

CADÁVERES, VAGALUMES, FOGOS-FÁTUOS

EDUARDO STERZI *reflete sobre o conceito de sobrevivência nas artes a partir da leitura das obras de Pasolini e Didi-Huberman*

Pier Paolo Pasolini se convertirá en el Santo Patrón de la Fuga en el año 2100.

Roberto Bolaño, *Amuleto* (1999)

Pasolini passou aqui.

Gabriel Kerhart, pichação na fachada do cinema Belas Artes,

fechado em março de 2011

1. Duas obras cruciais da literatura contemporânea – de um lado, um volume de gênero indeterminado, situado entre o romance e o ensaio, entre a memória e a reportagem, escrito por um jovem italiano; de outro, o mais recente livro de um dos principais poetas brasileiros da atualidade – fazem coincidir momentos decisivos de suas tessituras com invocações explícitas das palavras, das imagens e sobretudo da figura do escritor e cineasta Pier Paolo Pasolini.

A primeira invocação a que me refiro encontra-se nas páginas iniciais da segunda das duas partes de *Gomorra*, de Roberto Saviano, publicado em 2006. Recordam-se, ali, as circunstâncias da morte, num acidente de trabalho, de Francesco Iacomino, operário da construção civil de Ercolano. Como os canteiros de obras da região são controlados pela Camorra, a organização criminosa que domina Nápoles e arredores, os companheiros de Iacomino fugiram do local do acidente sem nem mesmo chamar o socorro médico. O corpo foi deixado no meio da rua, agonizante, expelindo sangue dos pulmões. Estava longe de ser uma morte excepcional: como observa Saviano, era apenas mais «um dos trezentos operários que se arrebetavam todo ano nos canteiros da Itália». Mas, para a sensibilidade política e ética do escritor, um limite fora ultrapassado:

Com a morte de Iacomino, desencadeou-se em mim uma raiva daquelas que se assemelham mais a um ataque de asma do que a uma crise nervosa. Gostaria de fazer como o protagonista de *A vida acre* [*La vita agra*] de Luciano Bianciardi que chega a Milão com a vontade de explodir o Pirellone [à época, edifício-sede da Pirelli; desde 1978, sede da administração regional da Lombardia] para vingar os quarenta e oito mineiros de Ribolla, massacrados por uma explosão, em maio de 1954, no poço Camorra. Chamado assim pelas infames condições de trabalho. Também eu devia,

talvez, escolher um prédio, o Prédio, para explodir, mas ainda antes de enfiar-me na esquizofrenia do terrorista [*attentatore*], logo que entrei na crise asmática de raiva retumbou nos meus ouvidos o *Eu sei* [*Io so*] de Pasolini como um *jingle* musical que se repetia até a obsessão [*sino all'assillo*]. E assim, em vez de esmiuçar prédios a explodir, fui a Casarsa, até o túmulo de Pasolini.[1]

«Eu sei» – a fórmula pasoliniana evocada por Saviano – é a primeira frase, logo repetida anaforicamente na abertura dos onze seguintes parágrafos, de um artigo publicado no *Corriere della Sera* em 14 de novembro de 1974, um ano antes de Pasolini ser assassinado. Neste texto, que se intitulou originalmente «O que é este golpe?» («*Che cos'è questo golpe?*») e hoje é conhecido pelo título que ganhou nos *Escritos corsários*, «O romance das matanças» («*Il romanzo delle stragi*»), Pasolini, em tom profético, dizia saber «os nomes dos responsáveis» pela violenta instabilidade política na Itália daqueles últimos anos, a começar pelos atentados cometidos em 1969 e em 1974, por meio dos quais se buscava gerar medo na população e justificar a adoção de medidas de exceção:

Eu sei os nomes dos responsáveis pela matança de Milão em 12 de dezembro de 1969.

Eu sei os nomes dos responsáveis pelas matanças de Bréscia e de Bolonha nos primeiros meses de 1974.

