

## REMATE DE MALES

Campinas-SP, v.40, n.2, pp. 809-824, jul./dez. 2020

### PASOLINI PASSOU AQUI: DEPOIMENTOS



**Figura 1** - Fachada do Cine Belas Artes, em São Paulo, 2011. Foto de Felipe Braga.<sup>1</sup>

**Fonte:** Flickr. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/8863970@No2/6291572706/galleries/>>.

<sup>1</sup> Autorização para publicação da foto disponível em: <<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>>.

\*

## A VERDADE IMOBILIZADA

Bernardo Carvalho<sup>2</sup>

O escândalo acompanha todo o pensamento de Pasolini. Não o escândalo como aparência ou provocação (o que reduziria esse pensamento a um estratagema retórico ou a uma impostura publicitária, cabotina), mas como entendimento de que toda verdade terá de ser necessariamente escandalosa. Livre de tática ou cálculo, a verdade é indissociável do risco, não existe onde tampouco há contradição ou desvio – e é o que garante ao pensamento de Pasolini ao mesmo tempo sua extemporaneidade e sua urgência hoje. A verdade é inconveniente, inconformista e impura. Para o poeta, ela será sempre uma ideia fora do lugar.

O que Pasolini reivindicava como objeto e horizonte político do seu discurso – seu combate à sociedade de consumo, supressora das singularidades do desejo – não era a rigor nem novo nem original. É possível identificá-lo com as ideias irradiadas pela escola de Frankfurt, por exemplo, e com Marcuse em especial. Sua originalidade, entretanto, está no deslocamento, ao revelar as contradições do contexto e do consenso no qual intervém, por mais razoável que este possa parecer à primeira vista. É o que define a radicalidade do pensamento poético ou artístico: destoar, irromper onde não é esperado.

Há questões em relação às quais em princípio seria difícil concordar com Pasolini, e ainda assim terminamos do lado dele, apesar do bom senso e da razão de seus opositores. Por quê? Porque, de alguma forma (e talvez seja preciso entender forma aqui num sentido abrangente e complexo, como corpo e vulnerabilidade; a palavra incorporada pela experiência do risco), o desvio abre o campo para a manifestação heroica da verdade.

---

<sup>2</sup> Jornalista, romancista, contista, dramaturgo, tradutor e crítico literário. Graduiu-se em Jornalismo, em 1983, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e tornou-se mestre em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), em 1993. Por seu romance *Nove noites*, recebeu o Prêmio Portugal Telecom de Literatura (2003). Publicou também *Mongólia*, vencedor dos prêmios APCA (2003), da Associação Paulista de Críticos de Arte e Jabuti (2004), na categoria romance. Na mesma categoria, recebeu novamente o prêmio Jabuti (2014) por *Reprodução*. Entre suas publicações estão ainda *O filho da mãe* e *Simpatia pelo demônio*.

Ao associar a luta pela legalização do aborto ao hedonismo da civilização consumista, por exemplo, Pasolini não está atacando a autodeterminação das mulheres, o direito sobre o próprio corpo (em relação ao qual ele não poderia estar mais de acordo), mas o sequestro da liberdade numa escala maior, insidiosa e invisível: a liberdade reduzida a conformismo, consenso e convenção pequeno-burguesa. O escândalo surge nesse deslocamento: “... em vez de lutar no plano do aborto contra a sociedade que repressivamente o condena, é preciso lutar contra essa sociedade no plano da causa do aborto, isto é, no plano do coito”.

Dar ao coito sua dimensão política significa reconfigurar a discussão sobre a legalização do aborto em termos inconvenientes, reivindicar a diversidade sexual, o desvio da norma. No contexto do consumo pequeno-burguês, a legalização do aborto aparece então como “uma enorme comodidade para a maioria. Sobretudo porque tornaria ainda mais fácil [...] a cópula heterossexual”.

