

**DOSSIER****“LA ‘VIDA’ Y LA ‘POLÍTICA’: UNA GENEALOGÍA DEL  
PENSAMIENTO POLÍTICO ITALIANO CONTEMPORÁNEO”****Constanza Serratore***Por qué una genealogía del pensamiento político italiano contemporáneo***ARTÍCULOS****Roberto Esposito***Vida biológica y vida política (Bilingüe)***Marcelo Antonelli***La deriva deleuziana de Roberto Esposito***Sandro Chignola***Regla, Ley, forma-de-vida. Alrededor de Agamben: un seminario (Bilingüe)***Jacopo D'Alonzo***El origen de la nuda vida: política y lenguaje en el pensamiento de Giorgio Agamben***Luciano Carniglia***Figuras de la subjetividad: el decir verdadero en la biopolítica contemporánea***Vinicius Nicastro Honesko***Para una ética sin culpa: Agamben lector de Pasolini (Bilingüe)***Dario Gentili***Italian Theory: Crisis y Conflicto (Bilingüe)***Rodrigo Karmy Bolton***La Potencia de Averroes. Para una Genealogía del Pensamiento de lo Común en la Modernidad***RESEÑA****Jannia Gómez González***Iván Ávila Gaitán. De la isla del doctor Moreau al planeta de los simios: La dicotomía humano/animal como problema político. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2013.***ENTREVISTAS****Laura Gioscia  
Gabriel Delacoste***On Critical Thought Today. An Interview with Wendy Brown***Diego Sazo***Maquiavelo: Republicanismo radical y poder constituyente (Entrevista a Miguel Vatter)*

# PARA UNA ÉTICA SIN CULPA: AGAMBEN LECTOR DE PASOLINI\*

VINICIUS NICASTRO HONESKO\*\*  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

## R E S U M E N

Este ensayo presenta algunas conexiones pasibles de ser encontradas entre la filosofía de Giorgio Agamben y el pensamiento de Pier Paolo Pasolini. A partir del cortometraje *La secuencia de la flor de papel* de Pasolini, se propone un análisis de la idea de inocencia culpable presentada por el director. De este modo, se comprende a partir de esa noción una ética que deviene del pensamiento de Pasolini. A continuación, se establece a través de referencias y enlaces directos e indirectos el modo en que esta dimensión también se encuentra presente en Agamben. Por lo tanto, de acuerdo a la reciente lectura de Kafka presentada por el filósofo en *Nudità*, se comprueba cómo el proyecto de auto-calumnia agambeniano, referido al personaje Joseph K., se acerca a la idea presentada por Pasolini en *La secuencia de la flor de papel*. Por último, se muestra cómo la dimensión ética de Pasolini (el *ab joy*, la felicidad y el dolor juntos) está en estrecha relación con las comprensiones éticas postuladas por Agamben en sus diversas formulaciones.

**PALABRAS CLAVE:** Inocencia culpable, ética, auto-calumnia, Agamben, Pasolini.

## FOR ETHICS WITHOUT GUILT: AGAMBEN AS READER OF PASOLINI

This essay presents some possible connections that can be found between the philosophy of Giorgio Agamben and the thought of Pier Paolo Pasolini. From the Pasolini's short movie *The paper flower sequence*, it proposes an analysis of the idea of guilty innocence presented by the director. It comprehends how from this notion something like an ethics accrues in Pasolini's thought. Further, by means of references and direct and indirect links, it establishes how this dimension is also present in Agamben. Therefore, according to the recent reading of Kafka presented by the philosopher in *Nudità*, it verifies how Agamben's propose of self-calumny, referred to the personage Joseph K., comes near to the idea presented by Pasolini in *The paper flower sequence*. Finally, it finds how Pasolini's ethical dimension (the *ab joy*, happiness and pain together) is in close relation with the ethical comprehensions proposed by Agamben in his several formulations.

**KEYWORDS:** Guilty innocence, ethics, self-calumny, Agamben, Pasolini.

\* Artículo recibido el 31 de agosto de 2013 y aceptado el 10 de octubre de 2013. Traducido del portugués al español por Alicia Link. Corrección de la traducción por Jan Ryniewicz y Constanza Serratore.

\*\* Postdoctorado en el Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil. E-mail: [viniciushonesko@gmail.com](mailto:viniciushonesko@gmail.com)

**PARA UNA ÉTICA SIN CULPA:  
AGAMBEN LECTOR DE PASOLINI**

En el cortometraje filmado en el verano de 1968, *La secuencia de la flor de papel*, uno de los episodios de *Amore e rabbia* (1969) –antología de cortos para la que también contribuyeron Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Marco Bellocchio y que fue presentado en el Festival de Berlín 1969 bajo el nombre *Vangelo '70*, justamente porque está inspirado en breves tramos del Evangelio–, Pier Paolo Pasolini dibuja un juego entre imágenes en las que exhibe su “desesperación existencial total” especialmente de *Teorema*<sup>1</sup>, como afirma en una entrevista a Adriano Apra al respecto. La película de aproximadamente 10 minutos muestra a Riccetto (escenificado por Ninetto Davoli) bajando la Via Nazionale de Roma, cantando, jugando, interactuando con los transeúntes y sonriente. Mientras tanto, imágenes de archivo se superponen a las imágenes que representan a Riccetto en su trayectoria –imágenes de lo cotidiano, de periódicos, del globo terráqueo, de la actualidad política, pero sobre todo imágenes violentas con escenas de guerra, bombardeos, etcétera. Con los sonidos de los carros de la Via Nazionale también se confunden, en conjunto con la superposición de las imágenes, los sonidos de las bombas. En cierto modo, estas imágenes que irrumpen en medio de la caminata alegre y despreocupada de Riccetto –un sujeto que se siente la *gioia di vivere*– son una especie de contrapunto, de memoria social, que parece querer hacer que el personaje se dé cuenta de que, en medio de la tranquilidad y la banalidad de la vida, están, de modo latente, los males y la tristeza que también son de la vida.

De hecho, a partir de determinado momento, Dios mismo trata de iniciar un diálogo con Riccetto. Las diversas voces divinas –hay una polifonía alternada en el discurso divino que, en efecto, se anuncia como Dios– intentan recordar, así como las imágenes ignoradas por el personaje, que él no puede continuar su camino sin darse cuenta de lo que sucede, esto es, pensándose inocente. Dios quiere e insiste en recordarle al personaje que no hay forma de ser inocente en un mundo en que las tiranías de los hombres causan dolor y destrucción. Al final, después de que Riccetto continúa sin escuchar y tarareando despreocupadamente una canción americana, Dios mismo, insistiendo mucho en que el joven lo oiga, se ve en una contradicción. Y escuchamos de modo claro –en sus diversas voces– su discurso:

---

1 Pier Paolo Pasolini, “Entrevista rilasciata a Adriano Aprà”, en *Per il cinema. II*, comp. Walter Siti y Franco Zabagli (Milano: Arnoldo Mondadori, 2001), 2942.

## PARA UMA ÉTICA SEM CULPA: AGAMBEN LEITOR DE PASOLINI

No curta-metragem filmado no verão de 1968 *A sequência da flor de papel*, um dos episódios de *Amore e Rabbia* (1969) –antologia de curtas para a qual também contribuíram Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Marco Bellocchio e que foi apresentado no Festival de Berlim de 1969 com o nome *Vangelo '70*, justamente por se tratar de curtas inspirados por trechos do evangelho–, Pier Paolo Pasolini elabora um jogo entre imagens no qual exhibe o seu “desespero existencial total”, como afirma numa entrevista a Adriano Aprà a respeito, sobretudo, de *Teorema*<sup>1</sup>. O filme, de aproximadamente 10 minutos, mostra Riccetto (encenado por Ninetto Davoli) descendo a Via Nazionale, em Roma, cantarolando, brincando, interagindo com os transeuntes e sorridente. Entretanto, imagens de arquivo se sobrepõem às imagens que retratam Riccetto em seu trajeto –imagens do cotidiano, de jornais, do globo terrestre, do noticiário político mas, sobretudo, imagens violentas com cenas de guerra, de bombardeamentos etc.; com som dos carros da via Nazionale também se confundem, em conjunto com a sobreposição das imagens, os sons das bombas. De certo modo, tais imagens que irrompem em meio à caminhada alegre e despreocupada de Riccetto – um sujeito em que sente a *gioia di vivere*– são uma espécie de contraponto, de memória social que parece querer fazer com que a personagem se dê conta de que em meio à tranquilidade e banalidade da vida, estão, de modo latente, as mazelas e a *tristeza* que também são da vida.

De fato, a partir de determinado momento, o próprio Deus intenta começar um diálogo com Riccetto. As várias vozes divinas –há uma polifonia alternada no discurso divino que, com efeito, anuncia-se como Deus–tentam lembrar, assim como as imagens, ignoradas pela personagem, de que ele não pode continuar seu caminho sem se dar conta do que acontece, isto é, pensando-se inocente. Deus quer e insiste em lembrar a personagem de que não há como ser inocente num mundo em que as tiranias do homens causam dor e destruição. Ao final, depois de Riccetto continuar sem ouvir e cantarolar despreocupadamente uma canção americana, o próprio Deus, muito insistindo para que o jovem o ouça, vê-se numa contradição. E escutamos de modo claro –nas suas várias vozes– o seu discurso:

---

1 Pier Paolo Pasolini, *Intervista rilasciata a Adriano Aprà*. in *Per il cinema. II*, org. de Walter Siti e Franco Zabagli (Milano: Arnoldo Mondadori, 2001), 2942.

