

A film about a film to be made about a film: towards a formula of potency

The present text aims to problematize the Agambenian concept of power in cinema, more precisely, in two works by Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) and *Appunti per un'Orestíade africana* (1968-1969). Thus, in a first step, a summary genealogy of the concept of potency will be outlined, taking into consideration Aristotle's proposal and Giorgio Agamben's re-reading of it; in a second step, relations will be established between the concepts of potency, act and gesture, as proposed by Agamben; in a third step, the notion of the virtual and the actual will be explored within the taxonomy of cinema as proposed by Gilles Deleuze; finally, an attempt will be made to trace the procedures of a formula of potency through the analysis of the two films by the Italian filmmaker.

Keywords

Cinema, Aesthetics, Pasolini, Agamben

Um filme sobre um filme a fazer sobre um filme: para uma fórmula da potência¹

¹ O presente trabalho foi realizado no âmbito de uma bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia - FCT (SFRH/BD/148652/2019)..

O presente texto visa problematizar o conceito agambeniano de potência no cinema, mais precisamente, em duas obras realizadas por Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) e *Appunti per un'Orestíade africana* (1968-1969). Assim, num primeiro momento, será traçada uma genealogia sumária do conceito de potência tendo em consideração a proposta de Aristóteles e a releitura da mesma por Giorgio Agamben; num segundo momento, pretende-se traçar relações entre os conceitos de potência, acto e gesto, como propostos por Agamben; num terceiro momento, explorar-se-á a noção de virtual e actual no âmbito da taxionomia do cinema proposta por Gilles Deleuze; por fim, tentar-se-á perscrutar os procedimentos de uma fórmula da potência através da análise dos dois filmes do cineasta italiano.

Palavras-chave

Cinema, Estética, Pasolini, Agamben

“E, todavia, a potência é a coisa mais difícil de pensar. Pois se a potência fosse sempre e só potência, de fazer ou de ser alguma coisa, nunca a poderíamos experimentar como tal, mas [...] existiria somente no acto em que é realizada. Uma experiência da potência enquanto tal só é possível se a potência for sempre também potência de não (fazer ou pensar alguma coisa), se a tabuinha de escrever puder não ser escrita”.

(Agamben, 2008a: 19).

Abertura

O presente trabalho visa problematizar o conceito de *potência* agambeniana no cinema, mais precisamente, em dois *projectos* concebidos por Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) e *Appunti per un'Orestia-de africana* (1968-1969). Assim, num primeiro momento, será traçada uma genealogia sumária do conceito de potência tendo em consideração a proposta de Aristóteles e a releitura da mesma por Giorgio Agamben, em relação com a teoria de Espinosa; num segundo momento, tendo em consideração a personagem de Herman Melville, o escrivão Bartleby, pretende-se traçar relações entre os conceitos de potência, acto e gesto, como propostos por Agamben; num terceiro momento, explorar-se-á a noção de virtual e atual, como propostos por Gilles Deleuze (e, portanto, em relação com a noção de *imagem-cristal*, conceito-chave quer na sua teoria cinematográfica, quer na ontologia); por fim, tentar-se-á perscrutar os procedimentos de uma *fórmula da potência* através da análise dos dois filmes do cineasta italiano. O artigo entretetece-se directamente com outros conceitos-charneira na obra de Agamben, a saber, o gesto como pura medialidade ou a forma-de-vida como processo de individuação (também estética) no cerne de uma ontologia modal.

A hipótese que aqui se coloca, através da obra do cineasta italiano, é que o cinema se possa constituir enquanto *fórmula da potência*. Atente-se, pois, ainda que brevemente, na origem etimológica do termo *cinema*, do grego *kinēsis*, que designaria o movimento ou a mudança (a partir do verbo, *kinein*-, mover) de algo em relação a um estímulo exterior (como, por exemplo, a luz). Por sua vez, o termo designatório do dispositivo – cinematógrafo – compõe-se justamente a partir da aglomeração dos radicais gregos *kinēsis* e *gráphein* (ou seja, grafia, escrita), logo, grafia do movimento, ou como o colocaria Robert Bresson, “uma escrita com imagens em movimento e sons” (Bresson, 2000: 17). Mas mais do que uma escrita – e, nos termos que aqui concebemos, certamente não de uma linguagem – trata-se de um *grafar*, de uma gravação, de uma gravura no sentido anglo-saxónico de *engraving*. Se tal aproximação se nos afigura aqui pertinente é porque, por um lado, uma *fórmula da potência* implicará sempre a exposição desses rastros de uma gestualidade, de uma *presença* em si, e, por outro lado, porque é justamente a partir da natureza contraditória da imagem na modernidade (e logo, do cinema) no que respeita à mobilidade/ imobilidade que Giorgio Agamben conceptualiza a noção de gesto, por sua vez, aquilo que permite no domínio estético e ético exibir a potência em acto.

Da potência à vontade de potência

Ainda antes de indagarmos em torno da questão aristotélica da potência e do acto, a terminologia linguística utilizada requer, desde logo, algumas reflexões. A palavra *poder* (quer poder [do latim vulgar *potēre*, do latim clássico *posse*, ou seja, “poder, ser capaz de; ter poder, influência, eficácia”], quer potência [do latim *potētia*-, ou seja, “força, acção, eficácia, virtude; potência [política], poder, autoridade, crédito, influência”, radicam no termo *potētia*-, isto é, “que pode”) derivam, em latim, da mesma raiz etimológica: *pot-*) consagra em si duas leituras morfológicas e múltiplas sintáticas: por um lado, a forma verbal¹ que, quando conjugada, determina se alguém tem a possibilidade de algo, logo, “eu posso”; por outro lado, a forma substantiva, mais associada a um exercício de poder, de autoridade.

Giorgio Agamben (2013) retoma o livro IX da *Metafísica*, de Aristóteles, para problematizar a questão da potência. Deste modo, urge regressar ao texto clássico no qual Aristóteles lança uma crítica à noção de potência como proposta pelos megáricos, segundo a qual, só existe potência quando existe acto, logo, quando não existe acto, não existe potência. A principal crítica assenta numa total indiferenciação ou total identificação, entre potência e acto e a anulação de um sentido de possibilidade e/ou capacidade. Ora, se a potência só existisse em acto (e em nenhum outro momento), “quem está sentado, deverá ficar sempre sentado; e, se está sentado, não poderá mais levantar-se, pois quem não possui a potência para se levantar, não poderá levantar-se”² (Aristóteles, 2002: 403). Assim sendo, e ainda de acordo com Aristóteles, a proposta megárica torna-se tautológica na medida em que, só havendo potência em acto, anula o movimento, a mudança: quem está sentado não *pode* senão estar sentado, de facto. Para os megáricos, a potência de estar-sentado implica o acto de estar-sentado. Ora, o principal contra-argumento aristotélico recorre justamente à ideia de privação para tornar clara a diferença entre acto e potência: só há potência na medida em que há possibilidade de *agir* e de *não agir*. Logo, “pode ocorrer que quem tem capacidade de caminhar, não caminhe, e que seja capaz de caminhar quem não está a caminhar” (Aristóteles, 2002: 403). Em nenhum dos casos se verifica a impossibilidade de caminhar quando assim for necessário³, logo, em potência, *todos* caminham.

No entanto, Aristóteles não reconhece uma *existência* daquilo que “é apenas” em potência: “entre as coisas que não *são*, algumas *são* em potência, mas não *existem* de facto, justamente porque não *são* em acto” [sublinhado nosso] (Aristóteles, 2002: 404). Ora, tal afirmação expõe desde logo dois pressupostos na teoria aristotélica: por um lado, o carácter virtual da noção de potência; por outro, o ca-

¹ A discussão em torno da polissemia do termo é, desde logo, iniciada por Aristóteles.

² Quando não mencionado nas edições constantes das referências bibliográficas, a tradução é da responsabilidade do autor.