Eu sei os nomes da “cúpula” [*“vertice”*] que manobrou, sejam os velhos fascistas idealizadores de golpes, sejam os neofascistas autores materiais das primeiras matanças, sejam, enfim, os “desconhecidos” autores materiais das matanças mais recentes. [2]

Pasolini dizia saber «os nomes do grupo de poderosos» que, com a colaboração da CIA, dos coronéis gregos e da máfia, manipulavam e acobertavam, «entre uma missa e outra» (alusão aos democratas-cristãos), «velhos generais», «jovens neofascistas, ou antes neonazistas» e até mesmo «criminosos comuns» – todos convertidos em peças de um grande e intrincado xadrez político-criminal. Este conhecimento que Pasolini cristaliza na fórmula lembrada por Saviano revela-se *trágico*, em certo sentido, na medida em que não pode se transformar em ação, a não ser no âmbito, restrito mas por isso mesmo potente, da escrita, da literatura:

Eu sei. Mas não tenho as provas. Não tenho nem ao menos indícios.

1. SAVIANO, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milão: Mondadori, 2006, p. 232.

2. PASOLINI, Pier Paolo, «Il romanzo delle stragi» (1974), In *Scritti corsari* (1975), hoje em *Saggi sulla politica e sulla società* (1999), org. Walter Siti e Silvia De Laude. Milão: Mondadori, 2009, p. 362.

Eu sei porque sou um intelectual, um escritor, que busca acompanhar tudo o que acontece, conhecer tudo o que se escreve, imaginar tudo o que não se sabe ou que se cala; que coordena fatos mesmo distantes, que põe juntos os pedaços desorganizados e fragmentários de um inteiro e coerente quadro político, que restabelece a lógica lá onde parecem reinar a arbitrariedade, a loucura e o mistério.[3]

Podemos dizer, então, que, para Pasolini – mas também para Saviano –, *Eu sei* é o nome de um intervalo trágico entre conhecimento e ação (intervalo propício para a *imaginação*, que pode saber «tudo o que não se sabe» e pode falar tudo o «que se cala»); *Eu sei* é, pois, a senha de um saber que tenta extrair alguma potência de sua própria impotência (o que talvez seja o paradoxo fundamental de toda arte frente ao real).[4] Saviano também sabe «os nomes dos responsáveis» pela morte de Francesco Iacomino e de todas as outras vítimas da Camorra – e escreve seu livro precisamente para decliná-los, coordenando «fatos [...] distantes» (os negócios da Camorra, como ele demonstra com relatos exemplares, embora enraizados em Nápoles ou Casal di Principe, acabam por se estender a todos os continentes), pondo juntos «pedaços desorganizados e fragmentários» de modo a formar um quadro complexo mas coeso, restabelecendo «a lógica lá onde parecem reinar a arbitrariedade, a loucura e o mistério». O próprio Saviano explica em termos de uma conquista da «possibilidade de escrever» a sua viagem a Casarsa:

Fui ao túmulo de Pasolini não para uma homenagem, tampouco para uma celebração. [...] Fui para encontrar um lugar. Um lugar onde fosse ainda possível refletir sem vergonha sobre a possibilidade da palavra. A possibilidade de escrever sobre os mecanismos do poder, para além das histórias, além dos detalhes. Refletir se era ainda possível dar os nomes [*fare i nomi*], um a um, indicar as faces, despir os corpos dos delitos e devolvê-los à condição de elementos da arquitetura da autoridade. Se era ainda possível seguir como porcos atrás de tartufo as dinâmicas do real, a afirmação dos poderes, sem metáforas, sem mediações, com a lâmina única da escrita.[5]

2. A segunda invocação a Pasolini que tenho em mente aparece na última página do livro *Monodrama*, de Carlito Azevedo, publicado em 2009 – mais precisamente, no parágrafo final do estupendo poema em prosa «H.», no

3. Id., p.363.

4. Como exemplo dessa potência extraída da impotência, podemos lembrar que «a reconstrução da verdade a propósito do que aconteceu na Itália depois de 1968» – reconstrução que, frisa Pasolini, «não é tão difícil», pelo menos quando se conta com a *imaginação* – estava na base de *Petróleo* (*Petrolio*), romance que ele vinha escrevendo por aqueles dias e que a sua morte deixaria incompleto (só tendo sido publicado, postumamente, em 1992).

