de 1466; o terceiro do tratado de Saint-Flour de 17 de janeiro de 1470. Esses documentos tocam o coração do processo, pois apresentam as mais pesadas acusações, tal como o projeto de prisão do rei durante a Revolta do Bem Público, a longa história de compromissos no entorno mais imediato do rei, tal como o caso do senhor do Lau que trai a confiança real. O terceiro documento abrange o tratado de Saint-Flour, no qual o conde Dammartin agindo em lugar do rei estabelece certas disposições que foram exploradas pelas demais partes do processo.

É estipulado no tratado de Saint-Flour que se Nemours viesse a saber de conspirações contra o rei deveria imediatamente alertá-lo e se opor a tal tipo de manifestação. E, caso o rei fosse informado que Nemours não teria cumprido sua palavra, todas as suas terras seriam imediatamente confiscadas e automaticamente o duque renunciaria a condição de par de França, posição que teoricamente permitiria que fosse julgado por seus pares. Ou seja, Nemours passaria a ser julgado como simples súdito. Logo, a localização desses documentos no início do processo não é casual.

A seguir destaca-se principalmente os relatórios do enviado especial Le Viste, que elabora um extrato sobre diversos inquéritos conduzidos, tendo cumprido essa missão de recolha de 21 de março a 2 de setembro de 1475. Albert Le Viste[17], conselheiro do

16 BLANCHARD, Joël. Introduction In *Procès de Jacques d'Armagnac* (ed. Critique), pp. I-CXXV

17 Aubert II Le Viste, segundo filho do conselheiro Aymé Le Viste e de Jeanne Baillet. Tornou-se grande relator e corregedor da chancelaria após o presidente Thibault Baillet, seu sogro, em 1484. Ele foi recebido no parlamento por Carlos VIII em 17 de fevereiro de 1492 pela resignação de seu genro Etienne de Bailly à condição de não acumular e não se entregar seu ofício exceto a um homem de Igreja ou a um

parlamento, foi o comissário enviado para enquerir em Aurillac sobre as atitudes de Jacques de Armagnac e seu relato ocupa boa parte do primeiro terço do processo que possui documentos compilados de até 10 anos antes do início do processo em 1477 no parlamento[18]. Le Viste organiza numerosos dossiês enviados pelos oficiais reais no plano local contendo inquéritos, depoimentos, relatando as supostas intrigas de Nemours e seus agentes. Posteriormente Le viste teria enviado esses dossiês ao chanceler Pierre d'Oriole que, por sua vez, teria selecionado os elementos considerados mais importantes.

O texto que serviu de base que serviu para edição crítica que utilizamos permaneceu com divulgação restrita até sua publicação em 1630. Segundo Blanchard, trata-se de dois momentos e dois usos diferentes do mesmo texto. Pois se no século XVII importava exaltar a majestade do poder real por meio da impressão de vários conjuntos manuscritos, no século XV o manuscrito foi simplesmente guardado em saco dentro de uma arca para uso possível do próprio rei e de alguns conselheiros mais próximos. O fato de manter o manuscrito à mão devia-se provavelmente ao processo ter sido conduzido por comissões extraordinárias praticamente à revelia do parlamento e necessitar estar em fácil acesso caso surgissem futuras contestações. Não apenas esse manuscrito, mas diversos outros documentos tinham uma circulação relativamente restrita em fins do século XV, tais como as cartas fechadas, instruções endereçadas a embaixadores, cartas de remissão, cartas trocadas entre o rei e seus oficiais que atuavam em campo, depoimentos, extratos de tratados, cartas seladas, cartas de abolição e diversos outros tipos de documentação[19].

---

clérigo não casado. Ele teve assento no processo do Conde de Saint-Pol junto com seu primo Jean le viste. No início do processo do duque de Nemours é recusado pelo réu e o próprio Aubert acaba por recusar a participação no desenrolar do processo Procès de Jacques d'Armagnac, p. 647. A trajetória de Le Viste é exemplar de oficiais que ascenderam por meio do serviço ao rei e tenderam a alcançar posição de destaque junto à oligarquia dominante nas três últimas décadas do século XV. HARSGOR, Mikhaël. Maîtres d'um Royaume. Le groupe dirigeant français à la fin du XV^{e} siècle. In *Op. cit., La France de La fin du XV^{e} Siècle*...., pp. 135-146. Idem, *Un très petit nombre*. Des oligarchies dans l'histoire de l' Occident. Paris, Fayard,1994,pp. 122-254.

18 O processo é parcialmente entregue aos cuidados do Parlamento em Janeiro de 1477, na prática uma comissão mista constituída por conselheiros reais e de alguns parlamentares considerados mais facilmente controláveis já estava responsável pelo processo desde setembro do ano anterior. A entrega do processo a uma comissão extraordinária se remete ao menos a 22 de setembro de 1476 por carta patente onde são listados 17 membros além do chanceler Pierre D'Oriole, Louis de Graville, senhor de Montaigu, futuro almirante; Jean Le Boulanger, primeiro presidente do Parlamento de Paris; jean Blosset senhor de Saint-Pierre; Boffile de Juge, vice-roi de Roussilon e Cerdagne; jean et Thibaut Baillet; Jean du Mas, senhor de L'isle (Adam?); os conselheiros no parlamento Guillaume de Vitry, Jean de Avin, Jean de Feugeray, Raul Pichon, jean Baudry, Jean le viste, Jean Pellieu e Henry Clutin; Aubert Le viste, relator e visitador das cartas da chancelaria real e Jacques Louvet. MANDROT, Bernard. Jacques de Armagnac Duque de Nemours. 1433-1477. In *Revue historique*, XLIII (1890), p. 281.

19 *Procès de Jacques d'Armagnac*, p. XXXI e XXXII.

A despeito do caráter quase secreto desses documentos estes representam um conjunto documental privilegiado para entender as relações do poder real com seu oficialato durante os processos políticos. Em acréscimo, é possível identificar a dificuldade de adaptação do direito erudito ao uso vernacular, haja vista que as palavras vernáculas nem sempre conseguiam expressar com precisão o que pretendiam definir. A documentação permite ainda tratar do processo de fortalecimento da noção de súdito no cume da hierarquia de subordinações, das circulações de boatos e do papel dos valetes, dos arqueiros e de homens de extração modesta na comunicação entre as partes implicadas em conspirações.

O que pretendemos focalizar daqui por diante é o papel da memória escrita na construção de um crime político tal como apresentado na carta de abertura do processo em fevereiro de 1466, texto que abre e em certo sentido orienta a leitura do primeiro terço de recolha de memórias do início do processo. Pretendemos igualmente explorar o juramento feito por Nemours junto com outros senhores contra o rei e a carta de confissão do Duque de Nemours, realizada de 13 a 22 de setembro de 1465 ainda sob o impacto da Revolta do Bem público. Essas três cartas são complementares e legitimam a memória escrita perpetuada no processo. Este trecho selecionado da massa documental representa o coroamento de um complexo jogo de construção da imagem social por meio de inquéritos, relatórios e depoimentos. Apresenta em suas linhas gerais formas de classificação jurídico-política utilizadas no enquadramento de memória sobre Jacques de Armagnac, duque de Nemours. Pois

> Quem diz "enquadrada" diz "trabalho de enquadramento". Todo trabalho de enquadramento de uma memória de grupo tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente. Esse trabalho deve satisfazer a certas exigências de justificação (...) Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos.[20]

É a organização da estrutura interna que dá coerência ao discurso presente nas cartas que serão analisadas aqui. Estejamos atentos ao que permanece nas bordas de silêncio que demarcam o espaço discursivo delimitado pelo chanceler Pierre d'Oriole. Pois se do ponto de vista do poder real o esforço de manutenção de autonomia por parte do duque de Nemours é tratado como um quase sucessivo e contínuo ato de rebeldia, alternado com juramentos que

[20] POLLACK, Michael. Memória esquecimento e silêncio In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 1989, pp. 6 e 7.

foram sistematicamente descumpridos, por outro lado, do ponto de vista do duque estavam em jogo a honra de seu grupo familiar e seu prestígio diante de seus dependentes e vassalos, uma visão poliárquica quanto ao governo.