Não é portanto a ponderação, a tática ou o bom senso que definem esse pensamento, mas um passo além, a radicalidade e a intempestividade da verdade, sua inconveniência no ataque ao “conformismo da razão” e ao consenso dos pares bem-pensantes de esquerda, agindo inconscientemente a serviço do poder dissimulado e generalizado pela civilização de consumo. Apontar para esse invisível, tentar enxergar o que os consensos tendem a tornar invisível, exige uma coragem e uma honestidade intelectual, uma “loucura artística” que se traduz no risco e na disposição sincera de pôr o pensamento em movimento, entrar na arena para ser contrariado. Fazer o pensamento circular (em vez de agarrar-se a uma ideia segura) é a condição possível (e não simplesmente retórica) da verdade.

A originalidade desse pensamento vem da palavra incorporada, de uma espécie de consubstanciação, para fazer uso aqui de um termo da tradição cristã cara a Pasolini, do combate num discurso que o representa não só no conteúdo mas também na forma, como corpo e singularidade, mas também como anacronismo.

No filme “La Ricotta”, o personagem do cineasta encarnado por Orson Welles lê um poema de Pasolini para um jornalista (“O homem médio é um monstro”, ele diz ao homem de mídia) que aproveita um intervalo das filmagens para se aproximar e entrevistá-lo: “Sou uma força do Passado./ Só na tradição existe o meu amor./ Venho das ruínas, das igrejas,/ dos retábulos de altar, das aldeias/ esquecidas dos Apeninos e dos Pré-Alpes,/

onde viveram os irmãos./ Ando pela Via Tuscolana como um doido,/ pela Via Appia como um cão sem dono”.

Podem parecer estranho que Pasolini, homem de esquerda, poeta e cineasta visionário, com imenso poder de imaginação, tivesse tamanho apego, como força política, pelo passado e pelas tradições. É na verdade uma ideia radical de tradição e passado, como exaltação da experiência em descompasso com as normas do presente (“ando [...] como um doido, [...] como um cão sem dono”).

É a inadequação, a força de destoar, de não pertencer, de se impor fora do lugar, onde não é bem-vindo, que constitui contraditoriamente esse “pertencimento”, a reivindicação de uma tradição que é também estranhamento, ruptura. Experiência e imaginação definem o pensamento poético (o trovador é ao mesmo tempo cavaleiro e poeta, herói que empreende uma busca e canta sua aventura)<sup>3</sup> no confronto com as convenções e os consensos do seu tempo. A liberdade do pensamento depende da incorporação das tradições na singularidade da experiência.

Em “Um cruzamento”, pequena narrativa do espólio de Kafka, lê-se o seguinte: “Tenho um animal singular, metade gatinho, metade cordeiro. É uma herança dos bens do meu pai. Mas ele só se desenvolveu depois de ficar comigo. [...] Apega-se à família que o criou. Certamente não se trata de nenhuma fidelidade excepcional, mas do instinto seguro de um animal que tem na Terra inúmeros seres aparentados, embora talvez nenhum parente de sangue [...]. Não contente com o fato de que é cordeiro e gato, quase quer ser, ainda por cima, cachorro. [...] Não herdei muita coisa de meu pai, mas esta parte da herança é algo que conta./ Ele tem dentro de si as inquietações de ambos – as do gato e as do cordeiro, por mais diferentes que sejam. Por isso não está à vontade na própria pele. [...] Talvez uma solução para esse animal fosse a faca do açougueiro, mas tenho de recusá-la por ser ele uma herança minha”.<sup>4</sup>

Aí está a figura perfeita da herança como não pertencimento, oxímoro da tradição como diferença. A herança é esse animal singular, híbrido, que se incorpora na experiência individual: “só se desenvolveu depois de ficar comigo [...] por ser ele uma herança minha”. A experiência é sempre

---

<sup>3</sup> Ver Giorgio Agamben, *A Aventura*. Trad. Cláudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2018. Agamben interpretou, aos 22 anos, quando ainda era estudante de Direito, o apóstolo Filipe, no *Evangelho Segundo Mateus*, de Pasolini.