5. SAVIANO, Roberto. *Gomorra* cit., p. 233

qual o poeta relembra os últimos dias e a morte de sua mãe, assim como as suas primeiras reações à ausência dela. Neste parágrafo derradeiro, Carlito tenta imaginar o que lhe diria sua mãe se indagada se «lhe coube a morte boa ou a morte má». A resposta que a imaginação lhe oferece não é exatamente reconfortante, mas tampouco desesperadora:

– Comparada com a larga eternidade de nada sentir, nada provar, nada tocar, ver e ouvir que nos espera, a morte no sono, como dizem que coube a Chaplin, vale o que valem as dez costelas partidas, as orelhas arrancadas, os dedos decepados, a laceração horrível entre o pescoço e a nuca, a equimose larga e profunda nos testículos, o fígado lacerado, o coração lacerado, o rosto inchado irreconhecível, os hematomas, última forma física assumida por Pasolini nesse louco planeta que agora, para você, gira também sem mim.[6]

Numa primeira leitura, talvez não se veja aí mais do que uma afirmação desencantada da profunda indiferença entre todas as modalidades de morte, uma vez que a qualquer delas se segue o mesmo nada devastador. Porém, esta não seria uma interpretação condizente com a complexidade retórica do poema. É preciso notar sobretudo, numa segunda leitura, que aqui estamos perante uma voz que, pelo menos na imaginação, desgarrar-se da morte para dirigir-se a um vivo (aquele «você» enfatizado pela melodia e pela sintaxe, próximo ao final da longa frase), cobrando-lhe tacitamente, antes de tudo, o reconhecimento dessa sobrevivência espectral. Só assim se pode apreender o significado da invocação de Pasolini neste texto. Do ponto de vista estabelecido por Carlito[7], Pasolini parece ser – mais que uma vítima da «morte má», a qual, enfim, pelo menos do ponto de vista dos mortos, termina por equivaler à «morte boa» – o nome de uma forma de potência que não apenas consegue vencer a própria impotência, mas que, na memória e na imaginação dos vivos, resiste mesmo à mais dolorosa destruição.[8] Afinal, como sugere a comparação proposta no poema, mesmo a morte (boa ou má, tranqüila ou dolorosa) é uma forma – extrema, é certo – de *experiência*: isto é, uma forma de *ainda* (mesmo que pela última vez) sentir, provar, tocar, ver, ouvir. Neste sentido, pode-se dizer que a imagem de Pasolini morto «vale o que

6. AZEVEDO, Carlito. «H.», em *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 152. O nome de Pasolini também aparece em outro poema do mesmo livro: «A foto do santuário de Delfos / no Édipo de Pasolini / colada no painel do seu carro / no espelho do banheiro / e na caixa de remédios / me repete / que você não é mais triste / do que qualquer pessoa / que eu conheça / nesta cidade / de imigrantes / fantasmas / à sombra / do obsessivo» («Monodrama», id., p. 99).

7. Que, sutilmente (consciente ou inconscientemente, o que não importa), parece cifrar o desejo de uma «morte boa» para si mesmo na alusão a Chaplin, cujo personagem mais notório, como se sabe, é conhecido no Brasil como Carlitos – portanto, um quase homônimo do poeta.

