

## “É ANTES O FIM DE *UM* MUNDO.” “ITS RATHER THE END OF A WORLD”

**Manoel Ricardo de Lima Neto**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio)

**Resumo:** Este artigo pretende construir um diálogo entre a política de filmar do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini e do português Pedro Costa.

**Palavras-chave:** Pasolini; Pedro Costa; política; cinema.

**Abstract:** This paper intends to elaborate a dialogue between the politics of filming as seen by the Italian director Pier Paolo Pasolini and the Portuguese director Pedro Costa.

**Keywords:** Pasolini; Pedro Costa; politics; cinema.

Este texto parte de um assombro que está numa elaboração de pensamento do cineasta português Pedro Costa, ao dizer, numa entrevista encartada no caderno que compôs como um atlas a partir de seu *Casa de Lava* (filme de 1995), e publicado em 2013: “o cinema tornou-se um velório sem cadáver”. Ampliando essa questão, numa antecipação e numa série problemática, sugere uma imaginação crítica entre “uma literatura sem literatura” e “um cinema sem imagens”. E é isso o que interessa projetar aqui, como política, com Pasolini. Antes, numa fala para alunos da Escola de Cinema de Tóquio (2004), Pedro Costa disse acreditar “que, hoje, no cinema, quando uma porta se abre, é sempre algo de falso que se apresenta, pois diz ao espectador: ‘entre neste filme e você ficará bem, você viverá uma boa experiência’, mas ao final o que se vê nesse gênero de filme não é mais do que você mesmo, sua projeção. Você não vê o filme, você vê a si mesmo. (...) Você não vê nada mais, não vê o filme, não vê o trabalho, não vê pessoas que fazem coisas, você vê a si mesmo, e toda Hollywood (o cinema industrial) se baseia nisso.” A questão é quando “ver é realmente ver. E isso não é uma piada, pois você pensa que vê filmes, mas você não vê filmes, você vê a si mesmo. Parece estranho, mas posso assegurar que é exatamente isso o que acontece. Ver um filme significa não chorar quando chora um personagem. Se não entendemos isso, então não entendemos nada.” O apontamento de Pedro Costa, depois disso tudo, que resvala até Pasolini é simplesmente que “vivemos no mundo que criamos”.

Ernst Bloch nos lembra, ao constituir uma projeção com o seu *Princípio Esperança* (1954-59), que estamos o tempo inteiro precipitados na miséria. E afirma que, numa luta efetiva contra a natureza, as primeiras tentativas de saída dessa condição, em uma disposição utópica, se davam através da pele nua que forçava decididamente o homem a inventar: toda origem é um lugar de inocência, e descobrir a terra é inventar mundos. Inventar alguma coisa para prolongar o tamanho do punho, com algo que não cresceu nele, como uma clava ou um machado de pedra, por exemplo, já era no mínimo um bom artifício contra os lobos. Um lance infinito: descobrir maneiras possíveis de colocar as coisas da terra ao nosso alcance. Depois indica que, cobertos pelo que não nos é próprio, mas sim pelo que vem a partir de fora e nos anula a pele, confrontamos *um mundo* retesado enquanto tudo aquilo que remete à invenção, sem entranha ou abismo, passa a solicitar apenas finalidade, desfecho; o que, de algum modo, provoca também a nulidade de toda invenção.

Podemos pensar que re-expor a ideia de “um mundo”, ou seja, dispor isso em jogo, diante de um poeta como Pasolini (se pensarmos nessa imagem como um “lime” no que lhe converge e no que lhe é díspar), é dar a volta para ler quando o homem tenta minimamente fazer desse “um mundo” a sua maior insistência e seu cúmplice: para dar-lhe forma e para traçá-lo numa linha imaginária entre o que existe e o que não existe ainda – prognose e profecia. Aquilo a que Pasolini talvez tenha tomado a partir do que chamou de “ficção criadora do vivido”, de um lado, e uma luta contra “o terror profundo e imbecil de Eros”, do outro; além de uma terceira potência, fundamental, a tarefa que incorporava como um pensamento de poeta: a de “inventar tudo” (PASOLINI, 1983, p.165).

Assim, esse “um mundo”, com Pasolini, pode também ser lido e pensado numa perspectiva “ingênua” e de uma “ingenuidade” (mesmo se como potência) – a do homem ligado à terra numa espécie de alerta da consciência sobre a vida e que se vincula ao que ele tomava como “um ilimitado mundo camponês pré-nacional e pré-industrial” e que passa a defender como necessidade de penetração, atenção e sobrevivência nos países do chamado Terceiro Mundo: mundo camponês, mundo proletário, mundo lumpemproletário (PASOLINI, 2006, p.42-43). A imensidade que imagina e inventa para esse “um mundo” o faz compor a sua “forja da destruição”,

uma convicção ética irresoluta de arejamento e abertura de possibilidades, e afirmar em artigo publicado em 08 de julho de 1974, no *Corriere della Sera*, que a “Italieta” em que ele vive “é pequeno-burguesa, fascista, democristã: é provinciana e marginal à história; a sua cultura consiste num humanismo escolástico formal e ordinário” (PASOLINI, 2006, p.41).