<sup>4</sup> Em Franz Kafka, *Narrativas do Espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

singular. Pertencer à própria experiência seria apenas uma tautologia se não revelasse também uma ruptura com a ideia de linhagem. O conceito de raça ou casta torna-se assim uma ilusão. Nada é apenas antes. Tudo é durante. Toda herança é híbrida. Todo herdeiro é também um bastardo, um vira-lata e uma quimera.

No documentário de Jean-André Fieschi (*Pasolini l'enragé*, 1966), o poeta-cineasta diz o seguinte: “[...] peço a todos os que nos ouviram até agora que considerem tudo aquilo que eu disse como pretexto, álibi, desculpa para dizer outra coisa [...] Se fui sincero, tratava-se de uma sinceridade indireta, ligada a uma certa paixão [...], mas na realidade não disse as coisas que gostaria e deveria ter dito e nenhum de nós consegue dizer essas coisas. As coisas verdadeiras e sinceras só conseguem ser ditas raramente, talvez nos instantes de inspiração poética. Não estou tomando o partido da irracionalidade. Acredito que os momentos de expressão poética sejam fundamentalmente racionais [...] No entanto, o que dizemos da poesia, de nós mesmos, dos nossos filmes e dos nossos romances, é sempre viciado – como posso dizer? – por certos hábitos que são fundamentalmente mediações sociais, culturais. A verdade verdadeira talvez só possa se exprimir em termos de religião, ou de filosofia indiana, sei lá, ou de poesia *tout court*. Na verdade, tudo o que disse dos meus filmes era pretexto. A verdade é esta: eles exprimem alegria e dor. Ao mesmo tempo. Desde as minhas primeiras poesias em dialeto friulano, até o meu último poema em italiano, me servi de uma expressão da poesia provençal: *ab joy* [...] O rouxinol canta *ab joy*, de alegria, por alegria [...] Mas *joy* na língua daquela época tinha o significado particular de raptó poético, êxtase, euforia poética. E essa palavra é sem dúvida a expressão--chave de toda a minha produção. Escrevi praticamente *ab joy*, para além de todas as minhas determinações e explicações culturais. O signo que dominou toda a minha produção é essa espécie de nostalgia da vida, esse sentido de exclusão que não diminui em nada o amor à vida, mas o aumenta [...]”.

Nostalgia e sentido de exclusão. Sentido de exclusão como euforia poética, nostalgia da vida. Destoar, pôr-se (ou achar-se) fora do lugar, em êxtase, sair de si. Exclusão como pertencimento. É essa a condição da verdade e da poesia para Pasolini. É esse o escândalo da verdade, sua inadequação como morada que é ao mesmo tempo movimento para outro lugar, exílio.

Como pensar com essa liberdade diante das circunstâncias atuais no mundo – e no Brasil em especial? Como irromper com um pensamento poético em meio a uma situação de guerra onde o inimigo procura minar justamente o bom senso e os consensos da razão? Como pensaria Pasolini se vivesse hoje? Como sua intempestividade confrontaria a desfaçatez do fascismo que se afirma democrático sem nem precisar disfarçar a impostura, onde o escândalo foi instrumentalizado e capitalizado pela mentira, pelo sofisma, pela negação descarada e provocadora do real, do outro, dos fatos, da ciência e da razão?

Ora, não é difícil imaginar que, no contexto globalizado atual, Pasolini encontraria um alvo de predileção no fundamento narcisista que constitui a internet como celeiro da pós-verdade, esse dispositivo especular que funciona como armadilha de autossedução, onde já não pode haver outro, contradição, ruído, inadequação ou inconveniência. Ou seja, onde não pode haver segundo grau nem ironia, e onde, por consequência, o pensamento poético, como desvio, já não faz sentido. Seria uma passagem natural do seu combate dos anos 1970. Hoje, pela negação do real, da exceção, do que escapa, a autoexposição coletiva coroa o processo de homogeneização consumista do mundo no qual Pasolini vivia.