³ Cf. infra-citado: relação entre necessidade, vontade e potência em Agamben.

rácter teleológico da mesma⁴. Ora, é a própria linguagem utilizada por Aristóteles que expõe o carácter estrutural de tal proposta: a diferenciação radical entre *ser* e *existir*; “o acto é o existir de algo, não, porém, no sentido em que dizemos ser em potência” (Aristóteles, 2002: 404). Evitando a generalização da potência enquanto tal que, no cúmulo, *qualquer coisa* seria em potência *qualquer outra coisa*, Aristóteles afirma que há um tempo da potência, a que chamaríamos, um estado da potência. Isto é, a terra em potência é bronze, que em potência é estátua, porém a terra não deverá ser considerada estátua em potência. Assim, Aristóteles recorre ao dualismo forma-matéria (e subsequentemente alma-corpo) para explicar que, se um objeto é feito a partir de determinada matéria (por exemplo, “o armário é feito de madeira”), o *segundo termo determina sempre o primeiro em potência*, isto é dizer, o cinema é feito de imagens, logo, as imagens são em potência cinema. Tal argumento torna-se ainda mais afirmativo numa passagem de *De Anima*: “a matéria, por sua vez, é potência, ao passo que a forma é atualidade” (Aristóteles, 2006: 71). De acordo com Aristóteles, a substância diz-se pela forma, pela matéria e pelo composto de ambas, e, sendo este animado, “não é o corpo a atualidade da alma, ao contrário, ela [a alma] é a atualidade de um certo corpo. [...] Não é o corpo, mas algo do corpo” (Aristóteles, 2006: 76). Assim, “[...] a atualidade de cada coisa ocorre por natureza na matéria apropriada e na sua potência subsistente”, logo, “a alma é uma certa atualidade e determinação daquele que tem a potência de ser tal” (Aristóteles, 2006: 76).

Decorrente desta lógica aristotélica poderíamos, então, afirmar que *o corpo é em potência a alma*. Numa abordagem materialista⁵, Espinosa retoma a questão para perguntar o que pode um corpo; já não o que *é potencialmente* um corpo, mas quais *são* as *potências* de um corpo. Ora, para Espinosa, “o objeto da ideia que constitui a Alma humana é o corpo, ou seja, um modo determinado de extensão, existente em acto, e não outra coisa” (Espinosa, 1992: 211), isto é dizer, no limite, que os modos do Corpo são expressão da Alma, de facto, já que às disposições e afecções dos corpos correspondem modos múltiplos de perceber o mundo: “a Alma humana é apta a perceber um grande número de coisas, e é tanto mais apta quanto o

⁴ Ainda que o acto preceda à potência na teoria aristotélica: cf. “É evidente que o acto é anterior segundo a noção. De facto, em potência (no sentido primário do termo) é aquilo que tem capacidade de passar ao acto: chamo, por exemplo, construtor quem tem a capacidade de construir, vidente quem tem a capacidade de ver, e visível o que pode ser visto. O mesmo vale para tudo o resto. De modo que a noção de acto, necessariamente, precede o conceito de potência e o conhecimento do acto precede o conhecimento da potência” (Aristóteles, 2002: 417). Relativamente a esta questão, Aristóteles reconhece dois processos de acção: os movimentos e as atividades (cf. atualidade, acto). Os primeiros tendem para um termo final – por exemplo, o processo de emagrecimento pretende alcançar a magreza; os segundos contêm o fim na própria acção – por exemplo, o processo de ver ou pensar (Aristóteles, 2002: 413).

⁵ Não nos referimos, obviamente, ao materialismo histórico e/ou dialético. Antes a uma abordagem positiva e jamais positivista que privilegia a experiência sensível, do corpo, como modo de conhecimento.

seu Corpo pode ser disposto de um grande número de maneiras” (Espinosa, 1992: 220). Tendo em consideração a proposta holística de uma imanência expressiva de Deus em todas as coisas do mundo, na qual o autor afirma o corpo (qualquer) como modo de expressão da essência de Deus (causa imanente) (Espinosa, 1992: 197), em *Ética*, potência e virtude adquirem o mesmo sentido, na medida em que virtude “é a própria natureza do homem, enquanto tem o poder de fazer algumas coisas que só podem ser compreendidas pelas leis da própria Natureza” (Espinosa, 1992: 360). O que Espinosa propõe é o que designaríamos como uma *pura potência* de ser, isto é, não se trata de um estado ou de um movimento, antes de uma causa em si mesma, no sentido em que, para o autor, os modos do homem são atributos de Deus (potência infinita), ou seja, da Natureza. Trata-se de uma potência em acto, de uma potência vital, imanente: “a potência pela qual as coisas singulares e, conseqüentemente, o homem conserva o seu ser é a própria potência de Deus, ou seja, da Natureza, não enquanto é infinita, mas enquanto pode explicar-se pela essência humana atual” (Espinosa, 1992: 363). Para Espinosa, os corpos são aquilo que podem, sendo a potência uma questão de aumento e de diminuição através da afectação dos corpos que lhes são exteriores⁶ (por exemplo, alegria, no primeiro caso, e tristeza, no segundo). Trata-se, portanto, de uma *potência de agir*, como lhe chamou Gilles Deleuze, na esteira do pensamento espinosiano⁷: “não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afectar-se de alegria, multiplicar os afectos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência” (Deleuze e Parnet, 1996: 76).

Esta *pura potência* ou *potência de agir* aproxima-se, então, daquilo que Nietzsche designou como *vontade de potência*. Por um lado, a conceptualização da noção de potência, como em Aristóteles, assenta no movimento e na transformação, porém, numa lógica de devires (transformações e contaminações entre estados), ou seja, é o próprio movimento de *se tornar outro* que surge como uma afirmação da vontade de potência – a potência é aquilo que se efectiva, aquilo que age, na vontade: “a Potência, como vontade de potência, não é aquilo que a vontade quer, mas *aquilo que quer* na vontade (Dionísio em pessoa)” (Deleuze, 2006: 24). Assim, e por outro lado, como em Espinosa, a potência é uma questão de forças e de afectações, que age em si mesma.

⁶ [...] “o que quer dizer em Espinosa aumento ou diminuição de potência [...] é, literalmente, aumento e diminuição de potência. a alegria e a tristeza, já que, num caso, o da alegria, a potência da coisa exterior que vos convém propulsa a vossa potência, isto é, faz com que aumente, relativamente, enquanto que, no outro, o caso da tristeza, o encontro com a coisa que não vos convém, vai investir a vossa potência, que se encontra inteiramente imobilizada para repelir a coisa, e tal potência estacada, imobilizada, é como que subtraída de vós, logo: a vossa potência diminui” (Deleuze, 1981).

⁷ Em Espinosa, tal potência de agir relaciona-se diretamente quer com as noções de virtude/ beatitude. Cf. Parte IV da *Ética*, prop. XXIV, e Parte V, prop. XLII.

A suspensão, ou da potência-de-não

Logo na abertura do texto *A Fórmula, ou Da Potência* – que retoma a discussão iniciada por Gilles Deleuze em torno da personagem Bartleby, de Herman Melville, em *Crítica e Clínica* –, Giorgio Agamben começa por diferenciar as noções de vontade e de potência, de necessidade e de impotência: “a potência não é a vontade e a impotência não é a necessidade” (Agamben, 2008a: 25). De acordo com o autor, a tradição ética ocidental subsumiu a questão da potência à necessidade e à vontade, ou seja, reduzindo-o aos termos do dever e do querer em primeiro plano, relegando o poder para segundo plano, “tudo o que o homem de leis não deixa de recordar a Bartleby” (Agamben, 2008a: 25).

“Crer que a vontade [ou seja, o *querer*] tenha poder sobre a potência [ou seja, o *poder*], que a passagem ao acto seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência – (que é sempre potência de fazer e de não fazer) – é precisamente a perpétua ilusão da moral” (Agamben, 2008a: 26). Ou seja, para Agamben a concretização de um acto nem resulta de uma decisão, nem determina a questão do ser não-ser, fazer não-fazer da potência. Para o autor, Bartleby surge como a figura por excelência que coloca em questão tal supremacia da vontade sobre a potência, uma vez que este *pode (e não pode) sem querer*, e a sua potência “não é, por isso, sem efeito” mas excede, pelo contrário, “a vontade por todos os lados (a própria e a dos outros)” (Agamben, 2008a: 26). Aliás, Bartleby não quer nunca deixar o escritório – *preferiria não*. Assim, de acordo com Agamben, a fórmula “destrói qualquer possibilidade de construir uma relação entre poder e querer” (Agamben, 2008a: 26).

