

**O CORAÇÃO LACERADO:
A POESIA BRASILEIRA EM DIREÇÃO A PASOLINI**

***LACERATED HEART:*
BRAZILIAN POETRY TOWARD PASOLINI**

Gustavo Silveira Ribeiro¹

Resumo: A partir de um exercício de literatura comparada, este artigo procura compreender a relação que muitos poetas contemporâneos do Brasil mantêm com a obra poética, o pensamento e a vida de Pier Paolo Pasolini. Entre a celebração e o trabalho de luto, a obra de escritores de relevo como Ricardo Domeneck e Carlito Azevedo, entre outros, se vê atravessada pela presença do poeta italiano, cujo trabalho parece encontrar eco em certas demandas estéticas e políticas assumidas por eles.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; Pasolini; política.

Abstract: Through the practice of compared literature, this article aims to comprehend how the work of contemporary poets, such as Ricardo Domeneck and Carlito Azevedo, (amongst other Brazilian poets,) relate to the poetic works, thought, and life of Pier Paolo Pasolini. Between celebration and mourning, the works of these esteemed writers are imbued with the presence of the Italian poet, whose work echoes through the aesthetic and political demands to which Domeneck and Azevedo are committed.

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry; Pasolini; Politics.

“Ma come io possiedo la storia,
essa mi possiede; ne sono illuminato:
ma a che serve la luce?”
(Pier Paolo Pasolini)

¹ Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil: <gutosr1@yahoo.com.br>.

“como se não víssemos
a um palmo do olho
a pinça do escorpião”
(Carlito Azevedo)

SIAMO TUTTI IN PERICOLO

Os laços que unem poesia e vida civil no Brasil talvez nunca tenham estado tão estreitos como no início deste novo século. Nas duas últimas décadas, vai se consolidando uma transformação que, pressentida antes, agora impõe-se de modo amplo: as formas, o imaginário, a própria linguagem poética, em seus elementos mais básicos, aproximaram-se sobremaneira da política, das demandas sociais, dos discursos e práticas que, no Ocidente, assumiram o sentido da ação e do pensamento político. Não se trata de um fenômeno exclusivamente nacional, por suposto, mas que no país assumiu características bastante próprias e se consolidou como a principal tendência criativa do novo período. Para o bem e para o mal. Uma leitura rápida da produção presente oferece matéria suficiente para confirmar a questão e tentar entendê-la com mais cuidado. Não só no trabalho dos poetas mais jovens, que começaram a publicar já neste novo século, os efeitos dessa relação de proximidade podem ser sentidos, mas também nos autores de mais longa trajetória. Três nomes e três livros recentes bastam, quem sabe, para explicitar a questão. Tanto o último livro de Augusto de Campos, *Outro*, de 2015, quanto o já bastante conhecido *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas, de 2012, compartilham, nas suas inúmeras diferenças, um desejo de intervenção pública, procurando, no corpo dos poemas, mobilizar o descontentamento geral pelo aproveitamento das fissuras e virtualidades da linguagem corrente da política, seja no que ela tem de terrível e violento (caso de Angélica, principalmente), seja no que tem de potencialmente aglutinador e participante (caso de Augusto). O que ficou dito sobre esses dois poetas valeria também para um autor bastante mais jovem, Reuben, cujo épico distópico e fragmentário *Siga os sinais da brasa longa do haxixe*, de 2016, assimila tanto as lições da poesia visual e das artes plásticas quanto a discursividade disruptiva, feita de humor e ironia, que marca a tradição poética da qual se aproxima a poesia de Angélica Freitas. Os três autores, pertencentes a diferentes gerações na poesia brasileira, revelam, nesses trabalhos recentes, o quão relevante tem sido o entrelaçamento entre formas poéticas e imaginação política no país.

A reflexão que se propõe neste ensaio parte do reconhecimento dessa premissa e tenta, por um outro e muito distinto ângulo, compreender alguns dos sentidos e das razões do imbricamento (às vezes tão fértil, outras tantas tão problemático e limitador) desses dois campos da cultura e da vida no Brasil. Antes, porém, de explicitar os seus traços fundamentais, num exercício de leitura que procurará combinar esboços de literatura comparada e de história literária, é interessante acompanhar, numa síntese breve, alguns trabalhos que identificaram também a importância do elemento político na construção do que se possa chamar o campo poético brasileiro do presente.

Ao fenômeno da “pluralidade das poéticas possíveis”, para dizer com o Haroldo de Campos (1997, p. 268) pós-utópico – um eixo norteador, apesar de tudo, para o entendimento das dinâmicas da criação literária no país no período recente –, a crítica tem respondido com leituras de múltiplas direções, abordagens sem um centro fixo apriorístico e ordenador (como foram, outrora, as propostas unívocas das vanguardas ou as demandas ideológicas de base nacional-popular, desdobramento ainda do projeto modernista), que se movem em torno do seu objeto de interesse, desdobrando-o a partir das suas próprias premissas, em busca de uma compreensão ao mesmo tempo sistemática e expandida da cena poética atual. Muitas vezes, as soluções encontradas hoje diferem daquelas que, décadas atrás, buscavam inserir a poesia mais recente em molduras cujo significado já estava posto previamente e que, muitas vezes, circunscreviam o sentido das obras individuais e dos conjuntos de textos a uma zona de legibilidade controlada, cujo princípio básico era o da exclusão. Tudo aquilo que oferecesse resistência à narrativa crítico-teórica estabelecida deveria ser deixado de fora, invisibilizado como desvio secundário ou produção menor, de modo a confirmar, pela homogeneidade estabelecida por esse processo, o caráter circular das leituras e poéticas dominantes postas em jogo, as quais se retroalimentavam continuamente.

Ainda que a criação e a crítica de poesia contemporânea brasileira estejam, para falar com Marcos Siscar (2016, p. 30), envolvidas pela questão aparentemente inesgotável das vanguardas (e seus circuitos fechados de leitura e validação de textos), têm se desenvolvido em âmbito variado propostas de compreensão do período, as quais apontam para outros agenciamentos, para modos de reunir e sistematizar o conjunto de autores e poemas que passem ao largo dos conflitos norteadores que operaram como alavancas críticas no passado e ainda podem ser percebidos, por exemplo, nas tentativas de

balanço propostas e repropostas, a cada período de tempo, por nomes como Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, ligados ambos à Universidade de São Paulo (USP), ou em ensaios críticos reunidos numa revista como *Sibila*, hoje em decadência, mas muito atuante em época recente.²

Trabalhos como os de Eduardo Sterzi e Fábio Weintraub são exemplos de novas perspectivas de leitura. Procuram ver na poesia moderna e contemporânea (não só do Brasil, em alguns casos, mas a partir de uma zona de interesse nacional) a persistência de contradições sociais sedimentadas na linguagem poética mais recente, dos anos 1990 e da década inicial do novo milênio. Para o primeiro, essas tensões estariam plasmadas em imagens de fundo arcaico e mítico que remetem à impotência e à esterilidade do Rei (do governo, do Estado), à falência da natureza e à desagregação da comunidade – que têm na tópica da *terra devastada* seu ponto de condensação mais importante, reproposto pelos poetas contemporâneos do país a partir de uma lógica da sobrevivência pulsional de imagens e tensões estético-políticas, o que se daria pela nomeação insistente de pedras, desertos, ossos e vazios, conforme assinala Sterzi (2014). Para o segundo, elas estariam fixadas nas refrações que a poesia recolhe e elabora a partir dos impasses da vida na metrópole (São Paulo, em especial), a mistura de imundície, abandono, segregação e violência que, submetidos a um intenso trabalho formal, cujo impulso não deriva apenas das leituras da realidade externa, mas partiria, igualmente, de mecanismos atados às dinâmicas internas da cena literária do país, resultando numa poesia crua e violenta, feita de elipses, reduções de linguagem ou processos de sabotagem dos códigos convencionais a circular na cidade (a publicidade, sobretudo, além dos discursos governamentais), de acordo com Weintraub (2013).

Já os ensaios de Vera Lins querem dar destaque, ao comentar os textos de um concerto amplo de poetas brasileiras da virada do século XXI, à presença incontornável, nos arranjos formais que instigam e nos motivos que buscam reter, da *barbárie*, materializada sobretudo na sombra da destruição provocada pela invasão do Iraque, em 2003, e da

² Num caso como noutro, a avaliação da poesia presente é quase que exclusivamente negativa, marcada pela condenação do que nela haveria de esteticismo e de “retradionalização frívola”, segundo Dantas e Simon (2011) – para mencionar uma expressão infeliz que, bem ou mal, se fixou –; esse passo atrás seria dado em detrimento de uma abordagem crítica e materialista do passado e da tradição, que teria caracterizado a poesia brasileira moderna, mas que se apresenta como fetichização das referências e beletrismo nos poetas da virada dos anos 2000. No caso de *Sibila*, faltaria à poesia brasileira, de um modo geral, refinamento, erudição e perspectiva crítica, o que seria devido ao descolamento operado em relação à lição das vanguardas dos anos 1950, por modismos e inconseqüências de uma era de diluições, enfim, que assinalaria o lugar dos poetas da nova geração.

doutrina política da Guerra ao Terror deflagrada no mesmo período, além do rastro de sangue produzido continuamente pela desigualdade social brasileira. A caracterização do momento atual feita pela autora tenta atualizar a imagem dos *tempos sombrios* descritos por Hannah Arendt, um modo de descrever, sem entrar em detalhes, a tônica do momento histórico atual. Como destaca Lins (2005 e 2013), os poemas de Tarso de Melo, Sebastião Uchoa Leite e Duda Machado, entre outros, ganham se lidos no rastro desses termos de extração filosófica e sociológica (um deles atado à tradição marxista, de larga memória conceitual), uma vez que o embrutecimento da linguagem e a retomada da experimentação negativa indicariam, no plano da criação poética, a emergência de um tempo danificado, dentro do qual a poesia não pode mais apostar em qualquer saída utópica ou conciliatória. Resta a destruição, e à poesia cabe mover-se criticamente entre os restos. Ainda nessa direção, Lins (2005) ressalta, por exemplo, a insistência com que os silêncios e a obscuridade trágica da poesia de Paul Celan vinham sendo recuperados por poetas brasileiros das últimas décadas, um índice significativo, para ela, do sentido que a poesia do período ganhava – ou do qual buscava se aproximar.

