

**DAS TRAGÉDIAS À CRÍTICA:  
MOMENTOS DE CRISE**

**FROM THE TRAGEDIES TO THE CRITICS:  
MOMENTS OF CRISIS**

**Vinícius Nicastro Honesko<sup>1</sup>**

**Resumo:** O presente ensaio pretende abordar certas especificidades do engajamento intelectual diante da vida. Para tanto, organiza-se, de início, a partir da leitura de *O espírito da ficção científica*, de Roberto Bolaño, para, na sequência, interpelar como essas especificidades se apresentam na leitura cinematográfica que Pier Paolo Pasolini faz da *Oresteia* de Ésquilo. Traça algumas análises da questão da *tragédia* tanto a partir de Nietzsche como nos modos com os quais Pasolini desdobra os problemas que lê em Ésquilo em suas maneiras de enxergar seu tempo. Por fim, propõe-se a ler como esse procedimento pasoliniano, além de apontar para um modo de engajar-se intelectualmente, carrega uma potência de questionamento do funcionamento – e da falência – da política representativa contemporânea.

**Palavras-chave:** engajamento intelectual; tragédia; política representativa.

**Abstract:** The present essay intends approach certain specificities of the intellectual engagement in face of life. Therefore, it is initially organized from a reading of *The spirit of science fiction*, of Roberto Bolaño, and, in sequence, it interpellates how these specificities present themselves in the film that Pier Paolo Pasolini makes from the *Oresteia*, of Aeschylus. It analysis the question of the *tragedy* both from Nietzsche and the manners in which Pasolini unfolds the problems he reads in the opera of Aeschylus in his ways of looking at his time. Lastly, it proposes a reading of how this pasolinian procedure, in addition to indicates a mode of intellectual engagement, it loads a potentiality of questioning the operation – and the collapse – of the representative contemporary politics.

**Keywords:** Intellectual Engagement; Tragedy; Representative Politics.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil: <viniciushonesko@gmail.com>.

Em *O espírito da ficção científica*, Roberto Bolaño narra a história de Jan Schrella e Remo Morán, dois jovens que dividem apartamento e, nos anos da Guerra suja no México – por volta de 1970 –, vivem a literatura em intensidades e formas distintas. Jan, compulsivamente escrevendo cartas para seus autores de ficção científica prediletos; Remo, aventurando-se pela Cidade do México numa espécie de busca incessante por experiências que lhe darão argumentos para seus escritos. Em uma de suas andanças pela capital, Remo e seu amigo José Arco vão até a casa de Dr. Ireneo Carvajal, o antigo diretor do Boletim Lírico do Distrito Federal. Queriam saber o que o Dr. Carvajal pensava sobre o fato, para eles inquietante, de que no DF havia mais de seiscentas revistas de literatura. Pensavam os jovens que esse número extraordinário seria uma espécie de sintoma da revolução, algo que o Dr. Carvajal, em seu único momento exclamativo, discorda e diz tratar-se, isso sim, de um sintoma de tristeza. Na sequência, o Dr. Carvajal conta aos jovens uma longa história, que teria sido narrada pelo missionário Sabino Gutiérrez, do Chiapas, o qual esteve no Congo Belga por volta dos anos 1920. A história, uma metáfora para explicar essa tristeza, trata da morte de um amigo do missionário Gutiérrez, o também missionário Pierre Leclerc, que, apesar de sua bondade, acabara morto pelos brancos por acaso, após um levante dos nativos, na comunidade em que vivia. Depois de terminar de contar a história e de um momento de silêncio, Dr. Carvajal diz:

- O que tento lhes dizer [...] é que pouco importam seiscentas revistinhas mais ou menos...
- O que tem de ser será, não? – interrompeu-o José Arco.
- Exato, jovem, e a única coisa que um intelectual pode fazer é contemplar a explosão, à distância adequada, claro (BOLAÑO, 2017, p. 136).

Ao ouvir isso, Remo, o narrador, diz:

- Para mim, os que fazem essas revistas [...] também são intelectuais.
- Artistas do fogo – corrigiu o Dr. Carvajal –, artistas dos detritos, desempregados e ressentidos, mas não intelectuais.
- Sim – disse José Arco –, ladrões de motos (BOLAÑO, 2017, p. 136).