O autor distancia-se, então, da noção de *vontade de potência* de Nietzsche para quem nem a vontade é racionalmente unificada (sensação, emoção, afeição, corpo e querer), nem a potência é concretizada sem essa vontade. Pelo contrário, para Agamben, o que resulta interessante na figura de Bartleby é justamente a não-afirmação, já que, de acordo com o autor, “a potência é, pois, definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício [...]” (Agamben, 2013: 242), ou seja, já que a faculdade de um certo saber ou de uma certa habilidade (*hexis*) implica a disponibilidade de uma privação: o arquitecto apenas é potente na medida em que pode não construir [o escriba é potente na medida em que pode não copiar, não escrever]⁸.

Neste sentido, Agamben reanima a reposta de Aristóteles à tese megárica de que a potência existe só no acto, como já vimos acima: se fosse verdade que a potência existe só no acto, objecta Aristóteles, “não poderíamos considerar arquitecto, o arquitecto mesmo quando não constrói” (apud Agamben, 2013: 242). Assim, o que está em questão “é o modo de ser da potência que existe na

forma da *hexis* [“especificidade”], do domínio sobre uma privação. Existe uma forma, uma presença, do que não é em acto, e esta presença privativa é a potência” [sublinhado nosso] (Agamben, 2013: 242).

Na crítica ao conto de Melville, Gilles Deleuze afirma que a fórmula funciona como uma agramaticalidade, “corta a linguagem de qualquer referência” e desune, segundo Lindon, as palavras e as coisas, as palavras e as acções, mas também, acrescenta Deleuze, os actos e palavras (Deleuze, 1993:95). A fórmula abre uma zona de indiscernibilidade⁹ entre o sim e o não, como notado por Deleuze e corroborado por Agamben, a que acrescenta entre a potência-de-ser e a potência-de-não-ser (2008a: 27): *afirmação neutra* do ser. Então, é nessa zona *entre-dois* que Bartleby constitui a sua (não) retirada. Agamben (Agamben, 2008a: 27) aponta também para o carácter anafórico e auto-reflexivo da expressão “not to... to not to”, já que esta não reenvia para nenhum objecto: “I would prefer not to... to not prefer”, ou seja, preferiria não preferir. Para o autor, a fórmula *equilibrada* – nem afirmativa, nem negativa, pois não existe qualquer *pathos* heróico da negação (Agamben, 2008a: 27) – de Bartleby apenas encontra paralelo na expressão *ou mallôn*, isto é, *não mais*, que designa a *epoché* dos cépticos, estar em suspenso (Agamben, 2008a: 28), que, como veremos, se relaciona com o conceito de gesto agambeniano.

Como repara ainda Agamben, a expressão *não mais* (tal como a fórmula de Melville, e, possivelmente, a fórmula de Pasolini) era utilizada pelos cépticos nem positivamente, nem negativamente, mas sim de modo indiferente¹⁰ (2008a: 27). O autor acrescenta ainda que tal “enunciado da expressão diz o fenómeno e anuncia o *pathos* sem opinião alguma” ([sublinhado nosso] apud Agamben, 2008a: 29). Anuncia, como os mensageiros (*ángeles*, anjos), a paixão, ou seja, “declara performativamente” um acontecimento (Agamben, 2008a: 29), transporta a mensagem, mas não é seu representante, é sim a sua indicialidade: o anjo é mensageiro e mensagem, é a sua própria aparição (indicialidade pura – *ecce homo*, eis o homem, assumindo o ponto de vista daquele que aponta). Assim, de acordo com Agamben, o céptico “desloca a linguagem da proposição, que predica algo de alguma coisa, para a do anúncio, que nada predica” (Agamben, 2008a: 29); puro anúncio do aparecer, “intimação do ser sem nenhum predicado”¹¹ (entre aquele que aponta e aquele que é apontado). Assim, a aparição do mensageiro constitui-se como a expressão da própria mensagem.

Num outro texto, Agamben retoma a noção de *epoché* no contexto da dança, a propósito das “fantasmata”, de Domenico de Piacenza: uma pausa súbita entre dois movimentos, capaz de contrair na sua imobilidade a medida e a memória da série coreográfica, momento de suspensão, que simultaneamente imobiliza e exhibe o movimento (*potência e acto*). Tal gesto – “exibição de uma pura medialida-

⁹ Noção fundamental em toda a teoria deleuziana, sobretudo em conjunto com Guattari.

¹⁰ “Cila existe não mais [ou *mallôn*] do que Quimera”. Mais do que indiferente, talvez se deva dizer neutral.

¹¹ Termo ou conjunto de termos que se atribui, por meio de afirmação ou negação, ao sujeito de uma proposição: função sintáctica que expressa algo sobre o sujeito.

⁸ Tal potência (“específica” do especialista ou sábio ou de alguém que domina determinada *technè*) distingue-se, de acordo com Agamben, da potência genérica ou virtual como a da criança (dependente de uma aprendizagem/ alteração) que, simplesmente, não pode construir ou escrever.

de, o tornar visível um meio enquanto tal”, pura aparição (Agamben, 2018: 3), de acordo com Agamben – não configuraria a dança, mas antes a abertura do espaço onde a dança poderia acontecer, conservando assim a potência no acto, ao mesmo tempo que a exhibe¹². Assim, para o autor, ao gesto com o qual a grande dançarina flamenca Pastora Imperio anunciava o seu exórdio (repetimos, “declara performativamente” um acontecimento), faz-se corresponder o gesto de anúncio do mensageiro. Portanto, para Agamben, a teoria aristotélica defende que “a passagem ao acto não anula nem esgota a potência, mas esta conserva-se no acto como tal e, particularmente, na sua forma eminente de potência de não (ser ou fazer)” (Agamben, 2013: 249) (por exemplo: a árvore é árvore em acto e madeira em potência; a madeira é madeira em acto e armário em potência; o armário é armário em acto e cinza em potência, assim o movimento é aquilo que permite a atualização de uma potência em acto).

Se, por um lado, Agamben associa a imagem de *estar-em-suspenso* com a prática da dança, por outro lado, é através do cinema que o autor defende que a sociedade poderá recuperar os seus *gestos* há tanto perdidos. Do cinema como meio específico, mas também do romance com Proust, da poesia com Rilke, e, claro, com a dança de Isadora e de Diaghilev. Ora, a proposta de Agamben é de que o cinema recupera tais gestos (que se prendem essencialmente com um *saber comunicar a comunicabilidade*, com uma inscrição do ser na esfera da experiência enquanto pura medialidade) ao mesmo tempo que regista a perda dos mesmos, numa *epoché*, num *intermezzo* entre potência e acto, encontrando-se aí o elemento central do cinema, e já não na imagem: “o cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto” (Agamben, 2008b: 12). Se a “fantasmata” consagra em si, em acto, a conservação e a exibição da potência de um gesto numa série coreográfica, o gesto, *no* (no *campo* propriamente dito da imagem e dos corpos) e *do* (no campo da montagem cinematográfica e da gestualidade aí implícita) cinema assumiria também uma característica dual, que retoma a questão da mobilidade/ imobilidade:

“De facto, toda imagem é animada por uma polaridade antinómica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo) [acto], do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis*¹³ [potência] (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia desportiva). [...]” (Agamben, 2008b: 12).

¹² Cf. “Entre a possibilidade e a realidade factual, a ‘exultação’ [*trípidio*] do dançarino insinua aqui um terceiro género de ser: um meio em que a potência e o acto, o meio e o fim, compensam-se e exibem-se um ao outro. Esse frágil equilíbrio não é uma negação – é, antes, uma cambiável exposição, não uma *catasc*, mas um agitar-se recíproco da potência no acto e do acto na potência” (Agamben, 2018: 4). Num outro texto, o autor aponta ainda para as alterações que tal figura de potência provocaria no campo do pensamento em torno da criação artística: “devemos ainda medir todas as consequências desta figura da potência que, dando-se a si mesma, se salva e se acrescenta no acto. Esta obriga-nos a repensar do início não apenas a relação entre a potência e o acto, entre o possível e o real, mas também a considerar de uma nova maneira, na estética, o estatuto do acto de criação e da obra” (Agamben, 2013: 250).