Em todos esses críticos, e em outros mais,³ o que se nota é o esforço por construir dispositivos de leitura que se concentrem nas relações entre

³ Valeria registrar pelo menos mais um dentre os esforços de compreensão mais amplos da poesia brasileira contemporânea que têm sido levados a cabo: desenvolvido por Alberto Pucheu, o projeto “Autobiografias poético-políticas” consiste numa série de ensaios e registros filmicos (vídeo-ensaios, mistos de entrevista com os autores e leituras críticas de seus trabalhos) feitos a partir da obra de quatro poetas mais recentes, cuja produção coincide com o novo século: André Luiz Pinto, Tatiana Pequeno, Bruna Mitrano e Danielle Magalhães. Todos eles são do Rio de Janeiro, todos ligados, biográfica e poeticamente, aos subúrbios empobrecidos da cidade –, e será a partir justamente desse traço comum que Pucheu procura mostrar como, para eles, não há separação precisa entre poesia e política, bem como entre escrita e vivência pessoal. As águas se confundem, os registros se tocam quando a inscrição de si, o testemunho da linguagem que qualquer poema descortina, se confunde com a crônica da catástrofe social que seus poemas, segundo o crítico, continuamente repropõem. A escolha dos poetas não é casual: para o ensaísta, eles são representantes de uma geração que se formou no período de ascensão social dos mais pobres que marcou a primeira década do novo século (“os anos Lula”), trazendo para a cena poética – ambiente tradicionalmente ligado às experiências da classe média alta (de modo especial no caso do Rio, cidade de memória aristocrática e de hierarquizações muito evidentes na cena cultural) – um conjunto de questões antes pouco ou nada visíveis. Ainda que o ponto de vista adotado exponha, de fato, um ângulo relevante para a compreensão das novas relações entre poesia e vida social no país, a leitura dos poetas feita por Pucheu não considera, em toda a sua extensão, os afetos políticos que essa poesia (e o próprio fenômeno social que a acompanha e atravessa) vai trazer, em especial o *ressentimento*, dado decisivo da fatura poética de André Luiz Pinto e Bruna Mitrano, por exemplo. Ao focar sua atenção no binômio denúncia da segregação & desrecalque de vozes silenciadas, o crítico

poesia e história, processos crítico-poéticos que atravessam os muito diferentes projetos, a bastante grande diversidade formal da poesia do século XXI, que, se não parece achar um ponto de convergência no que toca ao trato com a linguagem e às matrizes estéticas de que parte, tem, na tensão entre o gesto ético-político da *participação* e o ato criativo que instaura o poema como intervalo na massa homogênea da língua, a sua referência fundamental, o traço distintivo do que se escreveu de mais significativo no último período. Convém notar que não se trata aqui de uma poesia (nos seus melhores exemplares, claro) servil às narrativas historiográficas convencionais, ou que funcione, com seus meios próprios, como um conjunto diferido de documentos de época. À poesia de que se fala aqui não interessa a repetição do discurso histórico, sua confirmação ou arquivamento. Numa perspectiva de choque, a poesia procura interromper o fluxo cego da História, oferecendo outro sentido ou outras narrativas possíveis; busca expor os intervalos, as quebras, as interrupções da linearidade, dando ênfase a anacronismos, repetições, formas de duração e sobrevida, contrapondo-se à mentalidade progressiva que indica sempre novidade e superação. Em sua relação com o tempo, a poesia é desvio, antecipação ou contradiscurso.

A fresta através da qual este ensaio quer observar a cena poética do presente tem a ver com a presença de, por assim dizer, um corpo estranho na lírica brasileira: Pier Paolo Pasolini, poeta, ensaísta e cineasta italiano que vem sendo invocado – mais do que citado ou referido, é necessário esclarecer, posto que não se trata somente de uma leitura insistente da sua obra poética, mas da frequentação a seu pensamento e da celebração da sua vida inquieta, questões inseparáveis, de resto, de toda a obra criativa que deixou – por diversos poetas brasileiros do presente,⁴ num

não considera os efeitos contraditórios da elaboração estética dessa violência no corpo do poemas, deixando de perceber o que há neles, por um lado, de negatividade antipoética e, de outro, de esforço anticonciliatório, negação da premissa política da época em tela, marcada, supostamente, pela ascensão social pacífica e cidadã dos historicamente marginalizados.

⁴ Num levantamento rápido: Pasolini aparece, de um modo ou de outro, na obra poética de Carlito Azevedo (*Monodrama e O livro das postagens*), Fabiano Calixto (*Nominata morfina e Fliparama*), Franklin Alves Dassie (*Grandes mamíferos e JLG*), Guilherme Gontijo Flores (*carvão: capim*), Italo Diblasi (*O limite da navalha*), Josoaldo Lima Rêgo (*Sapé*), Leila Danziger (o poema-instalação “Carlo, 20 de julho”), Marcelo Ariel (*Tratado dos anjos afogados*), Marcelo Reis de Mello (*José mergulha para sempre na piscina azul*), Prisca Agustoni (*Mundo mutilado*) e Ricardo Domeneck (*Carta aos anfíbios, Ciclo do amante substituível, Medir com as próprias mãos a febre, Sob a sombra da aboboreira e Odes a Maximin*), além de mobilizar também a imaginação de poetas-críticos como Eduardo Sterzi e Manoel Ricardo de Lima.

trabalho incessante de endereçamento, reescrita e luto que contém mais do que apenas indicações de gosto, erudição ou linhagem literária.

Para esses poetas, Pasolini será um modelo intelectual para um tempo – este – de militâncias e enfrentamentos com o poder descentralizado do capital; severo, complexo, tantas vezes radical e injusto, Pasolini não foi entretanto dogmático, e nisso reside a energia desestabilizadora de sua atividade intelectual. Nesta se fundem a “vitalidade desesperada” da ação direta (PASOLINI, 2015, p. 171) e a força do pensamento crítico, capaz de orientar-se com desassombro numa era de cooptações, acomodação e pressões ideológicas. O poeta italiano será também um mito e um fetiche: imagem de um rebelde profanador sob cuja proteção todos os gozos e transgressões são possíveis, na medida em que, como um artista da sagração do rosto e do corpo humanos, Pasolini soube expor a violência e a perversão que atravessam os desejos, construindo versos e cenas que oscilaram entre a delicadeza dos afetos, a santidade da pulsão de vida (que sempre foi para ele sobretudo *diferença* e *autenticidade*) e o horror à homogeneização do mundo, à redução de tudo a um denominador comum, seja ele o fascismo, o consumo ou o conformismo burguês.

Será ainda a figura por excelência do poeta colérico e total, para quem a poesia se confundia com a própria existência e se espalhava, tentacular, por todas as atividades e em múltiplas direções simultâneas, assumindo ora a dicção do canto amoroso, lírico e dissolvente, ora a curiosidade especulativa do ensaio ou ainda a energia do manifesto de vanguarda, a partir do qual respondia às contradições de sua época, propondo novas formas de vida. A morte brutal que interrompeu essa trajetória foi lida como uma consequência e uma profecia: o corpo martirizado de Pasolini, a injustiça do seu desaparecimento não redimido, passou a figurar, no imaginário comum dos poetas brasileiros (e não só deles), como metáfora para as relações entre arte e sociedade, de um lado, e, de outro, como confirmação do destino negativo e irredutível da poesia e da arte contemporânea.⁵

⁵ Um modo deslocado, e muito interessante, de abordar o problema que se coloca neste ensaio seria ler atentamente os poemas que Pasolini escreveu sobre o Brasil ou que dedicou às pessoas e cidades que conheceu na breve passagem pelo país. Recolhidos na última coletânea poética do autor, os textos oferecem material de interesse para que se veja como alguns dos principais temas de seu trabalho foram por ele trasladados ao Brasil: o amor e a solidariedade com os miseráveis, a relação entre as periferias terceiro-mundistas e a sexualidade livre, bem como a abertura para uma outra história, não de todo dominada pela padronização do capitalismo industrial e monopolista, a questão da relação do

Se o diálogo da poesia brasileira com a obra de Pier Paolo Pasolini se intensificou enormemente nas últimas décadas, não se pode, no entanto, dizer que sua presença na lírica do país seja um fenômeno exclusivo da contemporaneidade. Desde o fim dos anos 1970, o poeta paulista Roberto Piva trazia à tona em seus textos pequenas referências, nomes próprios, estilhaços da presença do autor italiano, que era assim assimilado, junto a Rimbaud, Lautréamont, Pessoa, Murilo Mendes e Ginsberg, como figura de fascínio de um cânon bastante particular. Tome-se como exemplo o poema “A propósito de Pasolini”:

[...] quando você encontra um garoto
perto de um chafariz
& ele se curva para a água
tal qual em Caravaggio
sombra selvagem do crepúsculo
com o sol turquesa
nos cabelos ouriçados
é o momento doente
como um solfejo pagão
depois da orgia
é assim que crescem os deuses
na primavera e seu ardor melancólico
são os anos os povos os garotos videntes
que não broxaram sob as tenazes
dos cegos que perderam a Palavra
(PIVA, 2008, p. 103).