José Arco se incomoda, e o diálogo encaminha-se para o desfecho com Remo, após remoer em pensamentos o que lhe parecia um terrível equívoco do Dr. Carvajal, fazendo uma longa digressão sobre certa dimensão dos jogos de guerra. Já na rua, José Arco diz para Remo: “Pobre coitado, não percebe nada” (BOLAÑO, 2017, p. 136) .

Essa figura que espera à distância, pintada nas palavras do experiente Dr. Carvajal, é motivo de rechaço aos jovens que tratam a vida com intensidade. O intelectual não passaria do homem sem corpo, a voz fantasmática que aguarda a explosão para denunciá-la desde sua confortável distância. Aos jovens, porém, esse signo do resguardo e da objetificação do mundo é não perceber nada, uma espécie de paradoxo, pois, ao aniquilar o sensível, o intelectual pretende, justamente, julgar o sensível (e não seria isso certo sentido do que se costuma chamar de *crítica*?). Para esses jovens doentes de literatura, a chave gira em outro eixo.

Talvez na noite anterior à visita de Remo e José Arco ao Dr. Carvajal, os jovens tenham jantado sobre uma pilha de livros transformada em mesa. Antes de ganhar a forma de mesa, porém, a pilha de livros havia sido organizada no formato de um banquinho sobre o qual Jan – o amigo escritor de cartas e autor da “mesa” – não teve coragem de se sentar tanto por pena como por certo medo. Não seria esse medo a insinuação da expressão do intelectualismo de que fala o Dr. Carvajal, um intelectualismo que pretende instalar a distância a partir da qual apenas se espera e se contempla? (Aliás, sentar em livros?! Senti-los como matéria física, como um amontoado de papéis sobre os quais descansar o corpo?). Estupefatos com a mesa de livros, os jovens comem com zelo para não os sujar e, depois de terminarem, trocam algumas palavras antes de dormir. O medo de Jan passa para Remo, que pensa sobre a vida para fora daquele quarto onde acabaram de comer sobre a mesa de livros. Dormem e no início do novo dia, na ciclicidade eterna da vida que escapa à dominação insensível das letras do intelectual distanciado, o medo se dissipa:

Mas chegava o amanhecer e o medo ia embora. O amanhecer que dizia olá olá seus medrosos olá olá sabem quem sou? Enquanto empurrava os vidros da janela e nossas sombras contra a parede. Claro, dizia eu. Cinco minutos depois, meio adormecido e tapando a cabeça com o lençol, Jan dizia é claro. Você é o amanhecer extraordinário que prometeu nos visitar a cada três dias. Exato exato dizia o amanhecer e nós bocejávamos, preparávamos um chá, um pouco chato este amanhecer, não?, fumávamos, contávamos nossos sonhos. Olá *ajúa*, sou o amanhecer mexicano que sempre derrota a morte (BOLAÑO, 2017, pp. 126-126).

Os artistas do fogo, os ladrões de motos, os artistas dos detritos percebem que em seus gestos está também o intelecto. Não como o pensa o experiente Dr. Carvajal, isto é, não na inação (suposta ação) do espectador distanciado da catástrofe, mas como quem experimenta a

catástrofe. Esses filhos da noite sentem-se um pouco entediados com o amanhecer, mas, ao mesmo tempo, também sentem alívio com o fim do medo: afinal, não sentem ofuscar as vistas com o clarão do dia. Vivem, simplesmente, percebendo – por exemplo, ao contar seus sonhos – que dia e noite conjugam-se e que ninguém escapa dessa conjunção (muito menos o intelectual que pretende contemplar essa explosão a partir da distância).

Os gestos dos jovens literatos lembram aqueles dos detetives de Bolaño em sua selvagem busca por uma poeta cujos únicos traços de poesia (o poema “Sion”) são, de fato, alguns traços. Da imagem da poeta do deserto de Sonora, Cesarea Tinajero, que em sua imensa humanidade não tinha nada de poética e parecia uma pedra ou um elefante (BOLAÑO, 2006, p. 615), e dos gestos dos jovens em frenesi no DF, é possível sentir o ressoar de uma máxima selvagem que, de certo modo, marca uma dimensão do *Crepúsculo dos ídolos*: “É em sua natureza selvagem que o indivíduo se refaz melhor de sua desnatureza, de sua espiritualidade...” (NIETZSCHE, 2006, p. 10).

