

PIER PAOLO PASOLINI E MURILO MENDES E A RELIGIÃO DE SEUS TEMPOS¹

Vinícius Nicastro Honesko

Em 1934 o historiador da arte Henri Focillon escreve o *Elogio da mão* – um texto que depois, em 1943, foi incluído como posfácio de *Vida das formas*. Focillon inicia o elogio dizendo que este é um “dever de amizade” e, olhando para suas mãos que escrevem, que é preciso saber reconhecer que assim como o homem constituiu a mão, esta também deu forma e figura ao homem: ambos se dão mutuamente vida. Diz Focillon:

Mas tudo o que se faz sentir com um peso insensível ou com o cálido batimento da vida, tudo o que tem casca, roupagem, pelagem, e mesmo a pedra, seja ela talhada aos estilhaços, arredondada pelo curso das águas ou de grão intacto, tudo isso é presa para a mão, é objeto de uma experiência que a visão ou o espírito não podem conduzir por si sós. A possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra com o qual ele parece formar um só corpo. A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar, mas com a mão e com o passo. O tato preenche a natureza de forças misteriosas (FOCILLON, 2010, p. 11).

¹ Este texto é apenas um fragmento da homônima tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura pela UFSC.

O papel da mão como o órgão que dá as condições de ação ao homem é ressaltado e colocado no centro das perspectivas: a mão, portanto, teria um papel fundamental na organização e mesmo na instituição de um mundo humano. A mão lidera o caminho do homem: ela é seu guia. E é de todo modo interessante notar que no mesmo ano do ensaio de Focillon, 1934, Diego Rivera terminava de pintar no Palacio de Bellas Artes do México seu famoso mural *El hombre controlador del universo*. O mural, que, de fato, é uma segunda edição – a primeira tinha sido encomendada dois anos antes a Rivera por Nelson Rockefeller para ornamentação da fachada do Rockefeller Center, em Nova York, e se chamaria *El hombre en cruce de caminos*² –, faz uma descrição minuciosa de como Rivera via o mundo de então (à direita a representação do capitalismo, com soldados e burgueses, uma figura grega clássica com um rosário dependurado no pescoço e à esquerda a representação do comunismo, com Lênin e Trotski, uma manifestação de trabalhadores). Porém, o elemento que nos chama a atenção e que pode ser tido como ponto de conexão com o elogio de Focillon é a gigantesca mão que domina o centro do mural³. A questão do domínio, da ação humana sobre o mundo surge indireta e diretamente tanto no primeiro quanto no segundo mural: *el hombre entre cruce de caminos* e *el hombre controlador del universo* – intersecção (corte) e controle.

A imagem de arma de corte, de ação, de domínio que a mão representada no mural de Rivera está de todo conectada com o espírito de uma época. É nos anos trinta que o mundo assiste à ascensão de regimes políticos dominadores (ditos totalitários ou democráticos) que, no mesmo passo que a técnica, galopam para a ameaça de extinção da existência humana, a qual permanecerá uma constante no horizonte. E, ainda no mural, aquela esfera com átomos que a mão dominadora segura pode ser vista – com onze anos de antecedência – como a ameaça que vai reconfigurar o ideário político-imagético do século XX: a bomba atômica.

A mão elogiada pelo crítico francês, que “arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação” (FOCILLON, 2010,

2 O mural não foi aceito por Rockefeller por conter imagens de Lênin, fato esse que poderia causar embaraços e problemas para o industrial americano.

3 Ela segura uma redoma na qual vemos o que aparentam ser figuras de átomos – e talvez haja aqui uma referência à energia nuclear, cujos experimentos estavam em curso naqueles anos. De fato, toda a discussão sobre a técnica – nas artes, nas ciências e na política – estava no centro dos debates intelectuais daqueles anos. Também é interessante frisar que é em 1934 que Hitler passa a ser denominado *Führer* – guia – na Alemanha e é com um gesto das mãos que o povo alemão o saúda.

p. 29), que possibilita ao homem a criação de um universo inédito, que dá ao homem a capacidade de transformar a matéria bruta em artefato (do cru ao cozido diríamos com Levi-Strauss), porém, é também a que pode trazer ao mundo a destruição, as sevícias da dominação e da violência conflitual. De todo modo, é justamente esse jogo ambíguo entre criação e destruição (para dizermos nos termos de Benjamin, entre cultura e barbárie) que dá à mão sua característica digna de elogio. Focillon mesmo antevê essa possibilidade quando, depois de ver na mão todos os elementos possíveis para a criação, admite que a mão “preenche a natureza de forças misteriosas”. Ora, o que seriam tais forças? Como um discurso que ressalta claramente a potência fundacional da mão ainda assim pode pensar uma natureza cheia de forças misteriosas?