## PARA UNA ÉTICA SIN CULPA

Es verdad, tú eres inocente y quien es inocente no sabe, y quién no sabe no quiere, pero yo, que soy tu Dios, te ordeno saber y querer. Es contradictorio y quizás también insoluble, porque si tu eres un inocente no puedes no serlo, y si eres inocente, no puedes tener conciencia y voluntad [...] La inocencia es una culpa, la inocencia es una culpa, ¿comprendes? Y los inocentes serán condenados porque no tienen más derecho a serlo. No puedo perdonar a alguien que va con la mirada feliz de los inocentes entre las injusticias y las guerras, entre los horrores y la sangre<sup>2</sup>.

Después de esas palabras de Dios, Riccetto inmediatamente cae muerto.

No es posible que los hombres transcurran inocentes por la historia. Toda inocencia, por lo tanto, ya es una culpa y, por eso, todos los inocentes sufrirán una pena; todos los hombres están desde que nacen, desde su inserción en la historia, condenados. En la sección de las conversaciones con Jon Halliday en las que Pasolini habla sobre el corto, explica que el origen de la película está en el misterioso pasaje de Mateo 21: 18-19. Se trata del momento inmediatamente posterior a la expulsión de los mercaderes del templo y a la cura de algunos ciegos y lisiados, acciones que habrían despertado la furia de los sacerdotes. En estos versículos podemos leer: “Por la mañana siguiente, volviendo a la ciudad, Jesús tuvo hambre. Vio una higuera cerca del camino, fue hasta allí pero no encontró nada, salvo hojas. Entonces Jesús le dijo a la higuera: ‘Que nunca más des frutos’. Y en ese mismo instante, la higuera se secó”. Era marzo, como se infiere de la narración, y la higuera no podría dar más frutos, pero aún así se acercaba al momento en que el Mesías iba a beber el cáliz y esa *inocencia* del árbol es castigada con la muerte. Pasolini dice: “Hay momentos en la historia en que no se puede ser inconciente, es necesario ser conciente y no serlo equivale a ser culpable”.<sup>3</sup>

En el último texto que escribe en 1968, el año de la filmación del cortometraje, para su columna “El Caos”, que tenía en el semanario *Tempo*, Pasolini plantea –de modo polémico– una cuestión con respecto al uso de drogas, asociándolo a la falta de cultura y a la alienación de las condiciones sociales modernas. Aproxima el uso de drogas a la angustia, a las incertidumbres culturales, a la falta de algo, y citando a Ernesto De Martino dice que, como los *primitivos* recurrieron a la magia para llenar esta carencia –algo así como un vacío existencial– se recurre a las drogas

---

2 Pier Paolo Pasolini, “La sequenza del fiore di carta”, en *Per il cinema. I*, comp. Walter Siti y Franco Zabagli (Milano: Arnoldo Mondadori, 2001), 1094-1095.

3 Pier Paolo Pasolini, “Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]”, en *Saggi sulla politica e sulla società*, comp. Walter Siti y Silvia De Laude (Milano: Arnoldo Mondadori, 2012), 1368-1369.

É verdade, tu és inocente e quem é inocente não sabe e quem não sabe não quer, mas eu, que sou teu Deus, ordeno-te saber e querer. É contraditório e, talvez, também insolúvel, porque se tu és um inocente não pode não sê-lo e se és inocente não pode ter consciência e vontade. (...) A inocência é uma culpa, a inocência é uma culpa, compreendes? E os inocentes serão condenados, porque não têm mais direito de sê-lo. Eu não posso perdoar quem passa com o olhar feliz do inocente entre as injustiças e as guerras, entre os horrores e o sangue<sup>2</sup>.

Após essa fala de Deus, Ricetto cai imediatamente morto.

Não é possível que os homens passem inocentes pela história. Toda inocência, portanto, é já uma culpa e, por isso, todos os inocentes sofrerão uma pena; todos os homens estão, desde que nascidos, desde que inseridos na história, condenados. No trecho das conversas com Jon Halliday em que fala sobre o curta, Pasolini explica que a origem do filme está na passagem, para ele misteriosa, de Mateus 21: 18-19. Trata-se do momento imediatamente posterior à expulsão dos mercadores do Templo e à cura de alguns cegos e aleijados –ações estas que teriam despertado a fúria dos sacerdotes. Nesses versículos podemos ler: “Na manhã seguinte, voltando para a cidade, Jesus ficou com fome. Viu uma figueira perto do caminho, foi até lá, mas não achou nada, a não ser folhas. Então Jesus disse à figueira: ‘Que você nunca mais dê frutos.’ E, no mesmo instante, a figueira secou”. Era março, como se infere da narrativa, e a figueira não poderia dar frutos mas, mesmo assim, aproximava-se o tempo em que o messias iria beber o cálice e essa *inocência* da árvore é punida com a morte. Diz Pasolini: “Há momentos da história em que não se pode ser inconsciente; é preciso ser consciente e, não sê-lo, equivale a ser culpado”<sup>3</sup>.

No último texto que escreve em 1968, no ano de filmagem do curta, para sua coluna “O caos”, que mantinha no semanário “Tempo”, Pasolini levanta –de modo polêmico– uma questão a respeito do uso de drogas, associando-o à falta de cultura e à alienação das condições sociais modernas. Aproxima o uso de drogas à angústia, às incertezas culturais, à falta de algo e, citando Ernesto De Martino, diz que, como os *primitivos* recorriam à magia para preencher essa falta –algo como um vazio existencial–, recorre-se às drogas

---

2 Pier Paolo Pasolini, *La Sequenza del Fiore di Carta*, in: *Per il cinema. I*, org. de Walter Siti e Franco Zabagli (Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.), 1094-1095.

3 Pier Paolo Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, org. de Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Arnoldo Mondadori, 2012), 1368-1369.

## PARA UNA ÉTICA SIN CULPA

para suprimir esta insoportable *inconciencia* (*ignorancia*) producida por la alienación. En cierto modo, todos se drogan. Y dice:

Yo (que yo sepa) haciendo películas, otros aturdiéndose en alguna otra actividad. La acción tiene siempre una función de la droga. El 'Che' Guevara se drogaba mediante la acción revolucionaria (aquella teorizada por el castrismo romántico: actuar antes de pensar); incluso el trabajo que sirve para 'producir' es un tipo de droga. Lo que salva de la droga real (es decir, del suicidio) es siempre una forma de seguridad cultural. Todos aquellos que se drogan son culturalmente inseguros. El paso de una cultura humanística a una cultura técnica coloca en crisis la propia noción de cultura. Las víctimas de esta crisis son principalmente los jóvenes. Es por eso que hay tantos jóvenes que se drogan<sup>4</sup>.

De alguna manera, Pasolini percibe en el consumo de drogas –y, por cierto, al analizar los hechos del '68 (sean los que están relacionados con los estudiantes, contra quienes, por otra parte, polemizó, sea la cultura hippie de entonces y el slogan "sexo, drogas y rock and roll")– una especie de respuesta en el propio cuerpo. Sin embargo, para él, se trata de una revuelta inútil pues está privada de cultura.

A la primera impresión, que nos llevaría a una crítica inmediata de este tipo de humanismo soñado por Pasolini, hay que añadir una interpretación tal vez más interesante. Al asociar la cultura a un polo de *conciencia* histórica, de *contra-alienación*, Pasolini se está refiriendo a la imposibilidad de inocencia a la que hace mención en *La secuencia de la flor de papel* (y esto es aún más evidente si pensamos en la asociación que hace de los dogradictos con los *primitivos*). Esto es, cualquier inocencia (incluso si es *revoltosa* –aún siendo una revuelta contra su propio cuerpo) está condenada. Por otra parte, Pasolini añade:

es fácil ser piadosos debido al terror que proviene del vacío en el que se vive. Por otra parte (y ésta es la conclusión desesperante), liberarse de esta "falta de cultura" o de "interés cultural" parece imposible; de hecho, ella proviene, de modo probable, de una sensación de "miedo al futuro" más general. Nunca como en estos años (en los que «previsión» se ha convertido en ciencia), el futuro ha sido fuente de tanta incertidumbre, tan similar a una pesadilla indescifrable<sup>5</sup>.

El momento de la desesperación existencial total, a la que se refiere

4 Pier Paolo Pasolini, "Da 'Il caos' sul 'Tempo'", en *Saggi sulla politica e sulla società*, 1168-1169.

5 *Ibid.*, 1169.

para suprimir essa insuportável *inconsciência* (ignorância) produzida pela alienação. De certo modo, todos se drogam. E diz:

Eu (que o saiba) fazendo cinema, outros atordoando-se em alguma outra atividade. A ação tem sempre uma função de droga. ‘Che’ Guevara se drogava por meio da ação revolucionária (aquela teorizada pelo castrismo romântico: agir antes de pensar); mesmo o trabalho que serve para ‘produzir’ é uma espécie de droga. O que salva da verdadeira droga (isto é, do suicídio) é sempre uma forma de segurança cultural. Todos aqueles que se drogam são culturalmente inseguros. A passagem de uma cultura humanística a uma cultura técnica coloca em crise a própria noção de cultura. Vítimas dessa crise são sobretudo os jovens. Eis por que existem tantos jovens que se drogam<sup>4</sup>.