¹³ Do grego, potência.

Ora, tendo em consideração as várias abordagens de Agamben à questão do gesto e da potência (de ser e de não ser) – que, como se constatou, estão directamente relacionadas – o próprio acontecimento cinematográfico, na posição daquele que o acolhe, aproximar-se-ia da figura insubstancial do mensageiro, do anjo¹⁴, “que leva simplesmente uma mensagem sem acrescentar nada” (Agamben, 2008a: 29), num gesto que “não se produz, nem se age, mas se assume e suporta” (Agamben, 2008b: 12). Mais do que procurar reconhecer os transcendentais da montagem evocados por Agamben (1998) – a repetição (como restituição de possibilidades) e a pausa (como interrupção criadora) – que seriam capazes de expor o meio, dando a ver a própria imagem ao invés de dar a ver o que a imagem mostra (expressão, representação), procura-se, sobretudo, compreender “o profundo entrosamento entre o que o meio cinematográfico retrata e representa e a própria natureza do meio, a procura de uma identidade entre os gestos *no* cinema e os gestos *do* cinema como partes da mesma episteme [...]” (Grilo, 2014: 123).

No contexto cinematográfico, afigura-se-nos ainda pertinente traçar uma breve relação entre a teoria da potência e do gesto e a teoria da imagem-cristal deleuziana. Desde logo, a própria expressão de uma exibição da medialidade pura poderá tomar a forma daquilo que Gilles Deleuze (1985) designou como imagem-tempo, isto é, uma *apresentação directa do tempo*, rompendo com o esquema sensorio-motor privilegiado no cinema clássico e que procedia maioritariamente através de uma lógica de *transparência* (montagem invisível) entre causa-efeito-causa no domínio da acção. Ao invés, na imagem-tempo tratar-se-ia de exibir “situações ópticas e sonoras puras” que já não se inscrevem no domínio exclusivo da representação mas sim da apresentação, rompendo a continuidade lógica entre planos. Deleuze reconhece alguns dos mecanismos utilizados no cinema moderno para a construção desta imagem-tempo: falsos *raccords*, *flash-back*, profundidade de campo, des-sincronização, etc. Apresentação, já que o cinema é matéria-luz em movimento, nesse sentido bergsoniano em que “as imagens não são duplos das coisas, são as coisas em si mesmas [...]”. As imagens são, pois, propriamente, as coisas do mundo” (Rancière, 2014: 179). Ora, se assim é, para Rancière, a potência do gesto do cinema (e, portanto, do gesto da montagem) consiste justamente em colocar a percepção dentro das coisas, para que daí possa ser posteriormente extraída numa *operação de restituição*: “devolve[r] às matérias sensíveis as potencialidades que o cérebro humano lhes retirou” (Rancière, 2014: 183). Por sua vez, *dentro de campo*, ao contrariar as formas convencionadas da relação entre narrativa e expressão emocional, a imagem-tempo “liberta puras potencialidades carregadas pelos rostos e pelos gestos” ([sublinhado nosso] Rancière, 2014: 184).

¹⁴ Não poderíamos deixar de pensar aqui na figura do apóstolo Filipe, representado por Giorgio Agamben no filme *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), de Pier Paolo Pasolini. Por sua vez, Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vago-lumcs* (2014) elabora sobre os encontros conceptuais entre o pensamento e a prática artísticas de Pasolini e a filosofia de Giorgio Agamben.

A imagem-tempo¹⁵ deleuziana não se inscreve, pois, no ditado de *Chronos*, das narrativas lineares sucessivas. Pelo contrário, o tempo da imagem-tempo são as temporalidades todas, na medida em que faz coalescer passado, presente e futuro: o presente que se exhibe no passado que ainda conserva. É justamente uma das declinações conceptuais de imagem-tempo que nos permite traçar o elo de ligação entre as teorias em causa: a imagem-cristal, “o mínimo circuito” temporal da imagem-tempo (Deleuze e Parnet, 1996: 184), que apresenta dois modos – o actual e o virtual. A *imagem* do cristal geológico é particularmente esclarecedora no que respeita a este conceito: o tempo (múltiplo) expressa-se através da translucidez do cristal e das suas lapidações variadas. Tal imagem-cristal consagraria em si, simultaneamente, a imagem actual (imagens ópticas e sonoras puras, “presente”) e a sua própria imagem virtual (imagens-lembrança, imagens-sonho, “passado”), criando uma zona de indiscernibilidade entre ambas. É a actualização (presentificação) do virtual (por passar):

“a imagem virtual absorve toda a actualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem actual não é mais do que uma virtualidade. Essa troca perpétua do virtual e do actual define um cristal. [...] O actual e o virtual co-existem, e entram num circuito estreito que constantemente nos conduz de um ao outro” (Deleuze e Parnet, 1996: 184).

Ora, a correspondência que aqui propomos entre o conceito de *imagem-cristal* na teoria deleuziana e do *gesto* na teoria agambeniana assenta justamente na relação entre virtual e actual, na primeira, e potência e acto, na segunda. Isto é dizer que a potência, enquanto virtualidade, se actualizaria no acto, sem, no entanto, se esgotar neste.

O filme por vir, segundo Pasolini

Deste modo, como encontrar o espaço dessa *indecidibilidade* numa obra? Em *O Livro por vir*, Maurice Blanchot destaca, a propósito da escrita poética de Mallarmé, “uma presença por vir: que vem para além do futuro e não cessa de vir quando aí está” (Blanchot, 1984: 250). Isto é, a obra é em movimento, é espaço de desdobramento contínuo e é, por isso mesmo, a própria “espera da obra” (Blanchot, 1984: 251). A obra espera-se, e nessa espera, constitui-se e regenera-se como princípio sempre nascente. No *espaço* do livro, está-se *para lá* do tempo, no sentido em que “jamais o instante se sucede ao instante [...]”. Não se conta aí qualquer coisa que se teria passado, ainda que ficticiamente. A história é substituída pela hipótese: “Seja...” (Blanchot, 1984: 251). Existe, pois, inextricável relação para Blanchot entre a concepção e a existência da obra e a sua própria impossibilidade, já que, como afirma Blanchot em relação a Mallarmé, “*Un coup de dés* só é na medida em que exprime a extrema e estranha impossibilidade de si” (Blanchot, 1984: 245). Assim, só no limite da própria experiência é que poderá surgir a

(im)possibilidade da escrita: “[...] se [Mallarmé] concebe a obra, é no preciso momento em que [...] escreve doravante porque escrever deixa de se lhe apresentar como uma actividade possível” (Blanchot, 1984: 244).

Por sua vez, Agamben conceptualiza a noção de forma-de-vida a partir da relação entre potência [*dynamis*] e da inoperatividade: “só ocorre forma-de-vida onde ocorre contemplação da potência” (Agamben, 2017: 277), ou seja, é nessa contemplação que a obra se torna inoperativa, na medida em que é devolvida a outras possibilidades. Assim, para Agamben, o ser vivo define-se pela sua inoperatividade – “pelo modo em que, mantendo-se, numa obra, em relação com uma *pura potência*, constitui-se como forma-de-vida, na qual *zoè* e *bios*, vida e forma, privado e público entram num limiar de indiferença” (Agamben, 2017: 277). O artista não detém a soberania de uma operação criadora, nem da obra; é antes um ser “anónimo que procura constituir a sua vida como forma-de-vida” (Agamben, 2017: 277), e ao fazê-lo, através da inoperatividade, deixa de possuir as suas obras, deixa de ser o seu autor e de ter sobre elas a sua autoridade¹⁶. Uma proximidade poderá ainda entrever-se entre esta ideia e a proposta de Blanchot acerca da necessária relação entre o estilo do autor e o anonimato, ou melhor dizendo, a impessoalidade da obra: “o livro é sem autor porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor” [sublinhado nosso] (Blanchot, 1984: 240). Tal desaparecimento falante não se reduz a uma total ausência, antes uma afirmação negativa, logo, neutral, que pressupõe a desestabilização das funções comunicativas da linguagem já que o autor deixa de figurar como um sujeito de elocução: “[...] não basta dizer que as coisas se dissipam e que o poeta se apaga, é necessário dizer também que uma e outro, ao mesmo tempo que se submetem à indecisão de uma verdadeira destruição, se afirmam nesse desaparecimento e no devir desse desaparecimento” ([sublinhado nosso] Blanchot, 1984: 240).