Talvez uma boa resposta esteja justamente naquilo que nas mãos do homem controlador de Rivera excede-lhe a capacidade de regulação: novamente a bomba. À imagem da mão impedida de fixar-se em Manhattan, poderíamos agregar uma imagem de Manhattan, mas não da ilha de Nova York, e sim do Manhattan Project⁴. Como sabemos, o aparato militar norte-americano levou a cabo seu programa fazendo seu primeiro teste em 16 de julho de 1945. O nome com o qual tal teste fora batizado por Robert Oppenheimer⁵, *Trinity*, tinha suas raízes, incertas segundo o próprio físico, num poema de John Donne⁶ que reverenciava justamente a trindade cristã. Em 1965, Oppenheimer em entrevista que faz parte do documentário *The decision to drop the bomb*, ao se referir à construção da bomba, cita um trecho do texto hindu *Bhagavad Gita* para

4 Era o nome do projeto de criação das primeiras armas nucleares coordenado pelos EUA, com a participação do Reino Unido e do Canadá, durante a Segunda Guerra Mundial

5 Cf. RHODES, 1986, pp. 571-572: *I did suggest it, but not on that ground... Why I chose the name is not clear, but I know what thoughts were in my mind. There is a poem of John Donne, written just before his death, which I know and love. From it a quotation: 'As West and East / In all flatt Maps - and I am one - are one, / So death doth touch the Resurrection.' That still does not make a Trinity, but in another, better known devotional poem Donne opens, "Batter my heart, three person'd God"*.

6 Murilo Mendes, em 1968, publica seu texto em italiano *Ipotesi*. Na quarta parte dedica um poema a John Donne: *Cristo/ la tua parola è una nuova macchina di pace/ puntata sulla mia anima/ anacronistica macchina di guerra/ Il mondo - la carne - il demonio/ assediano questo microcosmo, io stesso/ fatto di sgomento - sperma - schiuma:/ io cerco altre sfere altri laghi/ dove ospitare il mio corpo stanco/ di combattere notte e giorno contro il Padre,/ contro la parola sacra o profana,/ contro le gioie sublunari,/ contro la subdola malattia: araldo di morte. Cf. MENDES, Murilo. *Ipotesi*. In *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1528.*

explicar o que ele supunha ser o pensamento dos envolvidos no projeto: “agora eu sou a morte que vem, o destruidor de mundos”⁷.

Nessas imagens paradoxais da mão que carrega tanto a vida quanto a morte, que numa encruzilhada de caminhos não muito claros decide os desígnios da própria existência, está também o preenchimento da natureza por uma força misteriosa.

Marie-José Mondzain, também diante de imagens misteriosas de mãos – as da gruta de Chauvet, que são consideradas as primeiras já feitas pelo homem – diz que são tais imagens uma espécie de primeiro autorretrato do homem que, a partir de então, torna-se *spectador*.

Autorretrato de um sujeito que não conhece de si e do mundo senão o traço que suas mãos por ele deixam. Narciso não é o autor do primeiro cenário que