As atitudes do duque de Nemours são construídas como atos excepcionais passíveis de rigorosa punição, mas ao mesmo tempo possuíam bem provavelmente certa naturalidade para o mesmo, que considerava suas prerrogativas enquanto nobre perfeitamente compatíveis com sua posição na hierarquia do reino. E, mesmo a tão enfatizada ambiguidade de sua postura diante do rei e de seus pares pode ser compreendida sem juízo de valor, se levarmos em conta o ambiente permeado pelo conspiracionismo, incentivado, sobretudo, pelo próprio poder real na relação com seus oficiais e com as demais instâncias políticas do reino. Em certa medida, o estabelecimento de juramentos de ajuda mútua era uma reação de defesa com relação ao poder real, cioso do processo de extensão de sua jurisdição.

A carta de janeiro de 1476, lavrada em Chaumont, assinada em margem pelo próprio rei, lida no dia 7 de fevereiro de 1477 na grande câmara do Parlamento, apresenta um caráter solene em sua leitura pela própria extensão da lista de testemunhas; além dos quatro presidentes do Parlamento a carta é subscrita em seu início por uma longa lista constituída provavelmente em sua maioria por conselheiros da própria instituição, totalizando 62 pessoas[21]. A despeito de praticamente todo o processo ter sido conduzido por comissões extraordinárias atentamente controladas pelo rei, a leitura desta carta no parlamento de Paris lançava um reforço de legalidade sobre os procedimentos que nem sempre seguiram regras processuais muito claras. O próprio fato de ter sido agregado um conjunto de testemunhos recolhidos em período bem anterior à abertura do processo extrapolava mesmo os limites do que era considerado aceitável mesmo dentro de um processo extraordinário.

No processo extraordinário o acusado não tinha direito a conhecer quem foram seus acusadores, não possuía direito de invocar testemunhas de defesa e poderia ser submetido à tortura, independentemente de seu estatuto social. O critério fundamental para permitir a condução do processo extraordinário era o acusado encontrar-se preso e sob custódia de seus acusadores. O processo extraordinário, obedecida as suas premissas, poderia ser aplicado até a um nobre prestigiado quanto Jacques de Armagnac, o duque de Nemours.

O tom desta primeira carta evidencia uma das principais justificativas para a condenação de Jacques de Armagnac, as suas atitudes teriam ameaçado o bem público do

21 *Procès Jacques de Armagnac*, p.2.

reino e cabia ao rei preservar a paz pública por meio das medidas que fossem necessárias. Pois era necessário:

> (...) evitar grandes inconvenientes que poderiam advir a nós e a toda coisa pública de nosso reino, por causa de numerosas práticas, inteligências e entendimentos que Jacques de Armagnac, duque de Nemours, conde de La Marche nosso primo tinha no tempo passado e ainda tem com os nossos inimigos e outros seus aderentes e cúmplices rebeldes e desobedientes a nós e as maquinações e conspirações que faziam e fizeram em conjunto contra nós, nossa prosperidade e a coisa pública de nosso reino (...)[22]

O uso recorrente e conjunto de certas palavras-chave é uma forma de reforçar a legitimidade da acusação e da condenação do duque. A justaposição de "pratiques"[23] (práticas), "intelligences"[24] (inteligências) e "entendements" (entendimentos, acordos) não é casual, tão pouco inocente. As palavras reforçam mutuamente o sentido de conspiração e de traição à coroa, portanto de lesa-majestade. Elas se remetem, sobretudo, às atitudes de Nemours, tido como um traidor contumaz, cujas provas foram juntadas paulatinamente sob deliberação de numerosos senhores "de nosso sangue e linhagem e outros notáveis gentes de nosso conselho"[25]. Em suma, o processo em tese ocorria com a concordância da *sanior et meliorpars* do reino e qual tenham sido os procedimentos utilizados era justificado por sua importância política. Era esta dimensão que justificava a nomeação de comissários extraordinários para trabalhar no dito processo.

Não se trata de efetivamente de apenas evidenciar que a conjuração ocorreu, mas de influenciar a opinião dos presentes à leitura de trechos de inquéritos e relatórios. Era necessário afirmar com todas as garantias de verdade proclamada, logo, era importante reconstituir por meio do conjunto do processo a cena original da conjuração e o momento

---

22 "(...) pour obvier aux grans incoveniens qui povoient avebir a nous et a toute chose publicques de nostre royaulme, a cause de plusiers pratiques, intelligences et entendemens que Jacques d'Armignac, duc de Nemours, conte de la Marche nostre cousin avoit eu le temps passé et encores avoit avecques noz ennemy et autres les adherans et complixes rebelles et desobeissans a nous et des machinacions et conspiracions qu'ilz avoient faiz et faisoient a nous et des machinations et conspiracions qu'ilz avoient faiz et fasoient ensemble contre nous, nostre prosperité et la chose publicque de nostredit royaulme (...)". *Ibidem*.

23 Segundo o Dictionnaire du moyen français (1330-1500) o verbo praticar circunscrevia seu campo semântico a agir, proceder, suscitar, frequentar, negociar, frequentar alguém ou praticar intriga. Dictionnaire du moyen français (1330-1500) In http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/pratiquer Capturado em 28 de agosto de 2015.

24 Segundo o Dictionnaire du moyen français (1330-1500) o termo se refere, dentre outros sentidos aos acordos feitos entre pessoas com relação a algum objetivo. Capturado in http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/INTELLIGENCE em 28 de agosto de 2015.

25 "(...) deliberacion de plusieurs seigneur de nostre sang et lignaige et autres gens de nostres conseil (...)". *Procès Jacques de Armagnac*, p.3.

onde tudo teria começado[26]. Como uma espécie de relato sobre "o pecado original" que levou à queda de Nemours, logo a seguir, na lógica escriturária do processo, é agregada a conjuração que teria sido feita entre os nobres durante a Revolta do Bem Público em 1465.

Diante da suposta cédula do juramento dos senhores contra o rei em 1465, justapunha-se a prova irrefutável de que ao aderir à conjuração Nemours se comportava há muito tempo com má fé.

Segundo o documento compilado do juramento da Revolta do Bem Público, Nemours em conjunto com uma longa lista de senhores no hotel do senhor Charolais -futuro duque de Borgonha Carlos o Temerário- em Conflans juraram e prometeram sobre os santos evangelhos e tocaram corporalmente o missal, afirmaram que cada um sustentaria bem e lealmente uns aos outros em boa união e amor, não abandonando um ao outro por qualquer coisa que adviesse, mesmo na matéria presente pela qual se reuniam e que não fariam qualquer acordo ou tratado com o rei uns sem os outros, sem revelar uns aos outros as negociações (ouvertures) que serão feitas[27]. O juramento guarda certo parentesco com os de confraternidade e compromete uma pluralidade de nobres em um sistema de defesa comum diante do temor da reação do poder real às suas reivindicações. Nesta perspectiva, o juramento fazia parte do ponto de vista poliárquico[28] sobre o reino, cujas relações horizontalizadas buscavam estabelecer apoio mútuo contra um poder real cada vez mais intrusivo no âmbito das jurisdições locais.

A compilação do juramento entre os príncipes logo após a carta real de abertura do processo é uma peça chave na construção do crime de lesa-majestade. Em determinado momento Nemours assinou uma carta que potencialmente o colocava como desobediente e mal súdito. Ainda que o poder real tenha sido mencionado apenas na expectativa do acordo e que não se tenha afirmativamente colocado por escrito palavras em que se comprometiam a em conjunto a atacar o rei, o que seria uma confissão total de lesa-majestade, a simples menção da ajuda mútua já significava do ponto de vista concreto uma ameaça à realeza.

---

26 BLANCHARD, Joel. Sémiologie du complot sous Louis XI: le procès Jacques d'Armagnac, duc de Nemours In LEVELEUX-TEIXEIRA & RIBÉMONT, Bernard (edit) *Le crime de L'ombre.* Complots, conspirations et conjurations au Moyen Age. Órleans, Klincksieck, 2010, pp. 63-86.