Para Piva e os jovens poetas de São Paulo surgidos no início dos anos 1960 – todos eles desinteressados tanto pelo formalismo tardio da geração de 1945 quanto pelas experiências cerebrais da vanguarda Concreta –, Pasolini, de um lado, e os *beatniks*, de outro, eram escritores contemporâneos que guardavam proximidade com o projeto que eles, desde a periferia do capitalismo, procuraram levar a cabo: uma poesia do

intelectual com as massas etc. Adotou-se outro caminho, no entanto, por dois motivos: primeiro, porque o esforço de leitura desses poemas levaria o ensaio para outro terreno, distante das poéticas que hoje são desenvolvidas no Brasil e que procuram se relacionar com aspectos diferentes da obra de Pasolini; em segundo, porque outros críticos, mesmo de modo rápido, indicaram as pistas que só um trabalho de maior fôlego poderá, por sua vez, ampliar. Em *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini* (1993) e “As periferias do mundo. Pasolini e o Brasil” (2007), Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso, respectivamente, se debruçam sobre o poema “Hierarquia” – conforme destaca Lahud (1993, p. 121), “testemunho ideológico” da crítica de certa modernidade feita pelo poeta sob o impacto da visita ao Rio de Janeiro.

choque e do sexo, em permanente estado de rebelião anti-*establishment*, mas desligada dos ordenamentos da *littérature engagée* de orientação marxista, que via no desregramento dos sentidos e no erotismo (especialmente se homossexual) um desvio moral e um erro político.

Em que pese, no entanto, o pioneirismo do autor de *Estranhos sinais de Saturno* e de alguns mais da sua geração, Pasolini foi, durante longos anos, conhecido no Brasil majoritariamente como cineasta e polemista (lateralmente como narrador), tendo sua vasta produção poética ficado à margem dos debates e leituras correntes. Só na passagem para o novo século, por razões que têm a ver tanto com os fluxos tradutórios e a circulação de textos na internet quanto com a emergência de novas demandas estéticas e políticas – que a poesia de Pasolini pioneiramente antecipa e às quais se liga, oferecendo a elas soluções formais e desdobramentos reflexivos que ainda, parece, não se esgotaram –, é que o escritor de fato foi incorporado ao campo poético brasileiro, passando a ser acessado como uma referência imediata pela geração de poetas que então se afirmava, vinda da década anterior (caso de Carlito Azevedo, por exemplo, ou de Manoel Ricardo de Lima), ou dos novos nomes que surgiam naquele momento, início dos anos 2000 (casos de Ricardo Domeneck, Eduardo Sterzi e Fabiano Calixto, entre outros).

Não será produtivo enxergar na reivindicação recente de Pasolini a confirmação de uma moda cultural ou o desdobramento de um movimento editorial amplo. Bem ao contrário, talvez.⁶ Parcialmente acessível nos anos

⁶ Para ficar com um só exemplo: no início dos anos 1980, poucos anos depois da morte de Pasolini, a editora Brasiliense publicou pelo menos cinco livros do autor. Com um curto intervalo saíram *Caos: crônicas políticas* (1982); *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Dufloy* (1983); *Amado meu e Teorema* (ambos de 1984 – este último em reedição da versão que havia saído em 1969); e *Meninos da vida* (1985). Esse conjunto de livros vinha se somar a outras iniciativas editoriais maiores e menores da Civilização Brasileira, do Círculo do Livro e da Editora Perspectiva (que nesse período deram ao público livros de Pasolini ou sobre ele). Como se pode notar, entretanto, nenhum desses movimentos editoriais se voltou para a obra poética do autor. Poemas esparsos apareceram aqui e ali, e a tradução portuguesa de *Poesie*, feita por Maria Jorge Vilar de Figueiredo para a Assírio & Alvim, acabou se tornando referência corrente. Só em 2015, pela Cosac Naify, foi publicada a primeira antologia de fôlego dos seus poemas, organizada por Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. É possível dizer, invertendo a lógica habitual, que foi a constante evocação de Pasolini pela lírica brasileira contemporânea, a circulação subterrânea do poeta que tanto interesse parecia despertar entre os leitores de poesia no país, o fator que teria estimulado, de certo modo, a empreitada da editora paulista, que nos seus últimos momentos (a Cosac Naify foi oficialmente encerrada em novembro de 2015) entregou ao público *Poemas*.

1980, quando muitos dos seus romances, ensaios e entrevistas circularam no Brasil, Pasolini ainda assim permaneceu distante do debate literário do país, em particular da cena poética, então dominada por outras disputas ideológicas e por diferentes anseios formais. Quanto a uma reconsideração mais ampla da obra do autor, que passasse por circuito internacional de legitimação ou por instâncias nacionais específicas (a Universidade, o mercado editorial, festivais literários etc.), nada parece realmente indicar um movimento nessa direção, em que pese um teórico razoavelmente influente no Brasil como Georges Didi-Huberman ter dedicado ao autor alguns livros importantes, além de seminários na École de Hautes Études Sciences Sociales (EHESS). As razões (se existem) estão em outro lugar. Para oferecer uma resposta possível, seria antes necessário situar a sua obra poética, a fim de perceber nela, nos seus traços mais amplos e nos detalhes que a singularizam, as possíveis chaves do problema.

A GRAÇA BRUTAL

Conforme apontou Eduardo Sterzi – um dos críticos que mais tem se dedicado ao estudo da poesia de Pasolini no país – o autor, que se entregou a tantas atividades, foi antes e sobretudo um poeta: “No princípio estava – e está – a poesia. Pasolini começa poeta, com a publicação de *Poesie a Casarsa*, seu primeiro livro, em 1942, e permanece poeta até sua morte em 1975” (STERZI, 2016, p. 39). A poesia era para ele um marco de experimentação e um ponto de retorno, referência para todos os demais exercícios criativos e reflexivos. É possível dizer ainda que a poesia era para Pasolini uma forma particular do pensamento, um modo de ordenar a linguagem e os afetos sem dar a eles direção única ou coerência profunda. Se o contato continuado com o mundo foi, para Pasolini, áspero e contraditório, a poesia, seu modo privilegiado de compreender o real (isto é, alternadamente buscar assimilá-lo, trazê-lo para junto de si, e dele tomar distância, estranhando-o) resultava num espaço máximo da tensão, terreno minado em que se mesclavam os impulsos líricos, o registro das impressões cotidianas, a dança complexa e tortuosa das ideias e a vontade de intervenção nos debates e lutas do tempo.

Pasolini foi poeta de várias identidades, buscando, desencantado, o arranjo preciso (a cada momento renovado) para a sua urgência expressiva: do cancionero popular dos primeiros livros escritos em dialeto friulano, ele vai ao diálogo com a alta tradição italiana, de Dante a Montale e aos demais modernistas, com seus tercetos e hendecassílabos de rigor (em

As cinzas de Gramsci, de 1957), chegando, já na década seguinte, à forma do verso que melhor sintetizava a novidade de seu trabalho no contexto da poesia da Itália e que permitia a intensa flutuação entre gêneros e tonalidades que o caracterizaram. Com *Poesia em forma de rosa*, de 1964, Pasolini assume uma forma intervalar, perfeita indistinção entre prosa e verso, na qual se plasma um amálgama de referências e textualidades. Sobre o livro e o momento da carreira em que Pasolini o escreveu, anota Fulvio Panzeri (1988, p. 74):

Summa di molti materiali letterari, dai poemetti ai frammenti di diario, dalle poesie visive ai frammenti epistolari, essa rappresenta una novità rispetto alla poesia pasoliniana precedente, sai sul piano delle strutture poetiche, sia sul piano linguistico e, più generalmente, espressivo.⁷

A direção da mistura e do atravessamento continuará até o fim (é a tônica de *Trasumanar e organizzare*, de 1971, que a aprofunda) e será decisiva para o poeta, que levará procedimentos do ensaio para os seus poemas, bem como buscará na poesia elementos com que compor os artigos e crônicas explosivas do último período, reunidos nos *Escritos corsários* (1975) e no póstumo *Cartas luteranas* (1976). Veja-se a indecisão entre verso e prosa, entre canto e discurso que assinala o curto poema, “Aos escritores contemporâneos”, de *A religião do meu tempo* (1961):

Vejo: vocês existem, continuamos sendo amigos
felizes de nos vermos e cumprimentarmos em algum café,
nas casas das irônicas senhoras romanas...
Mas nossos cumprimentos, os sorrisos, as paixões comuns
são atos de uma terra de ninguém: uma... *waste land*,
para vocês: para mim, uma margem, entre uma história e a outra.
Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço,
mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo
(PASOLINI, 2015, p. 142).