Sem o outro, o desejo encontra-se reduzido a um jogo de projeção e reprodução onipotente, especular e narcísica. Para Pasolini, a cultura média é sempre corrupta: “A ânsia do consumo é uma ânsia de obediência a uma ordem não enunciada”. A internet parece permitir o aperfeiçoamento dessa máxima em termos ilimitados, como dispositivo capaz de substituir por um espelho o mundo real (o que escapa e contraria) e interiorizar a “ordem não enunciada” (a ânsia de obediência) na própria conformação psíquica do ego, por uma ação aparentemente consciente e deliberada do sujeito.

O que se perde na internet, assim como no consumismo, é a experiência (a aventura) como exceção. O dispositivo narcisista da autoexposição virtual é um mecanismo perverso de satisfação homogeneizante correlato ao consumismo e derivado dele. Um consumismo de si, até a autoanulação das diferenças. Todos seguem o mesmo modelo, todos desejam aparecer, corresponder a celebridades. Passa a não haver sentido na vida sem autoexposição. O que não se vê (o que não se expõe) deixa de existir. Desvio, resistência e singularidade passam a ser invisíveis, inconcebíveis. O que se expõe é o mesmo, porque o narcisista só tem olhos para si. Vê apenas a si mesmo, acreditando que vê o outro. Acontece que desvio, resistência e singularidade estão na base do pensamento e da poesia, são

a condição de possibilidade da verdade: sair de si, desvincular-se, destoar. O mundo da pós-verdade é o mundo em que a verdade, como “outro”, foi banida, imobilizada.

Na civilização do consumo, o indivíduo já não pode existir como contradição e diferença; ele é substituído pela ilusão narcísica do cliente que não pode ser contrariado, quando na verdade é ele que já não pode contrariar (ou contrariar-se). Sua individualidade passa a ser a de um agente replicante, afirmação reprodutora da média e do mesmo. Como é possível pensar de verdade nesse lugar de imobilização?

É preciso resgatar o escândalo como movimento, deslocamento; distingui-lo da impostura paralisante do negacionismo (negação do real e do outro). É preciso separar o escândalo da simples provocação, da autopromoção e do espetáculo. Se quisermos nos libertar da armadilha da pós-verdade, será preciso voltar a ver o que escapa em nós e fora de nós, o que “a ordem não enunciada” e suicida do autoconsumo narcísico insiste em tornar invisível. Será preciso pôr o pensamento e a verdade de volta em circulação. Encarar o outro, o que nos contradiz também em nós mesmos. Pasolini será sempre um ótimo companheiro nessa aventura.

\*

## “Não há oceano que resista”<sup>5</sup>

**José Fernando Peixoto de Azevedo**<sup>6</sup>

*Nota* – O meu primeiro encontro com os textos e filmes de Pasolini deu-se ainda nos tempos da graduação em Filosofia, final dos anos 1990, quando as conversas com José Guilherme Pereira Leite corriam madrugada

---

<sup>5</sup> Verso de “Hierarquia”, poema de Pier Paolo Pasolini, traduzido por Maurício Santana Dias em *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Org. Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

<sup>6</sup> Dramaturgo e roteirista, encenador e diretor de filmes, curador em festivais de teatro, encontros e seminários. Doutorado em Filosofia pela Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com tese sobre o teatro de Bertolt Brecht. É professor e diretor da Escola de Arte Dramática, orientador no Programa de pós-graduação em artes cênicas e colabora no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão – atividades da Escola de Comunicações e Artes da USP. Entre suas peças recentes estão *Navalha na carne negra*, *As mãos sujas* (Brasil) e *Trauminhalt. Manifest* (Munique/Alemanha). Autor de ensaios e organizador de alguns livros, publicou, pela editora n-1, o panfleto *Eu, um crioulo*. Atualmente, coordena uma coleção (no prelo), pela editora Cobogó, sobre pensamento negro e outras esquivas. Email: <azevedojosefernando@gmail.com>.