27 "(...) assembléz em L'ostel de mondict seigneur Charolays a Conflans leez Paris ont juré et promis sur les sainctes evvangilles et touché corporellement le messel, de bien et Loyaulment eulx entretenir l'um l'outre pour quelue chose qu'il advieigne , mesment em la matiere presente pour laquelle ilz sont assembléz, avec ce ne prendront quelque appointctment, traicté ou party avec le roy les ungs sans outres, et de reveller les ungs aux outres toutes les ouvertures qui leur seront faictes (...)". *Procès Jacques de Amagnac*, pp. 4 e 5.

28 Cf. Nota 2. BRUNNER, Otto. Op.cit., 1992, pp. 1-94.

Mas para coroar a base dos argumentos que informam e orientam a leitura do processo apontar esta prova material de culpabilidade não era suficiente. Era necessária uma confissão do duque de Nemours. E esta foi colocada logo a seguir, a carta de ajuda mútua discutida até o momento.

O texto compilado e datado de 1466 possui uma organização bem particular. Na parte inicial são apontados claramente quais os pontos que o rei desejava que o duque de Nemours respondesse, funcionando como uma espécie de questionário guia que deveria direcionar aquele que conduzisse o interrogatório. Contudo, mais do que meras perguntas encontramos afirmações cabais de culpabilidade que evidenciavam a traição do duque. Em certa medida, as respostas posteriormente apresentadas a cada um dos itens por Nemours tinham um caráter secundário diante da trama de um enredo fortemente tecido pelo próprio texto de orientação do interrogatório. Após um preâmbulo são listados ao todo dez itens cujo teor fundamental também discutiremos.

O guia produzido para o interrogatório dizia respeito à participação do duque no contexto da Revolta do Bem Público e tem como temática central as ameaças de aprisionamento do rei -crime de lesa-majestade por excelência- na localidade de Montluçon, em uma das ocasiões em que Nemours teria vindo se colocar como mediador entre o rei e os nobres em revolta. Não se trata aqui de necessariamente estabelecer apenas o que teria ocorrido, mas de revelar uma trama que já se sabia verídica em seu espaço discursivo. Junto com o duque de Nemours coloca-se em destaque a relação do senhor Antoine de Castelnau, senhor do Lau, na conspiração. O documento teria sido originalmente lavrado em Orleans, em 18 de novembro de 1466. Resumiremos em forma de quadro o teor dos dez itens e após discutiremos como foram narrados os argumentos centrais e a forma como as repostas de Nemours foram registradas pelos notários do rei.

Quadro I. Itens listados no texto intitulado confissão de Nemours[29].

Item	Tema central
I	Quais encontros Nemours teve com senhor do Lau, em qual lugar e quais foram as seguranças que estabeleceram entre si. Quais os recados que mandou por meio do senhor Lenjac a Saumur ao dito senhor do Lau e o que o dito senhor do Lau mandou a ele após a partida do irmão do Rei Charles.
II	Qual era o empreendimento comum entre o senhor de Nemours, o patriarca[30], e o senhor do Lau para prender o rei em Montuloçon.

29 *Procès Jacques de Amagnac*, pp. 7-8.

III	Interrogar quais mensagens o dito senhor de Nemour fazia por meio do dito senhor de Lanjac, Georges Bovet e de outros para o dito senhor do Lau. Esclarecer as querelas, quais conselhos tiveram em particular em Aigueperse, antes do retorno do rei e a Montluçon quando o rei retornou do Borbonnais.
IV	Interrogar o dito senhor de Nemours se teria dito ao senhor de Bourbon que o rei, estando em Montluçon, que se ele entendia em prender o rei no dito lugar, fingindo vir requerer misericórdia ao rei. Interrogar se o senhor do Lau e o dito Lancelot [31] seriam pela iniciativa do dito Nemours.
V	Saber o que o dito senhor Lanjac disse ao senhor do Lau a Corbeuil em nome do dito senhor Nemours. O que o senhor do Lau e o senhor de Nemours planejavam fazer contra o rei. E se o senhor do Lau escreveu ao grande Mestre conde Dammmartin e a PoncetRiviere e quais promessas eles tinham em conjunto contra o rei.
VI	Que Nemours seja interrogado sobre o que os senhores tinham contra o rei e quem as conduzia e o que queriam dizer as palavras que o dito senhor do Lau disse ao dito Lanjac a Corbeuil.
VII	Qual o plano que eles tinham para tomar Paris (no contexto da Revolta do Bem Público)
VIII	Que palavras foram ditas pelo senhor do Lau em Paris no alojamento do dito senhor Nemours.
IX	Que seja interrogado se ele soube que o senhor do Lau teria feito algum juramento ao Irmão do Rei, Charles e a outros partidários e em que lugar o juramento teria sido feito.
X	Que fosse interrogado sobre todas as outras coisas escritas ou não escritas com relação aos assuntos levantados que pudessem tocar ao rei ou aos seus servidores e ordenava-se que ele declarará sem nada omitir nem ocultar.

Partia-se do princípio que a conspiração, qual fosse a minúcia, teria existido. O que cabia aos comissários era apenas medir os níveis de responsabilidade e de envolvimento de cada um dos acusados. A verdade dos inquiridores era substancialmente sustentada por meios de rumores e testemunhos orais que permanecem na moldura de silêncio que enquadra o espaço discursivo construído pelo poder real e seus agentes. O guia do interrogatório ao apresentar diretivas tão específicas tinha uma unidade que o tornava de partida condenatório.

30 Trata-se de Louis de Harcourt, filho bastardo de Jean VIII, a última ramificação do ramo dos Harcourt, foi legitimado por cartas reais em abril de 1441, para que pudesse adentrar ao serviço da Igreja na qual fez uma brilhante carreira. Em 1456, chegou a denunciar a Carlos VII a conspiração do Duque de Alençon. Em 1460 sucede a Zenone Castiglioni como bispo de Bayeux e recebe ao mesmo tempo a função honorífica de patriarca de Jerusalém. *Procès Jacques de Amagnac*, pp. 668-9.

31 Lancelot de Honcourt é qualificado de escudeiro, lugar-tenente do senhor do Lau (desde 17 de julho de 1467), bailio e capitão de Gisors (agosto de 1466). Em 22 de setembro de 1465 teria enviado um frei menor à viúva do grande senescal da Normandia, madame de Brézé, que abriu as portas de Rouen ao duque de Bourbon no dia 27 de setembro. Acabou por abandonar a causa real se engajando junto ao irmão do rei Charles de France para guardar Falaise, em troca da promessa de cinquenta lanças e da capitania desta citada fortaleza. *Procès Jacques de Amagnac*, pp. 669.

E, mesmo a forma como as respostas de Nemours foram registradas por escrito quase que apenas referendavam a ideia básica. O crime de lesa-majestade havia sido cometido. E a potencial extensão desse discurso a outras camadas da nobreza e da sociedade era transformar o medo em instrumento de governo, tal como nos sugere Paracivini[32].

E praticamente, mesmo ao negar envolvimento direto na conspiração de aprisionamento do rei, o simples fato de sabê-la e não a denunciar já configurava por si um crime de lesa-majestade. Ainda que essa proposição draconiana só tenha virado propriamente lei em 22 de setembro de 1477[33], como consequência direta do desenrolar do processo Jacques de Armagnac, permanece como um princípio implícito do *modus operandi* do poder real e da organização escriturária do processo como um todo.

Ao negar detalhes, Nemours demonstrava estar a par de maquinações que não cabiam silenciar no caso de um súdito verdadeiramente leal. No que se referia ao quarto item do guia inicial, conforme indicado no quadro a cima (intenção de aprisionamento do rei), Nemours teria respondido que: "disse a firmou que ele falou da iniciativa que ele e o patriarca o havia feito saber a qual lhe havia sido dita pelo senescal do primeiro, mas pelas dificuldades que estavam na dita matéria foi deliberado de não executá-la[34]".

