

Poesia e *luce*: Pasolini e o devir

Poetry and luce: Pasolini and becoming

Vladimir Lacerda Santafé

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ

vladimirsantafe@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6803-6710>

Resumo: Em nosso artigo, seguimos a trilha de Didi-Huberman em sua busca secreta pelos vaga-lumes de Pasolini, atravessando os *infernos* e os *apocalipses* do cineasta e poeta italiano, no sentido de explorar a *política menor* contida em seus *luciole*, lampejos na noite sobre as *luce* dos fascismos, passados e presentes. Desdobramos suas questões ressoando os ecos pasolinianos sobre a questão da técnica e suas implicações na sociedade atual, capitalista e tecnológica, desvelando as marcas por detrás do espetáculo de luzes que os projetores precipitam sobre os corpos atomizados assaltados pelos dispositivos de controle que nos cercam, assim como as *linhas de fuga* ou fissuras que nos restam ou sobraram, fortalecidas pelos laços da cultura popular e suas raízes na terra como um limite de seus próprios desejos, apesar dos escombros provocados pelo maquinismo midiático. Não a “comunidade que vem”, mas a “comunidade que resta”, nos diz Didi-Huberman, as *imagens ressurgentes* enquanto política da resistência dos povos-vaga-lumes e não a imagem que fica. Ao final, com Deleuze, delimitamos esses *possíveis* e as potencialidades do *singular* na contemporaneidade, tal como do *devir* enquanto carne de nossa época, retomando o tempo como precursor da vida e abertura para o mundo, ao esculpir a matéria e suas metamorfoses.

Palavras-chave: Filosofia; cinema; política.

Abstract: In our article, we follow Didi-Huberman in his secret search for Pasolini's fireflies, traversing the hells and apocalypses of the Italian filmmaker and poet, in order to explore the minor politics contained in his *luciole*, flashes in the night above the *luce* of fascisms, past and present. We unfold his questions by echoing Pasolini's echoes on the issue of technology and its implications in today's capitalist and technological society, revealing the marks behind the spectacle of lights that the projectors precipitate over the atomized bodies assaulted by the control devices that surround us, as well as the lines of flight or fissures that remain or were left over, strengthened by the bonds of popular culture and its roots in the earth as a limit to its own desires, despite the debris caused by the media machinery. Not the “community that comes”, but the “community that remains”, Didi-Huberman tells us, the resurgent images as a politics of resistance of the firefly peoples and not the image that remains. In the end, with Deleuze, we delimit these possibilities and the potentialities of the singular in contemporary times, as well as of becoming as the flesh of our time, reclaiming time as a precursor of life and openness to the world, by

sculpting matter and its metamorphoses.

Keywords: *Philosophy; Cinema; Politics.*

Abbiamo visto una quantità immensa di lucciole.
(Pier Paolo Pasolini)

Infernos: das sociedades tecnológicas e suas linhas de fuga

No primeiro capítulo do livro sobre Pasolini e seus vaga-lumes, Didi-Huberman trata dos *infernos*. Ele cita a grande luz (*luce*) escatológica do Paraíso que Dante evocou em seu vigésimo sexto canto do “Inferno”. Mas em meio a essa grande *luce*, há pequenos vaga-lumes que salpicam o espaço infernal reservado à oitava vala dos políticos e “conselheiros pérfidos”. Os vaga-lumes cintilam na “luz cósmica e de dilatação gloriosa” (Didi-Huberman, 2011, p. 16) do lugar em que “cada chama contém um pecador (*ogne fiamma un peccatore invola*)” (Didi-Huberman, 2011, p. 21). Mas há um detalhe importante que não pode passar despercebido, aqui, a grande luz não resplandece, talvez para deixar marcado a força das pequenas luzes que designam “o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim” (Didi-Huberman, 2011, p. 17), por isso, para o autor, Botticelli fracassa quando representa o inferno dantesco sem mergulhar os condenados no oceano luminoso que os circunda e sufoca. Os vaga-lumes do “Inferno” são, segundo Didi-Huberman, como as moscas de fogo (*fireflies*) que necessitam do ígneo material para sobreviver, pois sem o “calor dos seus pecados”, as almas infernais se perderiam no clarão da *luce*.

Didi-Huberman faz um salto para Bolonha, nos dois últimos dias de janeiro e nos primeiros dias de fevereiro de 1941, para sermos mais exatos, onde Pasolini lê a *Divina Comédia* com outros olhos, menos pela harmonia composicional das formas e mais pela “labiríntica variedade” de expressões e dialetos que o poeta italiano exprime em sua obra, “menos por sua imaginação das entidades celestes do que por sua descrição das coisas terrestres” (Didi-Huberman, 2011, p. 19-20), a eletricidade do divino ou a imanência das formas mundanas, no lugar da linguagem erudita, os sussurros bestiais do *populus*, a vida em sua essência. No lugar dos grandes projetores papais, os “inumeráveis e erráticos *lucciole*” (Didi-Huberman, 2011, p. 21), vaga-lumes sem direção. Em *Accattone*, o início do filme já principia a caminhada ao inferno que o personagem de Franco Citti vai enfrentar em seu mergulho nos subúrbios romanos: “*Tu te ne porti di costui l’eterno per una lacrimetta che’l mi toglie*”¹ (Dante *apud* Accattone, 1961), diz o anjo do inferno ao anjo celestial em Dante, quando na verdade, no decorrer do filme, vemos que o anjo decaído é o próprio Accattone, em seguida, um amigo do café diz se espantar em vê-los na luz do dia, pois está acostumado com as suas silhuetas noturnas — criaturas da noite, como na exortação de Heráclito: “Aos noctívagos, aos magos, aos bacantes, às mênades, aos iniciados; [...] pois os considerados mistérios

¹ “Nega-me o eterno por uma lágrima que me toma”. No original, o poeta italiano escreve às portas do Inferno: “Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança”. Stella é interpretada no filme por Franca Pasut, Balilla por Mario Cipriani.

entre os homens impiamente se celebram” (DK 22B14). E em *Mamma Roma*, Ettore, ao agonizar febril no leito da prisão hospitalar, escuta um dos enfermeiros recitando o Canto IV da *Divina Comédia*:

Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.

Oscura e profunda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa
(Dante *apud* Mamma, 1962).²

A partir dos seminários de Roberto Longhi sobre os pintores florentinos, de Giotto a Masaccio e Masolino, Pasolini é introduzido na problemática de Dante sobre as tensões dialéticas entre as sombras humanas e a luz divina. Paralelo às suas descobertas, a 2ª Guerra Mundial encontra-se em profusão: “as tropas britânicas começam sua reconquista da África oriental dominada pelos italianos... O exército da França Livre empreende sua campanha na Líbia. Em 8 de fevereiro, o porto de Gênova é bombardeado pela frota inglesa” (Didi-Huberman, 2011, p. 21), os projetores do fascismo caçam implacavelmente as *luciole* da resistência italiana, os olhos mecânicos aos quais é impossível escapar e não nos sentirmos culpados (*e ci parve d'essere colpevoli*) (Didi-Huberman, 2011, p. 23). É nesse contexto, nos lembra Didi-Huberman, que Pasolini escreve uma carta para o seu amigo Franco Farolfi entre 31 de janeiro e 1º de fevereiro de 1941. Nessa carta, as paixões encarnadas no amor e na amizade, nos desejos (*luciole*), que em italiano designa tanto as prostitutas quanto as lanterninhas que circulam nas *oscuras* salas de cinema, são abraçados por “uma quantidade imensa de vaga-lumes que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos” (Didi-Huberman, 2011, p. 23), e Pasolini os inveja, pois se encontra na aridez do prazer artificial, na sufocante luz dos refletores, já os vaga-lumes, segundo o poeta, são como os jovens inocentes que preenchem a noite com o seu grito (*riempiendo la notte delle loro grida*), paixões corporais que transpiram vigor e potência. A memória ativa dos corpos vitais que não carregam o fardo da culpa, tal como a arte e a poesia, “ao mesmo tempos eróticos, alegres e inventivos” (Didi-Huberman, 2011, p. 23), falando de suas aventuras amorosas como falam de Cézanne, “olhos brilhantes e perturbados” (Heidegger, 2007, p. 12). É Accattone que se surpreender com a inocência de Stella ao perguntar sobre sua origem romana: “Estranho, melhor para você que não entende nada...”. Em seguida, os dois se despedem, e só vão se reencontrar nas paisagens desoladas dos subúrbios de Roma, paisagens desconexas e labirínticas, marcadas por uma incômoda luz branca e chapada que exprime a *secura* do ambiente e dos personagens, luz cegante que impede a profusão dos vaga-lumes, mas ainda assim eles surgem: “Nesse mundo não se vive mais, é preciso afiar as garras” — diz Accattone, no que Balilla, seu amigo ladrão, responde: “O mundo é de quem tem dentes”. Stella é o vaga-lume perdido que, para agradar o seu homem, se prostitui, nesse momento, uma das prostitutas que presencia