7 Trecho do documentário disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=P6ncKNqfxko> (Acessado 18/6/2011). O tema da bomba atômica também foi algo que ocupou tanto Murilo como Pasolini. Em Murilo os exemplos são vários e espaçados em toda a sua obra a partir do começo dos anos 1960. Cf. MENDES, Murilo. “Murilo Mendes por Murilo Mendes”. In *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 45-46. *Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) porque temo o dilúvio de excrementos, a bomba atômica, a desagregação das galáxias...* MENDES, Murilo. *Poliedro*. In *Poesia Completa e Prosa... Fora o serrote. Ainda assim prefiro-o à bomba atômica.*; Idem. “A Invenção do Finito”. In *Poesia Completa e Prosa...* p. 1344. *Sempre detestei o vazio, il vuoto; mas prefiro o vazio à bomba. Prefiro o anti-mundo à bomba. Prefiro a morte do mundo (sem a bomba) à bomba. Prefiro o escárnio, a carne lacerada, o osso estalando, a perda do espaço interior, à bomba.* Idem. *Conversa Portátil*. In *Poesia Completa e Prosa...*, pp. 1451-1452. *...O aperitivo da bomba é guerra do Vietnã. [...] Sonho: bombeiros munidos de mangueiras, vestidos de macacões vermelhos, galgam escadas enormes para apagar uma bomba atômica que explode às gargalhadas, gritando-lhes: Idiotas! Não sabem que já morreram no dia em que eu nasci?* Esses são alguns entre muitos outros trechos. Já em Pasolini encontramos no seu filme *La Rabbia*, de 1963, a famosa sequência de Marilyn Monroe, que é exemplar para seu pensamento sobre seu mundo contemporâneo. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. “La Rabbia”. In PASOLINI, Pier Paol. *Per il Cinema. Tomo primo*. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001, p. 397. *Fotografie di Marilyn, con movimenti leggeri a scoprire in P.P. ecc., alternate a visioni del mondo moderno (grattacieli, fabbriche; incontri di boxe davanti a platee sterminate: elezioni di Miss; assegnazioni di Oscar; feste cinematografiche ecc. – e visioni del mondo arcaico: folklore cattolico e primitivo, operai che lavorano come schiavi ecc.: fino a giungere alla fotografia di Marilyn sul letto di morte, e alla fotografia conclusiva, di Marilyn bambina di sei anni. Infine scoppi di bomba atomica).* Na cena há uma voz em poesia que recita o poema Marilyn de Pasolini. Após a explosão da bomba entra novamente a narração oficial. Cf. Idem. p. 399. - *Sogni di morte.* / - *Una bava di vermi nell'eternità.* / - *Ah, figli!* / - *Erano mostri le madri.* / *Lente fatalità che si compiono fuori dal mondo.* / - *Le evoluzioni di una volontà / che si fa monumento sulla sommità degli Oceani.* / *Volontà che non ha ricordi.* / - *Non c'è più nulla, nulla, nulla.* / *Noi non siamo mai esistiti.* / *La realtà sono queste forme nella sommità dei Cieli.*

nos faz nascer ou morre à medida da separação que deve se inscrever entre o sujeito do olhar e o objeto da visão. O homem da caverna não propõe um objeto para sua visão. Ele encena a composição de seu primeiro olhar, ele se coloca no mundo como espectador numa primeira cenografia na qual suas mãos tornam-se a figura do primeiro espetáculo. O primeiro olhar sobre o visível é obra das mãos. Não deve nada a um objeto talhado nem à natureza fluida de um meio transparente. O espectador é obra de nossas mãos. (MONDZAIN, 2007, p. 30).

Ao descobrir-se espectador, ao descobrir a potência da mão que produz imagem, é possível dizer que o homem encontra sua *hybris*, a violência humana (que produz vida – lembremos da violência do ato sexual – e que destrói vida). O princípio que rege a ação humana seria sempre, portanto, paradoxal, ambíguo e conflitual.

É em 1945, ano final do Grande Conflito, que Murilo Mendes publica seu *O Discípulo de Emaús*. O caráter católico e quase querigmático do livro pode ser retomado em vários dos 754 aforismos que o compõem. No entanto, é quase impossível não notar em certos trechos como que pequenas explosões que entram em conflito com a ideia do reconhecimento (e testemunho) do Cristo da passagem do Evangelho de Lucas. É do aforismo 16 que, de certa maneira, podemos retirar algo que me parece central do pensamento muriliano (e, como será desenvolvido, também de Pasolini): “Em geral o estado dos homens é uma agonia alegre”. (MENDES, 1994f, p. 818)

Um estado *agonístico* diz respeito, por assim dizer, ao jogo de vida e de morte que marca o passo além da certeza consciente, ao limiar indecível entre a vida e a morte, entre a morte em vida e a vida que se dá para a morte. *Agonizar*, portanto, é jogar na incerteza da existência e, desse modo, o aforisma é o anúncio da assunção do *tempo do existente* – ou, como diria Jean-Luc Nancy, *de uma existência* que não é antecedida por projeto ou destino e que só se sabe *exposta* (NANCY, 2009, p. 90) – no jogo que baliza tal existência precária, na *prova dos nove*, a alegria⁸.