O conhecimento de detalhes da conspiração indicava seu envolvimento e sua omissão na denúncia. Mas mesmo sob pressão havia por parte de Nemours um esforço de selecionar o que deveria ser ou não evidenciado em seu próprio testemunho

A sua situação de réu, trazia por sua vez, uma posição de relativa autoridade no âmbito das incriminações, subordinada a dos inquiridores. Ao confirmar o envolvimento do Duque de Bourbon[35], um dos mais poderosos nobres do reino,[36] satisfazia o desejo de obter mais provas por parte dos que conduziam o inquérito e evidenciava a amplitude social da conspiração. Simultaneamente, ao buscar deixar de fora de acusação imediata o dito Lancelot, esse sim

---

32 PARAVICINI, Werner. Peur, pratiques, intelligences. Formes de L'Opposition aristocratique à Louis XI In CHEVALIER, Bernard & CONTAMINE, Philippe (org). *Op.cit*., *La France de La fin du XV^e Siècle*...**,** pp. 183-196.

33 MANDROT, Bernard. *Op.cit.*, p.307.

34 "(...) dist et afferme qu'il luy parla bien de l'entreprise dont ledict patriarche luy avoit fait savoir de laquelle il luy avoit fait parles par son seneschal, mais pour les difficultéz que estoient em la discte matiere ne fut delibere l'executer." *Procès Jacques de Amagnac*, pp. 13.

35 O duque de Bourbon foi alvo também de um processo ligeiramente mais tardio de lesa-majestade devido a conflitos de jurisdição com o poder real, na prática o processo levado ao Parlamento terminou inconclusivo sem a condenação do duque e de seus oficiais. Mas o objetivo político de ressaltar a singularidade do poder real mesmo diante de um dos mais poderosos dos príncipes foi alcançado. Cf. MATTÈONI, Olivier. *Un prince face à Louis XI*. Jean II de Bourbon, une politique en procès. Paris, PUF, 2009.

36 "interrogue s'il dist point a monseigneur de Bourbon (...)"*Procès Jacques de Amagnac*, pp. 13.

depositário de inúmeras informações de troca de acordos e cartas seladas entre os senhores, apresentava um esforço mínimo de defesa da complexa situação em que se encontrava.

Lancelot deveria tanto quanto possível ficar à sombra de seu testemunho, pois possuía informações privilegiadas sobre o próprio Nemours e caso fosse interrogado poderia agravar ainda mais as acusações. Por outro lado, o esforço de não responsabilizar o senhor do Lau, intimamente ligado ao rei na corte, era uma forma de tentar suavizar as acusações contra ele mesmo, Nemours, já que era sabido por fama que havia durante esse período encontrado várias vezes com senhor do Lau tal como evidenciado no item VIII[37].

Logo, interrogado se na dita matéria falando ao dito senhor de Bourbon do aprisionamento do rei, se ele, Nemours, tinha como certo do apoio do senhor do Lau e de Lancelot de Honcourt, afirma que naquela ocasião ainda não tinha conhecimento se o dito Lancelot sabia de alguma coisa. Por outro lado, afirmava que o dito senhor do Lau jamais consentiu nem soube da dita iniciativa da qual o patriarca foi o inventor, a saber, prender o rei em Montluçon[38].

Evidenciar que sabia que um homem tão próximo ao rei quanto du Lau havia participado da conspiração poderia ser considerado um agravante para o próprio Nemours. O fato de confirmar que estava a par de detalhes da conspiração, por sua vez, não o deixava em uma situação muito menos delicada. Na sua confissão é explicitada sua familiaridade com a conspiração:

> Sobre o segundo artigo disse e afirmou que o rei estando a Montluçon e meu dito senhor de Nemours estando a Montagu, o rei lhe fez saber por meio do meu senhor Yvon du Fou que ele iria diante dele e que enviasse primeiro o senhor de Langhac ao qual ele entregaria segurança para o dito senhor de Nemours (....) mas todavia o patriarca , ao qual ele tinha falado, não era de opinião que ele fosse [ao rei] , e ele relatou que o dito patriarca lhe havia dito de maneira aberta uma maneira pela qual, se o meu dito senhor de Bourbon et o dito senhor de Nemours desejassem, que eles prenderiam facilmente o rei em Montluçon pois havia pouca gente de guerra com o rei fora a sua guarda e alguns ao encargo do senhor do Lau.(...) e que o meu dito senhor de Bourbon por hora não estava longe de Montaigu, poderia trazer com ele cinquenta ou sessenta lanças e o meu dito senhor de Nemours o mesmo, e entrando por dentro de Montluçon, poderiam ir rapidamente a casa do rei (...)[39]

---

37 Cf. quadro I.

38 "interrogue quelle entreprise fut faicte a Saint Porçain de prendre le roy entre lesdicts patriarche, ledict monseigneur de Nemoux et Du Lau, dit et afferme que aucune entreprise n'en fu faicte; bien que records que ledict patriarche luy parla audict Saint Pourçain de L'entreprise em maniere ouverte de prendre le roy a Montluçon (....)." *Ibidem*, p.11.

39 "Sur le second articledit et affirme que le roy estant a Montluçon et mondit seigneur de Nemoux estan a Montagu, le roy luy fist savoir par messire Yvon du Fou qu'il allast devers lui et que premierement il envoiast le seigneur de langhac auquel y bailleroit telle seurecté pour ledict monseigneur de Nemooux

Havia um espaço de manobra reduzido dentro da resposta apresentada e esta margem era cuidadosamente controlada por quem conduzia as perguntas. A trama estabelecida pelas questões deixava um espaço pequeno para seleções e ou omissões durante a apresentação do testemunho de Nemours diante da comissão e do notário real. Os inquiridores estabeleciam sutilmente limites do que era ou não possível negar. Era indefensável, ao negar pequenos detalhes sobre a denúncia, Nemours confessava paradoxalmente o seu crime, pois a conhecia a conspiração e não denunciou.

Mas a confissão de Nemours não era apresentada em um discurso direto, era mediada sobretudo pelas palavras dos que conduziam o inquérito e o fixavam por escrito. O cerne da narrativa era "ele disse" e logo todos os fios da conspiração eram explicitados pelo discurso direto do inquiridor. Não se tratava apenas de inquirir o que era desconhecido, mas principalmente de confirmar por meio de um procedimento judiciário um crime que se considerava sobejamente conhecido[40]. A verdade aqui é fruto de uma construção discursiva e expressa relações de poder que estavam sendo estruturadas para além do interrogatório.

A afirmação da monarquia passava pela subordinação da poliarquia principesca a seu projeto, a consolidação dos procedimentos judiciais relativos ao crime de lesa-majestade criava potencialmente um espaço social aonde o poder real não seria atingido sem causar repercussões nos que cogovernavam o reino em fins do século XV. A majestade real defendia-se com todos os meios ao seu alcance, ao pôr em prática o discurso da inviolabilidade[41] da persona régia em exercício de seu ofício cooperava para a sacralização do poder real. A dimensão do medo difuso era transformada no campo discursivo no temor da majestade real, análogo ao que se deveria demonstrar diante de Deus e seu representante, o rei.

(...), mais neantmoins le patriarche, auquel il avoit parlé, n'estoit pas d'oppinion qu'il y allast, et luy rapporta que ledit patriarceh luy avoit ouvert une maniere par laquelle, se mondict seigneur de Bourbon et ledit monseigneur de Nemoux vouloient, ilz prendroient aiseement le roy au dict lieu de Montluçon (...) et que a Montluçon avoit pou de gens de guerre avec le roy et qu'il n'y avoit fors as garde et aucuns de la charge de monseigneur du lau (...) que mondict seigneur de pour lors estoit a Molins, n'estant pas loin de montagu, pourroit amener avecques luy cincquante ou soixante lances et mondict seigneur de Nemoux autant, et entant par moiens dedans Montluçon, aller tout droit a la maison du roy (...)" *Ibidem*, p.9

40 Para uma interessante reflexão sobre a autoridade do inquisidor com base na construção de zonas de silêncio e elocução Cf. Dire l'indicible. Remarques sur la catégorie du nefandum du XIIeau XVe siècle. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 45e année, N. 2, 1990. pp. 289-324.