²“Encontrei-me no abissal vale doloroso que nos acolhe para infinitas penas. Era escuro, profundo e nebuloso. Tanto que fui com o rosto até o fundo, e eu não vi discernir coisa alguma”.

a cena nos remete aos versos dantescos: “Conservem a esperança, vocês que estão entrando...” (Heidegger, 2007, p. 3).

À luz dos primeiros raios de sol na noite que se esvai, Pasolini dança despido como um vaga-lume tremeluzente ao vento. Toda obra do poeta, segundo Didi-Huberman, é atravessada pelo aparecimento incessante desses seres erráticos, como a cena em que Ninetto Davoli, em *La sequenza del fiore di carta* (A sequência da flor de papel), de 1968, dança frenético sobre o fundo de uma rua trêmula de Roma que remete aos momentos mais obscuros da história: “bombardeios entrecortados pelos projetores da DCA, visões ‘gloriosas’ de políticos desonestos, em contradição com os ossuários sombrios da guerra” (Heidegger, 2007, p. 5). Nesse ponto, podemos discernir sobre a *questão da técnica* que Heidegger nos propõe, articulando-a com os “projetores” que delimitam a “abertura do *dasein* ao Ser”, ou seja, o processo de subjetivação que nos conduz ao *inferno* da mecânica e do cálculo da razão instrumental que colmata nossas vidas e nos torna objetos do *spettacolo*. Heidegger nos chama a atenção para o tipo de pensamento que a técnica envolve, um pensamento moldado pela lógica administrativa dos fins empresariais e determinado pela dicotomia que desdobra as relações entre causa e efeito, alicerçada no par técnica-objetividade, “a técnica moderna somente entrou em curso quando ela pode apoiar-se sobre a existência exata da natureza” (Heidegger, 2007, p. 12), tal como uma linha ao infinito que não *regressa*, pois “onde domina o instrumental ali impera causalidade [*Ursächlichkeit*]” (Heidegger, 2007, p. 14). Para o filósofo alemão, no entanto, a *causa* para aqueles que primeiro a pensaram, os gregos, exprime um “ocasionar”, um tipo de aparecimento daquilo que está velado, e comporta todas as funções que envolvem esse efeito, isto é, segundo Aristóteles, o primeiro filósofo a sistematizar o *jogo das causalidades* e sua relação entre o ato e a potência: a causa material, a causa formal, a causa eficiente e a causa final, e não somente a *eficiente* que domina nossos meios de comunicação e de pensamento, regidos pela lógica do capital, na contemporaneidade. A *causa* exprime um transbordamento da *presença* que não pode ser delimitada por cálculos, “e o que a partir de si emerge é um produzir” (Heidegger, 2007, p. 14), uma *poiésis* comum tanto à arte quanto à técnica, pois para os gregos não há diferença entre as duas. Mas a *tékhnē* em si não se define simplesmente como um meio de utilidade eficiente das coisas do mundo, em sua incessante reprodução, ela é um *desabrigar*, um modo de liberdade, pois “todo *desabrigar* surge do que é livre, vai para o que é livre e leva para o que é livre” (Heidegger, 2007, p. 14). Porém, esse caminho é, em si, um *perigo*, pois o homem no desenrolar de suas vestes sociais e políticas é tomado apenas do ponto de vista de sua *subsistência*, estabelecido “no deserto das zonas industriais... toma para si a representação do que não é” (Heidegger, 1959, p. 16), dinamitado por simulações do real, reproduz as representações dominantes como suas, sendo “transposto para uma outra realidade” (Heidegger, 1959, p. 20), desértica e estéril, a realidade das *lucres*. “O homem da era atômica estaria assim entregue, de forma indefesa e desamparada, à prepotência [*Übermacht*] imparável da técnica” (Heidegger, 1959, p. 22). Nesse cenário infernal, perdemos aquilo que temos “de mais íntimo e mais próprio” (Heidegger, 1959, p. 23). Um desenraizamento radical que pode nos levar à loucura ou ao *devir*, mas normalmente, aliado aos dispositivos de poder que asseguram a soberania dos estados, produzem um indivíduo normatizado pelo conformismo e pelo signo do medo.

A questão dos vaga-lumes é, para Pasolini, antes de tudo política e histórica. A beleza inocente dos jovens que dançam (tremeluzem) sobre a luz dos holofotes não é meramente uma questão estética, mas política, biopolítica para sermos mais precisos, dado que os discursos são extraídos de sua condição formal e se encarnam nos corpos resistentes que “esgotam a vida” em seus gestos e movimentos, antes de “*discendiam qua giù nel cieco mondo*” (Dante *apud* Mamma, 1962).³ Mas Pasolini também afirmou e escreveu sobre o *desaparecimento dos vaga-lumes* em seu *L'articolo delle lucciole* (O artigo dos vaga-lumes), “aniquilados pela noite — ou pela luz ‘feroz’ dos projetores — do fascismo triunfante” (Didi-Huberman, 2011, p. 26). Para o poeta, sobre as ruínas do fascismo ergue-se um terror ainda mais profundo, um tipo de fascismo “radicalmente novo” (Didi-Huberman, 2011, p. 26), mais astuto e centrado na eficiência das relações mercantis e no utilitarismo de suas ações:

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água [rios azuis e canais límpidos], os vaga-lumes começaram a desaparecer [sono cominciate a scomparire le lucciole]. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante [il fenomeno è stato fulmineo e folgorante]. Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes. Hoje, essa é uma lembrança um tanto pungente do passado [sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato] (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 23-24).

A violência por ele enunciada se refere, explicitamente, à dimensão antropológica, apesar das imagens poético-ecológicas que ele invoca. Pasolini se refere, explicitamente, ao genocídio cultural perpetrado pela massificação da cultura, “essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia” (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 29), onde já não é mais possível resistir como vaga-lume:

O fascismo propunha um modelo, reacionário e monumental, mas que permanecia letra morta. As diferentes culturas particulares (camponeses, subproletariados, operários) continuavam imperturbavelmente identificando-se com seus modelos, uma vez que a repressão se limitava a obter sua adesão por palavras. Hoje em dia, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo centro é total e incondicional. Renegam-se os verdadeiros modelos culturais. A abjuração foi cumprida (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 29).