A dimensão selvagem como afirmação da vida, como o dizer *sim* à vida e a todos seus aspectos, algo que devolveria aos humanos – sobrecarregados com os fardos da tradição moral – sua condição de animais leves, de *demasiado humanos*. Sentimos nesse encontro nietzschiano com o caráter ctônico do humano uma abertura “ao orgiástico como sentimento transbordante de vida e força” (NIETZSCHE, 2008a, p. 106), tal como o próprio filósofo diz, uma compreensão do trágico que afirma o fluir e o *destruir* (p. 62) como partes de uma filosofia dionisíaca, de um – poderíamos dizer com Walter Benjamin (1995, pp. 236-237) – *caráter destrutivo* que não vê nada de duradouro, mas que por isso vê caminhos por toda parte com a consciência de que nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz.

Se naqueles anos da Guerra suja mexicana o Dr. Carvajal, como intelectual que procurava driblar a vida a partir da distância, poderia ser visto pelos jovens como alguém que não percebe nada, do outro lado do Atlântico, no país que também enfrentava uma guerra – que se dava sob o nome de *Anos de Chumbo* –, um outro intelectual, não uma personagem romanesca, mas, pelo contrário, alguém absolutamente ativo nos debates públicos de seu país, a Itália, parecia dar uma tônica de todo diversa à sua figura: “um intelectual tem o dever de exercer uma função crítica sobre práticas políticas globais, de ‘destotalizar’. Senão, que intelectual seria

ele?” (PASOLINI, 2012a, p. 1.529).<sup>2</sup> Assim falava Pier Paolo Pasolini a Jean Dufлот na entrevista que foi editada como livro sob o título *O sonho do centauro*.

O engajamento intelectual de Pasolini é algo notório desde seus primeiros passos como persona pública na Itália. Porém, se há algo que marca essa postura sobretudo em seus cinco últimos anos de vida é, além da constante e polêmica presença na vida pública italiana, o fato de Pasolini se dedicar a explorar essa figura do intelectual, e refletir sobre ela. São vários os textos em que o assunto *intelectual* aparece como ponto central: desde sua coluna “Il Caos” até seus textos para o *Corriere della Sera*, os quais serão então publicados na compilação *Escritos corsários*. Num dos textos de “Il Caos” – “Os intelectuais em 68: maniqueísmo e ortodoxia da ‘Revolução do amanhã’” –, Pasolini mostra como os jovens e intelectuais engajados nos movimentos que naquele ano, 1968, pareciam em breve levar a uma revolução, eram, pelo contrário, movidos pelo desespero e por um inconsciente sentimento de impotência diante da nova forma de civilização que se avolumava no horizonte – algo que Pasolini (2012b, p. 294-296) chamaria de neocapitalismo (uma civilização consumista, de bem-estar e submersa na ideologia hedonista do poder e que, no fundo, expressava uma forma de novo fascismo–. Esse diagnóstico do *erro de 1968*, por assim dizer, tinha como pano fundo, ao menos no caso dos intelectuais mais velhos,<sup>3</sup> o fato de se deixar de lado justamente o primeiro dever de um intelectual: “exercer um exame crítico dos fatos” (p. 294). Além disso, há algo que Pasolini acrescenta a essa função, na contramão do intelectual nos moldes do Dr. Carvajal: “Não existe racionalidade sem senso comum e concretude. Sem senso comum e concretude, a racionalidade é fanatismo” (p. 294).

O exame crítico dos fatos só pode acontecer tendo-se em vista o inexorável caráter de co-pertencimento do intelectual ao mundo concreto, ou, em outras palavras, não há distância confortável a partir da qual contemplar a explosão. Há algo de *demasiado humano* que um intelectual não pode perder, algo de selvagem ou, nas palavras de Pasolini, algo de *bárbaro*. É da entrevista com Dufлот que provém esse

---

<sup>2</sup> “Un intellettuale ha il dovere di esercitare la sua funzione critica nei confronti delle prassi politiche globali, di ‘detotalizzare’, altrimenti che intellettuale sarebbe?” As traduções de citações do italiano são nossas.

<sup>3</sup> Pasolini trata da diferença entre jovens e velhos intelectuais ainda em 1968, em alguns textos de sua coluna “Il Caos”.

elogio da barbárie como uma dimensão propriamente humana – e aqui é preciso lembrar do elemento nietzschiano –, como o precedente estágio humano à civilização europeia, “a do bom senso, da previdência, do sentido de futuro” (PASOLINI, 2012a, p. 1.486).<sup>4</sup> Ao bárbaro, portanto, ligava-se o sentimento de sagrado, algo que na mesma entrevista Pasolini dizia haver se perdido na civilização burguesa (a civilização técnica), cuja ascensão de seu último estertor acontecia a olhos nus – e, com tal ascensão, também o transmutar-se do próprio humano. Assim, ele via na barbárie primitiva algo de puro, de bom: ao domínio de um modo de vida massificador e homogeneizante – que chega a apagar qualquer forma outra de expressividade, mesmo linguística –, Pasolini parecia, enquanto intelectual e tal como os jovens selvagens de Bolaño, também tentar dar voz às forças ctônicas, ao bárbaro que a civilização técnica recalrava, ou melhor, violentava sob o pretexto de, justamente, aplacar a violência do bárbaro.