8 E uma felicidade como orientação pode ser vista no denso *Fragmento Teológico-Político* de Walter Benjamin. Cf. BENJAMIN, 2000a, pp. 264-265: “L’ordre du profane doit s’édifier sur l’idée de bonheur. (...) Car dans le bonheur tout ce qui est terrestre aspire à son anéantissement, mais c’est seulement dans le bonheur que cet anéantissement lui est promis. – Même s’il est vrai que l’intensité messianique immédiate du coeur, de chaque individu dans son être intérieur, s’acquiert à travers le malheur, au sens de la souffrance. Au mouvement spirituel de la restitutio in integrum qui conduit à l’immortalité, correspond une restitutio séculière qui conduit à l’éternité d’un anéantissement, et le rythme de cette réalité séculière éternellement évanescence, évanescence dans sa totalité, évanescence

A agonia, a luta no umbral entre a vida e a morte⁹, é a condição mesma da vida (HONESKO, 2010). Era isso que lia e grifava Murilo, cinco anos depois do *Discípulo*, no seu exemplar de *Agonia del Cristianismo* de Miguel de Unamuno:

A vida é luta, e a solidariedade para a vida é luta e se faz na luta. Não me cansarei de repetir que o que mais nos une, os homens uns aos outros, são as nossas discórdias. E o que mais une cada um a si mesmo, o que faz a unidade íntima de nossa vida, são nossas discórdias íntimas, as contradições interiores de nossas discórdias (UNAMUNO, 1950, pp. 17-18).

Tal luta entre a vida e a morte no âmago do poeta estava colocada como um jogo elementar no qual não havia vencedor, numa espécie de dialética *ad infinitum* (ou, como pensava Benjamin (2006, p. 515), numa imagem dialética, numa “dialética em lampejo”, em suspensão) da qual o poeta não conseguiria escapar. Como diz Murilo em um de seus poemas daqueles mesmos anos do *Discípulo*:

Cara ou coroa?
Deus ou o demônio
O amor ou o abandono
Atividade ou solidão.

dans sa totalité spatiale, mais aussi temporelle, le rythme de cette nature messianique est le bonheur. Car messianique est la nature de par son éternelle et totale évanescence”. Eduardo Sterzi lembra, num belo ensaio que analisa a tragédia e da comédia em Dante, passando, dentre outros, por Aníbal Machado e Murilo Mendes, que a alegria para se dá apenas na *comunhão* com outros, na *comunidade*. Cf. STERZI, 2006, pp. 79-80: “Tomados pela alegria, somos vasos comunicantes. A alegria de apenas um é uma meia-alegria. A dimensão da alegria é, sempre, a comunidade: se não preexistente, pela alegria mesma gerada. Communis nomeia justamente aquela que cumpre sua tarefa (munus) junto com (cum) outros. Há uma experiência por todos conhecida: uma curiosa aflição toma conta daquele que, isolado num determinado aposento, escuta rirem em outro ponto da casa; sente-se repentinamente excluído, mas, ao mesmo tempo, convocado a juntar-se ao riso; irresistivelmente, pergunta-se – e não tarde a perguntar a quem ri – qual a razão do riso. Temos aí expostas, em sua cerrada inter-relação, as formas puras da individualidade e da comunidade: a comunidade é, inevitavelmente, a comunidade de indivíduos; o indivíduo só existe em comunidade. Não é outra a meta da tarefa da alegria na poesia lírica, que se faz de novo villanus cantus, canto comum, canto de qualquer-um, mas, desta vez, para além da antiga distinção entre comédia e tragédia: descortinar, pela linguagem, a comunidade que torna possível o estabelecimento da verdadeira individualidade, do verdadeiro in-dividuum – isto é: de nosso secretum e, pois, de nosso ethos”.

⁹ Cf. HONESKO, Vinicius Nicastro. *Delírios I*. “Agonia e experiência (jogos de vida e morte)”. In *Anuário de Literatura*, vol. 15, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2010, pp. 176-191. (<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/13297/13023>)

Abre-se a mão, coroa
 Deus e o demônio
 O amor e o abandono
 Atividade e solidão (MENDES, 1994g, p. 280).