Toda proximidade e contágio seriam quase um relato do desamparo e do desespero que, num ódio formal e ordinário, se expande entre nós nesse momento nada singular e que nos aparece sempre como se visto de cima em câmera de bico: quando a terra é apenas uma cabeça e quando a democracia (ainda) não é suficiente, ou quando a democracia, se uma invenção radical, é muito mais um desejo de democracia. Ao escrever sobre o coito e o aborto, a falsa tolerância do poder e o conformismo dos progressistas, em 19 de janeiro de 1975, num artigo intitulado *Sou contra o aborto* (porque, para ele, o problema do aborto lhe é anterior e vem principalmente dos tabus que incidem sobre o coito), ele diz que anseia por “dar corpo formal a realidades existentes” e que isso “é o primeiro princípio da democracia” (PASOLINI, 2006, p.70).

A questão em torno desse “um mundo” é reaberta com intensidade no poema *As cinzas de Gramsci* (*Le ceneri di Gramsci*, em tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo), do livro homônimo (publicado em 1957, logo num presente pertinente e conjunto às interferências e antecipações do *Princípio Esperança*, de Bloch, escrito entre 1954-59, como já foi falado), quando Pasolini diz e desenha o seu empenho político, num desequilíbrio entre uma vida em frêmito e a oficina triste desse “um mundo”, que sugere como arruinado:

[...] Há nele o cinzento do mundo  
o fim do decênio em que nos parece

que as ruínas engoliram o profundo  
e ingênuo esforço para recriar a vida:  
o silêncio, húmido e infecundo...

[...]

[...] Não vês que só  
podes repousar em terra  
estranha, ainda desterrado?

[...]

[...], e se por acaso

me acontece amar o mundo, é só com violento  
e ingênuo amor sensual,  
tal como, confuso adolescente, noutro tempo

o odiei, quando nele me feria mal  
burguês de mim burguês: e se agora o mundo  
está – contigo – dividido, não ser objeto

de rancor e de desprezo quase  
místico a parte que nele tem o poder?  
Mas sem o teu rigor, subsisto

porque não escolho. Vivo no não querer  
do pós-guerra passado: amando  
o mundo que odeio – desdenhoso

e perdido na sua miséria – para obscuro escândalo  
da minha consciência...  
(PASOLINI, 2005, p.21-23-31)

Sem esforço ingênuo e “amando o mundo que odeia”, o que sobra é um poder que, segundo ele, se institui na totalização dos modelos industriais, ou seja, produção e consumo, e que gera um sem número de valores retóricos: heroísmo, patriotismo, familiarismo etc. Isso é o que gera, para ele, o que chama de “o novo fascismo”, essa poderosa abstração que canceriza toda e qualquer estrutura social, um tipo de tumor central, majoritário, doença ideológica que ataca a alma e não poupa ninguém (PASOLINI, 1983, p.160).

Ainda no mesmo livro, mas num outro sentido, no poema *O pranto da escavadora (Il pianto della scavatrice)*, procura inscrever uma desmontagem e um apagamento, desde o início, de qualquer projeto de personalidade e sentimentalidade rasa entre amor-desamor, para efetivamente enfrentar com margens de ação do corpo um espaço insolúvel que já nos fora inscrito por Franz Kafka, de outro modo, principalmente a partir do inseto (este animal imprestável para o sacrifício) e também de suas marionetes com fios invisíveis: o de que não há vida comum, não há vida em comum, não há vida para o comum. Pasolini elabora uma espécie de extensão disjuntiva que se convulsiona entre o “osso da existência cotidiana” e como essa “existência” se apresenta, sempre, “por demais miseravelmente humana”. Ao mesmo

tempo, numa laceração, é a unidirecionalidade do humanismo e a homogeneização da representação democrática que, segundo ele, implodem esse “um mundo” diante de uma humanidade mímica e unânime, sem invenção ou mistério, porque “o poder decidiu que somos todos iguais” (PASOLINI, 2006, p.52). O que sobraria é a tentativa de inferir-se na história ou lançar-se (ainda) como história diante das formas desse “um mundo”, numa luta incansável com esse “um mundo”, mesmo que todas essas formas (estabilizadas por uma modernidade industrial) pareçam hostis. Diz o poema:

Amar, conhecer  
é o que conta, não ter amado  
ou ter conhecido. Angustia

viver de um amor passado.  
A alma já não cresce.  
Neste calor encantado

da noite profunda, aqui,  
entre os meandros do rio e as visões  
adormecidas da cidade constelada de luzes,

onde ecoam ainda mil vidas,  
o desamor, o mistério, e a miséria  
dos sentidos tornam-me hostis

as formas do mundo que, até ontem,  
eram a minha razão de existir.  
Triste, cansado, volto para casa,

[...]