Se Agamben se serviu da figura de Bartleby para articular uma proposta de potência (de fazer e de não-fazer)¹⁷, poder-se-ia pensar ainda na literatura de Samuel Beckett que, no extremo, é em si mesma uma potência-de-não-escrever por excesso de escrita: *não*-diegético, *não*-personagens, *não*-espaços, *não*-tempo, que encontra a dinâmica no desmembramento da linguagem e do discurso¹⁸; mas também, e de outros modos, na literatura de

¹⁶ Em sentido semelhante, Blanchot afirma também que o livro “necessita do escritor na medida em que este é ausência e lugar de ausência. O livro é livro quando não remete para alguém que o teria escrito, tão puro do seu nome e livre da sua existência quanto o é o sentido próprio daquele que lê” (Blanchot, 1984: 240). Cf. também o texto *O Autor como Gesto* in Agamben, G. (2006). *Profanações*. Tradução de Luísa Feijó. Lisboa: Edições Cotovia, pp. 83-101.

¹⁷ Não se trata de uma impotência já que, como vimos acima, a potência implica a disponibilidade/ privação de uma *hoxis*, de uma especificidade, de uma habilidade. Logo, a *possibilidadad* de qualquer coisa.

¹⁸ A função da recusa em Beckett surge na expressão da escrita, mas também no interior das não-narrativas: ela é forma e matéria: poder-se-ia ainda pensá-lo em relação ao filme *Film* (1966), de Samuel Beckett com Alan Schneider e Buster Keaton.

¹⁵ Do ponto de vista ranciêriano, não há absoluta distinção entre imagem-tempo e imagem-movimento, antes uma espiral infinita que o autor ilustra através do movimento de *Mouchette* (1967) a rebolar, no filme homónimo de Robert Bresson.

Marguerite Duras através da utilização do discurso indirecto livre¹⁹ (simultaneidade de discursos) e da imagem-cristal (simultaneidade indiscernível de temporalidades) ou até no seu trabalho cinematográfica, particularmente em *L'Homme atlantique* (1981), filme de intervalos que se dá a ver entre a voz-off da narradora (a própria) e o silêncio do modelo (para usar termos bressonianos), entre aquilo que se ouve e entre aquilo se vê, entre aquilo que não se vê (planos negros) e aquilo que não se ouve (a voz do modelo), etc.

Não se trata aqui, pois, de responder à questão o que *pode* o cinema mas de reconhecer em determinadas obras e em determinados autores uma certa *fórmula da potência*, noção que encerra em si mesma um paradoxo. Realizados nos finais dos anos 60, *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) e *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1969) integram um conjunto mais vasto de um projecto – inacabado, como veremos – de cinco curtas-metragens dedicadas por Pasolini ao “terceiro mundo”²⁰ e que incluía, além da África negra e da Índia, os países árabes, designadamente a Palestina, os guetos norte-americanos (que são já evocados em *Orestiade africana*) e a América do Sul. No primeiro caso, trata-se de um documento de viagem, rodado em várias cidades da Índia, em que Pasolini vai procurar *efabular* sobre uma lenda indiana, segundo a qual um marajá se oferece, num acto sacrificial, como refeição a um grupo de tigres esfomeados e que, em última instância, representará metaforicamente a Índia antiga, prévia à independência. Por oposição, a segunda parte do *filme a fazer* incidirá sobre o empobrecimento da família deste marajá – que acabará por morrer à fome –, representando a Índia moderna, cujos problemas se podem resumir, segundo adiante Pasolini, numa palavra: o processo de industrialização. No segundo caso, trata-se de uma possível adaptação da tragédia *Oresteia*, de Ésquilo, adaptada à África moderna pós-colonial e rodada maioritariamente na Tanzânia, no Uganda e em Tanganica. Apesar do ponto de princípio da pretensa adaptação de uma *fábula*, ambos os filmes recorrem, em determinados momentos, a métodos do documentário como as entrevistas feitas à população, que incidem, designadamente, sobre algumas problemáticas fundamentais dessas sociedades em transição, como o colonialismo, o capitalismo, ou ainda a sobre-população e a esterilização, entre outras. A par destes filmes, o cineasta italiano desenvolveu um trabalho simultânea e inseparavelmente documental e ensaístico, poético e político (como veremos com Didi-Huberman) – uma própria vida subterrânea dos seus

filmes maiores – em obras como *Comizi d'Amore* (1963-1965), que deve algumas das suas fundações epistemológicas ao cinema-verdade, *Sopralluoghi in Palestina* (1963) ou *Le Mura de Sana'a* (1970-1974).

Note-se que, como o próprio Pasolini afirmou em entrevista acerca de *Oresteia* – mas que se poderia estender aos demais *appunti* –, não se trataria de um “vero e proprio” filme mas de um “*film da farsi*” (Pasolini, 2001: 2936), isto é, de um *filme a fazer*, de um *filme por vir*. Em ambos os filmes, é a narração (se o termo se apropria...) do comentário de Pasolini que insinua o carácter vidente, *divinatório*, das imagens. No fundo, trata-se de juntar às imagens-documentos o mais elementar gesto mallarmeano de um *seja* como hipótese, protagonizado pelo próprio narrador-cineasta. Mas de que se fala quando se insinua esse carácter *vidente* (não visionário) nestes filmes? Precisamente porque fazem ver, porque *vêm chegar o tempo*, já não exclusivamente tornando indiscerníveis as fronteiras da ficção e do documentário, do imaginário e do real, do falso e do verdadeiro, como por exemplo nos exemplos trazidos por Gilles Deleuze e pela operacionalização do conceito da potência do falso no cinema – nomeadamente, *Moi, un noir* (1958), de Jean Rouch – mas expondo-as deliberadamente como possibilidade para afirmar a sua co-relação inata. Aqui a (e)fabulação é interior à história (tragédia grega ou lenda indiana) que é também a História e é desse modo que o autor transita, em *Orestiade africana* entre as “imagens-metáforas” da Guerra do Biafra (um certo modo de *provar* qualquer coisa, *documento do real*, concreto, como assegura Didi-Huberman (2014b)) e a guerra clássica entre gregos e troianos (um certo modo de *provar* qualquer coisa, invenção da psique, onírica (2014b)) – imagens que carregam uma fórmula patética através de gestos primitivos, uma pulsão arquetípica, capaz de gerar ao longo do tempo e universalmente a expressão de determinada emoção, como “dor, morte, luto” – ou até entre a descoberta da democracia nas nações africanas durante os anos 60 e a descoberta de *Oresteia* do “primeiro tribunal humano da democracia e da razão” ateniense²¹, tendo como ponto de partida uma analogia assumida entre a civilização tribal africana e a civilização arcaica grega. Aliás, a esse propósito, evocando uma espécie de eterno retorno, da repetição como diferença, o comentário dita ainda que estas imagens de arquivo de uma guerra moderna “*actualizam*”²² a guerra entre gre-

¹⁹ Sobre a noção aprofundada de discurso indirecto livre na literatura e no cinema: cf. Deleuze, G. & Guattari, F. (2007); Pasolini, P. P. (1972).

²⁰ O projecto dedicado ao *terceiro mundo* é, certo modo, uma restituição deste enquanto primeiro mundo, o que se torna especialmente evidente nos comentários finais de Pasolini nos *appunti* para *Oresteia*, como se verá adiante. Este terceiro mundo (cuja delimitação não se rege geograficamente) tratar-se-ia, pois, verdadeiramente de um primeiro mundo, original, isto é, dos modos de vida ancestrais, da civilização arcaica, da primitividade, da magia antiga.