De algum modo, Pasolini percebe no uso de drogas –e, por certo, ao analisar os fatos de 68 (sejam aqueles ligados aos estudantes, contra quem, aliás, polemizou; sejam aqueles da então cultura *hippie* e do *slogan* “sexo, drogas e rock n’roll”)– uma espécie de contestação no próprio corpo. Entretanto, para ele, trata-se de uma revolta inútil pois privada de cultura.

À primeira impressão, que nos levaria a uma imediata crítica a essa espécie de humanismo sonhado de Pasolini, é preciso acrescentar uma interpretação talvez mais interessante: ao associar a cultura a um polo de *consciência* histórica, de *contra-alienação*, Pasolini está se referindo à impossibilidade de inocência a que faz menção na *Sequência da flor de papel* (e isso se faz ainda mais claro se pensarmos na associação que faz dos drogados com os *primitivos*). Isto é, qualquer inocência (mesmo que *revoltosa* –ainda que numa revolta contra o próprio corpo), está condenada. Além disso, Pasolini acrescenta:

... é fácil ser piedosos por causa do terror que provém do vazio em que se vive. De outra parte (e essa é a conclusão desesperante), liberar-se dessa “falta de cultura” ou de “interesse cultural” parece impossível; de fato, ele provém, de modo provável, de um sentido de “medo do futuro” mais geral. Jamais como nestes anos (em que a “previsão” tornou-se ciência) o futuro foi fonte de tanta incerteza, tão similar a um pesadelo indecifrável<sup>5</sup>.

O momento de desespero existencial total a que se refere

4 Pier Paolo Pasolini, *Da “Il caos” sul “Tempo”*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, org de Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Arnoldo Mondadori, 2012), 1168-1169

5 *Idem.*, 1169



Pasolini en la entrevista con Adriano Apra, parece así fusionarse a las paradojas de cómo ser en común, de cómo hacer para exponerse políticamente sin dejarse cooptar por un discurso institucionalizado, de cómo ser un intelectual y, al mismo tiempo, actuar. Años más tarde, en una entrevista que da Jean Dufлот, diría:

Tengo conciencia de participar del usufructo de esta sociedad productora de bienes de consumo. Objetivamente adheriré a ella. Pero, lo repito, lo esencial es que verifico este asco en mí. Si fuera de otra manera, yo podría aceptarlo en bloque sin muchos problemas. La antipatía que verifico en mí fuere íntimo es tan insoportable que ya no puedo fijar la mirada durante más de unos instantes en la pantalla del televisor. Es físico, esto me da náuseas. Por otra parte, toda la cultura de consumo es para mí, sin apelación, insoportable<sup>6</sup>.

Pasolini, sin embargo, se sabía condenado ya que, para él, ninguna inocencia sería posible. De hecho, la condición que asume Pasolini, aún en esta entrevista a Dufлот, es la de un intelectual que siempre “tiene el deber de ejercer un papel crítico sobre las prácticas políticas globales, de ‘des-totalizar’, si no, qué tipo de intelectual sería?”<sup>7</sup>. Sin embargo, tal intervención (en todos los ámbitos en los que actúa: cineasta, escritor, dramaturgo, poeta, columnista, etc.) está cargada por el dolor de saberse inocente y, por ello, culpable; está siempre con la angustia de saber que la vida en el mundo que tiene ante sí está en la condición de desnudada ante un poder (vacío) que co-opta (y vacía) completamente<sup>8</sup>. No parecía haber ninguna manera de escapar a los engaños de una forma de vida que propone pasar tarareando con una mirada feliz frente a la injusticia.

Esta posición angustiada –que en una entrevista en 1966 a Jean-André Fieschi, Pasolini llamaría *ab joy* (su forma de actuar poética y ética), algo que tiene la alegría y el dolor al mismo tiempo– está, pues, vinculada a la

6 Pier Paolo Pasolini, *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Dufлот*, trad. Luiz Nazário (São Paulo: Brasiliense, 1983), 58.

7 *Ibid.*, 159.

8 Como recuerda Philippe Gavi, en el prefacio de la edición francesa de *Escritos Corsários*, hay efectivamente en pasolini la tristeza delante del mundo, de la *perdida del mundo*, por lo tanto, que no impide la acción. Cf. Philippe Gavi, “Introduction”, en Pier Paolo Pasolini, *Écrits Corsaires*, trad. Philippe Guilhaon (Paris: Flammarion, 1976), 16. “On ose à peine aujourd’hui citer l’un des derniers poèmes pasoliniens écrits en dialecte du Frioul: ‘Je pleure un monde mort. Mais moi qui le pleure je ne suis pas mort.’ Pleurer un monde mort – la suite du poème nous le dit – ce n’est pas pour Pasolini se laisser engluier dans le charme romantique de la nostalgie: c’est chercher dans sa chair et son esprit la force de blasphémer encore, de dire NON, de ‘dire non à cette réalité qui nous a enfermés dans sa prison’. Et si Pier Paolo avait quelque chose à nous léguer, ce serait une myriade de ‘non’ grinçants, tendres ou messianiques, le goût, amèr, de la lutte contre tout ce qui nous fait nous contenter d’être’ ce à quoi cherche à nous réduire le ‘nouveau Pouvoir’.”

Pasolini na entrevista a Adriano Aprà parece, assim, coligar-se aos paradoxos do como ser em comum, do como fazer para se expor politicamente sem se deixar cooptar por um discurso institucionalizado, do como ser um intelectual e, ao mesmo tempo, agir. Anos depois, na entrevista que concede a Jean Dufлот, diria:

Tenho consciência de participar do usufruto desta sociedade produtora de bens de consumo. Objetivamente aderi a ela. Mas, repito-o, o essencial é que verifico este nojo em mim. Se fosse de outro modo, eu poderia aceitá-la em bloco, sem muitos problemas. A antipatia que verifico em meu foro pessoal é tão insuportável que já não posso fixar o olhar, por mais do que alguns instantes, sobre a tela de televisão. É físico, isso me dá náuseas. De resto, toda a cultura de consumo me é, sem apelo, insuportável<sup>6</sup>.

Pasolini, portanto, sabia-se condenado pois, para ele, nenhuma inocência se fazia possível. De fato, a condição que assume Pasolini, ainda nessa entrevista a Dufлот, é a de um intelectual que sempre “tem o dever de exercer uma função crítica sobre práticas políticas globais, de ‘destotalizar’, senão, que intelectual seria ele?”<sup>7</sup>. Porém, tal intervenção (em todas as searas nas quais atua: cineasta, escritor, teatrólogo, poeta, colunista etc.) é carregada pela dor de saber-se inocente e, por isso, culpado; vem sempre com a angústia de saber que a vida no mundo que tem diante de si está na condição de desnudada diante de um poder (vazio) que a coopta (e esvazia) totalmente<sup>8</sup>. Não parecia haver nenhum modo de escapar aos embustes de um modo de viver que propunha passar cantarolando com o olhar feliz diante das injustiças.

Essa posição agoniada –que, numa entrevista, de 1966, a Jean-André Fieschi, Pasolini chamaria de *ab joy* (seu modo de agir poético e ético), algo que comporta a alegria e a dor ao mesmo tempo– está, portanto, ligada à

6 Pier Paolo Pasolini, *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Dufлот*, trad.: Luiz Nazário (São Paulo: Brasiliense, 1983), 58.

7 *Idem.*, 159.

8 Como lembra Philippe Gavi, no prefácio da edição francesa de *Escritos Corsários*, há sim em Pasolini a tristeza diante do mundo, da *perda do mundo*, porém, que não impede a ação. Cf. Philippe Gavi, *Introduction a Écrits Corsaire* de Pier Paolo Pasolini, trad: Philippe Guilhon (Paris: Flammarion, 1976), 16. “On ose à peine aujourd’hui citer l’un des derniers poèmes pasolinien écrits en dialecte du Frioul: ‘Je pleure un monde mort. Mais moi qui le pleure je ne suis pas mort.’ Pleurer un monde mort –la suite du poème nous le dit– ce n’est pas pour Pasolini se laisser engluer dans le charme romantique de la nostalgie: c’est chercher dans sa chair et son esprit la force de blasphémer encore, de dire NON, de ‘dire non à cette réalité qui nous a enfermés dans sa prison’. Et si Pier Paolo avait quelque chose à nous léguer, ce serait une myriade de ‘non’ grinçants, tendres ou messianiques, le goût, amèr, de la lutte contre tout ce qui nous fait nous contenter d’‘être’ ce à quoi cherche à nous réduire le ‘nouveau Pouvoir’.”

perspectiva de que la inocencia culpable, en esos años del *boom* económico italiano, ahora estaba siendo violada por el poder consumista de una sociedad en la que las incertidumbres culturales adquieren dimensiones sin precedentes (todo el cambio que Pasolini llamará, en un célebre ensayo, la *mutación antropológica*)<sup>9</sup>. Lo que Pasolini percibe con lucidez, como recuerda Roberto Esposito, es “un cambio estratégico del poder neo-capitalista, que pasa de una lógica de exclusión a una de inclusión –o, más precisamente, de su superposición perfecta en un dispositivo de inclusión excluyente”<sup>10</sup>. Se trata, de hecho, de una especie de *totalización* y completa *identificación* del presente con un mito (la realidad mitificada del eterno gozo consumista) y del dispositivo de excepción que incluye todo lo que está fuera de él –tal poder actuaría, por así decirlo, sobre la propia posibilidad de no hacer, de no consumir, separando a los hombres de su posibilidad de resistir (como veremos, separándolos de su impotencia).