41 Cf. CHIFFOLEAU, Jacques. Sur le crime de majesté Médiéval In *Genèse de l'État Moderne en Méditerranée*. Aproches historiques et anthropologique des pratiques et des representations. Actes des tables rondes de Paris (24-26 septembre 1987 et 18-19 mars 1988). Roma: École Française de Rome, 1993, pp. 183-213.

O Processo de lesa-majestade fazia parte da técnica governamental do estabelecimento do temor e ao mesmo tempo do esforço de delimitação da autoridade do rei. Logo, a lógica monárquica sobrepujava parcialmente a lógica poliárquica por meio do poder da escrita e seu espaço discursivo.

IV. Considerações finais

O que podemos afirmar a partir da documentação selecionada para análise é que o processo de fortalecimento poder régio era reforçado pelo discurso da inviolabilidade do corpo do rei, pelo estabelecimento de uma aura protetora que deveria impedir que o corpo físico do monarca fosse aprisionado. Nesse aspecto, a noção de coroa encontrava ressonâncias no corpo físico e, em certa medida, não estava tão claramente diferenciada da persona régia, a despeito dos diversos discursos jurídicos que propunham estabelecer uma certa distinção, particularmente importantes no caso da Inglaterra[42]. Tão pouco esse corpo físico era simplesmente algo sem nenhuma relação com a esfera do sagrado, tal como propõem cabalmente Alain Boureau[43], na medida em que o rei encarnava a perenidade do corpo do reino. O aprisionamento da persona régia era considerado no monumento da compilação um atentado passível de duras penas, era quase que uma atrocidade[44], algo desmedido que violava a paz do reino e a figura singular do rei.

Em um contexto em que as ameaças ao rei eram palpáveis, destronamento, envenenamento, risco de cair sob tutela dos príncipes, o Chanceler Pierre de d'Oriole, organizador da coletânea de documentos à época (1477), selecionou os testemunhos que melhor cooperavam para o estabelecimento de um determinado discurso sobre o poder real.

A escrita do processo funcionava também como uma teia de significados, cuidadosamente tecida, entrelaçada pelo o que se dizia de forma clara e pelos sentidos que foram ocultados. Afinal o que não é dito nessa compilação?

Em primeiro lugar, o nível de proximidade e de fidelidade de Jacques de Armagnac por ocasião da subida ao poder de Luís XI, sendo um dos principais favoritos do referido rei. O

42 Cf. KANTOROWICZ, Ernet H. *Os dois corpos do rei.* Um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

43 Cf. BOUREAU, Alain. BOUREAU, Alain. *Le simple corps du roi.* L'impossible sacralité des souverains français. Xve-XVIIIe siècle. Paris, Les Éditions de Paris, 1988.

44 Cf. THÉRY, Julien. *ATROCITAS/ENORMITAS.* Esquisse pour une histoire de la catégorie d'« énormité » ou « crime énorme » du Moyen Âge à l'époque moderne. *Clio@Themis. Revue électronique d'histoire du droit*, no 4, mars 2011.

ponto de partida da compilação é, sobretudo, o juramento dos príncipes conjurados contra o rei em 1465 que funcionava com uma espécie de "pecado original" causador da queda de Jacques de Armagnac, duque de Nemours.

Em segundo lugar, a provável violência dos oficiais régios no fortalecimento da jurisdição régia sobre as terras dependentes de Jacques Armagnac. A equipe do chanceler real Pierre d'Oriole enfatizava a ação dos oficiais do príncipe sobre o que era considerado como *regalia*. Contudo, muitos desses direitos já eram provavelmente exercidos na prática à revelia de qualquer tradição de intrusão régia concreta nessa região central do reino até pelo menos a década de 1460. Por sua vez, o discurso sobre as traições do duque era legitimador das atitudes dos oficiais régios que eram apresentados na narrativa do processo como os mais fiéis servidores da monarquia.

Aqui reside o ponto que consideramos fundamental. O manuscrito funcionava como uma espécie de instrumento de reforço de identidade dos servidores imediatos do poder real. Homens efetivamente implicados na máquina processual das inquirições, compilações e no direcionamento dos testemunhos do próprio processo. Por sua vez, a compilação no seu conjunto deve ter sido acessada por relativamente poucos, como tivemos a oportunidade de explanar no início do item três desse texto – sobretudo no âmbito dos oficias envolvidos na produção do texto, na condução de interrogatórios e no processo propriamente dito. O produto escriturário da compilação, no seu conjunto, funcionava também como uma admoestação contra possíveis veleidades do alto oficialato, como um instrumento de imposição de um temor que era associado às doações e benesses por parte do rei. Pois se um príncipe de sangue real, par de França, poderia ser decapitado mediante processo por lesa-majestade, mais deveriam temer os oficiais cuja ascensão social era devida principalmente ao poder real.

RESENHAS

SILVA, Gilvan Ventura da; SILVA, Érica Cristhyane Morais da. *Fronteiras e identidades no Império Romano: aspectos sociopolíticos e religiosos*. Vitória, ES: GM Editora, 2015.

Janira Feliciano Pohlmann [*]
Doutoranda em História
Universidade Federal do Paraná

● **Enviado em: 14/07/2015**
● **Aprovado em: 03/01/2016**

Esta obra é fruto de conferências ocorridas no V Colóquio Internacional do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano, *Fronteiras sociais e identitárias no Mediterrâneo antigo*, evento realizado nas dependências da Universidade Federal do Espírito Santo, em outubro de 2013. Conforme sugere o título, os textos apresentados trazem análises das dinâmicas entre o *identificar* e o *diferenciar*, ocorridas no universo múltiplo do Império Romano. Ao examinar distintos discursos, neste livro, os historiadores demonstram movimentos que procuravam homogeneizar grupos distintos sob uma única denominação e que, no percurso, acabavam por marcar diferenças e criar fronteiras geopolíticas, sociais, religiosas, econômicas e culturais.

Separada em duas grandes partes, uma dedicada ao período do Principado e a outra à Antiguidade Tardia, nesta coletânea, diversidade religiosa, elaborações discursivas, utilizações e readaptações das tradicionais virtudes romanas, entre outros elementos, tiveram a atenção dos pesquisadores. Já no *Prefácio*, intitulado *Um Império Plural*, Silvia Marcia Alves Siqueira, marcou a multiplicidade com a qual os romanos conviviam e alertou sobre o emprego dos conceitos *identidade* e *identidades* por parte dos demais autores.

Arguições político-religiosas são centrais no capítulo de Claudia Beltrão da Rosa. Em *Religião e poder: Augusto e o pontifex maximus (36-12 aec)*, a autora percebe a transformação da paisagem religiosa da *urbs* por Augusto e observa como, ao agir sobre o espaço físico dos cultos, o governante renovou as instituições religiosas. Neste ínterim, a partir de construções discursivas cuidadosamente articuladas, uniu o cargo de *pontifex maximus* ao *princeps*. Por

[*] Doutoranda em História pelo programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Bolsista CAPES. Membro discente do Núcleo de Estudos Mediterrânicos da UFPR (NEMED-UFPR).

isso, a historiadora propõe reflexões sobre a individualização do poder deste governante em prejuízo das grandes famílias romanas.

A edificação de uma identidade cristã por meio da assimilação de identidades romanas é analisada por Ramón Teja em *¿Romanos o cristianos? La apropiación de la identidad romana por el cristianismo*. Teja argumenta a respeito da integração entre o cristianismo e a cultura e instituições romanas ocorrida ao longo da Antiguidade Tardia. Em um contexto em que as fronteiras entre os seguidores de Cristo e de outras divindades eram bem mais confusas do que determinados documentos cristãos nos fazem crer, o autor ressalta um processo no qual o cristianismo precisou canalizar diversidades para estruturar sua identidade.