²¹ Importante referir que Pasolini enfatiza a transformação das Erínias (vingadoras) em Euménides (benevolentes), que simboliza um apaziguamento das forças ctónicas, telúricas, dos antigos deuses – representadas primeiramente no filme através das árvores em fúria – a favor de uma razão da justiça democrática dos novos deuses. Nos momentos finais do filme, Pasolini acaba por revelar a metáfora traçando uma oposição irresoluta entre o “espírito original” e o “modo de conhecimento ocidental”, “as antigas divindades primordiais” e a “razão e a liberdade”. A imagem-metáfora encontrada é a de uma dança ritualizada de uma tribo na Tanzânia que outrora teria “significações religiosas” e “cosmogónicas” assumidas como verdadeiras e surge agora como que des-sacralizada, repetida por puro prazer. Cf. Honesko, V. (2020). Das tragédias à crítica: momentos de crise in *Romato de Malcs*, 40(2), Campinas, pp. 486-500. doi: 10.20396/remate.v40i2.8659654

²² O termo utilizado por Pasolini é particularmente relevante porque, quais cristais, e fazendo uso da profunda *disjunção conjuntiva*.

gos e troianos, o tribunal *atualiza* o templo de Atena, a universidade *atualiza* o templo de Apólo, e sugerindo ainda que os rostos anónimos *atualizam* as personagens mitológicas, e por aí em diante, num caso limite de uma “complementaridade da imagem sonora, palavra falada como fabulação criadora, e da imagem visual, aterro estratigráfico ou arqueológico” (Deleuze, 1985: 364). Aliás, a noção de vidência acima evocada decorre da proposta de Deleuze de que ver estaria para lá do exercício empírico da visão, sendo capaz de se desvelar no limite da invisibilidade qualquer coisa que “apenas poderia ser vista” (Deleuze, 1985: 340). Algo semelhante acontece na fala – a visão de um cego, a fala de um afásico –, pelo que se trataria, enfim, de uma *entre-visão*, entre a imagem sonora e imagem visual, numa complementaridade que as mantém, todavia, separadas: “aquilo que a palavra profere é também o invisível que a vista apenas vê por vidência, e aquilo que a vista vê, é aquilo que a palavra profere de indizível” (Deleuze, 1985: 340).

A meta-discursividade instaurada pelo comentário de Pasolini não cessa de dizer “isto é um filme, isto poderia ser um filme”. Em *Orestíade africana*, há uma sequência que se inicia com a revelação de Pasolini: “estes são elementos para um *flash-back* [de facto, um *flash-forward* milenar] sobre a armada grega e a guerra de Tróia” e o espectador é convocado bobinar toda sequência de imagens da guerra do Biafra sob essa nova, possível condição; noutra sequência, ainda, ouve-se a leitura de um excerto da tragédia de Ésquilo por Pasolini – episódio de Cassandra – cantada por “cantores-actores [...] negros americanos”, ao som da música *jazz* de Gato Barbieri, e o realizador introduz a cena dizendo: “uma ideia súbita força-me a interromper esta espécie de relato [...]: fazer cantar, em vez de representar, a *Oresteia*”²³; por sua vez, também os hiatos espaciais ou temporais provocados pela interrupção de uma eventual continuidade verdadeira ou naturalizante contribuem para corroborar: “isto é um filme”. Ao criar brechas no sentido imediato, tudo isto “faz gaguejar” o cinema, retomando a expressão de Gilles Deleuze (1993) a propósito da literatura, libertando das imagens sonoras e visuais, variações infinitas.

Num texto dedicado à *rabbia poética* pasoliniana, sobre o filme-ensaio *La Rabbia* (1963), Georges Didi-Huberman insinua a ligação entre o realizador italiano e a teoria warguiana afirmando que boa parte do cinema de Pasolini procuraria a restituição da *poesia dos gestos* (Didi-Huberman, 2014a: 85), enaltecendo a sua força expressiva. Importa, pois, articular duas ideias: por um lado, a noção de

sobrevivência pensada por Didi-Huberman quer visualmente, quer politicamente (designadamente a partir de um texto publicado pelo realizador italiano sobre a sobrevivência dos pirilampos), e, por outro lado, o ímpeto arqueológico de Pasolini (no sentido lato do termo, apontando para uma lógica da origem) que se manifesta ora pelo seu inexcedível interesse pela cultura clássica, ora pelo dialecto friuliano ou até mesmo e simbolicamente pelos pirilampos – em suma, pelo extinto ou em perpetradas vias de extinção. Ímpeto esse que se manifesta, por exemplo, na atenção que o realizador oferece ao conjunto de objectos rudimentares encontrados numa cabana ou ao mercado “abandonado”, mas também aos gestos ritualizados, e repetidos a pedido de Pasolini, de uma oferenda fúnebre, em *Orestíade africana*, ou às técnicas de trabalho milenares, ainda utilizadas nas recônditas aldeias indianas, onde o cineasta encontra uma “paz pré-histórica”. Aparecem, assim, estas imagens como sobre-vivências, como “*luciole*”²⁴ das intermitências passageiras a que se opõe o horizonte, a “*luce* dos estados definitivos” (Didi-Huberman, 2014b: 115). Avesso, de certo modo, ao progressismo histórico e ao domínio da razão na sociedade ocidental industrializada, Pasolini procurará encontrar a *contemporaneidade*²⁵ noutros lugares – “Io sono una forza del Passato [...] / più moderno di ogni moderno” (Pasolini, 2003: 1099) –, designadamente na mitologia clássica, à qual consagra várias das suas obras cinematográficas. Ao reivindicar o estatuto da modernidade por via da cultura arcaica, o escritor e cineasta torce a temporalidade para entrar num movimento anacrónico. Que tarefa para as imagens nesta missiva? Georges Didi-Huberman traça uma comparação entre os pássaros utilizados pelos mineiros para pressentirem os potenciais gases nocivos e as imagens, produzidas pelo artista, qual inventor do tempo.

“Quando uma imagem se põe a tremer ou a ‘enfundar’, não estamos nós em vias de *ver chegar* qualquer coisa decisiva [...]? As imagens, como os pássaros, servem também para isso: para ver o tempo que vem. Para desmontar o presente remontando em direcção ao passado, remontando o passado²⁶, libertando daí qualquer índice para o futuro” (Didi-Huberman, 2014a: 29).

Não se trata, como afirma o autor, de antever uma catástrofe futura, mas de exercer uma espécie de *simpatia divinatória*, apontando: eis um *acontecimento!* Os *appunti*, cuja forma e técnica podem também ser encontrados em alguns escritos de Pasolini, inscrevem-se num regime de indicialidade, como, de resto, a própria etimologia nos indica: em português, derivado do latim, apontar designaria ora o acto de indicar, estirando o dedo em direcção a algo, ora o acto de tirar apontamentos, isto é, de anotar, ora o acto de afiar ou aguçar, e, por fim, no seu modo verbal intransitivo, refere-se ao acto de despontar. Assim, a polissemia etimológica permite clarificar algumas das propriedades deste “estilo sem estilo” proposto por

da não-correspondência entre as imagens visuais (de carácter documental) e as imagens sonoras, isto é, do comentário em voz-off (de cariz efabulatório), estes filmes parecem girar sobre si próprios a tal velocidade que o que se vê não cessa de atualizar as virtualidades projectadas pelo que se ouve, e vice-versa. Tal princípio disjuntivo e de não-correspondência, é o que permite Agamben (1998) traçar uma relação entre o cinema e a poesia (e não a prosa narrativa), pois há uma ruptura de sentido.

²³ Sendo que Pasolini justifica ainda a escolha dos cantores negros americanos, “os 20 milhões de sub-proletários negros da América são os líderes dos movimentos revolucionários do Terceiro Mundo”, está-se doravante diante de três *imagens*: a da tragédia propriamente dita, a dos sub-proletários negros americanos e ainda a dos cantores.

²⁴ Em italiano, o termo designa pirilampo.

²⁵ Cf. Agamben, G. (2009). *O que é o Contemporâneo? E outros Ensaios*. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos.

²⁶ No texto a propósito de Guy Debord, Agamben ressalva que justamente o cinema teria a capacidade de restituir ao passado a sua possibilidade (1998:70).