No final dos anos 1960 e início dos 1970, Pasolini dedica-se à leitura de algumas tragédias e, sobretudo, trata de trazê-las ao cinema. Consegue filmar duas delas: *Édipo Rei*, em 1967, e *Medeia*, em 1969. Todavia, tinha planos de filmar uma terceira, a que talvez tivesse tido o caráter mais audacioso: uma *Oresteia* africana – da qual nos restam apenas as *Notas para uma Oresteia*, uma espécie de *making of* de um filme que nunca foi rodado (nem um documentário nem o filme propriamente dito, nas palavras do próprio Pasolini). Nos dois filmes e nas notas sobre a *Oresteia*, fica clara a compreensão pasoliniana do trágico como a irrupção do sagrado na vida cotidiana, tal como afirmaria na entrevista a Dufлот (PASOLINI, 2012a, p. 1.506). Mas a *Oresteia* deveria ter um caráter diverso das outras duas, um caráter essencialmente popular, diz Pasolini.

Logo nos primeiros momentos dessas notas cinematográficas, Pasolini trata de recapitular em linhas gerais a trama da *Oresteia*, e assim o faz passo a passo: o retorno de Agamenon para Argos; seu brutal assassinato por Clíemestra; a profecia de Cassandra; o testemunho do homicídio de Agamenon por parte de sua filha Eletra; o encontro de Eletra e seu irmão Orestes; a vingança de Orestes ao assassinar sua mãe; a justiça que as Erínias tentam aplicar a Orestes; o refúgio de Orestes no templo de Apolo e a conseqüente ida para Atenas, sob os cuidados de Apolo, para que Orestes fosse julgado pelos Olímpios e não passasse pela justiça das

---

<sup>4</sup> “[...] del buon senso, della previdenza, del senso del futuro”.

deidades antigas (numa das variações mitológicas, as Erínias eram filhas de Nix, portanto, deusas ctônicas primordiais); a instauração do tribunal do Areópago por parte de Palas Atenas; a absolvição, por meio de julgamento, de Orestes pelos cidadãos; a transformação das Erínias em Eumênides, por terem aceitado permanecer na cidade. Toda a sequência tem a voz de Pasolini em *off*, enquanto são mostradas imagens de moradores de alguma aldeia na Tanzânia que se exibem e fogem da câmera enquanto a voz de Pasolini vai narrando sumariamente a trama da Oresteia. Isso até que, por fim, enquanto falava da transformação das Erínias em Eumênides, as pessoas que eram mostradas já não eram os aldeões em suas vilas, mas jovens negros vestidos com ternos e sentados nos bancos de uma sala de aula, onde Pasolini os entrevistava (conectando claramente esses jovens às Eumênides).

Numa dimensão nietzschiana de leitura, essa transformação final é a marca substancial da modelagem do *trágico* na *tragédia*, isto é, da composição das aparições de Dionísio – o deus estrangeiro, como lembra Detienne (2003, pp. 30-38), que constantemente está por trás de toda máscara heroica na representação da tragédia – sob o efeito de Apolo, este que seria a parte do espírito helênico que dá forma ao sofrimento dionisíaco (NIETZSCHE, 2008b, pp. 65-67). E é a obra de Ésquilo, segundo Nietzsche – a partir da leitura de Jacó Guinsburg (2008, p. 158) –, que teria conseguido com mais perfeição “unir o desmedido da dissonância mítica e o harmônico da consonância estética e dar uma forma compatível e equilibrada à delicada relação dramática entre o coral e o individual, [...] entre o ditirâmico e o dialógico”. Nesse sentido, o trágico constituiu-se, para Nietzsche, como afirmativo, como transcendente em relação à aparência estética para colocar-se como metafísica total da vida (CARCHIA, 2019, p. 59), e essa também parece ser, à primeira vista, a compreensão pasoliniana.<sup>5</sup>