Estava no centro do mundo, naquele mundo

de bairros tristes, beduínos,  
de planícies amarelas polidas  
por um vento que nunca se cansava,

vindo do mar quente de Fiumicino,  
ou do campo, onde a cidade se perdia  
no meio dos tugúrios; naquele mundo

sobre o qual só podia reinar,  
espectro quadrado e amarelento  
na amarelenta bruma,

[...]

[...] E o cego

queixume, sinal de toda a minha

luta com o mundo, era então dominado  
por ideologias adultas, embora inexperientes...  
O mundo passava a ser sujeito

já não de mistério, mas de história.

[...]  
manso, violento revolucionário

no coração e na língua. Um homem florescia.

[...]

Chora o que muda, mesmo  
que seja para ser melhor. A luz  
do futuro não deixa um só instante

de nos ferir: está aqui, a arder  
nos atos que cumprimos dia a dia,  
angústia mesmo na fé

que nos dá vida, no impulso gobettiano  
para estes operários, que mudos exibem,  
no bairro da outra frente humana,

o seu trapo vermelho de esperança.  
(PASOLINI, 2005, p.49-59-67-69-85)

Ernst Bloch engendra toda a sua ideia de esperança como um inteiro, é um “princípio” que a move e que faz com que os corpos também se movam, operem e, principalmente, vivam. É uma dignidade, como já estava em Giambattista Vico, e um “começar”, essa projeção para o político defendida por Amós Oz ou Peter Sloterdijk. Pasolini, no final desse poema, inscreve a esperança e a imprime não mais como inteireza ou princípio, mas como um fragmento, uma sobra, um resto que vem, um “trapo de esperança” (*un straccio di speranza*), ou seja, um desespero. Essa imagem é produzida por ele em *Pocilga* (1968), noutro exemplo, porque Julian, o protagonista, ama os porcos e se deixa ser devorado por eles. Assim, o que confere um movimento de força e arremesso a essa imagem, desde o início do poema e acompanhada da cena fulgurada desses operários mudos, no final, é a ideia de revolução que vem com ela entre a língua, como forma de origem e ao mesmo tempo hostil, e o coração, como corpo e intermitência. O que torna algo do procedimento de Pasolini muito caro a uma

leitura endógena, como a que Didi-Huberman realizou, por exemplo, sob a perspectiva dos vaga-lumes, sem quase nenhum acréscimo, tomando a seu favor a força crítica da imaginação severa de Walter Benjamin contra aquilo que Pasolini indicava como “uma simples modernização de técnicas” e um poder de consumo que, muito pior do que totalitário, “é violentamente totalizante” ao encobrir com manobras automatizadas e sorrisos o vazio. O gesto é como renascer das cinzas, renascer “daquilo que sobra de uma fogueira onde geralmente se queimam ideias.” – como sugere ao comentar *Thalassa*, o livro de Sándor Ferenczi, o psicanalista húngaro que trabalhou muito com Freud (PASOLINI, 2006, p.83).

Por fim, a frase – “É antes o fim de *um* mundo” – aparece na longa entrevista de Pasolini para Jean Dufлот, quando interpelado sobre certas perspectivas apocalípticas que, parece, ele projeta indistintamente entre o que ainda se considera como o romance, o poema e o filme, por exemplo, montando nessas imagens intensivas, imateriais e, principalmente, inaparentes, um espaço de invenção para um pensamento da poesia, com a poesia que se expande ao seu teatro, filmes, romances, ensaios, poemas etc. Haja vista a ideia em torno do cinema como escritura de ação, e a poesia como uma língua escrita para a ação e uma luta das e com as imagens. E isso tal e qual uma deliberação da dublagem, como a que solicitava aos seus atores: que dublassem a si mesmos para tornar toda fala uma indistinção antinaturalista e uma singularidade. Para ele, se apenas através dos filmes apreendemos muito mal o que é o cinema, se apenas através do poema apreendemos muito mal o que é a poesia: “Conhecemos os filmes (como conhecemos os homens ou os poemas), mas não conhecemos o ‘cinema’ (como ainda ignoramos o que seja a humanidade ou a poesia)” (PASOLINI, 1983, p.136).