Pasolini. De forma mais óbvia e particularmente relevante, o registo documental destes dois *appunti* assenta numa lógica do acontecimento iminente, de encontros *à mão de semear*²⁷ do cineasta com rostos, gestos e paisagens, fazendo da câmara esse dedo que aponta, como quem, num lance, solicita a outrem: “olha!”. Por sua vez, a condição isolada das imagens – nem fragmentária, nem episódica – coloca em evidência a anotação como modo privilegiado, já não da palavra, mas da imagem²⁸. Imer-so numa determinada realidade, é recortado, num fluxo, aquilo que mais assenta ao *anotador*, denunciando aí certamente a consagração da impossibilidade de uma qualquer totalidade (daí também que se lhe associe uma poética do fragmento, do inacabado ou mais precisamente do *não finito*). Ressalve-se a esse propósito que, tal como nos apontamentos de um discípulo durante a lição, um filme a fazer não se destinaria a uma finalidade outra, não se prestaria a qualquer reescrita, feito rascunho, antes a acompanhar o movimento desdobrado de um pensamento que ganha corpo e clareza ao *inscrever-se* pela mão daquele que vê ou escuta. Por fim, os *appunti* como resultado de um olhar aguçado, preciso²⁹, *hic et nunc*, das “intermitências passageiras”, que não se deixa resvalar para o *horizonte*: este rosto que me assalta, aqui e agora. Os *appunti* surgem, pois, simultaneamente como um registo em si mas também como um registo da sua própria iminência – uma anunciação³⁰.

“Não me podia enganar, porque às vezes, quando se filma/ [as decisões têm de surgir/ em questão de minutos:/ nunca me enganei, nos rostos,/ nos rostos <...>/ porque a minha luxúria e a minha timidez/ me forçaram a conhecer bem os meus semelhantes” (Pasolini, 2021: 26). Esta citação, extraída do poema bio-bibliográfico de Pasolini, *Poeta delle ceneri*, releva quer da exactidão do olhar, quer da força expressiva dos rostos, tanto quanto o revela uma das primeiras sequências de *Appunti per un'Orestiade africana*, na qual, em busca das personagens para a tragédia, o cineasta retrata um conjunto de rostos em grande plano, demorando-se apenas breves instantes em cada um deles e elencando diversas possibilidades para uma mesma personagem reconhecendo, por exemplo, vários Agamenón. Todavia, já em *Appunti per un film sull'India*, realizado anteriormente e o primeiro *filme a fazer* do projecto mais alargado, se encontra um movimento corres-

pondente com a montagem de diversos grandes planos de rostos – cujos olhares se fixam em alguns casos na *objectiva*, incluindo aí o primeiro (e último plano do filme), o retrato de um homem, provável marajá, a que se seguirão imagens de corpos (de)formados, ou ainda a sequência de rostos de crianças em que Pasolini procura os possíveis filhos do marajá. Por vezes, é a câmara que se fixa, noutros momentos, é o olhar que fixa a câmara em movimento. Desses rostos e desses corpos apenas se lhes conhece, e brevemente, a sua fisionomia, enfim, a sua expressão e a sua aparência, que é também a sua aparição. Ainda que o cineasta procure uma aproximação ao rosto, seja por via do *zoom*, do *travelling* ou do *jump-cut* de primeiro para grande plano, a curta duração de cada plano aniquila a possibilidade de uma qualquer identificação ou sequer de uma subjectivação – motivo provável pelo qual Didi-Huberman se esquivava a traçar qualquer relação entre a ética da responsabilização face-a-face proposta por Emmanuel Lévinas e os filmes de Pasolini³¹ – mas suscitando, por sua vez, uma “trans-humanização” que procederia pelo “desejo de construir experiências comuns a partir de experiências singulares”, ou seja, organizar multidões (Houba, 2004:145). Repara-se também que, nestes dois filmes, surgem ainda auto-retratos e o cineasta figura-se assim como os seus “semelhantes” evocados no excerto supra-mencionado. Assim, para lá de uma ontologia paradoxal da imagem cinematográfica, simultaneamente reificação e movimento, para lá da própria representação de um rosto mensageiro, desvela-se, nesta metodologia pasoliniana, uma relação inextricável – encontro ou coincidência – entre a aparição da imagem, enquanto movimento de *revelação* do cinema, e a apresentação de um rosto “qualquer” enquanto matéria sensível, força de expressão: como puro anúncio do aparecer, está-se já na esfera da gestualidade, no sentido em que o aceno se revela como movimento expressivo. Na nota introdutiva a *Appunti per un Poema sul Terzo Mondo* (1968), Pasolini elenca os seus desígnios:

“L'immensa quantità di materiale pratico, ideologico, sociologico, ideologico, politico che viene a costituire un film del genere, impedisce obbiettivamente la manipolazione di un film normale. Esso seguirà dunque la formula: 'Un film su un film da farsi' (ciò spiega il titolo 'Appunti per un poema ecc.')” (Pasolini, 2001: 2681).

O que nestas declarações se apresenta como fundamental é a assumpção da seguinte fórmula: um filme sobre um filme a fazer. Tal como a fórmula bartlebyana, o princípio apontado por Pasolini apresenta um carácter auto-reflexivo e em certa medida tautológico, reenviando para um único objecto que é, todavia, sempre outro – “um filme sobre um filme a fazer... sobre um filme a fazer... sobre um filme a fazer”. Se é certo que a fórmula de Melville sugere uma falsa negação, em Pasolini o *filme a fazer* ja-

²⁷ Nalguns casos a imagem é quase literal, tendo em consideração o encontro entre o realizador e os camponeses.

²⁸ De resto, acompanhem-se aqui as razões da *transfêrncia* de Pasolini da escrita literária para o cinema: “Disse que faço cinema para viver de acordo com a minha filosofia, isto é, segundo o meu desejo de viver sempre ao nível da realidade, sem a interrupção mágico-simbólica do sistema dos sinais linguísticos” (Pasolini, 1985: 114).

²⁹ Refira-se ainda, a tal propósito, a expressão informal “apontar a câmara”.

³⁰ Não se poderia não evocar aqui o interesse de Pasolini quer pela cultura cristã, quer pelas belas artes. Veja-se ainda o texto de Michael Hardt (2004), dedicado a Agamben, em que o autor se propõe a pensar sobre a obra de Pasolini a partir do corpo de Cristo e de momentos associados: a saber, encarnação, exposição e crucificação.

³¹ Referindo-se ao pensamento de Agamben e aos seus encontros com os interesses pasolinianos, Didi-Huberman afirma: “Enfim, trata-se de uma atenção ética no que diz respeito ao rosto humano 'qualquer', atenção que, no fundo, deve talvez menos ao pensamento de Lévinas do que à prática amorosa do *gros plan* em Pasolini” (Didi-Huberman, 2014b: 71-72). O adjetivo não é casual, já que, como sabemos, para Pasolini, o cinema – e os encontros daí decorrentes – são matéria de carne, de corpo, até de sensualidade.

mais estará *feito* e, acompanhando a sua própria fórmula, essa seria a sua principal propriedade: a obra constituir-se como a espera da obra, a inscrição da inoperatividade (supra-citado). Pelo contrário, consagrar uma poética do fragmento e/ ou do inacabado implicaria assumir o pressuposto de um desejo de totalidade, devedor de um certo pensamento teleológico: um meio é um meio, e não um meio como fim. Porém, como afirma Pasolini em entrevista a Lino Peroni, em 1968, tais filmes são a afirmação da sua própria (im)possibilidade:

“Per sentire dagli indiani, i più diversi, da un maràgia stesso ad alcuni santoni, dalla gente del popolo a degli scrittori, se questo film poteva essere fatto o no. Ora ne è venuto fuori un film che ha tuttavia questa trama: la trama rimane, la storia rimane, però appunto, come trama ‘da farsi’” ([sublinhado nosso] Pasolini, 2001: 3116).