Dirigido aos poetas da moderna Itália, escritores que tinham em T. S. Eliot, Paul Valéry e Salvatore Quasimodo modelos estáveis, o poema se estrutura como uma notação pessoal ou fragmento de carta que tem no despojamento da linguagem e no uso dos *enjambements* seu traço formal decisivo. À breve lembrança que o abre se segue um fio expositivo, a

⁷ Em tradução livre: “Soma de diversos materiais literários, dos poematos aos fragmentos de diário, da poesia visual aos fragmentos de cartas, representa uma novidade no que diz respeito à poesia pasoliniana precedente, seja no plano da estrutura poética, seja no plano linguístico e, mais amplamente, expressivo”.

construção de um argumento que avança, endereçado aos (supostos, mas precisos) leitores/ouvintes entre o fraseado discursivo e a construção de imagens simples. O deserto, a terra desolada que assinala o fosso existente entre o sujeito lírico e os seus interlocutores, é a metáfora (colhida em Eliot) que atravessa, como que para dar ênfase à tomada de posição que tem lugar no poema e que se realiza em versos diretos e encadeados, apenas sutilmente musicais, muito mais próximos da prosa de um artigo de opinião do que da rarefação de sentido e dos símbolos que, de um modo ou de outro, marcam parte considerável da poesia moderna, na Itália e fora dela.

O arranjo direto do poema denuncia mais do que a necessidade de expor o dissenso: trata-se, para Pasolini, de fazer do texto um instrumento de combate, espaço paradoxal em que o artista se percebe solitário (posto que não identificado aos seus) e presa de uma consciência crítica atroz, que sobre si age duplamente: primeiro, ao revelar a distância que o separa dos escritores do seu tempo – o que é o mesmo que dizer: que o separa do seu próprio tempo, dos valores, hábitos e condicionamentos da sua época. Pasolini se sabe fora do lugar, desgarrado: intempestivo.⁸ E segundo, por fazê-lo duvidar, paradoxalmente, da própria literatura e do lugar que a cultura reserva aos escritores e artistas. Se, no mundo burguês do entretenimento e das amenidades ilustradas, adequado às “casas das irônicas senhoras romanas”, a poesia é forma pacífica (mesmo se hermética e imantada por um sublime domesticado), manancial de beleza e questionamentos superficiais, o conflito parece ser a única medida estética possível. Daí o poema, como tantos outros do autor, assumir aspecto agonístico e antipoético, centrado no embate sem qualquer conciliação; o tom conversacional tranquilo do início contrasta com a negação do contato efetivo entre eles (tudo se passa, de fato, numa “terra de ninguém”), atingindo seu ponto máximo de tensão na dureza dos versos finais, cuja imagem amalgama, num só antagonismo, os literatos burgueses, o mundo, o próprio poeta. Daí também o poema se constituir

⁸ A inaturalidade da obra de Pasolini, sua relação permanentemente crítica com o seu tempo e a mobilização de elementos arcaicos no tecido de seus textos e imagens são alguns dos temas mais importantes da recepção crítica de seu trabalho, e também dos mais controversos. Ver, nesse sentido, *Sobrevivência dos vagalumes [Survivance des lucioles]* de Georges Didi-Huberman (2008), leitura bastante sofisticada dessa questão desenvolvida pelo ensaísta e historiador da arte francês, que procura percorrer fragmentos da obra de Pasolini (poesia, cinema, ensaio) com os olhos voltados para a potência política e para os eventuais limites da inaturalidade dos trabalhos do artista.

a partir do desconforto e do estranhamento: “*é em nós que o mundo é inimigo do mundo*” (PASOLINI, 2015, p. 142, grifo nosso): não há consolo, não há qualquer ilusão de boa consciência participante. A sensação do não pertencimento reiterada a cada passo vai redundar no inconformismo do último verso, que traz junto a si uma ética: é preciso – necessidade vital – separar as águas, distinguir a realidade inaceitável, transformar-se (a si, ao seu texto, a qualquer gesto criativo) em palco de um conflito interminável:⁹ voltar o mundo contra o próprio mundo, internalizar um desconforto que não se resolve apenas com a separação profilática de campos de ação opostos. O passo é autocrítico, claro está: desidealizado, o poeta não basta, está aquém, para si mesmo, das responsabilidades que projeta na condição de homem público.

O descompasso de Pasolini em relação ao mundo social que o cercava, em relação às injunções ideológicas do seu lugar de atuação (a esquerda revolucionária), às expectativas do meio cultural e mesmo do público (leitores de poemas ou notícias, plateias de teatro e cinema), é a substância comum de grande parte de seus trabalhos. As escolhas formais mais frequentes do poeta deixam ver isso. Muitos dos poemas armam-se como um monólogo exaltado, nos quais o poeta exorta ou admoesta seus contemporâneos, inquieta-os pela força do discurso, pretendendo movê-los. É o caso de “As cinzas de Gramsci”, no qual uma invocação do líder comunista morto leva o poeta ao exame de si e das condições da luta ideológica no período; o trecho autobiográfico não encobre a revisão mais profunda que Pasolini deseja fazer do papel e dos compromissos da esquerda italiana, ao contrário: junto à melancolia que atravessa o poema – todo o diálogo com Gramsci e a tradição se funda na consciência da derrota histórica (o encontro se dá num cemitério) dos seus ideais e dos impasses que o presente acumula –, o poeta afirma aquilo que Alain Badiou (2017) chamou a *paixão pelo real*, isto é, o mergulho radical na imanência do

⁹ Davi Pessoa (em livro escrito em parceria com Manoel Ricardo de Lima) propõe que o verso indica o “desapossamento de si” como uma nova pedagogia, um modo de compreender o sujeito como um permanente vir-a-ser, a transformação contra a identidade (LIMA; PESSOA, 2019, p. 43). Ainda que bastante acertado para a obra de Pasolini como um todo, não se ajusta ao poeta em tela, uma vez que este parece se fazer a partir de uma tomada de posição (isto é, uma identidade, mesmo não esclarecida pelo texto): o poeta discorda dos seus contemporâneos no que tange à função do escritor e da literatura, mostra-se irredutível. *O pólemos*, aqui, possui um móvel específico, ainda que o sentido do verso se esgarce. A autocrítica permanente é decisiva para Pasolini, autor que pensava escrevendo, mas nesse caso o desconforto em relação às “irônicas senhoras romanas” e aos espaços da confraternização dos intelectuais (os cafés) se mostra importante e não negociável.

presente e do corpo, da alegria feroz que deve ser inseparável do trabalho político, o que leva, por sua vez, Pasolini a concluir pelo abandono da crença narcótica no futuro e no progresso, espécie de religião histórica da esquerda, aquilo que a impede de reinventar a vida no ponto exato de sua realidade impossível.

Esse é também o horizonte de “Alla mia nazione”, poema ligeiro e um ataque virulento à Itália daquele momento e seus “milhões de pequenos burgueses como milhões de porcos” (PASOLINI, 2015, p. 147), ou do muito conhecido “Il PCI ai giovani!”, espécie de poema-carta-aberta no qual Pasolini estabelece aguda polêmica com o movimento estudantil acerca da natureza das relações entre classe e violência – o poeta argumenta que os policiais, por sua origem proletária, estão mais próximos do povo e de uma vida autêntica do que a fúria pequeno-burguesa das manifestações de estudantes indicaria. Há, em todos esses textos, um elemento retórico importante, uma energia propriamente corporal a atravessá-los. Alfonso Berardinelli ressalta, nesse sentido, a “forte carga vocal” dos textos pasolinianos, o uso de uma linguagem próxima à do registro coloquial e a escolha de um tom assertivo, de quem não só pensa em voz alta, mas quer convencer ou fustigar, numa encenação de sua própria presença viva: “em sua linguagem escrita temos a sensação de ouvir a sua voz” (BERARDINELLI, 2007, p. 22).

A mistura da expressão individual – incontornável para o poeta que registrava nos seus poemas as suas experiências decisivas, fossem elas privadas ou públicas – e da meditação de natureza social, em meio à qual o autor se imiscuía no século, internalizando as amplas questões políticas e culturais do seu tempo, tornando-as parte de seu cotidiano pessoal, é outro traço da mesma inadequação que marca a obra de Pasolini. Ao não separar o pessoal e o coletivo, o poeta desconhece separações de gênero ou convenções literárias estabelecidas, fazendo-se mais estranho e estrangeiro: o poema não é, para ele, lugar exclusivo da emoção lírica e do canto, mas forma negativa e espaço privilegiado do pensamento crítico, até da elaboração de sabor filosófico; igualmente, o poema não será tão somente o lugar da dessacralização do literário e da alta cultura tradicional, uma vez que o poeta celebra os seus desejos, evoca os mestres do passado, confraterniza com os despossuídos na linguagem da elevação e do sublime, e, em momentos determinados, aproxima deliberadamente os seus poemas de artefatos de extração romântica, dicção tantas vezes reconhecível em seus poemas de amor ou de participação civil. O elemento

oscilante e informe que seus textos têm expressa a descontinuidade em relação ao que, de um lado a outro do espectro poético e político, então se fazia. Pasolini sabe estar só. Num poema bastante conhecido de *Poesia em forma de rosa*, o autor leva ao paroxismo a consciência da desidentificação que experimentava:

Eu sou uma força do passado.
Só na tradição consiste meu amor.
Venho dos escombros, das igrejas,
dos retábulos, das aldeias
abandonadas nos Apeninos ou Pré-Alpes,
onde viveram meus irmãos.
Vago pela Tuscolana feito um louco,
Pela Appia como um cão sem dono.
Ou vejo os crepúsculos, as manhãs
sobre Roma, a Ciociaria, o mundo,
como os primeiros atos da Pós-História,
aos quais assisto, por privilégio de registro,
da borda extrema de uma era
soterrada. Monstruoso é quem nasceu
das entranhas duma mulher morta.
E eu, feto adulto, perambulo
mais moderno que qualquer moderno
a buscar irmãos que não existem mais.
(PASOLINI, 2015, p. 163).