Para ele, o verdadeiro fascismo incide sobre os gestos, os valores, os corpos do povo — biopoder. É triste constatar que o poeta não enxerga brechas e lampejos que emergem da indústria cultural e através dela, afirmando um pensamento fatalista sobre os acontecimentos históricos e seus rasgos de criação, vendo apenas o advento de “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras” (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 30), um cenário apocalíptico orquestrado pela sociedade do espetáculo. Mas essa primeira constatação é apenas superficial, pois ao contrapor a sua obra e o material do que ela é feita (pelo menos no que se refere ao cinema), vemos que seu fatalismo é apenas uma *marca* de sua estilística e os efeitos que ela ecoa vão muito além das ideias do artista. Aqui, é preciso evocar uma ideia *nietzscheana* expressa na imagem da arte como um oceano e do artista como um naufrago.

³ “descerem ao cego mundo”.

Em seu texto sobre os vaga-lumes, Pasolini disserta sobre o *poder superexposto do vazio* manifesto na sociedade espetacularizada, um “vazio do poder” (Didi-Huberman, 2011, p. 31), seus aspectos estéticos e políticos, e toda a indiferença expressa em sua conversão em simples mercadoria (*il potere dei consumi*). Para o poeta, esse *poder* degrada a consciência do povo italiano, dilacerando a cultura popular e seus focos de resistência, assim como a poesia contida nos dialetos regionais “em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*” (Didi-Huberman, 2011, p. 33) e os traços de expressão que afirmam sua singularidade: “gírias, tatuagens, lei do silêncio, mímicas, estruturas do meio ambiente e todo o sistema de relações com o poder...” (Didi-Huberman, 2011, p. 33). No início de *Mamma Roma*, Anna Magnani entoava um canto de desafio ao seu desafeto, Carmine (Franco Citti): “Flor de cássia, quando eu canto, canto com alegria. Mas se eu contar tudo estrago esta companhia (*Cassia fiore, quando canto, cantare con gioia. Ma se vi dico tutto danneggio questa compagnia*)”, no que ele responde com uma prece: “Bendita seja em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo... Cafetão morto, cafetão posto” — encara fixamente a mulher cheirando uma flor de lis. As músicas folclóricas no filme são como um hino de resistência. Para Pasolini, essa mitificação do povo, essa *força do passado* que revolve o presente, é a “energia revolucionária própria dos miseráveis” (Didi-Huberman, 2011, p. 34). Em *Accattone*, Bach atravessa o filme e os personagens como uma trama épica de suas vidas marginais: apostas, roubos, crueldade, violência, mulheres surradas e perdidamente apaixonadas, um paradoxo dos desejos sorrateiros que encarnam os limiares da paisagem gasta e dura dos subúrbios italianos: “Faça como eu que não amo ninguém”, diz Amore, uma prostituta experiente que tenta consolar Maddalena, a *puttana* de Accatone⁴. Estranho paralelo com Cristo. Ou o devir-animal da briga do cafetão com seu ex-cunhado: dois lagartos engalfinhados na areia, colmatados pela sinfonia *bachiana*. Em “Medeia”, Quíron, o centauro, nos diz que em cada coisa há um deus escondido, “tudo é santo, tudo é santo!”, ainda que esse discurso seja quebrado por sua face moderna, “para o homem antigo os mitos e os rituais são experiências concretas que o compreendem até em seu existir corporal e cotidiano. Para ele a realidade é uma unidade tão perfeita que a emoção que sente, digamos, frente ao silêncio de um céu de verão, equivale totalmente a mais interior experiência pessoal”.⁵ Em seguida, numa das mais belas sequências do cinema, somos arrebatados pela encenação de um rito pagão: paisagem árida, preparação para o culto ao deus Sol, casas incrustadas na pedra, guerreiros, sacerdotes e camponeses reunidos, um canto é entoado, Medeia aparece no filme como rainha desse povo bárbaro e belo, adoradores do sol, um jovem é dado em sacrifício e sorri para os sacerdotes (a inocência dos vaga-lumes). O jovem é pintado de amarelo na metade do corpo, a outra metade é encharcada por um vermelho sangue. Ele agora se debate diante da morte. Os guerreiros quebram seu pescoço e o estendem numa espécie de cruz primitiva, um sacerdote decepa sua cabeça e corta seus membros. Alvorço do povo que deseja o corpo e o sangue do jovem com uma fome insaciável, trombetas e flautas. Os sacerdotes encharcam as plantas e a terra com o seu sangue,

4 Amore é interpretada por Adriana Asti, a prostituta que Accattone gerenciava é interpretada por Silvana Corsini.

5 Quíron é interpretado por Laurent Terzieff, ele é o tutor de Jasão, como no mito grego, interpretado por Giuseppe Gentile. Medeia é belamente interpretada por Maria Callas.

esfregando seu coração nas árvores. O povo continua frenético e disputa os restos corporais do sacrificado. As mulheres jorram o trigo com o seu sangue. As partes que restam são queimadas. Medeia gira uma enorme roda que simboliza o sol e provoca ventanias: “Da vida à semente e renasce com a semente”, diz ela. Trombetas, tambores e flautas, o povo festeja mascarado. Um sol escaldante cintila nas vestes coloridas dos guerreiros e nos rostos marcados dos camponeses. No ritual, o povo cospe nos seus reis, incluindo Medeia, e espancam o seu príncipe com ramos. A representação de uma cena é como o traçado de um *devoir*. “Este mundo, o mesmo de todos os (seres), nenhum deus, nenhum homem o fez, mas era, é e sempre será um *fogo sempre vivo*, acendendo-se em medidas e apagando-se em outras” (DK 22B30).

Em seu texto sobre a televisão, “*Néocapitalisme télévisuel*” (Neocapitalismo televisivo), a luz cruel e fria da superexposição recíproca dos poderes e dos povos nos meios de comunicação é denunciada como parte da separação generalizada entre a realidade e o mundo das imagens produzido pelo espetáculo — ecos de Debord e Benjamin. O poeta compara essa “luz gloriosa” ao “aberrante e imprevisível corpo das tropas nazistas” (Didi-Huberman, 2011, p. 36), também colmatadas (e efeito) da industrialização da vida. Pasolini lamenta a perda do “amor real e enraizado” (Didi-Huberman, 2011, p. 37) que sentia pelos pobres. O *inferno realizado* está posto no reino fascista da glória e da indiferença — os círculos de *Salò* são apenas uma forma de dizê-lo, os “conselheiros pérfidos” e “fraudulentos” são os novos senhores da terra. E, como nos lembra Didi-Huberman: “Como não ver operar esse neofascismo televisual de que ele nos fala, um neofascismo que hesita cada vez menos, diga-se de passagem, em reassumir todas as representações do fascismo histórico que o precedeu?” (Didi-Huberman, 2011, p. 39). Para o poeta, a *barbárie totalitária* está em marcha e as únicas forças de resistência possíveis a esse *apocalipse* orquestrado pela indústria cultural, diferente de Adorno e seus séquitos, não é o erudito ou o dodecafônico, a vanguarda e suas experimentações descoladas da cotidianidade, mas a cultura popular em suas raízes mais profundas. Novamente nesse ponto, em especial, podemos confrontar o pensamento de Pasolini com o de Heidegger. O filósofo alemão, em seu mergulho nas profundezas do *Ser*, busca um solo que permita estabelecer um contraponto às forças inexoráveis da modernidade alicerçadas na técnica. Uma *nova terra*, diriam Deleuze e Guattari, com a diferença que os pensadores franceses querem instaurar essa nova terra na mestiçagem do *devoir minoritário* que habita as metrópoles mundiais — *multitudo* -, enquanto o poeta bolonhês e o filósofo de Meßkirch veem a cultura popular como essa potência capaz de confrontar o deserto do capital. Em sua conferência sobre a relação do *tempo* com o *ser*, o dar-se no tempo do *ser* como *presença*, Heidegger recorre à compreensão imediata, não mediada pela razão, para exprimir um pensamento que “medite (sobre) aquilo onde a pintura e poesia, e a teoria físico-matemática recebem sua determinação (última)” (Heidegger, 1999, p. 251). Ele se refere, inicialmente, aos quadros de Paul Klee, *Santa através de um vital* e *Morte e Fogo*, mas também poderíamos citar a odisseia dos físicos (teóricos e experimentais) na busca pelo Bóson de Higgs através do LHC (Large Hadron Collider), pois tal como a arte, o que determina a ciência são as singulares colisões das partículas e suas infinitas conexões e hipóteses (todas relacionais), isto é, a própria vida. Poderíamos comparar esse evento, inclusive, com um quadro abstracionista, no entanto, trata-se da própria vida, em cores e gráficos