8. Cf. AZEVEDO, Carlito. «O anjo boxeador tenta descrever uma cena», em *Monodrama* cit., pp. 118-119.

valem» todas as imagens de imigrantes e manifestantes que pontuam este livro proeminentemente político de Carlito Azevedo, como figurações de experiências limítrofes, marcadas pelo risco.^[9] Mas sobretudo, pela comunhão na violência física, na agressão ao corpo, parece se aproximar especialmente da imagem da «jovem / que se picava junto / à mureta do Aterro, / camiseta salpicada, / a seringa suja» (também ela, como se saberá depois, uma imigrante^[10]), de outro poema de *Monodrama*, imagem desoladora que suscita a asserção criticamente certa, atribuída por Carlito a uma interlocutora não-identificada, de que «Nenhum poema / é mais difícil / do que sua época». O que é ainda uma maneira de dizer, com Pasolini, «Eu sei»: com todas as dificuldades («Eu sei. Mas não tenho as provas»), mas também todas as possibilidades («Eu sei porque sou um intelectual, um escritor, que busca [...] imaginar tudo o que não se sabe ou que se cala»), que esse saber, operador dialético entre a experiência e a escrita, implica, para o poeta não menos que para o leitor. A circunstância de fundo, em Carlito como em Saviano, é a de uma guerra civil, nunca de todo declarada, que acaba por se confundir com a própria vida e da qual ninguém sai completamente ileso: «eu disse: e é sempre / como um país / se dando conta / de que entrou / em guerra, um dia / um país se dá conta / de que a guerra / de que todos falam é / a sua guerra, o / país é o seu / país, e o que chamam / de a guerra é a / sua vida».^[11] Daí – porque estamos em meio à conflagração, porque ainda não há como se saber com clareza quem são os vencedores e quem são os vencidos, e menos ainda se estamos entre os vencedores ou entre os vencidos – que às vezes não reste muito mais ao poeta que se deitar «sobre a grama» e se pôr «a escutar a / desconexão absoluta de / todas as falas do mundo, de / todos os sonhos do mundo».^[12] O desafio que se coloca para o poeta, tanto quanto para qualquer um que se disponha a encarar e dizer seu próprio tempo, é o de conseguir transformar essa realidade hostil (essa vida que se dá a perceber como uma guerra, e que, precisamente por ser hostil, é atravessada dialeticamente pelo desejo, pelo sonho e pela utopia) em *experiência*: isto é, em matéria genuinamente vivida e potencialmente transmissível. Não por acaso, a mesma interlocutora que esclareceu o poeta sobre a relação entre a poesia e a sua época dirá, pouco adiante, «qualquer / coisa assim»: «como não tenho / mais questão alguma / com a metafísica, eu / não fico esperando por /

9. Cf. id., *Monodrama* cit., pp. 11-29 («Emblemas»), 73-85 («Dois estrangeiros»), 86-88 («Limpeza do aparelho»), 91-108 («Monodrama»).

10. Id., p. 47: «Você a reconheceu / como sendo a menina / coreana da Central / de Fotocópias do Catete / aquela com / camiseta salpicada / presilhas fluo / mureta / e hipodérmica pendente / do braço».

11. Id., pp. 35-36; cf. id., pp. 53-54, 57 («*É a guerra. É a guerra. É essa maldita guerra...*», ele entoava bem baixinho, resignado, tomando o rumo de volta para casa [...]), 68-69, 71-72, 89-90, 121-134. Cf. SAVIANO, Roberto. *Gomorra* cit., p. 134: «Como na Bósnia, como na Argélia, como na Somália, como em qualquer confusa guerra interna, quando é difícil entender a que lado pertences, basta matar o teu vizinho, o cão, o amigo, ou um teu familiar. Um boato de parentesco [*Una voce di parentela*], uma semelhança é condição suficiente para se tornar alvo. Basta que passes por um rua para receber de pronto uma identidade de chumbo».

12. AZEVEDO, Carlito. «Pálido céu abissal», in *Monodrama* cit., p. 55.

alguma presença para / experimentar o que / experimento, experimento / todos os dias».[13]

3. Não por acaso, também, o mais recente livro do historiador e filósofo da arte Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*[14], o qual constitui uma espécie de vindicação do poder de resistência política de certas imagens e certas palavras, parte de uma premissa semelhante: refuta-se a noção, que se acha, por exemplo, em alguns textos de Giorgio Agamben, de que a possibilidade da *experiência* encontra-se destruída para o homem contemporâneo.[15] E é significativo que Didi-Huberman comece seu livro pela releitura – francamente antitética e problematizadora – de um célebre ensaio de Pasolini, publicado, no mesmo *Corriere della Sera*, poucas semanas depois do já mencionado «Il romanzo delle stragi». Trata-se do ensaio que ficou conhecido como «L'articolo delle lucciole» (com este título foi recuperado nos *Scritti corsari*, embora, em sua forma primeira, de 1º de fevereiro de 1975, se intitulasse, mais prosaicamente, «Il vuoto del potere in Italia»).[16] Didi-Huberman busca pensar *com* Pasolini, sem se furtrar, quando necessário, a pensar *contra* Pasolini (adotando postura semelhante frente a Agamben).