O jogo do poeta¹⁰ é sempre paradoxal (a imagem do *cara ou coroa* é exemplar: não há como a moeda não cair, mas mesmo diante do resultado há a suspensão); o jogo é a exibição pura das contradições, das angústias, da agonia, ou seja, do modo como colocar a mão na realidade: em outras palavras, é um jogo ético; e é assumindo-se como tal que o fazer poético torna-se a medida da ação. A ação, a intersecção (o corte) no mundo dá-se, portanto, num jogo agônico, no qual é preciso que o poeta se arme, que coloque a mão. Mais do que observar o seu mundo, o poeta nele intervém criando um espaço ético na linguagem, de modo que seus olhos estejam sempre armados. “Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.” (MENDES, 1994a, p. 974)

A arma dos olhos de Murilo são suas mãos que escrevem sua poesia. Desde pequeno é recortando e colando que ele estabelece seu(s) mundo(s), que ele se cria enquanto poeta: “Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas”. (IDEM, p. 973) Murilo inquieta-se diante das imagens e toma uma posição¹¹ diante delas, decompondo-as e recompondo-as exatamente como num jogo, o

¹⁰ Joana Matos Frias faz uma análise da lógica das contradições em Murilo Mendes. Cf. FRIAS, 2002, pp. 71-79.

¹¹ É o que está em questão num dos últimos livros de Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2009). Analisando o *Arbeitsjournal* e o *Kriegsfilbel* de Brecht, o crítico postula a ideia fundamental de que por si só uma imagem não nos diz nada. Antes é preciso lê-la. Cf. p. 36. Além disso, traz a ideia da tomada de posição diante das imagens. Isto é, o distanciar-se da imagem para melhor compreender nelas as diferenças visuais e temporais para aí então proceder à análise e a montagem. Cf. p.ex. p. 68. A montagem é o que caracteriza uma espécie de imaginação operativa, política. Cf. p. 119. “*Le montage instaure en effet une prise de position – de chaque image vis-à-vis des autres, de toutes les images vis-à-vis de l’histoire –, et celle-ci, à son tour, place le recueil iconographique lui-même dans la perspective d’un travail inédit de l’imagination politique.*” A montagem é, portanto, um *gesto* imaginativo. E podemos compreender essa posição central do gesto também no sentido que lhe atribui Agamben, isto é, como exibição da própria *medialidade* dos movimentos humanos, exposição da própria comunicabilidade da comunicação. Cf. AGAMBEN, 2008, pp. 9-14.

qual é sempre agônico – que expõe aquela agonia alegre, que exhibe o caráter conflitual. E os elogios que Murilo concede a certos instrumentos em *Poliedro* também exibem essa inquietação elementar entre o olhar e o toque, entre o olho e a mão. Armado da visão, *recorta* e *remonta* até a *abstração*.

Quem ousaria dizer que a tesoura serve só para cortar? Ela abre diante de nós – consenciente – em forma plástica, reduzida, o grande X do universo. Além disto com a tesoura solerte operamos o tempo e o espaço. Fazer cortes no tempo e no espaço é praticar um conselho de Aristóteles – abs-trair. Corte mental (MENDES, 1994j, p. 1010).

Se em Murilo Mendes a alegre agonia era uma condição geral dos homens, em Pasolini algo do mesmo gênero é assumido como condição própria do agir poético, como algo capaz de inquietar o poeta. Em uma entrevista concedida a Jean-André Fieschi¹², Pasolini declara:

Na verdade, tudo o que disse sobre meus filmes foram coisas pretextuais. A realidade é esta: [os filmes] exprimem tanto a alegria quanto a dor contemporaneamente. Desde criança, desde minhas primeiras poesias em dialeto Friulano até a última poesia em italiano utilizei uma expressão retirada da poesia provençal: *ab joy*. O rouxinol que canta *ab joy*, de alegria, por alegria. Mas *joy* no provençal daquele tempo tinha um significado particular de *raptus* poético, de exaltação, de inspiração poética. Essa palavra é talvez a expressão chave de toda minha produção. Eu escrevi praticamente *ab joy*. Isto é, além de toda a minha racionalização, determinações e explicações culturais. O signo que dominou toda minha produção é essa espécie de nostalgia da vida, esse sentido de exclusão que não retira o amor da vida, mas o faz crescer.