Nessa peça curta e de alta intensidade lírica, o sujeito identifica-se, projetivamente, com restos e ruínas, povos extintos e épocas soterradas. Num tom que pode parecer, à primeira vista, regressivo e nostálgico, o poema elabora o motivo do amor pela tradição e pelo passado a partir do dado disruptivo da melancolia: não pertencendo ao seu próprio tempo, o sujeito lírico sabe não fazer parte também de nenhum outro – a não ser o dos mortos. A constatação do vazio (“vago pela Tuscolana feito um louco/ pela Via Appia como um cão sem dono”) que o cerca não se transforma, no entanto, na reconstituição imaginária de um paraíso perdido qualquer. O arruinamento do real e a solidão do eu vão se refazer, num crescendo, na consciência do esgotamento do tempo humano convencional, ordenado e circunscrito, e na abertura de uma experiência paradoxal, tardia e inatural, segundo a qual passado e presente se confundem numa temporalidade fraturada e impura – próxima também da utopia: são “os primeiros atos da Pós-História”. O poeta sabe que, não estando preso à sua época, abre-se diante de si todas as outras. Delas, assim, é pósteros e contemporâneo. O mundo arcaico que evoca faz parte do seu presente, e, conforme as

imagens fortemente antitéticas sugerem, a dobra crítica do pensamento nele dá mais uma volta, afastando-o ainda mais dos condicionamentos do seu tempo. “Feto adulto”, corpo impossível, consciência cindida (“mais moderno que qualquer moderno”), o sujeito lírico assume a sua intempestividade, isto é, a cisão definitiva com os valores da era em que lhe coube viver, e a possibilidade, talvez seja melhor dizer a necessidade, de recusá-la, enfrentando-a sem cessar.

AFETO E DESTRUÇÃO

Em dois poetas brasileiros do presente, Carlito Azevedo e Ricardo Domeneck, a reinvidicação de Pasolini tem sido mais intensa, elaborada como mote que retorna e se desdobra, a cada volta, em novos sentidos. O caráter compósito e experimental de seus trabalhos vai ao encontro das inquietações estéticas do poeta italiano, abrindo uma primeira zona de contato. Carlito Azevedo vem construindo, pelo menos desde a organização da antologia *Sublunar* (2001), uma poética da recusa e do estranhamento, na qual o verso decomposto flutua indeterminado em meio à dispersão de fragmentos e às várias modalidades da prosa (a crônica alucinatória, o diário íntimo, a ficção especulativa, o ensaio), que crescem ao seu redor. O monólogo dramático e a colagem não lhe são estranhos, bem como a relação com a fotografia e o cinema. Já Ricardo Domeneck, por sua vez, vem se aproximando do imaginário da poesia clássica, da memória das formas que vêm da Antiguidade e interpelam, reconfiguradas, a literatura moderna. Suas odes e elegias, compostas em versos livres, combinam o arcaico e o atual, o erudito e o *pop* num universo de referências que recuperam, noutros termos, a tradição da poesia amorosa homoerótica – de Catulo a Frank O’Hara, passando igualmente por poetas e poéticas não ocidentais.

Bastante diferentes entre si e no diálogo que costuram com Pier Paolo Pasolini, Ricardo Domeneck e Carlito Azevedo começam por trazer à flor de seus textos o cadáver mutilado do poeta. A evocação do poeta é, antes de tudo, trabalho de luto – seja num plano individual, no qual o lamento por Pasolini passa pela descrição do sacrifício de seu corpo destroçado, seja em perspectiva ampla, segundo a qual outras mortes e desastres vão ser rememorados¹⁰ a partir dessa mediação histórica particular. Como

¹⁰ A passagem da lembrança individual do poeta para a rememoração de circunstâncias políticas e sociais mais amplas, atadas a contextos diversos, mas comparáveis, pode ser vista

outrora ocorreu com o poeta espanhol Federico García Lorca, cuja morte violenta em plena Guerra Civil foi repetidamente evocada pela moderna poesia brasileira,¹¹ pelo corpo sem vida de Pasolini passam também, para falar com Murilo Mendes (2001, p. 75), “os mortos do Brasil, da China, da Inglaterra”. A imaginação poética brasileira atual – ou parte significativa dela – vai estabelecer o primeiro dia de novembro de 1975 como um ponto de referência para as tragédias e lutas do século XXI, inscrevendo a data à sua maneira como um evento fundador, um ponto de não retorno. É nessa direção, enfim, que se pode ler um poema como “Lembrete”, de Domeneck:

de modo exemplar no poema-instalação “Carlo, 20 de julho”, de Leila Danziger (2017, [s.p.]). Nele, o assassinato de Pasolini vai se sobrepor e misturar com os eventos do trágico ano 2001: em meio à escalada global do neoliberalismo e sua gestão da desigualdade crescente, a repressão policial italiana mata, a tiros, um manifestante que protestava contra uma reunião do G8 em Gênova. Carlo Giuliani perde a vida meses antes dos atentados às Torres Gêmeas de Nova Iorque, com seus milhares de mortos e suas imagens de horror. Para Danziger, a tragédia do poeta italiano, 26 anos antes, se atualiza nas pequenas e grandes catástrofes da Nova Era, eventos inscritos no mesmo circuito afetivo, o que permite que a rememoração lutuosa das vidas destruídas violentamente se dê num mesmo plano, sem descontinuidades. O chamado à ação e à consciência política que a recordação de Pasolini traz ao poema de Danziger vai se desdobrar na operação arquivística proposta pelo poema de Wislawa Szymborska (2016, pp. 222-223), “Fotografia de 11 de setembro”, cuja tessitura se imiscui no corpo do citado poema-instalação. Ambos os textos são tumbas de papel, pequenas peças de memória imantadas pelo sofrimento e pelo impulso à revolta que o luto é capaz de deflagrar. Guardando a lembrança da vida de Pasolini e de Giuliani, Danziger se projeta na poeta polonesa, cujo intuito é registrar e salvar, em seu poema, algumas vidas anônimas e uma imagem terrível. Ao descrever a célebre foto que registra o salto das pessoas que queriam fugir da explosão e da queda do World Trade Center, Szymborska procura reter o que ainda resta de humanidade naquele corpo condenado, fixando-o, afinal, em seu penúltimo gesto, barrando a descrição obscena do que sobreveio ao pequeno voo em direção ao solo. No poema de Danziger, o alinhamento desses eventos e brutalidades díspares se torna possível pela força da evocação de Pasolini, cuja morte não redimida se fixa na memória e passa a clamar pela observação atenta das injustiças do presente, pelas vidas menores que a história vai devorando.

¹¹ Oswald de Andrade (“Cânticos dos cânticos para flauta e violão”), Carlos Drummond de Andrade (“Notícias de Espanha” & “A Federico García Lorca”), Manuel Bandeira (“No vosso e em meu coração”), Murilo Mendes (“Canto a García Lorca”), Vinícius de Moraes (“A morte na madrugada”) e Hilda Hilst (“Poema V – A Federico García Lorca”) são alguns dos poetas que evocaram a memória do autor de *Romancero Gitano*, numa espécie de rito coletivo de expiação e luto, no qual se pode ler, entre tantas outras coisas, uma reflexão alternadamente desencantada e resistente sobre o lugar da poesia e dos poetas em *tempos sombrios*.

Cruz e Souza
em vagões de
transporte
de gado.

Paul Celan
nas águas
do Sena.

Frank O'Hara
estirado na areia.

Christine Lavant
crivada de camas
e de escamas.

Alejandra Pizarnik,
intolerância
a secobarbital.

Carlos Drummond de Andrade
em meio à maior perda na vida,
doze dias após a filha.

Pier Paolo
a pau e pedra.

João Cabral de Melo Neto
cego.

Orides Fontela
à beira da indignação.
(DOMENECK, 2005, p. 101).

O aviso que o poema traz (ironicamente chamado “lembrete”) dirige-se antes ao próprio autor que a seus leitores. A evocação do fim trágico de tantos poetas, relegados à dor extrema, ao suicídio, à doença ou ao abandono, é como uma interrogação indireta que faz a si mesmo: Vale a pena dedicar-se à poesia, sabendo o que talvez o aguarde? O uso dos nomes próprios na abertura de cada uma das estrofes, em recitação grave, pausada, sela o tom lutuoso do texto. As elipses com que Domeneck constrói o poema, por meio das quais o verbo mais importante em cada uma dessas estrofes/sentenças é elidido, mostram-se recurso certo, pois prolongam no tempo a sucessão de eventos apresentados. A sugestão como que não os esgota: eles vão continuar a se repetir. Em meio a tudo isso, a alusão à violência que tragou Pasolini se apresenta como a imagem

mais terrível do tratamento dado aos poetas – ou a parte deles pelo menos –, uma espécie de imagem exemplar da relação problemática que mantêm com o corpo social: Cruz e Souza, um escritor negro e pobre num país racista e segregado; Alejandra Pizarnik, permanentemente exilada de si e do mundo, retira-se entre remédios, incurável afinal; Orides Fontela, renegada e miserável, difícil como os seus poemas, morre solitária. Os exemplos poderiam continuar, e o autor sabe disso.

De volta a Pasolini: a simplicidade da reverberação dos mesmos sons, **Pier Paolo/a pau e pedra**, amplifica o efeito dos versos, sugerindo, no ritmo marcado pela aliteração, que o ato bestial do massacre do corpo do poeta italiano teve alguma coisa de primal, a encenação qualquer de um rito punitivo de fundo religioso ou sacrificial.