Un inocente, en el mundo en que vive Pasolini, es culpable justamente por no lograr alcanzar la dimensión de aquello que puede no hacer; esto es, por no lograr ni siquiera resistir. Esta es la dolorosa consciencia del intelectual que lucha con su propio cuerpo la batalla por la cuota de la existencia, por una vida destotalizada y alegre, aunque de antemano consciente de la imposibilidad del consuelo eterno, del gozo infinito, de toda apuesta a civilización que se ha perdido y ya no ve que está abrazada con la barbarie. El joven drogado, las altas esferas de políticos involucrados con la mafia para mantener un *status* (toda la guerra de los años de plomo que Pasolini describirá muy bien en *Petróleo*), el pequeño burgués inerte frente de la TV, el hombre promedio que, años antes, en el corto *La Ricotta*, calificaba de monstruo, son todos los miembros de un nuevo tipo de hombre incapaz de resistir debido a que es separado de lo que le es posible.

Así pues, al dar consistencia a la acción y a la conciencia, Pasolini estaba, en cierto modo, exponiendo la conciencia dolorosa, lo que también llamó *ab joy*, esa experiencia del amor y el dolor simultáneamente o, como él dijo, “la señal que dominó toda mi producción es esta especie de nostalgia por la vida, esta sensación de exclusión que no le quita el amor por la vida, pero lo hace crecer”<sup>11</sup>. La *gioia* de Ricetto de *La secuencia de la flor de papel*, por lo tanto, se contrapone en la figura del intelectual a esa *ab gioia*: se sabe condenado por su propia inocencia y por eso no le queda sino la búsqueda de la posible resistencia –que es dolorosa justamente por ser consciente de

---

9 Cf. Pier Paolo Pasolini, *Scritti Corsari*, (Milano: Garzanti, 2008), 130-131.

10 Roberto Esposito, *Pensiero Vivente. Origine e attualità della filosofia italiana* (Torino: Einaudi, 2010), 201.

11 Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=OwSkmggBYjQ> (sitio visitado el 18/06/2013)

perspectiva de que a inocência culpada, nesses anos do *boom* econômico italiano, agora estava sendo violada pelo poder consumista de uma sociedade na qual as incertezas culturais ganham dimensões sem precedentes (toda a mudança que Pasolini irá chamar, num célebre ensaio, *mutação antropológica*<sup>9</sup>). O que Pasolini percebe com lucidez, como lembra Roberto Esposito, é “a mudança estratégica do poder neocapitalista, o qual passa de uma lógica da exclusão àquela da inclusão –ou, de modo mais preciso, da sua perfeita sobreposição em um dispositivo de inclusão excludente”<sup>10</sup>. Trata-se, de fato, de uma espécie de *totalização* e completa *identificação* do presente com um mito (a realidade mitificada do eterno gozo consumista) e do dispositivo de exceção que inclui tudo o que lhe está fora –tal poder agiria, por assim dizer, sobre a própria possibilidade de não fazer, de não consumir, separando os homens da sua possibilidade de resistir (como veremos, separando-os de sua impotência).

Um inocente, no mundo em que vive Pasolini, é culpado justamente por não conseguir mais atingir a dimensão daquilo que pode não fazer, isto é, por não conseguir nem mesmo resistir. Essa é a dolorosa consciência do intelectual que luta com o próprio corpo a batalha pela partilha da existência, por uma vida destotalizada e que possa ser alegre, mesmo que de antemão ciente da impossibilidade do eterno conforto, do gozo infinito, de toda aposta de uma civilização que se perdeu e já não vê que está de braços dados com a barbárie. O jovem drogado, os altos escalões de políticos envolvidos com a máfia pela manutenção de um status (toda a guerra dos anos de chumbo que em *Petróleo* Pasolini irá muito bem descrever), o pequeno-burguês inerte diante da TV, o homem médio que, anos antes, no curta *La Ricotta*, taxava de monstro, são todos membros de um novo tipo de homem incapaz de resistir pois separado daquilo que lhe é possível.

Ora, a dar consistência ao agir e a essa consciência de Pasolini estava, de certa maneira, sua consciência dolorosa, aquilo que chamou *ab joy*, a experiência do amor e da dor contemporaneamente, ou, como ele diz, “o signo que dominou toda minha produção é essa espécie de nostalgia da vida, esse sentido de exclusão que não retira o amor da vida, mas o faz crescer”<sup>11</sup>. À *gioia* de Ricetto na *Sequência da Flor de papel*, portanto, contrapõe-se, na figura do intelectual, essa *abgioia*: sabe-se condenado pela própria inocência e, por isso, não lhe resta senão a busca pela possível resistência –que é dolorosa justamente por ser consciente da

9 Cf. Pier Paolo Pasolini, *Scritti Corsari*, (Milano: Garzanti, 2008), 130-131.

10 Roberto Esposito, *Pensiero Vivente. Origine e attualità della filosofia italiana* (Torino: Einaudi, 2010), 201.

11 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OwSkmggBYjQ> (sítio visitado em 18/06/2013)

su propia impotencia ante un tiempo que lo asfixia. En la misma entrevista, Duflot le pregunta “¿el presente es, por consiguiente, el tiempo de la ambigüedad, el momento de la decadencia?”, y Pasolini responde que es “el infierno”.

Los ecos de esta respuesta resuenan en uno de los discípulos del Cristo pasoliniano del *Evangelio según Mateo*: Giorgio Agamben. En efecto, no sólo los ecos de esta respuesta, sino que en varias notas de Giorgio Agamben se puede percibir una manera de pensar y actuar en los moldes de Pasolini. El infierno del presente de Pasolini reverbera en los análisis del paradigma de la política moderna a partir de las lecturas de la perspectiva teológica cristiana –especialmente hechas en *El Reino y la Gloria*. Al final de *Angeología y Burocracia*, Agamben dice que el infierno es “el lugar en el que el gobierno divino del mundo sobrevive eternamente”<sup>12</sup>, de manera penitenciaria. Es decir, la idea contemporánea –fidedigna en ciertos aspectos a la teología cristiana, como está en los análisis de *El Reino y la Gloria*– de un eterno e infernal gobierno de los hombres ( y a partir de esa cita de Agamben se torna inevitable el recuerdo de *Salò o los 120 días de Sodoma*, la puesta en escena del poder que Pasolini veía en su tiempo, inclusive en el momento de su muerte).

Frente a este tiempo en que cualquier acción humana parece irreversiblemente cooptada por un poder, Agamben –de una manera próxima al *ab joy* de Pasolini, al buscar en la filosofía de Aristóteles dispositivos para pensar su tiempo, como lo hace frecuentemente y que, de alguna manera, es algo similar a lo que Pasolini en sus obras de arte también hacía en la búsqueda de una *fuerza del pasado*– al final de un texto llamado *Sobre lo que podemos no hacer*, expresa su *dolorosa conciencia*:

Nada nos hace tan pobres y tan poco libres como esa alienación de la impotencia. Aquel que está separado de lo que puede hacer, sin embargo, puede todavía resistir, puede aún no hacer. Aquel que está separado de la propia impotencia, al contrario, pierde especialmente la capacidad de resistir. Y como es sólo la dolorosa conciencia de lo que no podemos hacer para garantizar la verdad de lo que somos, así es la visión lúcida de lo que no podemos o podemos no hacer para dar consistencia a nuestra acción<sup>13</sup>.

Una conciencia que, a sabiendas, sería una fuente de alegría, se revela, por el contrario, dolorosa. Agamben, como podemos leer, se sabe implicado,

---

12 Giorgio Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo Sacer II, 2* (Vicenza: Neriipozza, 2007), 181.

13 Giorgio Agamben, *Nudità* (Roma: Nottetempo, 2009), 69-70.

própria impotência diante de um tempo que o sufoca. Na mesma entrevista a Duflot, à pergunta “O presente é portanto o tempo da ambiguidade, o momento da decadência?”, Pasolini responde: “O inferno”.

Os ecos dessa resposta ressoam em um dos discípulos do Cristo pasoliniano do *Evangelho Segundo Mateus*: Giorgio Agamben. Com efeito, não apenas ecos dessa resposta, mas mesmo uma maneira de pensar e agir nos moldes de Pasolini podem ser sentidas em vários apontamentos de Giorgio Agamben. O inferno do presente de Pasolini, reverbera nas análises do paradigma da política moderna a partir das leituras da perspectiva teológica cristã –sobretudo feitas em *O Reino e a Glória*. Ao final de *Angeologia e Burocracia*, Agamben diz que o inferno é o “lugar em que o governo divino do mundo sobrevive eternamente”<sup>12</sup>, de maneira penitenciária. Isto é, a ideia contemporânea –fidedigna em certos aspectos à teologia cristã, como está nas análises de *O Reino e a Glória*– de um eterno governo dos homens é infernal (e a partir dessa citação de Agamben torna-se inevitável a lembrança de *Salò ou os 120 dias de Sodoma*, a encenação do poder que Pasolini via em seu tempo, aliás, no tempo da sua morte).

Diante desse tempo em que qualquer ação humana parece cooptada irreversivelmente por um poder, Agamben, de modo próximo ao *ab joy* de Pasolini, ao buscar na filosofia de Aristóteles aparatos para pensar seu tempo –como o faz com frequência e que, de certa maneira, é algo similar ao que Pasolini, em suas obras de arte, também fazia na busca de uma *força do passado*–, ao final de um texto denominado *Sobre o que podemos não fazer*, exprime sua *dolorosa consciência*:

Nada nos torna tão pobres e tão pouco livres como essa alienação da impotência. Aquele que está separado do que pode fazer, todavia, pode ainda resistir, pode ainda não fazer. Aquele que está separado da própria impotência, ao contrário, perde acima de tudo a capacidade de resistir. E como é apenas a dolorosa consciência do que não podemos fazer a garantir a verdade do que somos, assim é a lúcida visão do que não podemos ou podemos não fazer a dar consistência ao nosso agir<sup>13</sup>.