Na construção do que seria sua Oresteia, Pasolini continua a propor modos de leitura do contemporâneo africano em relação à constituição da tragédia. Assim, começa um diálogo com os jovens estudantes – as

---

<sup>5</sup> É interessante lembrar aqui da leitura de Deleuze (1976, p. 11) em *Nietzsche e a filosofia*: “Trágico designa a forma estética da alegria, não uma fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria. Mas isso quer dizer que a tragédia é imediatamente alegre, que ela só suscita o medo ou a piedade do espectador obtuso, ouvinte patológico e moralizante, que conta com ela para assegurar o bom funcionamento de suas sublimações morais ou de suas purgações médicas”.

Eumênides – e, antes de lhes perguntar sobre suas impressões e de pedir sugestões sobre como fazer o filme, diz o seguinte:

Primeiro, gostaria de dizer a vocês que decidi fazer a *Oresteia* de Ésquilo na África de hoje. A razão essencial, profunda, é esta: parece-me que reconheço analogias entre a situação da *Oresteia* e a da África de hoje, sobretudo do ponto de vista da transformação das Erínias em Eumênides. Isto é, parece-me que a civilização tribal africana se parece com a civilização arcaica grega. E a descoberta que Orestes faz da democracia, levando-a, na sequência, a sua cidade – Argos, na tragédia, e África, em meu filme –, é, em certo sentido, a descoberta da democracia que a África fez nesses últimos anos (PASOLINI, 2001, p. 1.181).<sup>6</sup>

Depois de um debate interessante com os estudantes – que toca temas como o da democracia formal e de uma real democracia, o do colonialismo e imperialismo etc. –, Pasolini volta a se perguntar sobre a caracterização das personagens e sobre algumas possíveis cenas de sua *Oresteia*. Ao fazer isso, exhibe imagens violentas da guerra civil nigeriana (a Guerra do Biafra), lembrando a admoestação que Atenas faz às Erínias, logo após ter lhes apresentado os argumentos para convencê-las a ficar em sua cidade e, assim, tornarem-se dignas de honras por parte dos cidadãos. Isto é, de algum modo Pasolini já começa a deixar certa perspectiva paradoxal em sua leitura, uma vez que as imagens de violência na África poderiam se reportar ou à permanência de uma dimensão selvagem do divino (a força antiga e ctônica das filhas de Nix) – algo que não seria contraditório à proposta do equilíbrio aparente entre Dionísio e Apolo na tragédia, e que Pasolini parece querer demonstrar à primeira vista – ou a alguma coisa diversa, uma espécie de *hybris* vazia que adviria do próprio processo de apaziguamento dessa *barbárie antiga* (um desequilíbrio em que o mundo lógico, no anseio por aplacar a violência arcaica, revela-se também em sua violência: ilegítima e vazia). Entretanto, no caso do discurso de Atenas, a instauradora do tribunal democrático, a ameaça, como de outro modo não seria, claramente se volta ao caráter antigo da justiça titânica, a sua

---

<sup>6</sup> “Prima di tutto vorrei dirvi perché ho deciso di fare l’Orestide di Eschilo nell’Africa di oggi. La ragione essenziale, profonda, è questa: che mi sembra di riconoscere delle analogie fra la situazione dell’Orestide e quella dell’Africa di oggi, soprattutto dal punto di vista della trasformazione delle Erinni in Eumenidi. Cioè, mi sembra che la civiltà tribale africana assomigli alla civiltà arcaica greca. E la scoperta che fa Oreste della democrazia, portandola poi nel suo paese, che sarebbe Argo nella tragedia e l’Africa nel mio filme, è, in un certo senso - diciamo così -, la scoperta della democrazia che ha fatto l’Africa in questi ultimi anni.”

incompatibilidade com a nova forma decisória que sua cidade estava criando.

Relevo-te a cólera, tu és mais velha,  
e por isso muito mais sábia que eu,  
mas Zeus também me deu prudência.  
Vós, se fordes para uma outra terra,  
tereis saudades daqui. Eu vos predigo:  
o porvir trará maiores honras  
a estes cidadãos e tu terás honroso  
assento junto ao templo de Erecteu  
e obterás dos varões e cortejos femininos  
quanto nunca teríeis de outros mortais.  
Não atires tu em meu território  
cruentos agulhões ruinosos dos ânimos  
juvenis, por enfurecê-los sem vinho.  
Não instigues corações de galos  
nos meus cidadãos, nem instales  
ares nas tribos, audácias recíprocas.  
Externa seja a guerra, não escassa,  
onde houver terrível amor de glória,  
e não digo briga de ave doméstica.  
Por mim podes escolher tais honras:  
benfeitoria, bem servida, bem estimada,  
participar desta terra grata aos Deuses  
(ÉSQUILO, 2004, p. 135).