Ainda sobre a temática religiosa, em *O discurso agostiniano em A Cidade de Deus: a construção de uma fronteira entre cristãos e pagãos*, Márcia Santos Lemos chama à discussão a monopolização do sagrado, por parte do cristianismo, no processo de construção identitária desta religião, bem como a necessidade de criar uma memória coletiva que abarcasse e propagasse tal identidade. A partir de seus estudos sobre *A Cidade de Deus*, a autora demonstra como Agostinho elaborou seu discurso sobre o "ser cristão" a partir da reprovação das práticas politeístas.

No capítulo *Entre Calígula e Nero: o governo de Cláudio na obra de Dion Cássio*, de Ana Teresa Marques Gonçalves, encontramos tradições concorrentes e/ou complementares que sustentaram imagens de Calígula e de Nero. Baseada na obra de Dión Cássio, a autora examinou como um historiador, membro da elite romana, magistrado e funcionário público apresentou o esvaziamento dos poderes senatoriais e a criação de um poder autocrático, imprescindível para a manutenção da ordem social.

Os estudos a respeito de identidades em obras de historiadores antigos prosseguem no capítulo de Catalina Balmaceda. Em uma sociedade na qual vícios e virtudes eram contrapostos com o intuito de, respectivamente, reprovar erros e moldar exemplos, em *Virtus romana en la frontera norte del Imperio: germanos y britanos según Tácito*, a autora propõe reflexões sobre o conceito de *virtus* e destaca a *libertas* como um importante princípio exaltado por Tácito. Assim, no jogo entre servidão e liberdade, foram construídas fronteiras culturais as quais identificavam e diferenciavam romanos, germanos e britânicos.

Exposta uma das fronteiras culturais elaborada e propagada pelos textos de Tácito, o capítulo de Fábio Duarte Joly, por sua vez, esclarece-nos a respeito de algumas fronteiras sociais e econômicas anunciadas durante o Principado. Em *Escravidão e fronteiras sociais e identitárias no mundo romano*, são apresentados o conceito de "sociedade escravista" e suas

limitações. Em contrapartida, o autor propõe a superação da tendência à uniformização da escravidão no Mediterrâneo, ainda muito frequente nas investigações sobre o tema.

Elementos culturais, religiosos, econômicos, sociais e geopolíticos foram vinculados para formular *uma* identidade nobiliárquica no texto *Relações e distinções dos conceitos de gens e populus e a construção de uma identidade nobiliárquica na Hispania visigoda na Antiguidade Tardia (séculos VI - VII)*, de Renan Frighetto. Ao problematizar conceitos como *gens* e *populus*, a partir das obras de Isidoro de Sevilha, Bráulio de Zaragoza e Juliano de Toledo, o autor argumenta que estes pensadores do universo eclesiástico católico tinham interesse em erigir uma unidade política e religiosa para a sociedade hispano-visigoda (*populus gothorum*).

Percepções Imperiais sobre o desenvolvimento da Alexandria Ptolomaica foram apresentadas no texto de Joana Campos Clímaco a partir do estudo do contexto imediatamente posterior ao da fundação da cidade instituída por Alexandre. Em concordância com a historiadora, se, por um lado, escritores gregos como Diodoro, Estrabão e Flávio Josefo reproduziam elogios à grandeza e à riqueza daquela cidade, os latinos, como Vitrívio e Sêneca, nutriam opiniões negativas. Louvores e recriminações à cidade de Alexandre geravam identificações e marcavam diferenças. Neste caminho, conforme afirmação da autora, através da censura aos reis helênicos, a superioridade romana era elogiada.

Estudos sobre a promoção de identidades romanas vinculados à cidade e ao universo urbano também foram propostos por Gilvan Ventura da Silva e Érica Cristhyane Morais da Silva, organizadores desta coletânea. O primeiro, examina o olhar lançado pelo imperador Juliano sobre o modo de vida dos antioquianos. As aspirações ascéticas do imperador politeísta são contrastadas com o comportamento desrespeitoso dos antioquianos cristãos. Neste ínterim, *Juliano e a imagem de Antioquia no Misopogon* oferece-nos reflexões sobre um processo de transição da cidade clássica para a pós-clássica, desenvolvido na dinâmica de rupturas e de permanências. E, em um momento no qual pululam documentos edificadores de cidades perfeitamente cristãs, este antipanegírico permitiu a Gilvan Ventura da Silva analisar a imagem idealizada por um governante politeísta para uma cidade tardo-antiga. O que nos leva a considerar as particularidades temporais e espaciais de *cada história*.

Já em *Cidade, poder e conflito no século IV d.C.: Antioquia de Orontes, Laodiceia do Mar e a disputa pelo status de metrópole*, Érica Cristhyane Morais da Silva problematiza o termo "metrópole" aplicado a algumas cidades tardo-antigas, bem como a própria disputa por este título cívico. A autora sugere que ponderar sobre os motivos que levavam cada cidade a requerer para si tal titulação enriquece o entendimento de diversas disputas ocorridas

durante a Antiguidade Tardia. Ao observar, ainda, que os títulos cívicos eram concessões imperiais, exalta-se a importância das relações desenvolvidas entre os imperadores e as cidades.

Como podemos perceber, a diversidade de metodologias e de documentos utilizados pelos escritores desta obra demonstra a vastidão e a riqueza dos estudos sobre questões referentes às fronteiras e às identidades na Antiguidade romana. Novamente, olhares plurais e investigativos foram lançados sobre processos históricos e constataram o valor da História para a compreensão de assuntos tão atuais para uma sociedade como a nossa, a qual convive com a dialética de se diferenciar e se globalizar concomitantemente.

SCHOR, Adam M. *Theodoret's People: Social Networks and Religious Conflict in Late Roman Syria*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2011, 342 p.

Robson Murilo Grando Della Torre [*]
Doutorando em História
IFCH/UNICAMP

● **Enviado em: 05/07/2015**
● **Aprovado em: 03/01/2016**

Este livro é a tese de doutorado revista de Adam M. Schor, atualmente professor associado na University of South Carolina. Trata-se de um trabalho que busca investigar a controvérsia cristológica do século V pelo viés das relações sociais entre seus principais participantes, com particular destaque para o bispo Teodoreto de Ciro (393–*c.* 460) e seus contatos dentro daquilo que o autor denomina de "Síria". De fato, essa região não compreendia apenas a(s) província(s) com esse nome, mas todas aquelas que se situavam entre os montes Tauros, a Palestina e o rio Eufrates e cujas igrejas se reportavam à autoridade do bispo de Antioquia. Schor argumenta que havia uma forte especificidade cultural nessa região que favorecia o desenvolvimento de círculos de relações privilegiadas entre seus clérigos e ascetas em comparação com aqueles que mantinham com seus pares de outras regiões do Império romano. Por isso, ele defende que as particularidades teológicas dos assim chamados "antioquenos" devem ser entendidas à luz do ambiente social e cultural em que viviam.

Schor elege como foco de sua investigação a correspondência do bispo Teodoreto de Ciro. Ela é composta por duas coleções distintas de cartas preservadas em manuscritos medievais (a Patmense e a Sirmondiana) e por uma seleção complementar de cartas extraídas de uma compilação muito específica de "atas do concílio de Éfeso I" (431), a dita Coleção Cassinense[1]. Trata-se de um *corpus* documental vasto, com mais de 230 textos, que recobre

[*] Doutorando em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e estagiário do Laboratório de Estudos Medievais (LEME - USP/UNICAMP/UFMG/UNIFESP/UFG). Principais áreas de interesse: História Antiga e Medieval, cristianismo primitivo, Antiguidade Tardia.