Uma consciência que, por saber, seria fonte de alegria, revela-se, pelo contrário, dolorosa. Agamben, podemos ler, sabe-se implicado,

---

12 Giorgio Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo Sacer II*, 2 (Vicenza: Neri Pozza, 2007), 181.

13 Giorgio Agamben, *Nudità* (Roma: Nottetempo, 2009), 69-70.

condenado, de alguna manera, como todo hombre, por su inocencia. Al igual que Pasolini, sabe que no hay esperanzas para un tiempo que apuesta a la *futurología*. En un comentario reciente transmitido por la Rai 3, en el programa *Chiodo Fisso*, Agamben –sobre la crisis europea y los moldes pasolinianos– se refiere a una arqueología, a un retorno al origen –a una *arké*–, a un pasado que no es mítico pero que siempre está presente (o, como diría Walter Benjamin –otro autor querido por Agamben– un *salto*, *Ursprung*):

Mientras nuestra sociedad, que se cree laica, permanezca sirviendo a la más oscura e irracional de las religiones, yo les aconsejo que recuperen su crédito y su futuro de las manos de estos sombríos, desacreditados, pseudo-sacerdotes, banqueros, por una parte, y de los empleados de las distintas agencias de rating, de moldings, de Standard & Poor's, o cualquier otra denominación que tengan. Y, tal vez, lo primero que se debe hacer es dejar de mirar tanto o solamente al futuro, como ellos exhortan a hacer, para, al contrario, volver a mirar hacia el pasado. Solamente comprendiendo lo que sucedió, sobre todo buscando comprender cómo y por qué puede suceder algo, tal vez, podrán librarse de esta situación. No la futurología, sino la arqueología es la única vía de acceso al presente<sup>14</sup>.

Agamben, por lo tanto, como discípulo pasoliniano, es también su contemporáneo. Y, contemporáneo, desde la perspectiva del propio Agamben, no es aquel que:

percibiendo lo oscuro del presente, en él capta la luz inquebrantable, y también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está a la altura de transformarlo y ponerlo en relación con otros tiempos, en el leer de modo inédito la historia, de “citar-la” de acuerdo a una necesidad que no proviene de ninguna manera de su arbitrio, sino una exigencia a la cual no puede responder. Es como si esa luz invisible, que es lo oscuro del presente, proyectase su sombra sobre el pasado, y éste, tocado por este haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora<sup>15</sup>.

La vida es, por lo tanto, un desafío para quien vive en un mundo donde toda inocencia está condenada. Sin esperanzas de expiación, vivir en tiempos sombríos es saberse en la interdicción de toda posibilidad

---

14 Giorgio Agamben, “O futuro Segundo Giorgio Agamben”, trad.: Vinicius Nicastro Honesko, Flanagens, 26 de janeiro de 2012. Disponible en <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-georgio-agamben.html>.

15 Giorgio Agamben, *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinicius Nicastro Honesko (Chapecó: Argos, 2009), 72.

condenado, de algum modo, como todo homem, por sua inocência. Tal qual Pasolini, sabe que não há esperanças para um tempo que aposta na *futurologia*. Em um recente comentário veiculado pela Rai 3, no programa *Chiodo Fisso*, Agamben sobre a crise europeia e, nos moldes pasolinianos, remete a uma arqueologia, a um retorno à origem –a uma *arké*–, a um passado que não é mítico, mas sempre presente (ou, como diria Walter Benjamin –outro caro autor de Agamben– um *salto*, *Ursprung*):

Enquanto a nossa sociedade, que se crê laica, permanecer servindo a mais obscura e irracional das religiões, eu os aconselho a retomar o seu crédito e o seu futuro das mãos destes sombrios, desacreditados, pseudo-sacerdotes, banqueiros, de uma parte, e dos funcionários das várias agências de *rating*, de *moldings*, de *Standard & Poor's*, ou qualquer outra denominação que tenham. E, talvez, a primeira coisa a se fazer é parar de olhar tanto ou apenas para o futuro, como eles exortam a fazer, para, ao contrário, voltar o olhar para o passado. Somente compreendendo o que aconteceu, sobretudo procurando compreender como e por que pôde acontecer, talvez, poderão conseguir liberar-se dessa situação. Não a futurologia, mas a arqueologia é a única via de acesso ao presente<sup>14</sup>.

Agamben, portanto, como *discípulo* pasoliniano, é dele também contemporâneo. E, contemporâneo, segundo o próprio Agamben, não é aquele que:

....percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora<sup>15</sup>.

A vida é, portanto, um desafio para quem vive num mundo onde toda inocência está condenada. Sem esperanças de expiação, viver em tempos sombrios é saber-se na interdição de toda possibilidade

---

14 Giorgio Agamben, “O futuro Segundo Giorgio Agamben”, trad.: Vinícius Nicastro Honesko, *Flanagens*, 26 de janeiro de 2012, <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-giorgio-agamben.html>

15 Giorgio Agamben, *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko (Chapecó: Argos, 2009), 72.



del ser-en-común (en l forma más perniciosa de cercenamiento de los posibles, es decir, la imposibilidad de inclusive resistir). Sin embargo,

¿cómo es condenada esa inocencia? ¿Quién interpone contra nosotros un proceso que culmina en nuestra condena? ¿Quién sino nosotros mismos?

En un hermoso ensayo sobre Kafka, presente en *Nudità*, Agamben –a partir de una interpretación de Davide Stimilli– interpreta la letra K, que compone el nombre del personaje de *El Proceso*, Josef K. No lo hace aludiendo a Kafka, como supone Max Brod, sino refiriéndose a *kalumniator*, un término que en el proceso romano, designaba al sujeto que, por haber hecho una acusación falsa, una calumnia, recibía en su rostro la inscripción de una K. Josef K. es el *kalumniator* que dio inicio a un proceso calumnioso. Sin embargo, este proceso no está en contra de los demás, sino contra sí mismo –tal sería la insignia de la paradoja de los escritos kafkianos. La calumnia, recuerda Agamben, sólo ocurre si el acusador conoce la inocencia del acusado y, por lo tanto, K., consciente de su inocencia, al acusarse a sí mismo de una culpa, crea una situación en la que la inocencia y la culpa conviven (es decir, es una auto-calumnia): es culpable por el hecho de saberse inocente, de haberse acusado, auto-calumniado. Ahora, a partir de eso, Agamben extiende esta paradoja –kafkiana por excelencia– más allá de la condición de Josef K. En efecto, para el filósofo la auto-calumnia sería la condición fundamental de todo hombre. Y una vez más, la problemática del horizonte trágico o cómico (que cruza las obras del filósofo desde sus primeros estudios sobre Dante, en la década de 1970) deviene determinante:

Todo hombre inicia un proceso de calumnias contra sí mismo. Este es el punto desde el cual Kafka se mueve. Por este motivo, su universo no puede ser trágico, sino apenas cómico: la culpa no existe - o más bien, la única culpa es la auto-calumnia, que consiste en acusarse de una culpa inexistente (es decir, de la propia inocencia, y éste es el gesto cómico por excelencia)<sup>16</sup>.

Al desarrollar el análisis de esta perspectiva de la auto-calumnia, el filósofo constata que el problema fundamental radica en cómo el sujeto se ve capturado por el proceso. Es decir, si el tribunal no acusa a K., pero sólo acepta la acusación que él se hace a sí mismo, la cuestión principal se convierte en lo que dice respecto a cómo los hombres se dejan capturar por el proceso. Para decirlo de otro modo, es necesario comprender lo que, tanto en el ámbito del proceso como etimológicamente, quiere decir la *acusación* (o, aún más, lo que implica).

---

16 Agamben, *Nudità*, 35.

do ser-em-comum (na forma mais perniciososa de cerceamento dos possíveis, isto é, a impossibilidade de, até mesmo resistir). Entretanto,

como essa inocência é condenada? Quem interpõe contra nós um processo que culmina na nossa condenação? Quem senão nós mesmos?

Num belo ensaio sobre Kafka, presente em *Nudità*, Agamben –a partir de uma interpretação de Davide Stimilli– interpreta a letra K., que compõe o nome da personagem de *O Processo*, Josef K., não como dizendo respeito a Kafka, como supunha Max Brod, mas como uma referência a *kalumniator*, termo que, no processo romano, designava o sujeito que, por ter feito uma falsa acusação, uma calúnia, recebia em seu rosto a inscrição de um K.. Josef K. é o *kalumniator* que deu início a um processo calunioso. Entretanto, tal processo não é contra outrem, mas contra si mesmo –tal seria a insígnia do paradoxo nos escritos kafkianos. A calúnia, lembra Agamben, só acontece se o acusador sabe da inocência do acusado e, portanto, K., ciente da sua inocência, ao acusar a si mesmo de uma culpa, gera uma situação em que inocência e culpa coabitam-no (isto é, uma auto-calúnia): é culpado pelo fato de, por saber-se inocente, ter-se auto-acusado, auto-caluniado. Ora, a partir disso, Agamben estende esse paradoxo –kafkiano por excelência– para além da condição de Josef K.; ou seja, para o filósofo a auto-calúnia seria a condição basilar de todo homem. E, mais uma vez, a problemática do horizonte trágico ou cômico (que cruza as obras do filósofo desde seus primeiros estudos sobre Dante, na década de 1970) surge como decisiva:

Todo homem dá início a um processo calunioso contra si mesmo. Esse é o ponto a partir do qual Kafka se move. Por isso, o seu universo não pode ser trágico, mas apenas cômico: a culpa não existe –ou, antes, a única culpa é a auto-calúnia, que consiste em acusar-se de uma culpa inexistente (isto é, da própria inocência, e isso é o gesto cômico por excelência)<sup>16</sup>.