que representam esse acontecimento único na recente história da humanidade: a reprodução das condições do Big Bang ou a criação da matéria, constatada pela *presença* do Bóson de Higgs, responsável por manter a massa atômica estável, conectada a um campo que preenche todo espaço, e dá às partículas, como o elétron, sua massa, o que permite que ele seja absorvido pelos átomos que preenchem o universo tal como o conhecemos e tudo aquilo que ele é e está em vias de se tornar (moléculas, matéria escura, planetas, pássaros, pessoas etc.) (Particle, 2013). Aqui, a ciência confunde-se com a arte e a filosofia e vice-versa, criando suas linhas de fuga e seus mundos possíveis. Afectos, perceptos, conceitos e functivos, todos emaranhados entre si, num monismo vago difícil de ser nomeado.

O *acontecimento* (événement) é o próprio sentido das coisas e o devir do mundo que o preenche, nos diz Deleuze (1974, p. 151), ele é a efetivação do virtual num indivíduo, num coletivo, numa cidade ou em determinada hora segundo um dia que já não se pode dizer que seja *um dia qualquer*, e o ponto de vista daqueles em que se encarna. Uma amálgama de elementos em série que podem convergir ou divergir entre si, num jogo firmado pelo possível e pelo impossível, e não mais pela lógica identitária dos contrários que se excluem. “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (DK 22B49). Uma revolução, um atentado terrorista, o lançamento de um livro, um amor, uma tempestade — todos acontecimentos singulares e irreduzíveis entre si. Em *Accattone*, o acontecimento-Stella. Perdido em meio aos destroços da paisagem, Accattone encontra-se faminto e ferido pela prisão de seu único sustento, Maddalena, presa por falso testemunho após ter sido espancada por uma gangue de napolitanos, e em meio a tudo isso, a visão de Stella que emerge das ruínas — Accattone volta a olhar o mundo com inocência. O *acontecimento* é pré-individual, incorporal, e excede ao tempo que efetua, dado que ele é uma contra-efetuação do presente que suporta e condiciona o estado de coisas que o envolve e “se desdobra num ainda-futuro e já-passado” (Deleuze, 1974, p. 177-178). Um mundo de trigo maduro onde as coisas ligam-se umas às outras sem que entre elas haja qualquer compromisso com uma finalidade última dos entes ou uma objetividade intrínseca aos objetos: “Assim como a chuva não era grata por não ser dura como uma pedra: ela era chuva. Talvez fosse por isso, porém exatamente isso: viva. E apesar de apenas viva era de uma alegria mansa, de cavalo que come na mão da gente” (Lispector, 1998, p. 145).

***Lucciole* ou a política menor dos vaga-lumes**

Em 1982, nos lembra Didi-Huberman, foi publicada uma obra em homenagem aos sete anos da morte do poeta e cineasta italiano, cujo título nos remete ao “voo dos vaga-lumes” e seu suposto assassinato: “*La disparition des lucioles*”. Nela, Denis Roche descreve suas experiências como fotógrafo e faz uma crítica singela à “*Câmara Clara*” de Roland Barthes, livro que trata do ofício de Roche. O fotógrafo diz em sua obra que Barthes não abriu espaço em suas análises para as “intermitências” visuais provocadas pela liberdade de estilo que a arte fotográfica é capaz. O caráter intermitente das imagens nos leva diretamente às imagens dialéticas de Benjamin, ou a maneira como os *tempos se tornam visíveis*, e aos vaga-lumes pasolinianos. Mas também podemos ver essas intermitências na apropriação imediata que se dá na “compreensão” das pinturas

de Klee citadas por Heidegger. Intermitência de sentido, de textura, de forma, onde nossas coordenadas sensorio-motoras e referências harmônicas são imediatamente quebradas e remetidas a um tipo de relação intuitiva com as obras. É o *inominável*, nos diria Lovecraft.

Para melhor observar os vaga-lumes, é preciso vê-los dançando “no presente de sua sobrevivência... vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores” (Didi-Huberman, 2011, p. 52). E assim como há uma *literatura menor*, tal como nos mostram Gilles Deleuze e Félix Guattari (2023), também há *luzes menores* com seu coeficiente de desterritorialização, seu caráter imediatamente político, suas enunciações coletivas imanentes à maneira como se deslocam e criam suas linhas de fuga frente aos projetores — carne da multidão. O próprio Pasolini admite essas brechas revolucionárias em seu texto ao afirmar-se como presente na luta, corporal e espiritualmente, mesmo vislumbrando, e estando imerso, no apocalipse dos nossos tempos (Didi-Huberman, 2011, p. 53). Para o poeta, a sexualidade expressa em seus filmes (*Comizi D'Amore, Trilogie de la vie, Teorema*) sempre foi um foco de emancipação política, dado seu caráter marginal e minoritário — uma *dialética do desejo*. A sexualidade dos vaga-lumes é *sui generis*, eles se apresentam aos seus parceiros numa espécie de *gesto mímico*, num cintilar de luzes intermitentes, entre os vaga-lumes *Odontosyllis*, das Bermudas:

O acasalamento ocorre na lua cheia, cinquenta e cinco minutos após o pôr do sol. As fêmeas aparecem, primeiro, na superfície e nadam rapidamente, descrevendo círculos e emitindo uma luz viva que aparece como um halo. [...] Os machos sobem então do fundo do mar, emitindo também uma luz, mas sob a forma de raios. Eles se dirigem com precisão em direção ao centro do halo e giram ao mesmo tempo que as fêmeas durante alguns instantes, liberando seu esperma como um exsudato luminoso. A luz desaparece em seguida brutalmente. (Champtat *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 29).

A imaginação é o “mecanismo produtor de imagens para o pensamento”, nos diz Benjamin (*apud* Didi-Huberman, 2011, p. 61), um dispositivo que abre constelações para o futuro e destrincha o tempo histórico, mas coube a Aby Warburg, ter analisado o papel das *sobrevivências* na imaginação ocidental (Didi-Huberman, 2011, p. 62), a maneira como a memória sobrevive nos mais estranhos modelos organizacionais, como a presença de imagens pagãs na Reforma Protestante, em que nem toda a iconoclastia cristã foi capaz de sufocar. Traços, vestígios, sussurros, assim se constrói a *mnemosyne* (memória) que colhemos involuntariamente. A política dos vaga-lumes incide sobre a imaginação enquanto partilha do sensível, como forma de ultrapassar os totalitarismos (estéticos e administrativos) aos quais estamos submetidos. É possível sonhar, nos diz Pasolini, ou melhor, *fabular*, mesmo sob a luz dos refletores do fascismo, pois as intermitências sempre se produzem no intervalo entre os movimentos, no momento em que tudo parece tomado pela opacidade da *glória* e do *reino*, “como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz” (Didi-Huberman, 2011, p. 48).