[1] Editada por SCHWARTZ, Eduard. *Acta Conciliorum Oecumenicorum***.** Tomus1: Concilium Universale Ephesenum (AD 431). Volumen III: Collectionis Casinensissive Synodici a Rustico Diacono compositi Pars I. Berlim; Leipzig: Walter de Gruyter, 1929 e *idem*. *Acta Conciliorum Oecumenicorum***.** Tomus1: Concilium Universale Ephesenum (AD 431). Volumen IV: Collectionis Casinensissive Synodici a Rustico

todo o período que se estende entre a deflagração do conflito entre Nestório de Constantinopla e Cirilo de Alexandria em 429 a propósito da *Theotokos* até os primeiros desdobramentos do concílio de Calcedônia (451). Seu interesse para o historiador reside no fato de que o próprio Teodoreto foi um personagem de destaque ao longo desses debates teológicos, atuando junto aos "antioquenos" contra Cirilo de Alexandria durante o primeiro concílio de Éfeso e ao longo das negociações que culminaram com a "Reunião" de 433, sendo condenado pelo segundo concílio de Éfeso (449) comandado por Dióscoro – o sucessor de Cirilo em Alexandria –, e, por fim, reabilitado em Calcedônia. Além disso, Teodoreto era um bispo com uma extensa rede de contatos junto a clérigos e oficiais imperiais da "Síria" (entendida no sentido lato empregado por Schor) e da corte em Constantinopla. Em suas cartas, esses contatos aparecem com nitidez e nos revelam como o bispo os mobilizava para os mais diversos fins, desde a articulação de estratégias a serem adotadas nos conflitos teológicos até a intercessão junto a poderosos locais para conseguir isenção de impostos para sua cidade ou para ajudar aqueles que o procuravam em busca de auxílio. Como Schor destaca, essa diversidade de preocupações era típica dos bispos desse período, que passaram a assumir funções de patronato e evergetismo local anteriormente exclusivas das elites citadinas. Por conta disso, o autor enfatiza que esses aspectos de sua atuação episcopal a nível local não podem ser dissociados de seu envolvimento na controvérsia cristológica.

Em termos metodológicos, Schor adota uma orientação cada vez mais recorrente em trabalhos recentes: a teoria de "redes sociais" (*social networks*). Esse é um ramo da sociologia que ganhou vida própria nas últimas décadas, com o desenvolvimento de diversos modelos explicativos para a compreensão das mais variadas formas de associação e interação social. O autor se ocupa em boa parte da introdução (p. 9-13) justamente em teorizar a respeito e em justificar sua escolha por um desses modelos, chamado de "rede modular flexível" (*modular scale-free network*). Segundo ele, os dados extraídos da correspondência do prelado de Ciro se adequariam perfeitamente a esse padrão, pois mostrariam uma rede social difusa, composta por diversos núcleos formados ao redor de figuras eclesiásticas e imperiais iminentes e que estariam associadas entre si de forma livre, sem que a remoção de um desses núcleos comprometesse o funcionamento da rede como um todo. Para o historiador americano, a adequação dos dados da pesquisa a esse modelo em particular revela como os antioquenos possuíam uma organização bastante fluida, em que vários bispos da região funcionavam como

Diacon ocompositi Pars altera. Berlim; Leipzig: Walter de Gruyter, 1922-1923. As cartas de Teodoreto também foram reunidas e traduzidas em *Théodoret de Cyr: Correspondance*. Introduction, traduction, notes et index par Yvan Azéma. Paris: Éditions du Cerf, 1955-1998, 4v.

aglutinadores de relações sociais, mas sem que nenhum deles assumisse o domínio da rede de forma global. Ainda assim, ele reconhece que algumas figuras se destacam nesse modelo: além do próprio Teodoreto, são fundamentais para a composição da rede os dois bispos de Antioquia desse período, João e Domno, André de Samósata e Acácio de Beroeia; além deles, duas figuras imperiais são proeminentes, o *comes* Irineu (posteriormente ordenado bispo de Tiro em 443) e o patrício Anatólio. Schor argumenta que todos esses personagens eram fundamentais para a manutenção da rede, porém cada um exerceria uma função diversificada de acordo com sua posição. Caberia a Teodoreto agir como principal negociador e mediador do grupo, articulando para que os diferentes núcleos não se desintegrassem em momentos de crise.

Embora se proponha a uma abordagem integrativa entre polêmica doutrinária e atuação social, Schor divide seu livro em duas partes, cada qual privilegiando um desses campos de análise. A primeira, composta de cinco capítulos, se ocupa em esboçar aquilo que o autor denomina de "rede clerical antioquena". No primeiro capítulo, ele se volta para a discussão historiográfica a respeito da plausibilidade de se falar em uma "escola teológica antioquena" na primeira metade do século V. De acordo com a visão tradicional, essa escola privilegiaria, em contraposição a seu equivalente alexandrino, uma exegese histórico-literal das Escrituras, rejeitaria o emprego de alegorias e valorizaria o reconhecimento de duas "vozes" ou "naturezas" em Cristo. Schor argumenta que tal escola existia de fato e que comportava a grande maioria dos bispos da "Síria". No entanto, ele vai além e diz que o pertencimento a tal "escola" ultrapassava o campo da teologia e implicava a adoção de uma série de características sociais, culturais e eclesiásticas que tornavam os ditos "antioquenos" em um grupo muito singular. Ele alega inclusive ser capaz de identificar certas "pistas sociais" (*social clues*) que permitiriam a fácil identificação de um antioqueno nas fontes, como as seguintes: o emprego de determinadas expressões e conceitos como *kata tēn historian*, *akribeia* e *sugkatabasis* em seus textos, pois todas se remeteriam ao universo da exegese histórico-literal; o culto à memória de determinados antepassados ilustres como Diodoro de Tarso e Teodoro de Mopsuéstia, que se destacaram no combate ao arianismo na região; a adesão à ortodoxia nicena. Partindo de sua teoria de redes sociais, o autor argumenta que essas "pistas" eram importantes para os próprios antioquenos, que as empregavam na comunicação com seus pares para reatualizar os afetos mútuos e os compromissos doutrinários que assumiam dentro do grupo. Como consequência, essas "pistas" serviriam como indicadores de pertencimento ao grupo aos próprios participantes, que, assim,

desenvolviam uma linguagem própria que os diferenciava dos demais grupos cristãos do período.

No segundo capítulo, Schor procede à parte mais especializada e árida do livro, onde tenta mapear as relações sociais traçadas a partir da identificação dessas "pistas sociais" espalhadas pela correspondência de Teodoreto e de sua adequação ao modelo de "rede modular flexível". Para tanto, compõe diversos mapas de rede organizados por grupos sociais: um para as conexões entre bispos da Síria, outro para as relações entre clérigos, outra ainda para os vínculos com ascetas e um último para os contatos com poderosos leigos (sobretudo oficiais romanos). Todo o capítulo gira em torno da discussão desses gráficos e de estatísticas coletadas a partir deles sem que Schor discuta os dados empíricos em que se baseia nem explique o significado de certos números. Para alguém versado em análise estatística, o capítulo deve ser interessante; porém, não entendi qual a importância de se saber que, no ano de 436, a rede episcopal antioquena apresentava densidade de 0.133 e que, nela, a conectividade de Teodoreto era 19 e sua centralidade, 39 (a partir do gráfico na p. 44). Afinal, suas conclusões mudariam se esses números fossem diferentes? O fato de o autor não problematizar esses números só torna seu raciocínio mais obscuro e faz com que todo esse esforço apresente um caráter mais ilustrativo do que analítico.

No terceiro capítulo, Schor se afasta da correspondência de Teodoreto para analisar as origens dessa rede de contatos antioquena, recuando até meados do século IV com a ajuda de dois textos importantes do próprio bispo de Ciro: sua *História Eclesiástica* e sua *História Religiosa* (ou *História dos monges da Síria*). Ele se volta principalmente para a segunda fase da controvérsia ariana, quando o anomoísmo de Eunômio de Cízico ganhava espaço e passou a ser combatido por vários niceístas. Schor se limita a entender o desenrolar dos acontecimentos na Síria, onde Diodoro de Tarso, Teodoro de Mopsuéstia, Acácio de Beroeia e Flaviano de Antioquia, cada qual a seu modo, trabalharam para construir uma rede eclesiástica que defendesse a ortodoxia de Niceia contra Eunômio, mas que, ao mesmo tempo, combatesse os extremos da teologia de Apolinário de Laodiceia. No entender de Schor, essa rede estava na base daquela capitaneada por Teodoreto e seus principais aliados antioquenos no século V. A ideia central do capítulo é interessante e a argumentação do autor é levada a bom termo, embora se lamente que, no afã de entender a lógica de formação da rede antioquena, Schor tenha minimizado o contato desses clérigos nicenossírios com os capadócios na Ásia Menor ou mesmo com os bispos alexandrinos no Egito.