Já em “H.,” última parte do longo poema em prosa que encerra *Monodrama*, Carlito Azevedo dá voz a um fantasma, Hilda, a sua própria mãe morta que, desde o lugar da sua ausência, fala aquilo que não pode ser nomeado, o que resiste à razão e à linguagem: o momento mesmo do fim, instante definitivo em que tudo o mais cessa junto à vida; a destruição total do corpo, a violência que se abate súbita e deixa atrás de si apenas sangue derramado, carne torturada.

– 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 neste louco planeta que agora, para você, gira também sem mim (AZEVEDO, 2009, p. 152).

O discurso direto de Hilda, que pela primeira vez no poema ascende à condição de sujeito (as demais partes dizem dela, da sua doença, hábitos, do momento em que seu corpo é enterrado), estabelece a comparação impossível: Diante da morte, Chaplin e Pasolini, exemplos diametralmente opostos – a paz do sono contra a agonia do espancamento e da mutilação – teriam se encontrado? Ou, dizendo de outro modo: Seriam indiferentes, enfim, as circunstâncias da morte, já que o resultado é um só? Como ressalta Eduardo Sterzi (2013, p. 41), em leitura atenta do poema, é possível perceber bem mais do que a simples justaposição de experiências na “complexidade retórica” do texto. Em primeiro lugar, pelo jogo entre o público e o privado que se instala: o luto familiar de Carlito, exposto de modo dramático nas partes anteriores do poema que recorda

desde a doença final, os sintomas desestabilizadores, até o enterro e as reações que se seguiram, é devassado pela especulação ficcional proposta pela peça, luto aberto à curiosidade *voyeurística* do leitor, conforme se assinala em outro lugar (RIBEIRO, 2014), que nesse monólogo final ouve, enfim, a voz de Hilda. A inquietante lembrança que suas palavras trazem tem efeito desestabilizador, já que, diante do que seria consolação e clausura, seu testemunho sobre o fim (dirigido, sobretudo, ao próprio Carlito, interlocutor primeiro e principal de seu *retorno*, ainda segundo Sterzi [2013, p. 41]), inscreve o espetáculo selvagem do assassinato de Pasolini no presente, reencenando-o. Por contiguidade, é possível dizer que algo da violência dessa morte contamina também a morte de Hilda, tão difícil de suportar quanto a outra, e também, para a imaginação, tão recente.

Além disso, um outro dado no poema se destaca. Carlito compõe o monólogo recorrendo aos métodos da apropriação, da montagem e da reescrita. A descrição do crime faz-se em referência (subtraída) ao laudo emitido pelo médico-legista que examinou, em novembro de 1975, o cadáver de Pasolini. O documento é citado por Luiz Nazário:

[...] estava deitado sobre o ventre, de jeans e camiseta, um braço estirado e outro sob o peito, os cabelos, empapados de sangue, caíam-lhe sobre a fronte. As faces, habitualmente vazias, estavam inchadas por uma inflamação grotesca. O rosto, deformado, estava enegrecido pelos hematomas e pelas feridas. As mãos e os braços estavam amortecidos e vermelhos de sangue. Os dedos da mão esquerda estavam cortados e fraturados. O maxilar esquerdo, quebrado. *A orelha direita semicortada, a esquerda completamente arrancada.* Feridas sobre os ombros, o peito: com as marcas de pneu de seu carro. *Entre o pescoço e a nuca, uma horrível laceração. Nos testículos, uma equimose larga e profunda. Dez costelas quebradas, assim como o esterno, o fígado lacerado em dois pontos, o coração lacerado...* (NAZÁRIO, 2007, p. 120, grifos nossos).

A seleção e o reordenamento de trechos do relatório médico trazem precisão e estranhamento ao poema, produzindo efeito devastador. A descrição sumarizada das atrocidades vai num crescente, revelando a gravidade dos ferimentos até o ponto letal: pescoço, fígado, coração. A frieza desse tipo de texto, que tende normalmente a reificar o corpo, reduzindo-o a um conjunto de notações anatômicas, é contrabalanceada pelo tom quase lírico de algumas passagens, das quais Carlito tira proveito. A linguagem médica ganha ritmo, dá voltas, se repete: o corpo morto de

Pasolini tem dignidade de novo, volta a ter feições humanas, apesar de tudo.¹²

Embora importante, a referência à violência ou à morte do poeta não é tudo o que resta comum aos poemas de Ricardo Domeneck e Carlito Azevedo. Há um mesmo sentido de urgência a perpassá-los. O diagnóstico feito por Eduardo Sterzi, apesar de ater-se em princípio apenas ao poema “H.” (talvez a todo o *Monodrama*, no limite), pode muito bem estender-se à cena poética brasileira que agora se projeta sobre o autor italiano. Segundo Sterzi (2013, p. 41), Pasolini seria “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”. Por isso, como antes ficou dito, trata-se de invocação mais do que qualquer outra forma de endereçamento e diálogo. Através dele, de seu nome, se busca a urgência do movimento (que Pasolini chamou “a luxúria da ação”) e a força capaz de sobreviver à catástrofe, poder que desarranja o Poder e adia o fim do mundo para depois. Diante dos dias que correm, de desagregação social acelerada¹³ e recrudescimento do fascismo, isso não é pouco. Em Ricardo Domeneck e Carlito Azevedo, a potência-Pasolini se manifesta em dois eixos principais, e neles estética e política se aglutinam: na poética do desejo de Domeneck, na qual o corpo e o sexo desrecalcados são as armas de combate principais, e na poesia autocrítica e antipoética proposta por Carlito, cujo desconforto com a instituição literária (prolongamento e tradução de outros aparelhos institucionais modernos) parece cada vez mais evidente.

A relação da poesia de Ricardo Domeneck com a obra de Pasolini tem dois aspectos principais: de um lado está a consciência da anterioridade,

¹² Em *Todos os corpos de Pasolini*, Luiz Nazário (2007, p. 121) registra: “os dois homens do povo que descobriram o corpo, entrevistados, declararam que de longe nem parecia um corpo, tanto estava massacrado. Parecia um monte de lixo e só depois que olharam de perto viram que não era lixo, mas um homem”.

¹³ Note-se que, nos poemas de *Monodrama*, de 2009, Carlito Azevedo procurava representar (e também, ao seu modo, *antecipar*) o estado de caos e emergência em que o mundo, não só o Brasil, está hoje mergulhado. Junto a pelo menos dois outros livros de poesia do mesmo período (*Planos de fuga e outros poemas* [2005], de Tarso de Melo; *Aleijão* [2009], de Eduardo Sterzi), *Monodrama* vê além do instante imediato do país – onde o auge do Governo Lula propiciava distribuição de renda e o rebaixamento momentâneo da desigualdade social –, ao apresentar a guerra, o exílio e o empobrecimento (das pessoas, da linguagem) como dados principais da realidade presente. O livro é incomumente cosmopolita, muitas vezes desreferencializado, habitado por anjos, terroristas e manifestantes sem pátria, cuja existência se dá nos interstícios da lei e ao largo da circulação interminável do Capital e das mercadorias.

o reconhecimento do mestre; de outro, movimento complementar, a identificação profunda, sensação (vontade?) de contemporaneidade.¹⁴ Domeneck tem em Pier Paolo um predecessor importante que desponta em seu *paideuma* pessoal entre autores antigos e modernos, todos eles voltados, a seu modo, para a poesia lírica e a louvação (discreta ou desvairada) do objeto amoroso. No centro de tudo, o desejo – mote dos textos cantados ou escritos por nomes como Safo, Propércio, Martin Codax, Jack Spicer ou Hilda Hilst, na companhia dos quais o poeta paulista se abriga, negociando (traficando, por que não?) com eles imagens e versos e alusões sutis.¹⁵ A interpelação realista dos afetos e dos incômodos da paixão sexual feita por Pasolini ocupa posição especial nessa teia de referências, dada a recorrência e o peso de seu retorno.

A conjugação de sociedade e desejo, central em Pasolini, é reproposta em Domeneck, cujos poemas entrelaçam também subjetividade e história, vida privada e luta ideológica – num aceno ao que haveria de micropolítico nos agenciamentos disruptivos de Pasolini. Para o artista italiano, homossexualidade e marginalidade social estão fortemente associadas, uma vez que constituem o resto não assimilável do mundo burguês e um ponto de fuga dos processos de subjetivação no capitalismo industrial. Para Domeneck, como para Pasolini, não importa a redução de identidades bem demarcadas a uma construção minoritária voltada sobre si, mas a afirmação de uma ética (uma lógica dos afetos e da linguagem) *excêntrica*, contrária ao que há de falocêntrico e normatizador no tecido social. Sem desconsiderar

¹⁴ Em pelo menos um texto, os dois aspectos dessa relação se encontram e fundem completamente. “Ostia-Casarsa”, relato em prosa de uma viagem de peregrinação de Domeneck aos lugares de morte e nascimento de Pasolini, foi publicado em *Sob a sombra da aboboreira*. Nele, a projeção de Domeneck (2017, p. 69) sobre o autor italiano se dá a ver com clareza: “Várias coisas me ligam a ele por um desejo irrefreável de irmandade, em nossa biografia, nossos gostos por corpos de certas idades”. Ao afirmar ser necessário “refazer os seus passos, tendo por guia tão-só a sua foto” (p. 72), o poeta de Bebedouro (SP) presta homenagem à tradição, cumprindo o ritual fúnebre de celebrar os antepassados ilustres, no mesmo instante em que se colocam juntos, em pé de igualdade. Não são mais mestre e discípulo, por assim dizer. São iguais, podem sair à noite em busca dos rapazes das *borgate* romanas: “Estivesse vivo, poderia telefonar para Pasolini, convidá-lo a lançá-los juntos nas ruas” (p. 70).