Alegria e dor contemporâneas: *ab joy*. Pasolini, que na entrevista a Fieschi aparece com um semblante entristecido, com a face apoiada sobre a mão esquerda (numa típica imagem do anjo melancólico de Dürer), assume em si essa contradição sem síntese (e podemos dizer que esta se dá em Pasolini como uma espécie de melancolia, porém, enraivecida). Ele enfrenta seu mundo com uma agonia alegre, com uma vitalidade desesperada (para usarmos o título de uma das séries de *Poesia em Forma de Rosa*). O *ab joy* pasoliniano aparece, portanto, como um oximoro, a definição das coisas por oposição. Num texto publicado em *Il Giorno* em 2 de junho de 1971, Pasolini escreve (curioso que escreve sobre si em terceira pessoa) sobre seu *Trasumanar e organizar* (também o título oximoro):

¹² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OwSkmggBYjQ> (sítio visitado em 18/6/2011).

...porque deduzindo, ainda que esquematicamente, a vida do estilo, pode-se afirmar que Pasolini vive historicamente por acumulação e que o seu conhecer não é dialético, mas devido à eterna coexistência dos opostos. E isso vale, portanto, também para a ideia metalinguística de *Trasumanar e organizar*: aceitação total da literatura – recusa total da literatura. [...] Nisso consiste a atualidade do livro (se realmente é desejada, dado que em seguida a história esmaga as perspectivas e adeus atualidade): ele, por causa da sua natureza opositiva e portanto sem esperança, subsiste unicamente numa explosão (mais ou menos generosa, mais ou menos feliz) de vitalidade (PASOLINI, 1999b, p. 2579).

A eterna coexistência de opostos que define Pasolini¹³ é um aceitar o jogo dos oximoros, estes que, segundo Giorgio Passerone, “tornam-se sintomas, brutal e intimamente ressentidos em todos os níveis – psíquico, poético, social – de uma diferença de potenciais que atualiza o sentimento intoxicante e perturbador do infinito” (PASSERONE, 2006, p. 216). O paradoxo aparece portanto a partir da *abgjoia*, nessa coexistência de opostos não sintética. E no poema escrito durante as filmagens de *Medeia* e dedicado a Maria Callas é também exemplar:

Duas coisas que foram (e são) sempre contemporâneas.
 As superações, as sínteses! Ilusões,
 Eu digo, de europeu vulgar, mas sem o menor cinismo.
 E Lêvy-Bruhl fundava o racionalismo das sociedades...
 Superiores (e ele tinha razão) sobre o “tempo, o espaço e a/ substância”,
 Trindade em que faltam (e elas portanto tinham razão...
 As sociedades inferiores) os dois primeiros dados! A tese
 E a antítese coexistem com a síntese: aí está
 A verdadeira trindade do homem nem pré-lógico nem lógico,
 Mas real. Seja então sábio com suas sínteses
 Que lhe permitem avançar (e progredir) no tempo (que não existe),
 Mas seja igualmente místico, combatendo democraticamente
 No mesmo tabernáculo, com sínteses, teses e antíteses.
 A história não existe, digamos, somente a substância: ela é aparição.
 Assim poderá viver, como sábio cidadão revolucionário,
 Na história, para você a única ilusão possível (PASOLINI, 1983, p. 215).

¹³ E como não lembrar da microdefinição que Murilo Mendes dá de si mesmo. Cf. MENDES, Murilo. *Murilo Mendes por Murilo Mendes*. In *Poesia Completa e Prosa...*, p. 45. *Sinto-me compelido ao trabalho literário: [...] pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares [...] Pertencço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história.*

A vida sábia e mística, lógica e pré-lógica, presente e arcaica: é a contradição, o paradoxo que gera no poeta a alegre agonia. Na aparição, nessa não contradição entre as fronteiras da realidade e da irrealidade, com uma consciência “da força agressiva do mundo moderno, da espantosa ambiguidade da natureza humana, indecisa entre adorar a matéria ou destruí-la” (MENDES, 1994e, p. 46) é como se o sentido da história se apresentasse somente numa aparição, a qual ganharia um sentido, para usarmos um termo do cinema, no *final cut*, no corte final, ou ainda, na morte. É buscando as contrafaces do atual poder neocapitalista (pelo qual Pasolini tinha tanto ódio; e que em face das potências mortíferas deste advindas Murilo mostrava seu ceticismo) nessa dimensão obscena da humanidade que o poeta deve colocar em jogo sua alegria – e tal jogo é angustioso: *abgioia*. Murilo, já em seus *Poemas*, no seu *Mapa*, pensava a morte como a reveladora do verdadeiro sentido das coisas (MENDES, 1994i, p. 117); também Pasolini pensava que a morte era comportamental e moral. Ele “não olhava para o depois da morte, mas para o antes: não para o além, mas para a vida. Para a vida compreendida, portanto, como cumprimento, como tendência desesperada, incerta e continuamente em busca de suportes, pretextos e relações, para uma sua perfeição expressiva” (PASOLINI, 1999a, p. 1575).