No seu texto – cujo título pode ser traduzido por «O artigo dos vagalumes»[17] –, Pasolini faz um diagnóstico extremamente desesperançado da sociedade italiana de sua época, a qual estaria sucumbindo a uma nova e, até há pouco, imprevisível forma de fascismo, de conseqüências talvez mais nocivas que o fascismo histórico (ou «fascismo fascista», para falar como o autor). Este «fascismo radicalmente, totalmente, imprevisivelmente novo» teria resultado de um «fenômeno» ocorrido na Itália dez anos antes, conforme data Pasolini. Em vez de simplesmente

13. Id., «O tubo», in *Monodrama cit.*, pp. 33 e 42.

14. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*, Paris: Minuit, 2009.

15. Escreve Agamben, nas primeiras linhas do ensaio que dá título ao livro *Infanzia e storia*, citadas por Didi-Huberman: «Todo discurso sobre a experiência deve hoje partir da constatação de que esta não é mais algo que nos seja ainda dado fazer. Porque, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado da sua experiência: antes, a incapacidade de fazer e transmitir experiências é, talvez, um dos poucos dados certos de que ele dispõe sobre si mesmo». AGAMBEN, Giorgio. «Infanzia e storia. Saggio sulla distruzione dell'esperienza», in *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978), nuova edizione accresciuta. Turim: Einaudi, 2001, p. 5.

16. PASOLINI, Pier Paolo. «L'articolo delle lucciole» (1975), in *Scritti corsari cit.*, pp. 404-411.

17. Há uma tradução do texto, com o título de «O artigo dos pirilampos», in PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes. Antologia de ensaios corsários*, org. Michel Lahud, trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso, São Paulo: Brasiliense, 1990. *Vagalume* me parece preferível a *pirilampo* porque, embora tenha surgido como eufemismo para *vaga-lume*, sugere algo como *luzes vagantes*. Mas devemos lembrar que também temos em português a palavra *luciola* (proveniente justo do italiano *lucciola*), a qual, embora não registrada nem no *Aurélio* nem no *Houaiss*, encontra-se no *Caldas Aulete* («gênero de insetos coleópteros teleforídeos das regiões quentes da Europa; são brilhantes de noite»), com uma abonação extraída de Fagundes Varela: «As mil constelações se tresmalham quais errantes *luciolas*». Vale lembrar que a palavra também aparece no título do célebre romance de José de Alencar.

descrever tal fenômeno com o léxico da política ou da sociologia, Pasolini (justificando assim fazê-lo por ser «um escritor, e escrev[er] em polêmica») busca circunscrevê-lo por meio de «uma definição de caráter poético-literário» – ou seja, por meio de uma imagem:

Nos primeiros anos Sessenta, por causa da poluição do ar, e, sobretudo, no campo, por causa da poluição da água (os rios azuis e os canais transparentes), começaram a desaparecer os vagalumes. O fenômeno foi fulminante e fulgurante. Depois de poucos anos os vagalumes não existiam mais. (São agora uma recordação, bastante aflitiva, do passado: e um homem velho que tenha uma tal recordação não pode reconhecer, nos novos jovens, a si mesmo quando jovem, e portanto não pode mais ter as belas saudades de um dia.)^[18]

Como nota Didi-Huberman, Pasolini não recorre a esta «imagem poético-ecológica» para «suavizar a violência do fenômeno» que diagnosticou, mas, sim, para «insistir na dimensão antropológica – a seus olhos a mais profunda, a mais radical – do processo político em questão»: o desaparecimento dos vagalumes (*la scomparsa delle lucciole*) corresponderia, no plano cultural, a nada menos que (a hipérbole é pasoliniana) um «genocídio».^[19] Pasolini descreve esse processo em três fases. Antes do desaparecimento dos vagalumes, era «completa e absoluta» a «continuidade entre fascismo fascista e fascismo democrata-cristão». «A democracia que os antifascistas democrata-cristãos opunham à ditadura fascista eram despididamente formal»: os mesmos «códigos» continuavam ativos, a mesma «violência policial», o mesmo «desprezo pela Constituição».^[20] O regime sustentava-se numa maioria absoluta que congregava amplos estratos das classes médias e das massas camponesas, sob a tutela do Vaticano. Os «valores» que contavam permaneciam os mesmos da época fascista: «a Igreja, a pátria, a família, a obediência, a disciplina, a ordem, a poupança, a moralidade». Eram «valores», frisa Pasolini, «também reais», isto é, «pertenciam às culturas particulares e concretas que constituíam a Itália arcaicamente agrícola e paleoindustrial»; porém, «no momento em que eram assumidos como “valores” nacionais não podiam senão perder toda realidade», tornando-se um «atroz, estúpido, repressivo conformismo de Estado». Diante desse quadro, mesmo os «intelectuais» e os «opositores» nutriam «insensatas esperanças»: «Esperava-se que tudo aquilo não fosse completamente verdadeiro, e que a democracia formal