¹⁵ Veja-se, nesse sentido, um poema como “Os cantores antes de mim”, das *Odes a Maximim*: “Como aquele Oscar de Londres/ e suas odes a Bosie./ Como Constantino de Alexandria/ e seus cantares a anônimos./ Como o tal Pedro de Casarsa/ e seus hinos ao Ninetto./ Ou até certo Ricardo de Bebedouro/ obcecado com o Moço,/ tudo o que quero, Maximim,/ é cantarolar-te./ Tira de sobre as tuas orelhas/ esses cachos./ Escuta. Aplauda” (AZEVEDO, 2018, p. 43, grifo nosso).

o dado particular da experiência de homossexuais e subproletários (emigrantes *sans-papiers*, metecos e mestiços de vária condição para Domeneck; camponeses e lulpemproletários não assimilados pelos modos de vida burgueses para Pasolini), os autores procuram observar o desconcerto provocado pela existência de seus corpos erotizáveis, pelos quais passa toda a fecundidade e toda a perversão do mundo (como afirma Pasolini em “Versos do testamento”). Leiam-se, nesse sentido, os poemas de Domeneck “X + Y: uma ode”, do *Ciclo do amante substituível*, e “Texto em que o poeta convida Maximin a descolonizar-se consigo”, das *Odes*, aqui dispostos, aos trechos, em sequência:

Haverá momentos de caça
e rendição felizes, as poucas
vezes de sorte
em que seremos camareiros
de algum *moço pasolínico*,
com quem se poderá, enfim,
fazer o cama-supra, meia-nove
e então discutir no pós-coito
outros conceitos hifenizados
[...]
Quando chegarem os bárbaros,
me encontrarão na cama;
que venham porém armados,
pois hei de estar acompanhado,
e em riste nossas lanças.
(DOMENECK, 2010, pp. 29-30, grifo nosso).

*

na hélice dupla
da tua espiral
ascendem
e descendem

feito escada
de novos jacós
as instruções
de manual

à perfeitura
dos teus
ossos corpos
cavernosos
nuca clavícula
cachos carpos
pele e pelos

e não advêm
eles também
de gentes
por séculos
sem
passaporte?

dos berberes
e dos judeus
das tradições orais
ao povo do livro?
[...]

(DOMENECK, 2018, pp. 85-86, grifo nosso).

Em ambos, sob a feição irônica das paronomásias e jogos de linguagem do poeta, percebe-se o desconhecimento voluntário das fronteiras entre a emoção privada e os dilemas públicos. No mesmo lugar em que o tesão aflora e a beleza (a promessa dela) é celebrada, a memória das turbulências do mundo vem à tona. Essa não separação é a tônica, como se sabe, de novas formas do político, prolongamento da luta de classes ou da luta antifascista que, nas últimas décadas, vem se impondo na arena pública. Sem ceder aos impulsos da ipseidade que as políticas (e as poéticas) identitárias podem conter, testando os limites do discurso particular que quer, no entanto, avançar para além de si, Domeneck, em direção a Pasolini, define o corpo como campo de batalha mais apropriado, por onde passam as tensões sociais e de onde poderá nascer – na soma de outros corpos, seus encontros e embates –, obstáculos efetivos à disciplina do controle (os passaportes) e à lógica do extermínio (a chegada dos novos bárbaros, munidos de leis e balas) que têm marcado, até agora, o novo século. A força rediviva dos sexos desejanter e a origem multiétnica do amante (sua “perfeitura” concebida a partir da transgressão dos mapas e das hierarquias neocoloniais, o que não deixa de remeter aos *ragazzi* miseráveis de Pasolini, habitantes dos *borgate*) são formas da *alegria* nesses poemas, o avesso das políticas da morte que crescem ao redor.

A importância do sexo e dos afetos para a luta política, ignorados sistematicamente pela tradição da esquerda advinda tanto dos Partidos Comunistas da Terceira Internacional quanto das Comunidades Eclesiásticas de Base, ligadas estas à Igreja Católica, vem à tona com muita força nas últimas décadas, ganhando destaque neste novo século de reordenamento da esfera pública e de duro reajustamento das condições e formas de trabalho. A produção, antes disseminada em grandes centros

industriais ao redor do globo, agora se concentra em determinados países e em zonas manufatureiras específicas. A massificação do trabalho fabril ou operacional, que contava com grandes contingentes de trabalhadores estáveis, se pulverizou drasticamente na forma da prestação descontinuada de serviços e na atomização do uso de mão de obra. Tudo isso, é claro, somado aos choques culturais e ao crescimento vertiginoso das telecomunicações e da mobilidade de massa, produziu novas formas de vida que, bem ou mal, têm demandado modos distintos de compreender e empreender a luta de classes, apoiada também, mais do que em outros momentos históricos, nos novos agenciamentos e partilhas do sensível, que passam pelas dinâmicas da vida privada, do desejo, do livre exercício do corpo. É nesse contexto de desregulação dos gêneros, dos interditos e das fronteiras que se inscreve o diálogo da poesia de Domeneck com Pasolini.

Se todo o processo aqui sumariamente apontado tem origem nas décadas de 1960 e 1970, das quais o trabalho de Pasolini é uma expressão incontornável (ainda que não se possa reduzi-la aos condicionantes de sua época), Domeneck se apresenta no período recente como o autor interessado em perceber nas injunções do feminino e da homossexualidade aquilo que elas apresentam como potência de dissenso e produção de revolta. Os “moços pasolínicos” descritos em seus poemas não são, nesse sentido, apenas indicações de erotismo, do mesmo modo que o privilégio dos rapazes mestiços não deve ser lido apenas como inclinação pessoal por certos tons de pele ou traços faciais. A condição *menor* da poesia de Domeneck (num aceno ao que propuseram a respeito Deleuze e Guattari) se endereça ao que em Pasolini era pensado a partir dos subproletários do interior italiano ou aos habitantes do Terceiro Mundo (conforme a conceituação da época), periferia planetária que, para o poeta, era ainda a reserva de *diferença* num mundo cada vez mais homogêneo e restritivo. Ambos escrevem politicamente o amor; mesmo quando cantam a beleza ou o prazer – e suas obras muitas vezes se alimentam do imaginário das formas clássicas, como, nos sonetos de Pasolini dedicados a Ninetto Davoli (*Il canzoniere*) ou nas *Odes a Maximin*, de Ricardo Domeneck, eles o fazem como exercício da lírica em direção ao pensamento crítico, como armação de uma escrita do não, escrita da recusa dos ordenamentos sociais que, do controle do corpo e do gozo individuais, partem para a dominação de todas as demais esferas da vida. As “lanças em riste” a

que se refere o poeta brasileiro indicam, na óbvia dimensão fálica dessa imagem, o reverso da sombra patriarcal que acompanha a representação tradicional da virilidade masculina: a potência que anuncia não se projeta sobre os seres e as coisas, assimilando-os; ao contrário, indica o entrincheiramento do sujeito em seu próprio corpo, a transformação de sua pele e de seus membros em pontos de resistência, redutos ao mesmo tempo da passagem fluida dos afetos e da recusa à norma moral e à regulação biopolítica.

Por sua vez, Carlito Azevedo vai retornar a Pasolini, de modo distinto do que sua própria obra já havia feito, no último dos volumes que publicou, *O livro das postagens*, de 2016. Nele, a referência a Pasolini se dá logo na epígrafe (“Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço,/ mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo”), compondo para os poemas um sentido amplo de suspeição. A literatura, os livros, os seus próprios poemas: nada está a salvo, nada parece estável ante o olhar do poeta. Os escritores são postos em xeque, destituída a autoridade que um dia tiveram. Cobra-se (é um cão sem rumo quem fala na primeira das partes do livro, o “Prólogo operístico-canino”) que “o autor” (AZEVEDO, 2016, p. 13), esteja à frente do palco da história, assumindo a responsabilidade que, para Pasolini e Carlito, tem diante da comunidade e da língua. A insistência em torno da presença do autor revela, presumivelmente, o descompasso entre o teor de seus escritos e a postura absenteísta que os autores, via de regra, assumem nos dias atuais. Ausentes, os poetas a quem o monólogo do “Prólogo operístico-canino” se dirige são pouco mais que sombras, caricaturas do *auctor* que a tradição ocidental consagrou como aquele que dá origem à obra de arte e é, em sentido legal, o seu proprietário. Eles deveriam tomar o lugar do cão (figura tragicômica que, no poema de Carlito, testemunha e suporta, através dos tempos, as muitas mazelas da humanidade), entregar-se à sanha da sua época, resistir, quem sabe?, às tempestades do momento, mas preferem manter-se à distância, resguardados em sua autoridade apenas simbólica, observando a cena (a vida, a história) por meio da mediação protetora de uma tela – os “cubos de luz arroxeados”, metáfora pouco sutil da sociabilidade tecnologicamente mediada, que constitui parte importante dos fluxos culturais em nossa época.