Logo, surge como um “estilo sem estilo”, “filme a fazer”, que é o mesmo que dizer, afirmação neutral. Ainda é um filme (a fazer, é certo) e já não é um filme (por fazer), tornando tangível esse mesmo movimento. Que, a nosso ver, esta forma em particular – *appunti* – consagre o cúmulo do que se poderia considerar uma *fórmula da potência* na obra de Pasolini, não impede de o reconhecer nas demais obras e no próprio pensamento do cineasta italiano. Quando escreve, poucos anos antes de realizar o filme sobre a Índia, um texto intitulado “[o] argumento como ‘estrutura que quer ser outra estrutura’”, referindo-se à natureza múltipla e metamórfica de um texto cujos signos basculam necessariamente entre o seu significado linguístico corrente e o significado cinematográfico particular de um *filme a fazer*, expressando simultaneamente uma forma (estádio A, argumento) e a vontade de ser outra (estádio B, filme), encontra-se já diante dessa mesma *dinâmica* (termo, de resto, usado por Pasolini para caracterizar o movimento entre um e outro estádio) (Pasolini, 1972: 189-197). Desta forma, os *appunti* colocam em crise a centralidade do argumento e, logo, do texto nesta proposta, já que parecem afirmar que, enfim, o próprio “filme é uma estrutura que quer ser outra estrutura”, tal qual como nos devolve implicitamente a fórmula “um filme sobre um filme a fazer... sobre um filme a fazer... sobre um filme a fazer”.

Considerações finais

O primeiro apontamento de *Notas sobre o Gesto*, de Agamben, vaticina que “no final do século XIX, a burguesia ocidental tinha definitivamente perdidos os seus gestos” (2008:9). De certo modo, o que move Pasolini nestes *appunti* em direcção a um *primeiro mundo*, arcaico, primitivo e mágico, é justamente a busca desses gestos sem fins ainda não *perdidos*, porque ainda não aburguesados ou ocidentalizados, mas no limiar do desaparecimento, e é efectivamente o registo dessa perda. Sendo o gesto a expressão da pura medialidade, devendo-se expor enquanto tal, e considerando Agamben (1998) que, quando trabalhada pela repetição e a paragem (montagem), a imagem dá-se a ver enquanto tal, não desaparece no que nos dá a ver, o cinema apareceria justamente como um meio privilegiado.

Porém, se estes filmes de Pasolini não se inscrevem na filiação de Guy Debord, de um certo Jean-Luc Godard ou até de Harun Farocki³², há todavia uma prática da repetição das *entre-imagens* que se constrói a partir da relação entre as imagens sonoras e as imagens visuais, como se umas ecoassem nas outras, como um *déjà-vu*, como *atualização*, logo repetição enquanto diferença e possibilidade, e há também uma prática da paragem, ou pelo menos, de uma interrupção criadora, de uma “potência da paragem” (Agamben, 1998: 73), que decorre de uma tal aproximação ao rosto. Há, enfim, uma suspensão da função (comunicativa, utilitária) da *linguagem cinematográfica*, que torna o cinema inoperativo – na sua eventual função documental ou ficcional – sem fim e sem finalidade, faz *gaguejar* o cinema, expondo a sua descontinuidade em direcção ao aberto, não para expressar o que evidentemente representa – e que seria a sua finalidade – mas para expressar a sua própria possibilidade de se expressar, “o poder de dizer” (Agamben, 2007: 44) da poesia na contemplação da língua, restituindo às imagens, nessa brecha, novos usos possíveis. Isto é dizer, contemplação da potência na obra.

Agamben retoma a ideia proferida por Deleuze de que o acto de criação seria sempre um acto de resistência e, como tal, implicaria um acto de des-criação (1998: 74): da resistência faz-se contemplação, devolução do real ao possível, que ocorre justamente no momento em que o artista enquanto sujeito de autoridade se desvanece na própria expressão – processo de individuação (depois, trans-humanização) em curso. Estilo sem estilo ou escrita da potência, os *appunti* constituem-se justamente como esse filme sempre por vir, sempre nascente, *entre* o acto de criação e o acto de des-criação, resistência e contemplação, possibilidade e impossibilidade: “[o] acto de criação desenrola-se perante os nossos olhos, e a única lógica que o preside é a da disponibilidade e da total liberdade de invenção. O ‘filme a fazer’ espalha-se numa multitude de possíveis, que fazem jogar entre si diferentes modos de narração, diferentes regimes de imagens, diferentes vozes” (Houcke, 2013). Deste modo, estaremos sempre diante de uma tela em branco, como diante de uma ardósia.

³² Há, nestes filmes, também a repetição efectiva de alguns planos, bem como a repetição implícita no uso de imagens de arquivo. A diferença fundamental que se traça aqui é a de que os realizados mencionados recorrem a estas práticas enquanto metodologia.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2013). **A Potência do Pensamento**. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Relógio D'Água.
- AGAMBEN, G. (2007). Arte, inoperatividade e política in **Política** (org. Rui Mota Cardoso). Porto: Fundação de Serpentes. pp. 35-45.
- AGAMBEN, G. (2008a). **Bartleby, ou Da Contigência**. Tradução de Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim.
- AGAMBEN, G. (1998). Le Cinéma de Guy Debord in **Image et Mémoire**. Paris: Hoëbeke. pp. 65-76.
- AGAMBEN, G. (2008b). Notas sobre o Gesto in **Arte-filosofia**, (4), Ouro Preto. Tradução de Vinícius Honesko. pp. 9-14.
- AGAMBEN, G. (2017). **O Uso dos Corpos**. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo.
- AGAMBEN, G. (2018). **Por uma Ontologia e uma Política do Gesto**. Tradução de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- ARISTÓTELES. (2006). **De Anima**. Tradução de Maria Reis. São Paulo: Editora 34.
- ARISTÓTELES. (2002). **Metafísica**. Tradução de Giovanni Reale. Revisão de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola.
- BLANCHOT, M. (1984). **O Livro por Vir**. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água.
- BRESSON, R. (2000). **Notas sobre o Cinematógrafo**. Tradução de Pedro Mexia. Porto: Porto Editora/ Elementos Sudoeste.
- DELEUZE, G. (1981). **Cours sur Spinoza**. Transcrição de Jean-Charles Jarrell. doi: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=221
- DELEUZE, G. (1985). **Cinéma 2 - L'Image-temps**. Paris: Minuit.
- DELEUZE, G. (1993). **Critique et clinique**. Paris: Minuit.
- DELEUZE, G. (2006). **Nietzsche par Gilles Deleuze**. Paris: PUF.
- DELEUZE, G. e Guattari, F. (2007). **Capitalismo e Esquizofrenia 2 - Mil Planaltos**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim.
- DELEUZE, G. e Parnet, C. (1996). **Dialogues**. Paris: Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014a). **Sentir le grisou**. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014b). **Sobrevivências dos Vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG.
- ESPINOSA, B. (1992). **Ética**. Tradução de Joaquim Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, António Simões. Lisboa: Relógio D'Água.
- GRILO, J. M. (2014). Propositions for a Gestural Cinema: On "Ciné-Trances" and Jean Rouch's Ritual Documentaries in GUSTAFSSON H. e GRONSTAD, A. (eds.), **Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image**. Nova Iorque e Londres: Bloomsbury Academic Press. pp. 121-138.
- HARDT, M. (2004). L'exposition de la chair chez Pasolini in **Multitudes**, 18(4), Outono, pp. 159-167.
- HOUBA, P. (2004). Trans-humaniser et organiser multitudes in **Multitudes**, 18(4), Outono, pp. 143-147.
- HOUCKE, A-V. (2013). Un Non Finito Cinématographique in **Critikat**, 5 de Março. doi: <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/carnet-de-notes-pour-une-orestie-2/>
- NIETZSCHE, F. (1976). **Fragments posthumes: Automne 1887 - mars 1888**. Tradução de Pierre Klossowski. Paris: Gallimard.
- PASOLINI, P. P. (1985). **As Últimas Palavras um Ímpio (Conversas com Jean Duflot)**. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Distri Editora.
- PASOLINI, P. P. (1972). **Empirismo eretico**. Milão: Garzanti.
- PASOLINI, P. P. (2001). **Per il cinema, II** (org. Walter Siti e Franco Zabagli). Milão: Mondadori.
- PASOLINI, P. P. (2003). Poesie Mondane in **Pasolini Tutte le Poesie, I** (org. Walter Siti). Milão: Mondadori. pp. 1093-1101.
- PASOLINI, P. P. (2021). **Who is me - Poeta das cinzas**. Tradução de Ana Isabel Soares. Lisboa: Barco Bêbado.
- RANCIÈRE, J. (2014). **A Fábula Cinematográfica**. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro.