18. PASOLINI, Pier Paolo. «L'articolo delle lucciole» cit., pp. 404-405.

19. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles* cit., p. 23. PASOLINI, Pier Paolo. «L'articolo delle lucciole» cit., p. 407.

20. PASOLINI, Pier Paolo. «L'articolo delle lucciole» cit., p. 405.

contasse no fundo alguma coisa».[21] Pasolini passa então à descrição da segunda fase, simultânea ao desaparecimento dos vagalumes. Neste período, «o grande país que estava se formando dentro do país – isto é, a massa operária e camponesa organizada pelo PCI [Partido Comunista Italiano] – [tanto quanto] os intelectuais, mesmo os mais avançados e críticos, não se aperceberam que “os vagalumes estavam desaparecendo”».[22] Este desconhecimento, segundo Pasolini, poderia se atribuir ao fato de se dispor, então, apenas de informações fornecidas pela investigação sociológica, que «eram informações ainda não vividas, em substância formalistas» (volta-se, pois, à questão da experiência como fundamento de um saber radical): «Ninguém podia suspeitar a realidade histórica que seria o imediato futuro [...]»[23] Por fim, advém a terceira fase, «após o desaparecimento dos vagalumes», na qual é impossível fechar os olhos para a realidade hostil: agora, os «“valores” nacionalizados e, portanto, falsificados», provenientes do «velho universo agrícola e paleocapitalista», já não contam – «e não servem mais nem mesmo enquanto falsos». «A substituir-lhes, estão os “valores” de um novo tipo de civilização, totalmente “outra” em relação à civilização camponesa e paleoindustrial. [...] trata-se da primeira “unificação” real sofrida pelo nosso país [...]»[24] Enquanto em outros países houve uma passagem gradual de um modelo civilizacional a outro, na Itália o processo foi abrupto e extremamente destrutivo. «O trauma italiano do contato entre a “arcaicidade” pluralista e o nivelamento industrial tem talvez um único precedente: a Alemanha antes de Hitler. Também aqui os valores das diversas culturas particulares [*culture particolaristiche*] foram destruídos pela violenta homologação da industrialização: com a conseqüente formação daquelas enormes massas, não mais antigas (camponesas, artesãs) e não ainda modernas (burguesas), que constituíram o selvagem, aberrante, imponderável corpo das tropas nazistas.»[25] O prognóstico não poderia ser mais desanimador e mesmo apocalíptico:

Na Itália está acontecendo algo semelhante: e com ainda maior violência, dado que a industrialização dos anos setenta constitui uma “mutação” decisiva mesmo com relação àquela alemã de cinquenta anos antes. Não estamos mais defronte, como todos já sabem, a “tempos novos”, mas a uma nova época da história humana: daquela história humana cujos prazos são milenares [*le cui scadenze sono millenaristiche*]. Era impossível que os italianos reagissem pior que assim a tal trauma histórico. Estes se tornaram em

21. Id., pp. 405-406

22. Id., p. 406.

23. Id., pp. 406-407

24. Id., p. 407.

25. Id., *ibid.*

poucos anos (especialmente no Centro-sul) um povo degenerado, ridículo, monstruoso, criminoso.[26]

Esta «mutação» sócio-política, e mesmo antropológica, e o «trauma» dela decorrente são particularmente sensíveis para quem sempre enxergou nas tradições e práticas do povo da velha Itália camponesa formas de resistência ao progresso uniformizador e totalitário. Um homem imbuído de tal «amor» por seu povo não podia senão interpretar a vertiginosa conversão dos italianos em massa consumidora como uma catástrofe ou um «genocídio»:

«Vi, portanto, “com os meus sentidos” [*“coi miei sensi”*] o comportamento imposto pelo poder dos consumos recriar e deformar a consciência do povo italiano, até uma irreversível degradação. O que não acontecera durante o fascismo fascista, período em que o comportamento era completamente dissociado da consciência. Infrutiferamente o poder “totalitário” iterava e reiterava as suas imposições comportamentais: a consciência não estava implicada aí. Os “modelos” fascistas não eram senão máscaras, a se colocar e tirar. Quando o fascismo fascista caiu, tudo voltou a ser como era».[27]

Daí que Pasolini assevere drasticamente que «a distinção entre o fascismo fascista e o fascismo desta segunda fase do poder democrata-cristão não só não tem comparações na nossa história, mas provavelmente em toda a história».[28]

E daí também que, levando ao extremo as reflexões já ensaiadas em textos anteriores igualmente lembrados por Didi-Huberman[29], desenvolvesse os temas do «verdadeiro fascismo» e do «genocídio» até chegar, pouco depois da publicação do artigo sobre o desaparecimento dos vagalumes, à conclusão radical de que foi antes de tudo o próprio ser humano que desapareceu na sociedade contemporânea. Numa entrevista publicada seis dias depois de seu assassinato, Pasolini dizia ao jornalista: «Pretendo que você olhe em torno e se dê conta da tragédia. Qual é a tragédia? A tragédia é que não existem mais seres humanos, existem estranhas máquinas que se batem umas contra as outras».[30] Didi-Huberman sintetiza muito bem o que está em jogo nessa justaposição de figuras em desaparecimento:

26. Id., pp. 407-408.

27. Id., p. 408.

28. Id., *ibid.*

29. Id., «Acculturazione e acculturazione» (1973), «Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo» (1974) e «Il genocidio» (1974), in *Scritti corsari* cit., pp. 290-293, 313-318 e 511-517.

30. Id., «Siamo tutti in pericolo» (1975), em *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1724.

É preciso então compreender que o improvável e minúsculo esplendor dos vagalumes, aos olhos de Pasolini – esses olhos que sabiam tão bem contemplar um rosto ou deixar se manifestar [*déployer*] o gesto justo no corpo de seus amigos, de seus atores –, não metaforiza nada mais do que a humanidade por excelência, a humanidade reduzida à sua mais simples potência de nos fazer sinais dentro da noite [*l'humanité réduite à sa plus simple puissance de nous faire signe dans la nuit*].^[31]

4. Contra a noção de uma absoluta aniquilação da humanidade, condensada poeticamente na imagem do desaparecimento dos vagalumes, Didi-Huberman afirma que «uma coisa é indicar a máquina totalitária, uma outra é lhe conceder tão rapidamente uma vitória definitiva e sem volta».^[32] Ou seja, ainda que estejamos envolvidos e dominados pelas trevas do totalitarismo mais insidioso (porque não se mostra imediatamente como tal) ou, sobretudo, pelos complementares clarões do espetáculo triunfante, a humanidade ou, para usar uma expressão cara ao autor, os «povos» (*peuples*)^[33] preservaram a capacidade de emitir seus sinais de resistência e esperança. E é, antes de mais, no próprio Pasolini que Didi-Huberman descobre uma abertura a estes sinais: «toda a obra literária, cinematográfica e mesmo política de Pasolini parece atravessada [*semble bien traversée*] por tais momentos de exceção onde os seres humanos se tornam vagalumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, inapreensíveis e, como tais, *resistentes* – sob nosso olhar maravilhado».^[34]

Os próprios vagalumes, afinal, não desapareceram de todo. Eles reaparecem, por exemplo, para o poeta e fotógrafo Denis Roche, que, num livro intitulado, certamente em homenagem a Pasolini, *La disparition des lucioles*, reproduz um fragmento de diário, datado de 3 de julho de 1981, no qual registra uma noite passada entre amigos nos campos da Itália: cerca de vinte vagalumes iluminam-se junto às folhagens, provocando exclamações dos convivas, para logo mais desaparecerem novamente na escuridão.^[35] E os vagalumes aparecem também para o próprio Didi-Huberman, que rememora a época em que viveu em

31. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles* cit., p. 25.