O cão:

Eu não deveria nem estar aqui.
Outro deveria estar em meu lugar.
Eu não fui treinado para isso.
É como se estivesse no menor daqueles cubos
Que se encaixam vinte vezes uns dentro dos outros.
O autor deveria estar aqui.
Assuma o que tem ou não tem a dizer.
O que posso enunciar além disso?
Mas ele não se move
[...]
Creio que já são palavras suficientes.
Dentro do último cubo é essa luz arroxeadada
Mais lamparina que crepúsculo.
Eu nem deveria estar aqui.
Outro deveria estar em meu lugar.
Se vim parar aqui
foi por curiosidade.
foi porque me chamaram.
foi abanando o rabo para o futuro.
foi arreganhando os dentes para o futuro.
E ansiava por futuro.
(AZEVEDO, 2016, pp. 13-14, grifos nossos).

A emulação da oralidade e da confissão direta, voltada para o público, não é casual. Tampouco a memória do teatro. O poema se arma como ópera farsesca, na qual o recitativo e as árias são os ganidos de um cachorro que passeia pelo amontoado de ruínas do tempo humano – dos campos da morte nazistas ao Brasil do *apartheid* urbano, da Rússia soviética (na qual parece particularmente interessado) aos muros caídos da Troia mítica: “Eu vim farejar ossos com Hécuba” (AZEVEDO, 2016, p. 14), vai dizer o cão. Em sua voz se misturam trechos de outros autores, passagens soltas, imagens refinadas e de mau gosto. O elemento principal, apesar da aparente assistemática do texto, é a natureza do espetáculo que o personagem involuntariamente oferece. Posto no papel da atração principal, mira um “céu em farrapos” (p. 21), enquanto reclama insistentemente que o autor (os escritores e artistas contemporâneos, todos os criadores que, a sua maneira, são também donos do *logos*) “deveria estar aqui./ Visa a realidade e depois/ se proíbe os meios de atingi-la?” (p. 21).

A queixa repetida como um estribilho reverbera, no poema alegórico de Carlito, o mesmo desacordo que Pasolini sustentava com os homens de letras da sua época, atualizando-a, no entanto, para a era da literatura digital, das mídias sociais e da nova ética das relações que surge desse

universo, além de conferir uma inflexão paródica de todo ausente no poema grave do autor italiano. O incômodo do poeta-cão com o lugar em que está confinado, com “a luz arroxeadada”, o diminuto palco, “menor cubo/entre os cem que se encaixam uns nos outros” (AZEVEDO, 2016, p. 19), parece se transferir para o espaço virtual, no qual os cliques e os *likes* são parte de uma encenação permanente, um avatar mais difuso dos “cafés” e das “casas das irônicas senhoras romanas”, que Pasolini antes mencionava de modo pouco lisonjeiro. A artificialidade das posições anunciadas, mas que não se encarnam de fato, restando como declarações vazias, é o nó da crítica que se volta para todos, inclusive para o próprio cão-poeta.

Os nomes que atravessam o poema, invocados como fiadores de um conceito específico de poesia, pertencem a artistas que ou pagaram com a própria vida a relação tempestuosa que mantiveram com a sua época (Marina Tsvetaeva, Maiakóvski, Anna Akhmátova, o mesmo Pasolini), ou levaram às últimas consequências as potencialidades de sua arte, tornando-se um incômodo e uma ameaça ao *establishment* estético (Paul Cezanne, Godard), o que sempre teve consequências políticas diretas. O silêncio, o exílio, a autoimolação dos poetas russo-soviéticos (e também de Pasolini), indicadores da críspação que mantiveram com o poder e os consensos imperantes, são parte incontornável dos seus trabalhos. Do mesmo modo, a demolição formal e ideológica, executada desde dentro da maquinaria artística por inventores radicais como Cézanne e Godard, os afastaram dos salões de amenidades que muitas vezes constituem a faceta principal do campo cultural. Esses autores, contraexemplos no poema de Carlito, são os que se fizeram presentes, os que permaneceram junto ao chamado lançado por suas obras; são esses os que suportaram ver, na sua época, a “absoluta gangrena” (AZEVEDO, 2016, p. 33).

O traço autocrítico do poema é também, como se vê, antipoético. O chamado irônico e desesperado aos autores se faz no mesmo passo da elaboração de um poema em negativo, avesso da grandiloquência, da elegância e da consolação que tradicionalmente se pode esperar da poesia. Os versos cuidados, de corte preciso, ou mesmo a prosa rítmica e atravessada por imagens refinadas que marca parte da produção poética contemporânea (no Brasil, principalmente, mas o diagnóstico não se restringe ao país) estão ausentes no “Prólogo”, que no seu lugar acolhe repetições, fragmentos nem sempre congruentes, admoestações e imagens perturbadoras, feitas de pura violência. A negação do poético que dá corpo ao *Livro das postagens* pode ser lido, se se considera o diálogo com

Pasolini como horizonte, como um aprofundamento das contradições do campo literário antes detectadas pelo poeta italiano, e que permanecem, sob outra roupagem, como impasse ético e estético para os escritores que, não aceitando sorrir, preferem antes “arreganhar os dentes” (AZEVEDO, 2016, p. 33) para o futuro. O que no poema de Pasolini era, contidamente, arranjo retórico e vocação para a polêmica, em Carlito vai explodir em paródia e bufoneria, modos de sabotagem da linguagem poética que são, em si mesmos, postulados políticos, possibilidades de intervenção num corpo (o da literatura apenas oportunisticamente comprometida) apodrecido.

A interpelação aos “escritores contemporâneos” feita noutros termos pelo poema de Carlito é, na verdade, constatação da urgência que, sentida por Pasolini nos anos 1960, continua latente, talvez mais aflitiva do que nunca. O “Prólogo canino-operístico” lembra que não se pode “dar ao luxo/ de guardar bofetadas na mão” (AZEVEDO, 2016, p. 23): os cupins roem a cortina, os ratos continuam a devorar o teatro. “Como se não víssemos/ a um palmo do olho/ a pinça do escorpião” (p. 24), imagem terrível de alerta, indica o atordoamento que não cabe aceitar, mas que talvez esteja disseminado entre nós. Numa tentativa de dar forma ao desespero, o poeta se repete, faz palavras saltarem de um canto a outro em confusão, barra de fato o lirismo, mesmo que algumas imagens funcionem como epifanias, “explosão de estrelas contra o negrume” (p. 59), feixes de luz oblíqua e fugidia que ilumina, por momentos, a escuridão circundante. Carlito elabora o seu antipoema como quem recorda aos demais: “ninguém suspira/ onde não se respira” (p. 29). Se “estamos todos em perigo”, como em sua última entrevista assinalou Pier Paolo Pasolini (2019, [s.p.]), o risco é a condição comum, aquilo que define a precariedade da vida e o peso de cada ato. Ao transformar essa condição-limite em gesto estético, Carlito Azevedo (2016, p. 33) propõe que o poema seja a interrupção do *show*, o estranhamento da linguagem, “insuficiente/ equivocada e caduca”, a autocrítica, enfim, da literatura e de toda criação artística – pelo menos do que nelas há de medo e domesticação.

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Maria Betânia. As periferias do mundo. Pasolini e o Brasil. *Via Atlântica*, São Paulo [DLCV/USP], v. 12, 2007, pp. 43-56.

AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

- AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- AZEVEDO, Carlito. *O livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- DANZIGER, Leila. Carlo, 20 de julho. Poema-instalação. *Concinnitas* [Revista do Instituto de Artes da UERJ], v. 2, n. 29, ano 17, jun. 2017. Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/single-post/2017/06/21/Carlo-20-de-julho>>. Acesso em: 21 out. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- DOMENECK, Ricardo. *Carta aos anfíbios*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.
- DOMENECK, Ricardo. *Ciclo do amante substituível*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- DOMENECK, Ricardo. Ostia-Casarsa. In: *Sob a sombra da aboboreira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, pp. 68-79.
- DOMENECK, Ricardo. *Odes a Maximin*. Rio de Janeiro: Garupa, 2018.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LAHUD, Michel. *A vida clara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LIMA, Manoel Ricardo; PESSOA, Davi. *Pasolini: retratações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- LINS, Vera. Poesia em tempos sombrios: alguma poesia hoje. In: *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, pp. 65-78.
- LINS, Vera. O poema em tempos de barbárie. In: *O poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013, pp. 11-42.
- MELO, Tarso. *Planos de fuga e outros poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PANZERI, Fulvio. *Guida alla lettura di Pasolini*. Milão: Mondadori Editore, 1988.
- PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege*. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Estamos todos em perigo. Entrevista com Furio Colombo*. Trad. Bernardo R. B. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019. (Cadernos de Leitura n. 86)
- PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. Obras reunidas 3. São Paulo: Globo, 2008.
- REUBEN. *Siga os sinais da brasa longa do haxixe*. 6 v. São Paulo: Pitomba, 2016.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. A experiência da destruição na poesia de Carlito Azevedo. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte [Fale/UFG], v. 23, n. 1, 2014, pp. 69-82.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- STERZI, Eduardo. *Aleijão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- STERZI, Eduardo. Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos. In: REDONDO, Tércio; RUFINONI, Sandra. *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*. São Paulo: Nankin, 2013, pp. 37-50.
- STERZI, Eduardo. Terra devastada: persistências de uma imagem. *Remate de Males*, Campinas, v. 34, n. 1, 2014, pp. 95-111.
- STERZI, Eduardo. Pasolini e a língua da poesia. *Passagens*, Fortaleza, [Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFC], v. 7, n. 3, 2016, pp. 39-56.
- WEINTRAUB, Fábio. *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013
- SZYMBORSKA, W. Fotografia de 11 de setembro. In: *Um amor feliz*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido: 18/5/2020

Aceito: 13/8/2020

Publicado: 30/11/2020