adentro, confrontando a perspectiva do poeta italiano com a de Brecht, mas também a de Glauber. Um desdobramento dessas conversas aparece no capítulo final da minha tese de doutorado, em que Pasolini emerge com uma interrogação decisiva diante da cena brechtiana. Anos depois, Alex Calheiros me apresentou a *Píldes* e aos *Apontamentos para uma Oresteia africana*. Aqui, o fascínio se impôs, e a leitura de textos dos *Escritos corsários* e das *Cartas luteranas* deslocaram um tanto de minha compreensão sobre o estado da arte e os sentidos da modernização, também no Brasil. Isso aconteceu em 2010, ainda no contexto do Teatro de Narradores, grupo que dirigi entre 1997 e 2016, e posso dizer que o choque desse segundo encontro, mediado pelas conversas em sala de ensaio com Maria Betânia Amoroso, produziu um tanto de estranhamento. O resultado, todavia, foi um *Píldes* tomado por uma vertigem glauberiana – uma aproximação fracassada e, portanto, transformadora. Mas um novo encontro se deu em 2016, quando realizei um solo em que partilhei a concepção numa triangulação com Renan Tenca e Tarina Quelho. Nesse projeto – cujo ponto de partida e também o título vinham de sua última entrevista: *Estamos todos em perigo* – compreendi o quanto de um aprendizado corsário já definia minha percepção das coisas. O dispositivo se apresentava como conversa e *reenactment* de uma peça que só existiria, de fato, enquanto imaginada na interação entre *performer* e público. O que segue é uma síntese desses encontros e do que me tornei a partir deles – deveria ser um ensaio, e talvez guarde algo disso, apesar do gesto que não deixa de revelar uma posição.

“Ó Brasil, minha pátria desgraçada,  
destinada sem escolha à felicidade”.  
(Pier Paolo Pasolini, “Hierarquia”)

## I.

Na espira acesa de uma encruzilhada, vi Pasolini.  
A cena era ainda a de um mundo novo, quente  
e coberto pelo fogo de um sol de dezembro.

De cara, não compreendi seu gesto, o aceno  
cansado de um homem que via, com os olhos  
de um espanto calmo, o horror como Anunciação.



Ainda ouvia a voz *over* do xamã Glauber Rocha:  
“no dia em que Pasolini foi assassinado, eu pensei  
em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo”.

Volto a esta cena como quem volta ao começo.  
Glauber era profeta; Pasolini, um apóstolo  
abjurado, engajado na recusa de um ritual sem

fim, forjado na precipitação de corpos sacrificados  
na produção do cadáver. Foi quando compreendi  
aquilo a que chamam o “milagre brasileiro”:

“no olho da tragédia” tudo é expiação sem ensaio.  
Tudo é escândalo nos cancelamentos da morte,  
mesmo quando a compreensão desenha esquivas.

O Brasil não foi mais que uma ideia para mim.  
E como toda ideia, dessas que voam no último céu,  
era o sangue dos vivos que sustentava seu voo.

Meu professor de filosofia fez o mapa da extinção.  
Mas os ossos da tradição reclamam nomes, restos:  
exumação de ideias nesse país que é um cemitério.

Batia na cabeça o tambor de uma tragédia crioula:  
o filho do Brasil, um dia, tomou o lugar do pai,  
e, dos infernos de um transe branco, vêm as Fúrias.

Saber que a História é também um rito fúnebre, não  
corrige nos olhos a percepção do horizonte adiado.  
Era isso o que o aceno antecipava, como um segredo.

Machado, Brecht, Glauber, Viana, Schwarz, Arantes,  
e agora, o apóstolo abjurado, doutor sem igreja, sereno,  
ria de minhas culpas, espicaçando meu fígado doente.

A Ira é um movimento, e como a guerra não tem ensaio,  
estaremos de costas para a paisagem, vivos e armados  
até os dentes, porque é preciso estar vivo para morrer.

“Os tempos de Brecht estão definitivamente terminados”.

Nunca aceitei essa frase, como quem recusa uma lei,  
vive na desobediência de uma reiteração mística, infantil.

Mas a pedagogia da recusa não se faz sem violência.  
E ainda estão na minha carne as feridas do aprendizado:  
das convergências escandalosas arranquei um programa.

Olhar no olho da tragédia mirando um espelho retrovisor.

## II.

Amei Pílates com todas as minhas entregas – sexos rijos  
em reciprocidades líquidas, enquanto tudo era espera:  
Orestes adia o confronto, como quem adivinha o destino.