Os capítulos quatro e cinco funcionam como um contraponto ao segundo, mostrando as alterações, cisões e recomposições da rede antioquena ao longo das diferentes fases da

controvérsia cristológica até o concílio de Calcedônia. Infelizmente, Schor se limita aqui a entender os contatos entre bispos, deixando os demais segmentos sociais estudados nos capítulos anteriores à parte. Embora construa novos mapas de rede para cartografar a situação do grupo a cada novo momento, sua análise prescinde deles para assumir uma narrativa mais tradicional sobre os posicionamentos teológicos e compromissos eclesiásticos de Teodoreto e seus pares. Mais uma vez, portanto, esses mapas de rede possuem caráter mais ilustrativo do que analítico. Além disso, a análise de Schor fica comprometida por conta de alguns pressupostos equivocados, como sua crença de que a extensa documentação que cobre esse período pode ser datada com precisão sem maiores problemas. Ora, não existe consenso entre os pesquisadores sobre a exata ordem em que essas cartas foram trocadas e muitas delas possuem apenas datação aproximada. Maurice Geerhard tentou construir uma cronologia desses documentos (que Schor não segue) no quarto volume da *Clavis Patrum Graecorum*, mas mesmo essa tentativa de ordenação possui problemas[2].

A segunda parte do livro é composta de três capítulos em que o autor se concentra sobre a atuação dos bispos antioquenos na condição de poderosos locais que se viam inseridos em complexas redes de evergetismo e patronato. Há que se lamentar que o autor não consiga integrar essa análise às discussões sobre a controvérsia cristológica, como havia prometido na introdução, pois isso certamente iluminaria o entendimento das obrigações eclesiásticas desses personagens como parte integrante de sua atuação política e social. É preciso também destacar negativamente que Schor não avança nenhuma nova tese nesses capítulos, apenas retomando ideias sobre a atuação dos bispos como homens públicos já trabalhadas por Claudia Rapp e Peter Brown[3], por vezes fazendo um apanhado bastante simplista de suas conclusões. Mais grave ainda, no mesmo ano da publicação desse livro, Vincent Puech publicou um excelente artigo sobre os contatos de Teodoreto com seus correspondentes laicos muito mais informativo e com análises mais densas que as do próprio Schor[4].

---

2 GEERHARD, Maurice. *Clavis Patrum Graecorum***.** Volumen IV: Concilia, Catenae. Turnhout: Brepols, 1974, p. 30-82. Richard Price e Thomas Graumann prometem oferecer uma nova cronologia de parte dessa documentação, ainda que se estenda somente até o ano de 431, na nova tradução inglesa que preparam das atas do primeiro concílio de Éfeso (a ser publicada nos próximos anos pela Liverpool University Press).

3 RAPP, Claudia. *Holy Bishops in Late Antiquity: The Nature of Christian Leadership in an Age of Transition*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2005 (The Transformation of Classical Heritage 37) e BROWN, Peter. *Power and Persuasion in Late Antiquity: Towards a Christian Empire*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

4 PUECH, Vincent. "Le reséau politique d'un évêque de l'Antiquité Tardive: Les correspondants laïcs de Théodoret de Cyr (393-vers 460)". In *Antiquité Tardive*. Turnhout, Brepols, 2011, nº 19, p. 283-294.

A despeito de todas as falhas apontadas acima, o argumento central do livro fica comprometido pelo fato de Schor jamais refletir sobre a formatação de seu *corpus* documental. Como dito no início, a correspondência de Teodoreto foi preservada em pelo menos três coleções distintas, cada qual com sua lógica de composição própria e todas, obviamente, centradas em Teodoreto. Não é de se espantar, portanto, que o bispo de Ciro assuma um papel tão preponderante na análise sobre a rede antioquena ou que os próprios contatos sírios de Teodoreto recebam tanta atenção. Como disse Richard Price em uma resenha sobre esse mesmo livro[5], por não problematizar a correspondência de Teodoreto como fonte documental, em especial por não questionar o quão representativa da produção epistolar do bispo de Ciro era a seleção de cartas efetuadas por cada uma dessas três coleções, Schor promove uma releitura da controvérsia cristológica que exagera a importância de Teodoreto por conta de um recorte documental viciado. Eu iria além e afirmaria que o autor nada mais fez do que cartografar a ideologia das próprias coleções ao invés de analisar as relações sociais nela implicadas. Seria preciso, portanto, repensar a rede antioquena à luz dos contatos de seus integrantes com personagens eclesiásticos e imperiais de outras regiões para se fazer uma avaliação mais embasada sobre a real especificidade dos "antioquenos" e da maior importância relativa de seus contatos "internos" frente aos "externos" – se é que tal divisão tenha efetiva pertinência.

5 PRICE, Richard. Resenha de SCHOR, Adam M. *Theodoret's People: Social Networks and Religious Conflict in Late Roman Syria*. *Church History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, vol. 81, nº 3, p. 662-664.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

A ***Revista Diálogos Mediterrânicos***, publicação acadêmica vinculada ao Núcleo de Estudos Mediterrânicos da Universidade Federal do Paraná, se estrutura em dossiê, artigos isolados, resenhas e entrevistas. Os trabalhos enviados devem obedecer à seguinte normativa:

SEÇÃO	TITULAÇÃO
Dossiê	Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos.
Artigos	Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos.
Resenhas	Doutores; Doutorandos; Mestres; Mestrandos.

1. Extensão: os artigos devem ter no máximo 20 páginas e as resenhas (de livros publicados nos últimos 07 [sete] anos) devem ter até 5 páginas.

2. Todos os textos devem ser digitados em *Word for Windows*. Margens: 2 cm. Fonte e espaçamento: *Times New Roman*, tamanho 12, com entrelinhas 1 ½.

- Para citações com mais de 3 linhas, destacar o texto e utilizar recuo de 4 cm, fonte tamanho 11, espaçamento entre linhas simples.

3. Resumo e palavras-chave: os artigos devem apresentar obrigatoriamente um resumo com, no máximo, 250 palavras, acompanhado de sua versão em Inglês (*Abstract*), ou em Francês (*Résumé*), ou em Espanhol (*Resumen*) ou Italiano (*Sintesi*) e de três palavras-chave, em Português e na língua escolhida para a tradução do resumo.

- Nos casos de artigos não escritos em Português, os resumos e palavras-chaves devem ser escritos em uma das opções de língua citadas, diferente da utilizada no artigo.
- Só serão aceitas resenhas escritas em Português.

4. Título: também traduzido para o Inglês, ou Francês, Italiano ou Espanhol. Centralizado, fonte tamanho 16, em negrito.

5. Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deve ser mencionada em nota de rodapé.

6. Citações e notas de rodapé: devem ser apresentadas em fonte *Times New Roman* corpo 10 e de acordo com as normas seguintes e em rodapé:

- Citação de Livros: SOBRENOME, Nome. *Título do livro em itálico.* Edição. Cidade, Editora, ano, p. ou pp.
- Citação de artigos de revistas ou capítulos de livros: SOBRENOME, Nome. "Título do Artigo" In *Título do Periódico em itálico.* Cidade, Editora, Ano, Vol., nº, p. ou pp.
- A primeira nota deverá conter informações sobre o autor do texto, para conhecimento do editor, sendo suprimida na versão para os avaliadores.

7. Não serão aceitas bibliografias.

8. Os trabalhos deverão, obrigatoriamente, apresentar todos os itens acima.

9. Toda correspondência referente à ***Revista Diálogos Mediterrânicos*** deve ser encaminhada de forma eletrônica, pelo seguinte email: revistadialogosmediterranicos@hotmail.com