A vida, portanto, é indefinível e é na sua relação com a morte que aparecem seus sentidos e significados; para o poeta não há outra opção que o deixar-se ficar em meio à encruzilhadas, em meio ao conflito, ao grande afrontamento (e a imagem do painel de Rivera é, nesse sentido, exemplar). Porém, ao poeta cabe armar-se diante da ilusão (da imagem) que é a história: Murilo arma seu olho com as potências de uma intervenção sempre ativa no seu em torno, Pasolini dispõe-se ao jogo da montagem cinematográfica, esta que, como a morte, daria um sentido ao filme, na abolição do tempo cronológico e na abertura de um conflito temporal (passado e presente) no qual não há pura alegria, mas somente *abgioia*¹⁴. Isto é, o *raptus* poético, o êxtase que é a práxis poética. Diz Passerone:

14 Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *I Segni Viventi e i Poeti Morti*. In *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*. I..., p. 1577. “... il cinema non è più naturalistico, perché MAI, IN PRATICA, CIOE, NEI VARI FILMS, il suo tempo è quello della realtà. Esso cioè non è irreale, come la realtà, che è fondata su un'illusione: ossia sul passare di qualcosa che non c'è, il tempo. Il cinema è fondato, al contrario, sull'abolizione del tempo come continuità, e quindi sulla sua trasformazione in realtà significativa e morale, sempre (anche nei films commerciali, in cui naturalmente significazione e moralità sono degenerate). Il cinema in pratica è come una vita dopo la morte. Mentre Stalin viveva egli si trovava in un continuum indecifrabile,

É a prática de uma linha de força que atrai para as sedimentações históricas de sua época e de seu vivido, para os estratos passionais e ideológicos – míticos e realistas, eróticos e da linguagem –, aí apontando o poder de suas formas antitéticas (pois o pensamento dualista, assim como o sistema dialético, mesmo quando a isso se opõe, serve-lhe) para detectar, sem dúvidas obscuramente, as potências aptas para realizar novas liberações de vida (PASSERONE, 2006, p. 216).

Dois meses antes de sua morte, Pasolini era entrevistado por Jean Dufлот. Quando perguntado sobre sua laicidade e sua relação com o cristianismo, ele tenta esclarecer tal relação apontando que não há, no mundo ocidental, como não ser cristianizado, o que não quer dizer ser crente. Porém, é na parte final da resposta que ele caracteriza sua visão:

Tendo a um certo misticismo, a uma contemplação mística do mundo, é verdade. Mas é por uma espécie de veneração que me vem da infância, da necessidade irresistível de admirar os homens e a natureza, de conhecer a profundidade ali onde outros só percebem a aparência inanimada, mecânica, das coisas (PASOLINI, 1983, p. 33).

O estado *abgioia* é irrevogável da condição do poeta; leva-o à ação no momento mesmo em que o poeta se descobre um enigma para si e para os outros, no instante em que vê sua mão sobre o papel e percebe que não há como se abster do caráter paradoxal das imagens que cria. “O poeta”, dizia Murilo em 1967 num colóquio em Montreal, “é um ser obscuro e aberto. Isto é, ele não se conhece muito bem, ele se torna um enigma para si mesmo e, mais que os outros, tem consciência do grande enigma do mundo inicial e final. [...] Eu creio que todo homem carrega o gérmen da poesia e que é o poeta que o manifesta mais claramente” (MENDES, 1994h, p. 1594).

No caráter paradoxal do jogo em que entra o poeta, no seu aspecto de oximoro, há algo que – neste momento deixarei em suspenso – pode ser visto como o ponto chave do cruzamento entre Murilo Mendes e Pier Paolo Pasolini a que me proponho. Ambos buscam, uma espécie de “força do passado” que se dá a ver justamente nessa encruzilhada (e lembremos mais uma vez do primeiro projeto de Rivera: *El hombre entre cruce de caminos*) entre o arcaico e o presente, entre as imagens

approssimativo, mítico e violentamente físico insieme, ambiguo e menzongero: dopo la morte tale continuum si è concentrato fuori dal tempo, in una serie fissa di atti morali: ossi quelli che i comunisti chiamano, eufemisticamente e classicisticamente, i ‘crimini’ di Stalin. Il montaggio è dunque molto simile alla scelta che la morte fa degli atti della vita collocandoli fuori dal tempo.”