Ao desenvolver as análises dessa perspectiva da auto-calúnia, o filósofo constata que o problema fundamental está em como o sujeito se vê capturado pelo processo. Isto é, se o tribunal não acusa K., mas tão somente acolhe a acusação que ele faz a si mesmo, a questão principal passa a ser a que diz respeito a como os homens deixam-se capturar pelo processo. Melhor dizendo, é preciso compreender o que, tanto no âmbito do processo quanto etimologicamente, a *acusação* quer dizer (ou ainda, implica).

---

16 Agamben, *Nudità*, 35.

La apertura de un proceso criminal, en el Derecho Romano, comenzaba con la *delatio nominis*, la inscripción del nombre del denunciado por un acusador en la lista de los acusados. El nombre, de este modo, *era llamado*

*a causa (ad causare)*. Sucedió, por lo tanto, la implicación de algo en el derecho, la captura de una *cosa* por la esfera del proceso, de lo jurídico. Agamben señala que la *causa* y la *cosa (res)*, están, en el ámbito del derecho, relacionadas de forma íntima, pues siempre se refieren a un asunto en un proceso, hasta el punto de que, en las lenguas neolatinas, la *cosa* sustituye progresivamente a la *causa*, denominando, de manera genérica, *lo que está en causa* en un proceso. A partir de esto, se puede inferir que la culpa y la pena no son definitivas para el proceso, pero sí la acusación; o, como señala Agamben: “La acusación es quizás la ‘categoría’ jurídica por excelencia (*categoría* en griego significa “acusación”), sin la cual todo el edificio del derecho se vendría abajo: la llamada a causa del ser en el derecho. Es decir, el derecho es, en su esencia, acusación, ‘categoría’”<sup>17</sup>.

Del proyecto de una revista en cuyo seno estaría el análisis de las categorías fundamentales para la definición de una *cultura italiana* –proyecto no terminado y que inició en los años 70, junto a Italo Calvino y Claudio Ruggiadori– Agamben estructura un libro llamado *Categorías italianas*. Los estudios que desarrolla allí –sobre literatura y poesía, y que comienzan con Dante y llegan a autores contemporáneos como Eugenio De Signoribus y Patrizia Cavalli– se vuelcan a la cuestión del lenguaje poético y, en cierto sentido, a la ética, para decir en otros términos, a la fundamentación del lenguaje humano<sup>18</sup>.

17 *Ibid.*, 37.

18 En un texto titulado “Vocación y Voz”, publicado en *El poder del pensamiento*, Agamben aborda ese asunto de otro modo, en particular desde Heidegger y Hölderlin. Cf. Giorgio Agamben, “Vocación et voix”, en *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, trad. Jouel Gayraud y Martin Rueff (Paris: Rivages, 2006), 76-77: “Desde el comienzo de la poesía lírica moderna - la poesía provenzal estilonovista, así como las MinnesUanger –dicha condición fue situada en una *Stimmung*. A pesar de que haya tenido como nombre Amor, el amor o Minne, en cada caso, se indicaba la experiencia de la demora de la palabra al principio, la situación del *logos* en la *Arké*. Lo que está en juego en *Stimmung* es la posibilidad, para el hombre que habla, de experimentar el nacimiento mismo de la palabra, de aprender, así que el propio tener-lugar de este lenguaje que constantemente lo precede para lanzarla y destinarla hacia afuera de él en una historia y una tradición. Porque sólo si el hombre pudiera aprender el origen mismo de la función de la significación que siempre la precede, podría abrirse ante él la posibilidad de una palabra libre, un lenguaje que sería verdadera y plenamente su idioma. Sólo tal palabra podría dar sentido y realidad al proyecto filosófico de un pensamiento sin presupuestos como las del proyecto poético de una palabra absolutamente personal y original. La libertad sólo puede significar la libertad de la naturaleza y la libertad de expresión, ya que si el lenguaje nos liberase de la naturaleza sólo para arrojarnos a un destino histórico en el que el emisor no cesara de precedernos y nos escapáramos, la libertad sería prohibida al hombre. La libertad sólo sería posible al hombre parlante si él pudiera colocar el lenguaje a las claras y, al aprender su origen, si él pudiese encontrar una palabra que fuese verdadera y completamente suya, o sea, humana”

A abertura de um processo criminal, no Direito Romano, tinha início com a *delatio nominis*, a inscrição do nome do denunciado por um acusador na lista dos acusados. O nome, desse modo, era *chamado em causa* (*ad causare*). Acontecia, portanto, a implicação de algo no direito, a captura de uma *coisa* pela esfera do processo, do jurídico. Agamben lembra que a *causa* e a *coisa* (*res*) estão, no âmbito do direito, relacionadas de modo íntimo, pois sempre dizem respeito a uma questão em um processo, ao ponto de, nas línguas neolatinas, a *coisa* substituir gradativamente a *causa*, nomeando, de maneira genérica, *aquilo que está em causa* em um processo. A partir disso, é possível inferir que a culpa e a pena não são definitivas para o processo, mas sim a acusação; ou, como lembra Agamben, “a acusação é, talvez, a ‘categoria’ jurídica por excelência (*categoria*, em grego, significa ‘acusação’), sem a qual todo o edifício do direito ruiria: a chamada em causa do ser no direito. Isto é, o direito é, na sua essência, acusação, ‘categoria’.”<sup>17</sup>

Do projeto de uma revista em cujo seio estaria a análise das categorias fundamentais para a definição de uma *cultura italiana* –projeto este não terminado e que teve início nos anos 70, em conjunto com Italo Calvino e Claudio Ruggiadori–, Agamben estrutura um livro denominado *Categorias Italianas*. Os estudos que aí desenvolve –sobre literatura e poética e que começam em Dante e chegam até autores contemporâneos como Eugenio De Signoribus e Patrizia Cavalli– voltam-se, sobretudo, à questão da linguagem poética e, de certa maneira, ética, isto é, em outros termos, à fundamentação da linguagem humana<sup>18</sup>.

17 *Idem*, 37.

18 Em um texto chamado *Vocação e Voz*, publicado em *A potência do pensamento*, Agamben toca esse assunto de outra maneira, sobretudo a partir de Heidegger e Hölderlin: Cf. Giorgio Agamben, *Vocation et voix*, in: *La Puissance de la pensée*. Essais et conférences, trad.: Joël Gayraud e Martin Rueff (Paris: Rivages, 2006), 76-77. “Desde o início da poesia lírica moderna –na poesia provençal e estilovista, assim como naquelas os Minnes Uanger– uma tal condição estava situada em uma *Stimmung*. Mesmo que ela tenha tido como nome *Amor*, amor ou *Minne*, em cada caso ela indicava a experiência da demora da palavra no princípio, a situação do *logos* na *arké*. O que está em jogo na *Stimmung* é a possibilidade, para o homem falante, de fazer experiência do nascimento mesmo da palavra, de apreender, assim, o próprio ter-lugar dessa linguagem que constantemente o precede para lançá-la e destiná-la para fora dele numa história e numa tradição. Pois apenas se o homem pudesse apreender a origem mesma da função da significação que sempre a antecede que poderia se abrir diante dele a possibilidade de uma palavra livre, de uma linguagem que seria verdadeira e integralmente *sua* linguagem. Apenas tal palavra poderia dar um sentido e uma realidade ao projeto filosófico de um pensamento sem pressupostos como ao projeto poético de uma palavra absolutamente pessoal e original. Liberdade só pode significar liberdade da natureza e liberdade da linguagem, pois se a linguagem nos liberasse da natureza apenas para nos lançar em um destino histórico no qual o destinador não cessaria de nos preceder e de nos escapar, a liberdade seria interdita ao homem. A liberdade só seria possível ao homem falante se ele pudesse colocar a linguagem às claras e, ao apreender sua origem, se ele pudesse encontrar uma palavra que fosse verdadeira e inteiramente sua, isto é, humana”.