Sobrevivências e *apocalipses*: a fissura

Giorgio Agamben, filósofo dos *paradigmas*, à maneira de uma “arqueologia filosófica”, compõe *sinfonias benjaminianas* em seus escritos: “retomando em sentido inverso o curso da história, assim como a imaginação” (Didi-Huberman, 2011, p. 69). Agamben também busca os vaga-lumes e as *sobrevivências* nos conceitos que delimitam a nossa *contemporaneidade* que, para o filósofo italiano, é sempre intermitente em relação ao presente, sempre um movimento aberrante em relação aquilo que somos. O contemporâneo comporta uma espessura de tempos emaranhados entre si tal qual um *rizoma* ou um *poema* — que fratura a linguagem e despedaça a unidade rítmica do tempo — e, tal qual um vaga-lume, obscurece “o espetáculo do século atual a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a ‘luz que procura nos alcançar e não consegue” (Agamben *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 70). Tanto para Agamben quanto para Pasolini, entre o arcaico e o moderno “há um encontro secreto” (Didi-Huberman, 2011, p. 70), e ambos, como profanadores que são, pensam a dimensão antropológica nos termos do *sacer* (sagrado) e dos *gestos* (populares, dialetais, hereges) em sua profundidade. Não é à toa que Agamben foi um dos doze apóstolos no manifesto poético-político de Pasolini no cinema: “O Evangelho Segundo São Mateus”. No primeiro livro de Agamben sobre a questão histórica destaca-se a palavra *destruição*, esta se remete à incapacidade do homem moderno em “fazer e transmitir experiências” — ecos benjaminianos. Tal livro foi escrito alguns anos depois do texto de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes. No decorrer de sua lógica, Agamben, assim como Pasolini, intui um estado apocalíptico latente nos dias atuais, onde nada parece estar em conflito, e tudo está em crescente processo de autodemolição — como a *fissura* em Fitzgerald, onde nada mais faz sentido e retornar ao que éramos se torna impossível ou impensável: “É esta incapacidade de se traduzir em experiência que torna hoje insuportável — como em momento algum no passado — a existência cotidiana” (Agamben *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 76).

E Agamben prossegue em seu “estado de guerra total” contra o tempo presente, tornando a infância, “a experiência transcendental da diferença entre língua e fala” (Agamben *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 77), o salto originário, algo inefável e inapreensível em face dos holofotes do poder. Os apocalipses do poeta e do filósofo se aproximam, de um lado, à morte do humano e sua substituição por “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”, do outro, um *homem* esgotado pela “incapacidade de fazer e transmitir experiências”, ambos tragados pela imensa claridade apocalíptica que devora todas as outras — a *glória* e o *reino* —, impedindo o aparecimento dos vaga-lumes. O apocalipse na tradição judaico-cristã, “fim dos tempos e tempo do Juízo Final” (Didi-Huberman, 2011, p. 79), é essa grande luz que absorve todas as outras, a única *sobrevivência* possível para o mundo (o fim da história ou o triunfo do capital). Mas a imagem apocalíptica também apresenta a *destruição radical* de tudo o que existe em nome de uma *verdade revelada* não menos radical (*verdade ultimai*) — o ser em si e por si realizado na síntese do Absoluto.⁶ Na contramão dessas *verdades* que assolaram o século XX (do nazismo ao stalinismo ou o socialismo

⁶ Excertos da dialética hegeliana.

real, passando pelo próprio capitalismo como último refúgio da história), Pasolini e Agamben preferem as verdades intermitentes, precárias e fugidias dos vaga-lumes, abertas e fraturadas como a poesia.

As *sobrevivências* nos ensinam que não existe salvação ou ressurreição possíveis, “somente a tradição religiosa promete uma salvação para além de qualquer apocalipse ou de qualquer *destruição* das coisas humanas” (Didi-Huberman, 2011, p. 84). E tal como Benjamin nos ensinou que o capitalismo é uma *religião*, a única que não oferece redenção, pois se conserva num estado apocalíptico *ad infinitum*, também as ideologias totalitárias da modernidade se enquadram nessa tradição, *mundo dos fins* imerso na claridade ofuscante do poder. “Ora, a *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*lucciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*)” (Didi-Huberman, 2011, p. 85). Ou seja, no lugar da temporalidade das expectativas que as utopias nos oferecem, ligando-nos ao medo e à esperança, dois afetos correlatos entre si, pois um não vive sem o outro, a política como imaginação ou fabulação se faz como micropolítica ou política *menor*, “um pouco como Pasolini quando construía seus filmes por *fragmentos* ou em *gros plans*” (Didi-Huberman, 2011, p. 88), de acordo com os atores envolvidos nos problemas e situações que lhes concernem, dentro das singularidades que envolvem cada processo. Uma política local (regional ou dialetal) ainda que com pretensões universais, e autogestionária, pois descolada da grande *luce* dos salvadores e redentores, e ligada, intrinsecamente, àqueles que encarnam a realidade das lutas em suas vidas, em suas *carnes*, uma política de *lucciole*, tal como a realidade das imagens: “resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível” (Cohen-Levinas *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 87).

“Toda a vida é, obviamente, um processo de demolição”, nos diz Fitzgerald (*apud* Deleuze, 1974, p. 157), assim é a *fissura* silenciosa que nos absorve, algo grande e distante demais para nós, indiscernível, e a única arma que nos resta, quando todos os inimigos se encontram abatidos e os campos se tornam desertos, é uma imensa e incompreensível angústia. A fissura, para Deleuze (1974, p. 158), não é nem interior nem exterior, é uma expressão de superfície, se encontra na borda entre os dois, é um *jogo entre limiães*, um incorporal, “não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece”. E quando ela encarna nos corpos que detém, já é tarde demais — porcelana e vulcão, mas o vulcão somos nós, nossos desejos reprimidos, frustrações, nossos *instintos*, as experiências que sofremos do mundo exterior, as relações que não conseguimos conter, e quando distinguimos as pequenas rachaduras dos traços que compõem o desenho do vaso, já não há mais nada a fazer a não ser “desintegrar-se ao seu bel prazer” (Deleuze, 1974, p. 159). Os encontros fazem ressoar a *fissura*: entre o sangue e os nervos, entre o álcool e a esquizofrenia, “era certo agora”, nos diz Zola (*apud* Deleuze, 1974, p. 333-339), “havia uma desorganização progressiva” entre os corpos desorientados “como uma infiltração do crime... e nas duas bordas... a eterna paixão” pela demolição de si mesmo. É pela fissura que o épico retorna à cena moderna, como uma “história dos instintos sobre este fundo de morte”, Deleuze (1974, p. 341) vê nela, no entanto, uma brecha para o pensamento, apesar de ser para ele um obstáculo. Talvez a tensão provocada pela *fissura* (sua radicalidade) e seu gosto pelos limiães seja enfim sua potência.

Povos-vaga-lumes: a política das *imagens*

No quarto capítulo do livro sobre os vaga-lumes, *Povos*, Didi-Huberman (2011, p. 91) evoca os contrapoderes (lampejos) contra a “feroz luz do poder” e, numa polêmica assertiva, faz coro com Benjamin e com um dos hierarcas do filme *Salò*: “A única anarquia verdadeira é a do poder”. A anarquia ao qual ele se refere não é aquela da tradição das lutas populares e operárias, a *tradição dos oprimidos*, nas palavras de Benjamin, que faria frente à *exceção*, mas a *realizada* pela soberania que nos circunda enquanto regra — o reino e a glória. Para Agamben, não há reino sem glória, enquanto um opera na genealogia do poder ocidental, o outro opera como dispositivo de controle e demarcação do *homo sacer* (aquele que já nasce sacrificável, pois não pode ser morto, mas exilado e conservado em seu *minimum* biológico para servir ao poder). “Máquina do reino (*Herrschaft*) e espetáculo da glória (*Herrlichkeit*): esta oferecendo àquela sua própria *luz*, senão sua *voz*” (Didi-Huberman, 2011, p. 98). Agamben (*apud* Didi-Huberman, 2011, p. 84) precisa a *glória* dos tempos atuais na *opinião pública*: “Não há democracia e nem Estado sem opinião pública, da mesma forma que não há Estado sem aclamações”. O espetáculo dos megaeventos em nosso país e toda a destruição que ele provocou, e ainda provoca, é exemplar na caracterização desse *reino* do biopoder e na glorificação da cidade-mercado, serva do capital internacional e das oligarquias locais, que ele defende e reproduz: milhares de famílias removidas, uma verdadeira “limpeza social”, mortes nas favelas e periferias em decorrência da política genocida de segurança pública dos estados, corrupção em todas as esferas governamentais, um problema sistêmico, certamente, mas acentuado com os bilionários investimentos, o recente estado de calamidade pública decretado pelo estado do Rio de Janeiro, deixando de pagar o salário dos servidores públicos (com exceção da segurança!) para finalizar as obras olímpicas.⁷ Todo esse cenário, logicamente, publicizado positivamente pela mídia corporativa — a atual condutora (*condottiere*) das grandes narrativas⁸, como nos lembra Agamben:

Se aproximarmos as análises de Debord (a sociedade atual como uma imensa acumulação de espetáculos) da tese de Schmitt (Carl) sobre a opinião pública como forma moderna de aclamação, o problema da atual dominação espetacular das mídias, em todos os aspectos da vida social, aparece sob um novo olhar. O que está em questão não é nada mais que uma nova e espantosa concentração, multiplicação e disseminação da função da glória como centro do sistema político (Agamben *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 100-101).

⁷ Para se ter uma noção do nível de *estado de exceção* ao qual fomos submetidos, o governo estadual disponibilizou/ organizou 85 mil policiais à paisana durante as Olimpíadas que foram realizadas na cidade do Rio de Janeiro em julho de 2016 (Mendonça, 2015); e para se ter uma noção do número de pessoas removidas durante os megaeventos, estima-se que esse número atinja a cifra de 250 mil (Mekari, 2014). Como disse Henrique Antoun em uma de suas últimas aulas em que estive presente: “O Brasil não é para amadores”.

⁸ Condottiero (em italiano: *condottiere*; pl. *condottieri*) era um mercenário que controlava uma milícia, sobre a qual tinha comando ilimitado, e estabelecia contratos com qualquer Estado interessado em seus serviços. Entre o século XV e o XVI, as chamadas Companhias Livres formaram verdadeiras escolas de guerra, que realizaram grandes progressos em termos de estratégias e táticas militares.

A nova *doxa*, crença ou opinião, segundo Didi-Huberman, estaria cimentada na conjunção povo-nação e povo-comunicação. Mas, tanto Debord, que procede por dedução, “inferindo de uma situação universal (a sociedade do espetáculo) a totalidade dos comportamentos particulares em que cada gesto dos povos acabará por se encontrar assimilado à *doxa*, variante impotente da aclamação” (Didi-Huberman, 2011, p. 112), quanto Carl Schmitt, que “procede antes por indução, inferindo de uma situação particular (aclamar) o universal de uma definição do povo (que, justamente, só sabe fazer isso, aclamar)” (Didi-Huberman, 2011, p. 112) despotencializam a própria noção de paradigma como sintoma da contemporaneidade, pois eles não enxergaram a profusão interminável de *lucciole* que dançam intermitentes ante a máquina do reino e da glória. E, nesse sentido, os contrapoderes ou lampejos da emergente política dos vaga-lumes se afinam com a *multidão* enquanto multiplicidade de coletivos singulares e indivíduos que ultrapassam a dicotomia soberana que impõe o reconhecimento do povo pela nação, e vice-versa.⁹

Didi-Huberman retoma a problemática em torno da imagem, essas, ao contrário da *luce* que banha os horizontes, seriam *lucciola* e seu caráter de passagem é o que assegura a sua potência e, como um cometa, transpõem a imobilidade dos grandes projetores e sistemas totalitários — *imagem dialética*, nos diria Benjamin, uma *bola de fogo* que atravessa o passado rumo ao futuro e faz explodir o presente em “momentos de surpresa” (Didi-Huberman, 2011, p. 126). A imagem é um “operador temporal de sobrevivências” (Didi-Huberman, 2011, p. 119). Para o filósofo alemão, ainda segundo Didi-Huberman, o *declínio* da experiência¹⁰ não significa uma destruição definitiva, pois sempre há o tempo das ressurgências, seu *recurso de desejo*, o “fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência” (Didi-Huberman, 2011, p. 121) que, tal como os átomos de Lucrecio, declinam perpetuamente e, em seu *clinâmen*, movimento de abertura para as excepcionalidades do *relacional*, criam novos mundos:

Palavras-vaga-lumes, ainda, as dos jornais do gueto de Varsóvia e das crônicas de sua insurreição; palavras-vaga-lumes as dos manuscritos dos membros do *Sonderkommando* ocultos sob as cinzas de Auschwitz e cujo lampejo dependia do soberano desejo do narrador, daquele que quer contar, testemunhar para além de sua própria morte. [...] Imagens clandestinas, certamente, imagens por muito tempo ocultas, por muito tempo inúteis. Mas imagens transmitidas a nós, anonimamente, naquilo que Benjamin reconheceu como a derradeira sanção de toda narrativa, de todo testemunho de experiência, a saber, a autoridade do moribundo (Didi-Huberman, 2011, p. 131-132).

O grande narrador, segundo Benjamin (*apud* Didi-Huberman, 2011, p. 121), “está sempre enraizado no povo”, ele debulha uma “escada que se afunda nas entranhas da terra e se perde nas nuvens”, o narrador exprime a experiência coletiva. As imagens vaga-lumes também são expressas em sonhos, profecias, visões, o inconsciente é um oceano de incontáveis composições imagéticas, assim como um fundo de resistências históricas e sociais que se efetuam de forma obscura e intermitente na realidade, como afirma o historiador Reinhart Koselleck ao legitimar as *narrativas oníricas* ou imagens-

9 O conceito de *multidão* foi definido pelos filósofos Michael Hardt e Antonio Negri em seu *Império* e desdobrado em obras posteriores.

10 “A experiência caiu de cotação” (*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*), expressão de Walter Benjamin.