32. Id., p. 35.

33. É o título do quarto capítulo de *Survivance des lucioles* cit., p. 77-97. Cf. também id., «Peuples exposés (à disparaître)», *Chimères*, 66-67 (2008) [*Morts ou vifs*], pp. 21-42; id., «Pasolini ou la recherche des peuples perdus», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 108 (été 2009), pp. 86-115; id., «Peuples exposés, peuples figurants», *De(s)générations*, 9 (septembre 2009) [*Figure, figurants*], pp. 7-17.

34. Id., *Survivance des lucioles* cit., p. 19.

35. ROCHE, Denis. *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982. Citado por DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles* cit., pp. 37-40.

Roma, dez anos depois da morte de Pasolini, quando, na colina do Pincio, mais precisamente num local conhecido como «bosque dos bambus», havia «uma verdadeira comunidade de vagalumes» a fascinar os passantes: «os vagalumes não tinham desaparecido entre 1984 e 1986, mesmo em Roma, mesmo no coração urbano do poder centralizado».[36] No entanto, conta Didi-Huberman que, mais recentemente, retornou ao Pincio e constatou que os bambus haviam sido cortados e que os vagalumes haviam, outra vez, desaparecido.[37] Porém, seguramente para voltar a aparecer em outro lugar. Se queremos ver de novo os vagalumes, num tempo em que a sua sobrevivência toma a forma de «uma comunidade anacrônica e atópica», precisamos saber a hora de nos deslocarmos, de mudarmos de posição: trata-se, afinal, de uma «*iluminação intermitente*» (*éclairage intermittent*) que é também uma «*iluminação em movimento*» (*éclairage en mouvement*), uma iluminação fugidia no tempo e no espaço.[38] Se há, segundo Deleuze e Guattari, uma «literatura menor» (representada por Kafka), haveria também, propõe Didi-Huberman, uma «*luz menor*» (*lumière mineure*) que possui «as mesmas características filosóficas» daquela: do «forte coeficiente de desterritorialização» às premissas de que «tudo aí é político» e «tudo adquire um valor coletivo», falando do povo e das «condições revolucionárias» inerentes à sua marginalização.[39]

Podemos nos perguntar se não é precisamente esta «luz menor» que Roberto Saviano e Carlito Azevedo foram buscar nas palavras, nas imagens e sobretudo na figura de Pasolini. Se não a luz dos vagalumes, a luz dos fogos-fátuos que, em certas noites do campo, desprendem-se dos cadáveres e fazem pensar em fantasmas, em aparições. Afinal, qualquer exame atento das artes de nossa «época», pelo menos em suas mais interessantes realizações, demonstra que nelas a crítica da contemporaneidade não se dissocia do que poderíamos chamar de uma estética, que é também uma política, da *assombração*. Que é igualmente, antes de tudo, uma poética da *sobrevivência*, se por «sobrevivência» compreendemos a forma extrema de comunicação e indeterminação entre vivos e mortos – mas também, em analogia com esta, a dinâmica trans-histórica intrínseca às artes, e, antes que a elas, a todas as imagens, artísticas e não-artísticas.[40] Sobrevive-se a um morto ou sobrevive-se à própria morte: em

36. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles* cit., p. 40.

37. Id., *ibid.*

38. Id., pp. 42 e 39.

39. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975, pp. 29-33. Cf. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* cit., p. 44.

40. Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002.

ambos os casos, é toda uma vida espectral, tão afim à «condição póstuma da literatura»^[41] (e das artes em geral), que aí se inicia. Não por acaso, já num de seus primeiros poemas, Carlito Azevedo confrontava o leitor com a figura ambígua ou limítrofe do «vivente morrente».^[42] Isto é: do sobrevivente. Isto é: do resistente – da resistência.

EDUARDO STERZI é professor do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp e autor de *Por que ler Dante* (Globo), *A prova dos nove* (Lumme) (ensaios) e *Aleijão* (7 Letras) (poemas).

41. Cf. FERRONI, Giulio. *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino: Einaudi, 1996.

42. AZEVEDO, Carlito. «A dúvida de Camilo Pessanha», in *Collapsus linguae*, p. 40. Cf. PESSANHA, Camilo. «Água morrente» [título atribuído por João de Castro Osório] (1895), in *Clepsydra*, ed. Paulo Franchetti, Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 100.