En el último texto de los apéndices, *La despedida de la tragedia*, Agamben relata el día de su primer encuentro con Elsa Morante y los principios de una amistad de larga duración. Allí, en esta despedida que, como

un *ritornello*, relata el comienzo de una amistad y, también, de la propia carrera intelectual de Agamben (es fundamental decir que fue Morante quien presentara al joven Agamben todo el *milieu* intelectual italiano los años 60, e inclusive, a Pier Paolo Pasolini), la cuestión de la apariencia y la verdad se muestra en el rostro de Elsa Morante, para Agamben, como problema crucial para la comprensión del mundo: él dice que su amiga, en esa reunión, estaba demasiado seria para haberse reconocido en el rostro de su madre a quien había visitado ese día, y que se encontraba demente por una forma de arteriosclerosis. La seriedad de Elsa no consistiría, en el relato de esta *despedida* de Agamben, en haber visto en este reconocimiento una terrible verdad tras la apariencia, sino justamente en saberse condenada al lenguaje (es decir, el propio *saber*, poseer el lenguaje, y con esto, poder reflejarse en la madre –y la anfibología del (*reflexionar*) *reflejar* se hace aquí acuciante– sería su condena). Esta condena, cuya sentencia se observa en el rostro de la madre, coloca, según Agamben, a Elsa en un estado tal de conexión con la tragedia, de modo tal que la contemplación de un lenguaje puro llega a ser posible (un vislumbrar del puro medio, del rostro, sobre el que el filósofo en otro ensayo acerca de una de sus amigas, Ingeborg Bachmann –también citada en *La despedida de la tragedia*– sostiene que es el lugar de la *claritas* que, en la tradición latina, es uno de los atributos de la voz)<sup>19</sup>. En la severidad del rostro de la madre, incapaz de identificarse a sí misma, su hija se identifica y, con eso, echa por tierra cualquier hipostético secreto escondido (detrás de una máscara trágica o cómica). Es lo que, en otro texto de las *Categorías*, *La fiesta de tesoro escondido* –texto que, por cierto,

19 Cf. Giorgio Agamben, “Il silenzio delle parole”, prefacio a Ingeborg Bachmann, *In cerca di rasi di vere* (Roma-Bari: Laterza, 1989), XIV-XV: “La utopía de la lenguaje, en cuya dirección la literatura está en camino, coincide con el irreparable carácter tópico de las proposiciones significantes: ella no es una palabra más, sino sólo su mudo tener lugar, el halo de silencio que las delimita y expone. Eso, y sólo eso, es la palabra ‘libre, clara, bella’ para la cual se vuelve la invocación final de *Rede und Nachrede*: ‘Oh, palabra mía, sálvame!’. Pero, el espacio que se abre en el evento en el que un límite pone fin a la pluma del lenguaje, es aquel en el que se podría, por primera vez, mostrar esto ‘que tiene el lugar del instante en que la poesía y música encuentran, una en relación a la otra, su momento de verdad’, y que sólo tiene el poder de hacer callar al lenguaje sin abolirlo, dándole - por el contrario - lugar: ‘una voz humana’. De acuerdo con el significado original de la palabra latina *claritas*, es, ante todo, un atributo de la voz”. Es un hecho al que Agamben llama la atención, incluso en *La despedida de la tragedia*, justamente para señalar la diferencia entre Elsa Morante e Ingeborg Bachmann: mientras que esta acaba finalmente encontrando una palabra *clara* que salva, la otra ve en la palabra una condena pura, sin posibilidad alguna de redención. Sin embargo, la proximidad entre ambas - al menos de lo que se puede inferir de lo que el autor indica - está dada por el hecho de que Morante adhiere a tal *tragedia* de modo tan irrestricto que aquello a ella se le muestra, a pura Ficción (*Finzione*), es, de alguna manera, una apertura al lenguaje puro (al puro medio) que Bachmann consigue percibir en la *claridad* de la palabra: la palabra expiada en la despedida de la tragedia”.

No último texto dos apêndices, *A despedida da tragédia*, Agamben relata o dia do seu primeiro encontro com Elsa Morante e os princípios de uma longa amizade. Ali, nessa despedida que, como um *ritornelo*, dá conta do início de uma amizade e, também, da própria carreira intelectual de Agamben (fundamental é dizer que foi Morante quem apresentara ao jovem Agamben todo o *milieu* intelectual italiano dos anos 60, e, inclusive, Pier Paolo Pasolini), a questão da aparência e da verdade mostra-se, para Agamben, como problema crucial à compreensão do mundo, no rosto de Elsa Morante: ele diz que sua amiga, naquele encontro, estava demasiado séria por ter se reconhecido no rosto de sua mãe, demente por uma forma de arteriosclerose, que naquele dia visitara. A seriedade de Elsa não seria, no relato dessa *despedida* de Agamben, por ter visto nesse reconhecimento uma verdade terrível por trás da aparência, mas justamente por saber-se condenada à linguagem (isto é, o próprio *saber*, possuir a linguagem e, com isso, poder refletir-se na mãe – e a anfibologia do *refletir faz-se aqui premente* –, seria sua condenação). Tal condenação, cuja sentença é observada no rosto da mãe, coloca, segundo Agamben, Elsa num estado de tamanha conexão com a tragédia que algo como a contemplação de uma pura língua torna-se possível (um vislumbrar do puro meio, do rosto, e que, em outro ensaio sobre uma de suas amigas, Ingeborg Bachmann –também citada em *A despedida da tragédia*–, o filósofo diz ser o lugar da *claritas*, que, na tradição latina, é um dos atributos da voz<sup>19</sup>). Na severidade do rosto da mãe, incapaz de identificar a si mesma, identifica-se a filha e, nisso, desbanca todo e qualquer suposto segredo escondido (atrás de uma máscara trágica ou cômica). É o que, em outro texto das *Categorias*, *A festa do tesouro escondido* –texto que, aliás, é a despedida de Agamben a Elsa, dado que publicado pela primeira vez no suplemento cultural *Fine Secolo*, do jornal *Reporter*, em dezembro de 1985, 19 Cf. Giorgio Agamben, *Il silenzio delle parole*, prefácio a *In cerca di frasi vere* de Ingeborg Bachmann (Roma-Bari: Laterza, 1989), XIV-XV. “A utopia da linguagem, em cuja direção a literatura está a caminho, coincide com o irreparável caráter tópico das proposições significantes: ela não é uma outra palavra, mas apenas o seu mudo ter lugar, o halo de silêncio que as delimita e expõe. / Isso, e somente isso, é a palavra ‘livre, clara, bela’ para a qual se volta a invocação final de *Rede und Nachrede*: ‘ó, minha palavra, salva-me!’. Mas o espaço que se abre nesse evento em que um limite coloca fim à pena da linguagem é aquele no qual se poderia, pela primeira vez, aparecer isto ‘que tem o lugar do instante em que poesia e música encontram, uma em relação a outra, seu momento de verdade’, e que, só, tem o poder de fazer calar a linguagem sem aboli-la, dando-lhe –pelo contrário– lugar: ‘uma voz humana’. Segundo o significado original do termo latino, *claritas* é, antes de mais nada, um atributo da voz.” É fato que Agamben chama a atenção, ainda em *A despedida da tragédia*, justamente para a diferença entre Elsa Morante e Ingeborg Bachmann: enquanto esta acaba por fim encontrando uma palavra *clara* que salva, aquela vê na palavra uma pura condenação sem possibilidade alguma de redenção. Entretanto, a proximidade entre ambas –ao menos do que se pode inferir do que indica o autor– se dá pelo fato de Morante aderir a tal *tragédia* de modo tão irrestrito que aquilo que a ela se mostra, a pura Ficção (*Finzione*), é, de alguma maneira, uma abertura à pura língua (ao puro meio) que Bachmann consegue perceber na *claridade* da palavra: a palavra expiada na despedida da tragédia.”

es la despedida de Agamben a Elsa, dado que se publica por primera vez en el suplemento cultural *Fine Secolo* del diario *Reporter* en diciembre de 1985, tras la muerte de la escritora<sup>20</sup>– Agamben dice que es, de modo kafkiano, la acogida de la certeza de la existencia del mundo espiritual (para Elsa: la ficción, el lenguaje) y, en consecuencia, la pérdida de toda esperanza.

El rostro de la madre de Elsa Morante, la imagen tan cercana y, al mismo tiempo, aterradora que da lugar a la despedida de la tragedia, de alguna manera lleva la insignia de la auto-calumnia de Elsa –la marca que se trasluce más allá de las máscaras (cómica o trágica). He aquí el por qué del sentimiento de la condena del lenguaje (ella se identifica en ese rostro, ella también sabe que, inocente en esta situación, ahora está acusada por sí misma de una culpa que no es suya: estar implicada en el lenguaje). La desesperanza revelada, la imposibilidad de la redención, es el veredicto del proceso en el que los oradores entran a partir de la auto-calumnia. Dicha sentencia, la entrada en el lenguaje, es *categorica* y, por lo tanto, de forma implacablemente trágica pero al mismo tiempo, si es aprehendido en su propia tragedia, cómica; o, más bien, es una pena sin otra expiación que el propio cumplimiento, es la percepción de que toda *salvación*, es decir, toda *gracia*, está irremediamente perdida y de que no quedaría nada más sino la contemplación de la Ficción, o sea, la despedida de la tragedia.

El rostro, en estos análisis de su amiga, retorna a su vocación política: la contemplación de la ficción que Elsa canta en un verso de 1958, “De ti, Ficción, me ciño/ fatuo chaleco...”. Es la exposición a la vida política, es el colocar aquello que es más propio (la expresión del carácter) en el juego de la expropiación de la política. Aquello que ya Pasolini intentaba con el uso constante del *primer plano* –el encuadramiento de los rostros, como recuerdan los recientes análisis de Georges Didi-Huberman<sup>21</sup>– al involucrarse plenamente y plegarse en lo que miraba. En *Mezzi senza fine*, de 1996, Agamben afirma lo siguiente, justamente, en un ensayo sobre el rostro:

Mi rostro es mi *afuera*: un punto de indiferencia en relación a todas mis propiedades, en relación a aquello que es propio y a lo que es común, aquello a lo que es interno y lo que es externo. En el rostro, yo estoy con todas mis propiedades (mi ser alto, moreno, claro, orgulloso, emotivo...), pero sin que ninguna de ellas me identifique o me pertenezca esencialmente. Es el umbral de des-

20 Recientemente, en 2011, Adriano Sofri organizó un volumen titulado *Festa per Elsa*, editado por Sellerio Editore, de Palermo, en el que reproduce todos los textos publicados en el suplemento *Fine Secolo*, del diario *Reporter*, inclusive *La fiesta del tesoro escondido* de Agamben.