simulacro. No *Sofista*, Platão define o ser ou o *indeterminado* dos simulacros, a sua impossibilidade de se fixar em algo que dure. O sofista ele mesmo seria o sátiro ou o centauro que ri das certezas e das pretensões de verdade. Platão vai mais longe do que ele pressupunha, estabelecendo um novo regime epistemológico que excluiria o modelo *eidético* (das cópias perfeitas) como base do pensamento, onde a própria noção de *modelo* seria posta em xeque, pois aquilo que as torna possíveis, a *semelhança*, não teria mais fundamento no mundo sensível. Os simulacros, ao contrário, são como uma “subversão contra o pai” (Deleuze, 1974, p. 263), pois não se assemelham interiormente ou espiritualmente com a Ideia de algo que os pressupõem, tal como o justo com a Justiça, por exemplo, as simulações são únicas e se caracterizam por suas imperfeições. Como nos lembra o escudeiro Jöns, personagem de Gunnar Björnstrand no filme de Bergman, *O Sétimo Selo*, “se o amor é imperfeito nesse mundo imperfeito, então o amor é perfeito”. Esta é a lógica do simulacro e do devir, uma lógica *demoníaca*, pois retira dos homens a semelhança com Deus, “perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética” (Deleuze, 1974, p. 263). E não é à toa que a cultura dos judeus e muçumanos na Idade Média europeia, mas principalmente a cultura judaica, esse povo sem terra, “estrangeiros de nascença”, foi confundida com os ritos satânicos, sendo base dos principais livros de demonologia escritos desde os primeiros séculos da era cristã, pois seus valores e hábitos, seu *ethos*, não se conformava com os modelos políticos e sociais dos senhores da Europa, sejam católicos ou protestantes. E a perseguição às diferenças, ao *dessemelhante*, ao rebento imperfeito de Deus, prosseguiu no nazismo e prossegue nos dias de hoje — os palestinos em Israel, os curdos no Iraque e na Síria ou as religiões de matriz afro-brasileira para o novo fundamentalismo cristão no Brasil. No *Sofista*, Platão já antecipava os paradigmas da física quântica e da ciência contemporânea, pois no *simulacro*, “o observador faz parte da própria simulação, que se transforma e se deforma de acordo com o seu ponto de vista” (Deleuze, 1974, p. 264), o simulacro implica profundidades e dimensões que tornam a homogeneização das formas impossível, dado o seu caráter imprevisível e imensurável, ele afirma séries heterogêneas e mantém entre elas uma ressonância interna que as garante enquanto fenômeno, “sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual” (Deleuze, 1974, p. 264) — devir-louco das efemérides. O simulacro é o *perigo* para a manutenção das sociedades tecnológicas moldadas pela indústria cultural de massas e a espetacularização da política, a grande *luce* dos projetores fascistas, pois apresenta em sua essência a negação tanto do original quanto da cópia, do modelo e da reprodução que a conserva. No entanto, esse potencial *perigo* às sociedades tecnológicas do capitalismo pós-fordista também é sua *salvação*, como nos versos de Hölderlin¹¹, pois a potência das simulações encobre tanto a *verdade como singularidade irreduzível de uma vida e os fatos a ela ligados quanto o poder que as simula e dissemina suas redes de captura*. Trata-se da *potência do falso*, conceito de Nietzsche, segmentos em camada que indicam uma determinada conjuntura factual sob perspectivas diversas e modificável de acordo com cada agente ou ponto de vista em disputa, a verdade, nos diria Platão, mas uma verdade instável, ainda que unívoca, provocativa e em constante movimento, a verdade do *devir*: “Detrás de cada caverna, uma caverna mais profunda ainda — um mundo

11 “Mas onde há perigo, cresce também a salvação” (Hölderlin *apud* Heidegger, 2007, p. 391).

mais amplo, mais estranho, mais rico, situado além da superfície, um abismo detrás de cada fundo, detrás de cada fundamentação” (Nietzsche *apud* Deleuze, 1974, p. 268). A lógica do simulacro ou das *imagens oníricas* nos impõe uma reversão do platonismo e de todo o pensamento, religioso e filosófico, construído sobre os seus alicerces, pois “toda palavra é também uma máscara”, nos lembra o filósofo alemão, “exprimindo um processo de disfarce em que, atrás de cada máscara, aparece outra ainda (mais falsa)” (Deleuze, 1974, p. 269). Para Deleuze, a simulação exprime a potência de produção dos efeitos sob a superfície das coisas e se aproxima do eterno-retorno nietzschiano enquanto afirmação subversiva da representação e da semelhança, deformando-as em seu espectro diferencial e caótico, o eterno-retorno é o caos, “potência de afirmar o caos” (Deleuze, 1974, p. 269), onde o que retorna “são as séries divergentes enquanto divergentes... O círculo do eterno-retorno é um círculo sempre excêntrico para um centro sempre descentrado” (Deleuze, 1974, p. 270), ele é realmente o Ser, nos diz Klossowski (*apud* Deleuze, 1974, p. 270), “mas somente quando o ‘ente’ é simulacro” — um devir das profundidades para um Aión das superfícies. E como na cantiga de Zaratustra, ele é o Mesmo e o Semelhante, mas enquanto simulação (vontade de potência), excesso ou instabilidade universal das partículas. A busca dos físicos pela existência do Bóson de Higgs, o centro estável do *standard model of the particles*, através do LHC (Large Hadron Collider) no intuito de legitimar a teoria da supersimetria (SUSY), esbarrou no enigmático número 126geV; nem os 115geV esperados, de massa mais leve e condizente com a harmonia das partículas em consonância com uma lógica superior e simétrica, formando um círculo concêntrico, nem o “terrível” 140geV, que anularia qualquer descoberta futura e tornaria a teoria do multiverso evidente, isto é, a comprovação de múltiplas dimensões cujas leis são incognoscíveis aos instrumentos de medição e à compreensão humana (Particle, 2013). Não, o Bóson de Higgs é “terra de ninguém”, está no meio, nas bordas e limiões de onde se precipitam as velocidades, nem estabilidade e semelhança, nem o completo caos, o que seria impensável para a criação da vida, mas um universo metaestável e paradoxal, em parte cognoscível e transparente¹², em parte mistério. Um universo que se expande e se contrai em ciclos, como um eterno-retorno da diferença cravejado por lampejos.¹³

Pasolini e o devir: das imagens ressurgentes à escultura do tempo

Ao retomar o tema das *imagens*, Didi-Huberman encontra em Bataille a força da afirmação do pensamento à altura da experiência, o “brilho solar” que nossos corpos possuem, inexoravelmente, e que a tanto custo tentamos conter para nos enquadrar no controle da máquina régia, e “grita” que a experiência é indestrutível, ainda que ela se dê na forma de lampejos perdidos na noite. Em Agamben, busca o *ser comum*, amável e humano em sua face, “que passa do comum ao próprio e do próprio ao

12 A lei da gravidade, a disposição das partículas nos átomos (prótons, elétrons, nêutrons e as subpartículas como Quarks, Leptons, Gauge bosons e Higgs boson), os elementos organógenos que preenchem todos os seres astrais pesquisados até então: Carbono, Oxigênio, Hidrogênio e Nitrogênio (CHON) etc.

13 Os físicos teóricos Paul Steinhardt e Neil Turok, em 2001, descreveram um universo cíclico, que se expande e se contrai, contrário às teorias anteriores que previam uma expansão acelerada do universo ao infinito e sua aparente estabilidade ($\Lambda = 10^{-120}$), e condizente com a metaestabilidade indicada pela massa do Bóson de Higgs.

comum” da comunidade que vem, e se depara novamente com o “reino messiânico” da *luce*, apelando não para uma *communauté qui vient*, utópica e escatológica, mas para uma *comunidade que resta*, os restos das comunidades que escapam aos reinos e sua governabilidade, segundo Foucault, ou às suas “polícias”, segundo Rancière (Didi-Huberman, 2011, p. 149). Didi-Huberman quer reencontrar nas *imagens ressurgentes* as “garrafas jogadas ao mar” dos *Sonderkommandos* de Auschwitz. As comunidades deixam *restos*, ele no diz: “Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos” (Didi-Huberman, 2011, p. 155), como a obstinação de Eisenstein em fazer um cinema dos povos-vaga-lumes e não dos *stars* e seu esplendoroso mundo hollywoodiano, “o que aparece nesses corpos de fuga não é mais do que a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo” (Didi-Huberman, 2011, p. 159) — a revolução ou a última *luce*, contanto que essa *luz* se espalhe em pequeninas luzes que inundem todos os cantos da terra e não seja por ela determinada — uma dialética do povo *por vir*; ou a força das imagens oníricas em Pasolini, rastros da resistência que só conseguem emergir num mundo desmedido, fabulado, e não condicionado pela dura realidade cotidiana. No sonho, Accattone caminha sobre o parapeito da ponte que corta o seu bairro, os napolitanos que espancaram Maddalena chamam-no, ao vê-los, os encontram e mortos, estendidos no cal. Um amigo com flores o convoca para um enterro, “estamos te esperando”, ele diz. Accattone, agora de terno e gravata, encontra o grupo de amigos que o acompanha durante todo o filme, ele tenta se comunicar com eles, mas não consegue, sua voz está emudecida, seus ouvidos embaçados, quando um deles consegue ouvi-lo, responde que Accattone, o próprio, está morto. A procissão se inicia, mas ao chegar no pórtico do cemitério, adornado com duas crianças nuas, como os querubins dos afrescos renascentistas, o porteiro o impede de entrar. Accattone insiste e pula os muros do cemitério, ao adentrar no local, se angustia com o fato de estar vendo-se soterrado com um coveiro a fincar os últimos fragmentos de terra. Atordoado, pede para o coveiro remanejar sua cova para onde há luz, um último lampejo, ele pensa, o homem o atende, a câmera se desloca para o vasto céu sobre o vale.