Encenei a amizade e a traição segundo um evangelho  
sem páscoa: alianças culminavam as derrotas do inimigo,  
quando o novo regime se impõe, dissimulando a lei do pai

no gesto de revolta que é também uma estação da missa.

Mas tomado como estava pelas vertigens do profeta,  
nenhuma palavra pareceu-me suficiente e propícia.

Não fui capaz de escutar os apelos de Pílates – decifrar  
na nudez de sua ira a antecipação programática do erro:  
o futuro não era o desdobramento lógico de uma ação.

O teatro, para mim, ainda era o tempo de precipitações.

A interrupção era um gesto, e, com isso, a gira é  
também a cena de emergências, demandas, despachos.

No acampamento, Pílates mostra a Orestes o que viu:  
se o tempo não existe, por que é preciso soldar o quebrado?

A mágica não devolve aos cacos a sua integridade.

A democracia de Orestes era um pacto lavado em sangue  
alheio. O alheio é sempre multidão, cadáver antecipado  
nos combates imaginários de um projeto inacabado.

Ainda escuto os gritos de Electra com a faca na mão,  
ensaaiando a cena do assassinato: o sangue falso do teatro  
era também o sangue da traidora, que era também a mãe.

O resto era culpa, esse refrão à espera de um coro que sempre  
chega, nos rastros de um mensageiro, estrangeiro  
cujas palavras permanecem à espera de uma tradução.

Na cena, insisti sobre intensidades onde tudo era evasão.  
Na cena, os corpos emulavam imagens sem que aderissem  
ao comentário terrorista de uma denúncia de segunda via.

O ator dançava a mímica de uma sacralidade mumificada,  
enquanto eu me empenhava em multiplicar simulacros,  
ali, onde bastaria lavar os ossos do cadáver na água fria.

Também aqui, sobre as ruínas daquele empenho, rezo,  
para um deus morto, essa espécie de carta de intenções.  
Nas linhas tortas de um marxismo caboclo, a cena é outra.

Ao fim, os fantasmas são convivas íntimos de quintal.  
E com isso, fui devolvido ao meu país, esse cemitério  
coberto por um céu onde as estrelas duplicam túmulos.

Vagalumes prenunciam tempestades. Mas é depois delas  
que se compreende: o prenúncio era o acontecimento.  
Todo milagre é também uma carnificina.

A encruzilhada era o Brasil, onde o futuro é um mito fundador.

### III.

Tempo depois, reencontrei Pasolini, e já sem espelhos,  
a cena convertia-se num trabalho de escuta, sem ecos na sala,  
de modo que cada palavra tomasse, sem pressa, o seu lugar.

A mutação também era nossa. Uma classe desapareceu  
no verbo de uma partilha infernal, regida pela regra  
de um mimetismo que se vende como ressurreição.

Do verbo sempre é arrancada a carne. Que outro método,  
nesse país onde o povo é um grande esquadrão da morte?  
E há os que não cabem no povo, por excesso de contingente.

Mas é o excesso o que nos concerne, e a ele dedicamos o verso,  
e o programa! Talvez ainda sejam possíveis algumas apostas!  
Talvez ainda sejam possíveis algumas entregas!

Quando nenhum endereçamento nos devolve à espiral,  
Constatamos lúcidos e prepotentes: estamos ainda em perigo!  
Mas essa prepotência é resquício de um otimismo juvenil.

Porque há esse momento em que nada está perdido,  
e podemos voltar ao movimento das coisas, sem ceder  
à injunção de uma cronologia sem devoluções.

Revoluções e devoluções, o vazio e o invisível são da ordem  
do extermínio. Por isso, a dor está na origem das línguas,  
e o silêncio é o modo cúmplice do privilégio e da morte.

Hoje, sou mais velho do que meu pai, morto quando eu  
era ainda um adolescente. O século passado é minha casa,  
e olho para os jovens como quem vê um fantasma.

Talvez, nessa visada cheia de pânicos, uma lembrança  
da infância, quando via minha mãe em seus transe domésticos:  
todo fantasma remete a um corpo, por abandono ou possessão.