21 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire*, 4 (Paris: Minit, 2012), 185.

por ocasião da morte da escritora<sup>20</sup>-, Agamben diz ser, ao modo kafkiano, o acolhimento da certeza da existência do mundo espiritual (para Elsa: a ficção, a linguagem) e, por consequência, a perda de toda esperança.

O rosto da mãe de Elsa Morante, a imagem tão próxima e, ao mesmo tempo, terrorífica que dá ensejo à despedida da tragédia, carrega de algum modo a insígnia da auto-calúnia de Elsa –a marca que transparece para além das máscaras (cômica ou trágica). Eis o porquê do seu sentimento de condenação à linguagem (ela se identifica em tal rosto, sabe que também ela, inocente nessa situação, é já *acusada* por si mesma de uma culpa que não é sua: estar implicada na linguagem). A desesperança revelada, a impossibilidade de redenção, é a sentença do processo em que os falantes ingressam a partir da auto-calúnia. Tal sentença, a entrada na linguagem, é *categorica* e, assim, de maneira implacável, trágica mas, ao mesmo tempo, se apreendida na própria tragicidade, cômica; ou melhor, é uma pena sem outra expiação que não o seu próprio cumprimento, é a percepção de que toda *salvação*, isto é, toda *graça*, está irreparavelmente perdida e de que nada mais restaria senão a contemplação da Ficção, ou seja, a despedida da tragédia.

O rosto, nessas suas análises da amiga, volta à sua vocação política: a contemplação da ficção, que Elsa canta em um verso, de 1958, “De ti, Ficção, me cinjo / fátua veste...”, é a exposição à vida política, é o colocar aquilo que há de mais próprio (a expressão do caráter) no jogo da desapropriação da política, aquilo que já Pasolini tentava, na uso constante do *primeiro plano* –do enquadramento dos rostos, como lembram as recentes análises de Georges Didi-Huberman<sup>21</sup>-, ao implicar-se de maneira completa e dobrar-se naquilo que olhava. Em *Mezzi senza fine*, de 1996, Agamben diz, justamente em um ensaio sobre o rosto:

O meu rosto é o meu *fora*: um ponto de indiferença em relação a todas as minhas propriedades, em relação àquilo que é próprio e ao que é comum, àquilo que é interno e ao que é externo. No rosto, eu estou com todas as minhas propriedades (o meu ser moreno, alto, claro, orgulhoso, emotivo...), mas sem que nenhuma dessas me identifique ou me pertença essencialmente. Ele é o limiar de des-

20 Recentemente, em 2011, Adriano Sofri organizou um volume intitulado *Festa per Elsa*, editado pela Sellerio Editore, de Palermo, no qual reproduz todos os textos publicados no suplemento *Fine Secolo*, do periódico *Reporter*, inclusive *A Festa do tesouro escondido*, de Agamben.

21 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L’œil de l’histoire*, 4 (Paris: Minuit, 2012), 185.



## PARA UNA ÉTICA SIN CULPA

apropiación y de la des-identificación de todos los modos y de todas las cualidades, en el que apenas se convierten en

puramente transmisibles. Y donde apenas encuentro un rostro, un afuera viene a mí, encuentro una exterioridad<sup>22</sup>.

El encuentro con el otro, la exposición a las intemperies de una época sombría, parece ser la medida ética (o inclusive *patética*) en Pasolini y Agamben. Ambos con la *k* de la auto calumnia en su rostro, se saben implicados, inocentes y culpables al mismo tiempo, en el juego político de sus tiempos. Y de ambos podemos escuchar preguntas que no se silencian: ¿cómo hacer del infierno un limbo en el que podemos cumplir la sentencia lejos de la mirada de los redentos y de Dios? ¿Cómo en el infierno, hablar y exponerse al contacto con los demás? ¿Cómo vivir simplemente *conscientes* de nuestra condena y, por eso mismo, aún ser felices -aunque no en una pura *gioia* (*alegría*), sino en *ab-gioia*?

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. "Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo". *Homo Sacer II*, 2. Vicenza: Neripozza. 2007.
- Agamben, Giorgio. "Il silenzio delle parole". Prefacio a *In cerca di frasi vere*, de Ingeborg Bachmann. Roma-Bari: Laterza. 1989.
- Agamben, Giorgio. *Mezzi senza fine*. Torino: Bollati Boringhieri. 1996.
- Agamben, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo. 2009.
- Agamben, Giorgio. "O futuro Segundo Giorgio Agamben". Traducido por Vinícius Nicastro Honesko. Flanagens, 26 de enero 2012, <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-giorgio-agamben.html>
- Agamben, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Traducido por Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos. 2009.
- Agamben, Giorgio. "Vocation et voix", en *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*. Traducido por Joüel Gayraud y Martin Rueff. Paris: Rivages. 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire*, 4. Paris: Minuit. 2012.
- Esposito, Roberto. *Pensiero Vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi. 2010.

---

22 Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine* (Torino: Bollati Boringhieri, 1996), 80.

apropriação e de des-identificação de todos os modos e de todas as qualidades, no qual apenas eles se tornam puramente comunicáveis. E apenas onde encontro um rosto, um *fora* chega a mim, encontro uma exterioridade<sup>22</sup>.

O encontro com o outro, na exposição às intempéries de um tempo sombrio, parece ser a medida ética (ou mesmo *patética*) em Pasolini e Agamben. Ambos, com o *k* da auto-calúnia no rosto, sabem-se implicados, inocentes e ao mesmo tempo culpados, no jogo político de seus tempos. E de ambos podemos escutar perguntas que não se calam: como fazer do inferno um limbo em que podemos cumprir a pena longe do olhar dos redentos e de deus? Como, no inferno, ainda falar e expor-se ao contato com os outros? Como simplesmente viver *consciente* da nossa condenação e, por isso mesmo, ainda ser feliz –mesmo que não numa pura *gioia*, mas em *abgioia*?

## REFERÊNCIAS

- Agamben, Giorgio. “Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell’economia e del governo”. *Homo Sacer II*, 2. Vicenza: Neripozza. 2007.
- Agamben, Giorgio. “Il silenzio delle parole”. Prefacio a *In cerca di frasi vere*, de Ingeborg Bachmann. Roma-Bari: Laterza. 1989.
- Agamben, Giorgio. *Mezzi senza fine*. Torino: Bollati Boringhieri. 1996.
- Agamben, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo. 2009.
- Agamben, Giorgio. “O futuro Segundo Giorgio Agamben”. Traducido por Vinícius Nicastro Honesko. *Flanagens*, 26 de enero 2012, <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-giorgio-agamben.html>
- Agamben, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Traducido por Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos. 2009.
- Agamben, Giorgio. “Vocation et voix”, en *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*. Traducido por Joüel Gayraud y Martin Rueff. Paris: Rivages. 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants. L’oeil de l’histoire*, 4. Paris: Minuit. 2012.
- Esposito, Roberto. *Pensiero Vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi. 2010.
- Gavi, Philippe. *Introduction a Écrits Corsaire, de Pier Paolo Pasolini*. Traducido por Philippe Guilhaon, Paris: Flammarion. 1976.

---

22 Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine* (Torino: Bollati Boringhieri, 1996), 80.

## PARA UNA ÉTICA SIN CULPA

- Gavi, Philippe. *Introduction a Écrits Corsaire, de Pier Paolo Pasolini*. Traducido por Philippe Guilhon, Paris: Flammarion. 1976.
- Pasolini, Pier Paolo. *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Duflot*. Traducido por Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- Pasolini, Pier Paolo. "Da 'Il caos' sul 'Tempo'", en *Saggi sulla politica e sulla società*. Editado por Walter Siti y Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori. 2012.
- Pasolini, Pier Paolo. "Intervista rilasciata a Adriano Aprà", en *Per il cinema. II*. Editado por Walter Siti e Franco Zabagli, Milano: Arnoldo Mondadori. 2001.
- Pasolini, Pier Paolo. "La Sequenza del Fiore di Carta", en *Per il cinema. I*. Editado por Walter Siti y Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori. 2001.
- Pasolini, Pier Paolo. "Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday" [1968-1971], en *Saggi sulla politica e sulla società*. Editado por Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori. 2012.
- Pasolini, Pier Paolo. *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti. 2008.

- Pasolini, Pier Paolo. *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Dufлот*. Traducido por Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- Pasolini, Pier Paolo. "Da 'Il caos' sul 'Tempo'", en *Saggi sulla politica e sulla società*. Editado por Walter Siti y Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori. 2012.
- Pasolini, Pier Paolo. "Intervista rilasciata a Adriano Aprà", en *Per il cinema. II*. Editado por Walter Siti e Franco Zabagli, Milano: Arnoldo Mondadori. 2001.
- Pasolini, Pier Paolo. "La Sequenza del Fiore di Carta", en *Per il cinema. I*. Editado por Walter Siti y Franco Zabagli. Milano: Arnoldo Mondadori. 2001.
- Pasolini, Pier Paolo. "Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday" [1968-1971], en *Saggi sulla politica e sulla società*. Editado por Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori. 2012.
- Pasolini, Pier Paolo. *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti. 2008.