As imagens oníricas ou ressurgentes são como o *devir*, se furtam ao presente, complicando os regimes temporais tal como um cristal, estado de coalescência entre os tempos, e sua irreducibilidade indivisível entre o atual e o virtual, espaços bifurcados, consolidando sua potência justamente na afirmação paradoxal da simultaneidade das qualidades: “Alice não cresce sem ficar menor e inversamente” (Deleuze, 1974, p. 1), assim como Accattone está e não está morto, encontra-se e não se encontra enterrado, imantados por séries heterogêneas que se proliferam a partir do real através do tempo cristalizado, “harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira” (DK 22B51). O *puro devir* enquanto matéria do simulacro, que tem com as Ideias platônicas uma relação de *furto* e passagem em seus traços imprevistos, instaurando uma identidade infinita nos corpos que possui — a eletricidade do divino, nos diria Pasolini, tal como “a Sibila com delirante boca sem risos, sem belezas, sem perfumes, ressoando mil anos ultrapassa com a voz, pelo deus nela” (DK 22B92). Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski nos dá uma pista de como essas séries heterogêneas que formam o *devir* e o direcionam se dão no cinema e nas artes em geral. O cineasta russo se afina com o pensamento deleuzeano

ao afirmar que o poeta cria harmonia do caos, seu plano de imanência, e seu dom mais precioso é a *vidência*, “o poeta tem o dom da profecia” (Tarkovski, 1998, p. 38). A arte, tal como a ciência, é um mergulho no infinito, na *verdade absoluta*, “o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada” (Tarkovski, 1998, p. 40), e a criação que nos guia está diretamente relacionada ao criador, mas nessa relação, o científico se afasta do estético na medida em que busca no mundo a *objetividade dos fenômenos que o envolvem*, enquanto a arte é matéria para a *experiência subjetiva*, pois o artista não representa o mundo, ele participa de sua criação. O espiritualismo de Tarkovski o aproxima de Bergson ao aliar matéria e memória, tempo e criatividade — o campo transcendental das singularidades nômades onde se produz o sentido das coisas. Tal como o tempo, “a chama em que vive a salamandra da alma humana” (Tarkovski, 1998, p. 64), as singularidades se produzem pela divergência, pela síntese disjuntiva que as tornam *individuais*, únicas, mas a sua relação com os entes é impessoal e inconsciente, pois “o artista é sempre um servidor, e está eternamente tentando pagar pelo dom que, como que por milagre, lhe foi concedido” (Tarkovski, 1998, p. 41), assim como o verdejar da árvore não se confunde com a relação dual entre o sujeito árvore e o predicado verde, nos ensinam os estoicos. O verdejar é um incorpóreo que assimila o estado de coisas que designa uma árvore verde, mas esta encontra-se, por sua vez, nas “ondas pululantes do caos”. Na relação das singularidades com os entes, esses últimos se abrem às possibilidades infinitas dos acidentes que os assimilam, perdendo o seu centro e sua identidade, dado que as singularidades que habitam o plano de imanência e constituem os entes são zonas intensivas ou *afectos* da multiplicidade que o preenche, num movimento incessante de interpenetração das linhas que as traçam, revelando suas faces singulares pela distinção de grau que as comporta e não pela sua natureza. “A imagem materializa uma unidade em que elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram... Uma imagem pode ser criada e fazer-se sentir” (Tarkovski, 1998, p. 42), tornando o infinito tangível. No cinema de Tarkovski, percebemos essa distinção de grau no desenrolar do tempo em longos planos-sequência que desvelam a diferença que marca a singularidade de cada ser que o habita, seja ele pedra, pele, homem, mulher, árvore ou galho retorcido, em todos eles vemos a marca do tempo e sua corrosão, como uma “chave que nos abre portas” (Tarkovski, 1998, p. 94). Para Tarkovski, a tarefa dos cineastas imita a dos escultores, é preciso trabalhar sobre um “bloco de tempo” e extrair dele aquilo que nos torna vivos, o que temos de mais autêntico e pulsante em nós mesmos, o gênio se revela no compromisso com suas próprias paixões e “os diamantes não são encontrados na terra negra; é preciso procurá-los próximo aos vulcões” (Tarkovski, 1998, p. 51). Não uma paixão egoísta por si mesmo, a cegueira daqueles que mutilam a arte, mas uma paixão redentora que implica num sacrifício do eu, a “concretização da ideia do amor” (Tarkovski, 1998, p. 43), pois “a grande função da arte é a comunicação” (Tarkovski, 1998, p. 42) e o espírito de comunhão que une as pessoas é a sua força. A obra de Carpaccio é um exemplo das linhas heterogêneas que formam o *devir* e assimilam o todo ou o *aberto* que designa o tempo, expressão do infinito que o artista capta em sua ânsia pelo absoluto, “em que cada personagem é um centro na composição” (Tarkovski, 1998, p. 56) e podemos acompanhar o fluxo que eles traçam a partir da singularidade das situações criadas. Certamente, *devir* não é história, ele é o intempestivo, o *fora*, aquilo que não podemos

atualizar em coordenadas espaço-temporais, mas “a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas síncofes, é o próprio corpo do devir” (Foucault, 2010, p. 20). Os vaga-lumes de Pasolini são como o “brilho do punhal” para os estoicos, singular e unívoco, efeitos de superfície sobre o caos, “o fundo informe ou o abismo indiferenciado, com toda sua voz de embriaguez e cólera” (Deleuze, 1974, p. 110). Imagens *ressurgentes* como as de Ettore crucificado num leito prisional em *Mamma Roma*, cuja única luz se desfaz em lampejos indecisos sobre a brutalidade da sala, na súplica do menino que sussurra por sua mãe uma última vez, e na agonia da mulher que grita por seu filho abandonado pelos homens e por Deus.

Referências bibliográficas

ACCATTONE. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Arco Film e Cino del Duca. Itália: Compass Film, 1961.

DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, M. *A microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

HEIDEGGER, M. *A questão da técnica*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Scientiae Studia, 2007.

_____. *Serenidade*. Tradução de Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 1959.

_____. *Tempo e Ser*. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 271-301. (Coleção Os Pensadores).

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAMMA Roma. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Arco Film. Itália: IntraMovies, 1962.

MEKARI, D. Copa removeu pessoas ‘a toque de caixa’ e sem diálogo, afirma movimento social. Educação e território, 21 ago. 2014. Disponível em: https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/copa-removeu-pessoas-a-toque-de-caixa-e-sem-dialogo-afirma-movimento-social/?migrado=portal_aprendiz. Acesso em: 5 dez. 2024.

MENDONÇA, A. V. Olimpíadas Rio 2016 terão 85 mil profissionais atuando na segurança. G1, 30 jul. 2015. Disponível em: <https://glo.bo/1U9l0zi>. Acesso em: 5 dez. 2024.

PARTICLE Fever. Direção de Mark Levinson. Produção de Anthos Media. EUA: Abramorama, 2013.

PASOLINI, P. P. *Empirismo Herege*. Tradução de M. Serras Pereira. Lisboa: Editora Minerva, 1982.

_____. *Poemas*. Tradução de M. Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Teorema*. Tradução de Travassos Fernando. Lisboa: Garzanti, 1968.

SOUZA, J. C. (Org. e trad.). *Os Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores)

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZOURABICHVILI, F. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Recebido em: 14 fev. 2024 — **Aceito em:** 22 set. 2024.