de um passado (que já não pode ser composto como totalidade, mas somente como ruína) e as cenas do mundo moderno. A volta, o retorno aos mitos, pode ser compreendida com a imagem do *Anjo da História* de Benjamin (inspirada no *Angelus Novus* de Paul Klee) que se distancia daquilo em que fixa o olhar, o passado, sob o vento de uma tempestade que o impulsiona irresistivelmente ao futuro – para o qual está de costas (BENJAMIN, 2000b, p. 434). Em Pasolini e em Murilo o procedimento é inverso: um regresso (a volta ao mítico, ao sagrado, ao arcaico) com os olhos fixos no mundo sem esperanças que estava sendo construído diante deles. Porém, marchando para o futuro ou regressando ao passado, nos dois poetas a atitude *abgioia* é um agir, uma ética *do* e *no* presente.

No mural de Diego Rivera vemos dois mundos, o capitalista e o comunista, e a grande mão como que pronta para detonar a explosão de ambos. Por décadas a mão segurou a esfera atômica assombrando toda uma geração até que o mundo leninista ruiu (e já em 1934 estava ruindo com os preparativos dos grandes expurgos stalinistas). Tanto Murilo quanto Pasolini viveram a fundo a angustia da guerra fria, os paradoxos das separações, a agonia da bomba (morrem em 1975): ambos se angustiaram diante das imagens do mundo. Porém, diante desse presente nebuloso não se afligiram por completo e, ainda que angustiados, tentaram jogar a vida com alegria: *abgioia*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o Gesto”. In *Artefilosofia*, nº 4, jan. 2008. Ouro Preto: Tessitura Editora, 2008. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko.
- _____. *Signatura Rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “Fragment Théologico-politique”. In BENJAMIN, Walter. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000a. Traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.
- _____. “Sur le Concept d’Histoire”. In *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000b. Traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Tradução: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les Images Prennent Position. L’oeil de l’histoire*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- FOCILLON, Henri. “Elogio da Mão”. In *Serrote*, n. 6, nov./2010. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

- FRIAS, Joana Matos. *O Erro de Hamlet. Poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.
- HONESKO, Vinícius Nicastro. “Delírios I. Agonia e experiência (jogos de vida e morte)”. In *Anuário de Literatura*, vol. 15, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2010.
- MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote*. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a.
- _____. *Conversa Portátil*. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b.
- MENDES, Murilo. *A Invenção do Finito*. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c.
- _____. *Espaço Espanhol*. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994d.
- _____. “Murilo Mendes por Murilo Mendes”. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994e.
- _____. *O discípulo de Emaús*. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994f.
- _____. *Os Quatro Elementos*. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994g.
- _____. *Papiers*. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994h.
- _____. *Poemas*. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994i.
- _____. *Poliedro*. In MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994j.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007.
- NANCY, Jean-Luc, “Démocratie Finie et Infinie”. In *Démocratie, dans quel état?* Paris: La Fabrique, 2009.
- PASOLINI, Pier Paolo. “Callas”. In *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Duflot*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Trad.: Luiz Nazário.
- _____. “I Segni Vivente e i Poeti Morti”. In *Saggi sulla Letteratura e sull’arte. I*. A cura di Walter Siti e Silvia de Laude. Milano: Aranello Mondadori, 1999a.
- _____. “La Rabbia”. In *Per il Cinema*. Tomo primo. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.
- _____. “Pasolini recensisce Pasolini”. In *Saggi sulla Letteratura e sull’arte. II*. A cura di Walter Siti e Silvia de Laude. Milano: Aranello Mondadori, 1999b.
- PASSERONE, Giorgio. “Eretica Commedia (Pasolini *ab gioia*)”. In *Passages Pasoliniens*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- RHODES, Richard. *The Making of the Atomic Bomb*. New York: Simon and Shuster, 1986, pp. 571-572.
- STERZI, Eduardo. “A Prova dos Nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria”. In FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECHI, Roberto; AMOROSO, Maria Betânia. (orgs.)

Travessias do Pós-Trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco, 2006.

UNAMUNO, Miguel. *La Agonía del Cristianismo.* Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1950.