A partir desse discurso de Atenas, é possível perceber que a transformação das Erínias em Eumênides, isto é, o apaziguar das forças ctônicas, dos deuses antigos, seria a forma de evitar a guerra civil que porventura poderia ser instilada pela pura barbárie das forças selvagens. Atenas propõe às antigas deusas um lugar na cidade de modo que, nas honrarias que as antigas deusas – agora transmutadas pela forma democrática – haveriam de receber, uma dimensão do antigo seria cultivada dentro da própria cidade equilibrando as forças antigas (a justiça titânica) e as novas forças (a justiça democrática). E as Eumênides então declarariam seus préstimos à cidade:

Declaro minha dádiva:  
peste não sobre danosa às árvores,  
ardores de crestar vergôntees,  
nem transponha as fronteiras locais.  
Não penetre lúgubre  
doença destrutiva dos frutos.  
Crie Pan próspero rebanho  
com duplas crias no tempo certo. E sempre

o rico provento do solo honre  
o numinoso dom de Hermes  
(ÉSQUILO, 2004, pp. 141-142).

Na compreensão nietzschiana, de certo modo, esse apaziguamento do dionisíaco por meio da forma apolínea deveria, sobretudo, ainda deixar uma vazão à alegria – as Eumênides fomentam agora, dentro do espaço da cidade, certa vitalidade no tempo e formas certas. Para Pasolini, se o nascimento da Europa comportou esse acolhimento dos deuses estrangeiros – a própria vida estranha à razão como que aceita e fomentada em seu extravasamento agora interior –, em seu presente, entretanto, isso teria se tornado impossível; e é nesse sentido que toda sua acusação ao novo fascismo, à sociedade de consumo, à massificação de comportamentos encontra sustentação. É por isso que ganha sentido o amor de Pasolini pelos lugares onde essa forma de vida subjugada pelo neocapitalismo ainda não se fazia tão prenhe. Aí, ele continuava a perceber certa possibilidade de acolhimento do deus estrangeiro, do excesso de vida. Mas, ainda assim, é possível notar que, mesmo com esse seu amor, Pasolini já entrevia alguns paradoxos, que são perceptíveis ao longo de suas notas sobre a Oresteia africana.

Comentando sobre como representar o templo de Apolo no qual Orestes se refugia antes de ser acolhido pelo deus e de ser levado a julgamento, Pasolini (2001, p. 1.190) se pergunta: “Como representarei metaforicamente em meu filme [...] o templo de Apolo?”. E sua resposta dá o tom desse paradoxo: “Representarei como uma universidade, para ser preciso, a universidade de Dar es Salaam, a qual, vista de longe, imediatamente mostra inconfundíveis sinais de semelhança com as típicas universidades anglo-saxônicas e neocapitalistas” (p. 1.190). Se há pouco Pasolini falava sobre os jovens estudantes africanos serem como Orestes e, ao mesmo tempo, também Eumênides, aqui parece que o caráter *apolíneo* (ou seja, da forma lógica) das universidades já se associa sem reservas ao neocapitalismo. A “divindade bifronte da burguesia”, a Razão-pragma (PASOLINI, 2012a, p. 1.486), teria deglutido, em nome de uma pureza lógica da forma, toda possibilidade de certa insinuação da vida em sua dimensão de alegria, em sua dimensão *arcaica*, portanto, em sua *sacralidade* (Cristo teria ido muito além de Eboli, para tomarmos de empréstimo a imagem de Carlo Levi). Em suma, contra a violência furiosa da barbárie antiga, a civilização, negando em si essa violência (como que querendo obliterar as antigas Erínias que agora são absorvidas

como Eumênides), torna-se pura violência da forma vazia<sup>7</sup> contra a vida. O momento da mutação antropológica é, nesse sentido, o ponto de entropia, o ponto de crise, do aparente balanço dionisíaco-apolíneo, e ao intelectual, imerso na concretude da vida, cabe, por meio de seu gesto crítico, a denúncia e exposição dessa crise.