Dufлот, a certa altura, lhe questiona sobre o surgimento de novos valores diante de velhos valores em mutação. Pasolini diz que é essencialmente a nossa total incapacidade de viver com o futuro e, conjunta e felizmente, a de não podermos criar nada sem relação com o nosso passado que ainda mantém, ao menos, por perto, todas “as formas da dúvida”. Depois, categórico, diz que o presente é o inferno (uma recuperação da geometria do inferno desenhada por Virgílio que está em Dante, como um uso). Dufлот insiste em interrogar-lhe sobre a impressão de um apocalipse

eminente que aparece em seus trabalhos – como em *Teorema*, *Pocilga* e *Medeia* – e pergunta se eles são uma parábola sobre o fim do mundo. É quando ele lhe diz: “É antes o fim de **um mundo.**” [grifo nosso]

### **Digressão**

Em 1966, Pasolini conclui o filme *Uccellacci e Uccellini (Gaviões e Passarinhos)*, numa proposição entre o precário e um dilema com a pureza (“a pureza é um mito”, disse Torquato Neto, ou “passarão, passarinho”, na quietude da linha conformada de Mário Quintana), muito por causa de sua predileção, por exemplo, pelo “fazer com a poesia” que vem e está no cinema de Mizoguchi. Num intervalo, em 1968, lança *Teorema*, e hospeda no jovem protagonista uma alegoria de Deus, porém com Eros, no seio de uma família burguesa e democristã, produzindo, nesse intervalo de filmes e tempo, uma antecipação da pequena nota de Godard num jogo estúpido para interceder pelo homem: “e intercede pelo homem // perdão / perdão // ninguém diz a exceção // repitam outra vez // todos dizem a regra / ninguém diz a exceção” (GODARD, 2009, p.44).

Simultaneamente, em 1967, num outro motor, mas num provável redesenho do “fazer com a poesia” que vem e está também no cinema de Mizoguchi, Horácio Dídimo publica um livro singular: *Tempo de chuva*. Uma espécie de “generosidade de um jovem” e, num litoral em movimento, uma monotonia para um inexpresso político que se configura com uma participação ausente, provavelmente engendrada através dos pequenos poemas que começa a escrever em russo, a língua dos poemas de Maiakovski e do cinema com poesia de Eisenstein, outras duas de suas fortes inferências para o que procura dizer. Em 1968, publica um segundo livro, *Tijolo de Barro*, uma espécie de alegoria com Deus, porém com Eros, produzindo nesse intervalo de livros e tempo um abismo cristão entre um *religare* perdido e um pedido de clemência que se elabora depois na imagem de um “passarinho carrancudo” que vem ao mundo contra o “arco da velha” para tomar satisfação. O que temos é, primeiro, um livro de água – *Tempo de Chuva* – e, depois, um livro de areia – *Tijolo de Barro*, algo como imaterialidade, inaparência, nenhuma imagem é o visível e toda imagem, se aparece ainda, é como invisibilidade.



No poema *Convite*, Horácio escreve:

venham todos  
conversemos numa comunhão vulgar  
sobre as mulheres e o mundo  
tiremos o paletó e os sapatos  
leiamos os jornais em voz alta  
brindemos aos fatos imprevistos  
entoemos canções ao velho mar

e que a madrugada nos encontre assim  
participando rumorosamente  
de uma humanidade sem destino  
(DÍDIMO, 1967, p.23)

e, para nos lembrar, como Pasolini, que a vida é lenta ou inútil, ou algo muito próximo do que apresenta Pedro Costa quando propõe um cinema que vem de “uma literatura sem literatura” e que “não se faz cinema com imagens, como não se escreve um poema com palavras poéticas” (COSTA, 2013, p.8), lemos no poema *De como apesar de tudo a vida continua*:

se  
eu  
pudesse

mas  
não  
adianta

eu  
não  
posso  
(DÍDIMO, 1967, p.24)

## REFERÊNCIAS

BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança*, vol. 2. Trad. Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2006.

COSTA, Pedro. *Casa de Lava - Caderno*. Lisboa: Kleist Editions, 2013.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DÍDIMO, Horácio. *Tempo de Chuva*. Fortaleza: INC, 1967.

\_\_\_\_\_. *Tijolo de Barro*. Fortaleza: Edições SIN, 1968.

DUARTE, Daniel Ribeiro. *O Cinema de Pedro Costa*. Brasília/ Rio de Janeiro/ São Paulo: CCBB, 2010.

GODARD, Jean-Luc. *JLG/JLG*. Buenos Aires: Caja Negra, 2009.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maria Jorge Villar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

\_\_\_\_\_. *As Últimas Palavras do Herege*. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Escritos Corsários e Cartas Luteranas*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

**SOBRE O AUTOR:** Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, atuando na Escola de Letras [Centro de Letras e Artes] e no Programa de Pós-Graduação em Memória Social [PPGMS]. Pós-Doutor [2010] e Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC [2008], Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará, UFC [1998] e Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará, UECE [1994]. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas-cultura-e-outras artes, filosofia da linguagem, poesia brasileira e portuguesa, narrativa brasileira e portuguesa, literaturas-política-arquivo.