A civilização neocapitalista não deixaria espaço a qualquer insinuação dionisíaca e, por mais que Pasolini insistisse nas formas de vida que ainda permaneciam alheias àquela configuração política (daí a África, a América Latina, a península Arábica etc.), havia nele a intuição de que essas formas de vida teriam de lidar com o avanço aniquilador da pura forma vazia de uma vida homogeneizada sob o signo do capital. Isto é, Pasolini começa a se dar conta da contradição que seu próprio modo de ver essa possibilidade de vida – que na Oresteia africana aconteceria nos rincões da África – carrega. Próximo ao fim de suas notas sobre a Oresteia, após ver numa festa de casamento na Tanzânia mais um símbolo da transformação das Erínias em Eumênides (transformação que ainda assim conservaria essa força antiga e mágica da vida), sua intuição de que uma forma de equilíbrio entre forças arcaicas e civilização lógica estaria fadada ao fracasso (algo que se tornará uma constante em seus últimos escritos) mostra-se com mais clareza. Se aos gregos a contradição aparente entre Dionísio e Apolo encontrava sua solução de continuidade na tragédia – com o necessário extravasamento dionisíaco na forma da alegria, para dizer com Nietzsche –, por outro lado, na civilização que então estava se espalhando e tomando conta do mundo, o apolíneo já parece de todo tomado por uma dimensão formal que não daria espaço ao excesso dionisíaco (algo que já Nietzsche também constatara). E, assim, podemos notar que, na conclusão do texto das notas sobre a Oresteia africana, Pasolini, incomodado com seu próprio diagnóstico, percebe essa sua contradição e, por isso, indica outro modo de lidar com a crise que se abre com o domínio da pura forma vazia da violência: a suspensão em um tempo do agora.

Eis as últimas notas para uma conclusão. O novo mundo se instaurou. O poder de decidir o próprio destino, ao menos formalmente, está nas mãos do povo. As antigas divindades primordiais coexistem com o novo mundo da razão e da liberdade.

Mas como concluir? Pois bem, não há uma conclusão última, está suspensa.

---

<sup>7</sup> Trata-se de algo que irá aparecer, por exemplo, nas análises de Giorgio Agamben (1999; 2005) no conceito de “força de *ler*”.

Uma nova nação nasceu, seus problemas são infinitos, mas os problemas não se resolvem, se vivem. E a vida é lenta. Avançar em direção ao futuro não tem soluções de continuidade.

O trabalho de um povo não conhece nem retórica nem demora. Seu futuro está em sua ânsia de futuro; e sua ânsia de futuro é uma grande paciência (PASOLINI, 2001, p. 1.196).

Na suspensão da conclusão não há dialética, não há processo de equilíbrio, há um furor misturado com paciência, há elementos incomponíveis que agora se conjugam: a conjunção entre *construção* e *destruição*, com brutalidade e refinamento. Em certo sentido, Pasolini parece entrever, ainda que nela permaneça preso, a crise da polaridade apolíneo-dionisíaco, e a partir dessa sua *suspeição* podemos levantar algumas questões: não seria a própria forja trágica – a passagem da religião ritual grega à tragédia em seu sentido de “gênero” – em alguma medida a portadora *in limines* da violência vazia de legitimidade transmutada na nova realidade política, a *vida na polis*? Essa lógica sacrificial, que com a tragédia assume-se como instituição (enquanto cena e representação), não seria apenas um modo de estabelecimento do equilíbrio contraditório da instituição política? Em outras palavras, o nascimento da democracia ateniense já não carregaria, veladamente, na instituição da tragédia, o modo de apaziguar sua falta de fundamento e legitimidade?

A crise política – a crise *da* política – que atingia aos olhos de Pasolini um ponto de não retorno, inclusive com a mutação antropológica, talvez tenha, para a democracia, uma mácula desde seu nascimento. O equilíbrio pretendido na constituição política dos gregos, ainda que previsse, na formalização estética do apolíneo, o excesso dionisíaco como necessidade intrínseca de funcionamento, ao instituir o mecanismo trágico como modo operacional recobre sua ausência de fundamentos (o sacrifício ritual antigo é introjetado na forma da representação cênica). Para dizer com Furio Jesi (2014), instituiu-se uma máquina mitológica que funciona como dispositivo de velamento dessa ausência, desse vazio: não se acredita no mito, mas tampouco é possível desacreditá-lo – e nele não acreditar –, posto que tanto a afirmativa de sua existência como a de sua não-existência acabariam por legitimá-lo. A máquina mitológica opera assim uma cisão, na qual a tragédia dos mitos se autonomiza em forma estética (os rituais se mimetizam no palco para que os cidadãos, em silêncio, assistam a eles), e a política dos cidadãos em assembleia se autonomiza em relação à própria vida dos cidadãos – e, assim, essa política democrática, funcionando como uma máquina mitológica, não seria senão, desde sua

fundação, uma forma constante de ocultação da *stasis* (a guerra civil) que lhe é ínsita. Julian Coupat aponta com agudeza essa sordidez de início – a ilegitimidade inicial – da política democrática grega:

Tentar desmascarar o perpetuar-se da oligarquia por trás do fantoche democrático é sempre um exercício agradável. Mas ainda não é o suficiente. *A democracia é a forma de organização adequada, ou seja, a mais eficaz a uma coletividade de predadores. O meson é o lugar de partilha apenas por que é o lugar onde se deposita o butim do saque, sob os olhos ciumentos de todos. A isonomia, antes de ser igualdade perante a lei, é a igualdade na distribuição do butim. Sortear significa delegar aos deuses uma separação que seria um massacre, caso os homens tivessem que se encarregar da isonomia* (COUPAT, 2019, p. 87).<sup>8</sup>

A crise da política e da democracia, cujos primeiros passos de seu derradeiro movimento Pasolini descreveu (e, hoje, já são centenas os livros sobre como as democracias chegam ao fim), tem, a partir dessa leitura, sua origem na própria origem da democracia. Na hesitação do autor, ao final de sua Oresteia africana, podemos perceber o gesto crítico de um intelectual no momento de perigo: diante de uma máquina que opera cisões definitivas (as quais são sempre engendradas por um *fazer sagrado*, um sacrifício – cuja matriz está no sacrifício do touro perpetrado por Prometeu em Mecone – que diferencia homens e deuses, mas também homens e animais), a suspensão da decisão no presente, no agora, pode ser o melhor gesto político, ou melhor, *cosmopolítico* – algo para além da *polis*. Não um distanciamento para assistir ao desenrolar da catástrofe, para contemplar a explosão, e sim um gesto de suspensão das próprias separações em meio aos procedimentos de separação, em meio à catástrofe; tendo em vista que não há o benefício de uma zona livre de guerra, a *stasis* apenas está camuflada, e a democracia é apenas um apanágio para consolar as consciências. Diante disso, a tarefa de um intelectual e de sua crítica, no sentido de Pasolini (e também no de Bolaño), é como a de

---

<sup>8</sup> “Tentare di smascherare il perpetuarsi dell’oligarchia dietro al fantoccio democratico è sempre un esercizio gradevole. Ma non è ancora risalire abbastanza in alto. *La democrazia è la forma di organizzazione adeguata, ossia la più efficace, a una collettività di predatori. Il meson è il luogo di condivisione solo perché è il luogo dove si deposita il bottino del saccheggio, sotto l’occhio geloso di tutti. L’isonomia, prima di essere uguaglianza davanti alla legge, è l’uguaglianza nella distribuzione del bottino. L’estrazione a sorte ha il senso di delegare agli dèi una spartizione che si volgerebbe in massacro se dovessero farsene carico gli uomini.*”

um ladrão de motos que, ao despertar, entedia-se com o amanhecer, mas também se livra do medo de se consumir pela culpa do roubo.

---

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. II Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BOLAÑO, Roberto. *O espírito da ficção científica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CARCHIA, Gianni. *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato*. Macerata: Quodlibet, 2019.
- COUPAT, Julien. *Dialogo con i morti*. In: CARCHIA, Gianni. *Orfismo e tragédia. Il mito trasfigurato*. Macerata: Quodlibet, 2019.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a cielo abierto. Un itinerário antropológico en los rostros y las moradas del dios del vino*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2003.
- ÉSQUILO. *Oresteia III. Eumênides*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2004.
- GUINSBURG, Jacó. *Nietzsche no Teatro*. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. Trad. Vinicius N. Honesko. *Boletim do Nelic*, v. 14, n. 22, 2014, pp. 26-58.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

PASOLINI, Pier Paolo. *Appunti per un'Orestiade africana*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema I*. Org. Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001, pp. 1.173-1.196.

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: Arnoldo Mondadori, 2012a, pp. 1.401-1.550.

PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti corsari*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2012b, pp. 265-535.

Recebido: 15/5/2020

Aceito: 31/7/2020

Publicado: 18/11/2020