Meu corpo envelhecendo é também o corpo de uma testemunha,  
o sobrevivente, nexos esfumado entre partes de um mundo  
onde tudo é separação: um Píladés negro em plena Diáspora.

Esse jogo de luto tem o teor próprio de uma coragem  
que a tudo permite e confronta. Eu vi esse país coincidir  
com seu próprio conceito, e sei, dos assassinos, os nomes.

O linchamento é a cena ritual de um cotidiano capturado  
por um novo misticismo. Aqui, a falta deve ser compensada  
por gestos sacrificiais de uma reiteração noturna.

Trata-se de uma aceitação sem transcendência; revolta abstrata contra toda forma de vida que não se confunda com o hábito de morrer espetando o dedo à roca, sem recurso ao Príncipe.

Venho de um lugar onde o futuro já passou e, por isso, posso contar o que foi. No início o mundo acabou, depois vieram os dias, com suas rotinas cansadas, cheias de horas e dor.

Humanos rezam e cagam, porque sabem que vão morrer.

#### IV.

Agora, entre nós, uma conversa entre diversos, à beira dos abismos que são as palavras que evadem da intenção. Na primeira pessoa, eu sou um estrangeiro que traz novas.

Em cena, eu era um corifeu à espera de um coro anunciado, posto que a pedagogia das esperas não se dá sem travessia, numa cidade cujo mapa desenha um acúmulo de fronteiras.

Mas a fronteira última era meu próprio corpo, um gesto preto acenando na paisagem de uma memória extorquida, e, portanto, uma memória que é trabalho, invenção de futuros.

O primeiro homem que amei tinha minha idade e morreu aos quinze anos, numa rua de terra, com um ponto preto na testa, cravado na carne, deixando um fiapo vermelho

que ainda seca, porque tudo é duração – mesmo o corte, mesmo a fuga interrompida pelo estrondo que a palavra não imita. A lembrança faz as vezes de uma adivinhação.

Você me devolve aos infernos, lugar onde tudo é vigília, e à entrada me avisa: aqui, qualquer mapa é encobrimento, porque devolve aos ritos de um passado cujo retorno

é a cena da fuga, e eu, aquele que, nela, grita, antecipando o estrondo, evitando a queda de um homem cancelado. Mas era uma cena, e na cena ele morreu e ainda morre,

porque eu sei que ele morrerá e nada poderei fazer, já que a narrativa pode ser uma forma de achacamento, quando não nos devolve ao momento propício.

Evadir essa fronteira que é o próprio corpo: fazer corpo, outro corpo. Pensar talvez não seja mais que isso: não morrer: ressurgência programática de vagalumes contra

a luz das sirenes que anunciam o toque de recolher. Onde tudo é cerco, o aprendizado é o da evasão, enquanto a luz criminoso do futuro era um barraco em chamas.

O bicho de asas não é um anjo, e à frente de um coro negro ele avança, com suas asas encharcadas pela tempestade. Escuta seus mortos! Só há mortos para os que vivem.

Mas agora já sabemos, a sociedade é uma ideia que não encarna sem sangue, e o cemitério é o seu emblema, à entrada de toda cidade – espelho e destinação.

Na cena da revolta, o planeta azul, visto na escuridão do cosmos, ganhava contornos de vidro conforme o movimento de aproximação: o fundo de uma garrafa

de coquetel *molotov* lançada contra a vitrine da loja. Redução do cosmos ao preço queimado de um fetiche, quando o levante reencena o ritual e seus sacrifícios.

Mas os milagres eram truques de prestidigitação.

## V.

A gigantomaquia atualiza-se na manhã de um sonho noturno, do qual acordamos com os pés cavando o chão de um horizonte coberto de fumaça e dor,

e do qual emergiremos, devolvidos e decifráveis, como convém à letra e ao espírito, tornados enigma, já que a História não é mar inteiro, mas, dele, a vaga.

Toda decifração é também a constatação do cadáver.  
Mas estamos vivos. E a vida não pode ser interpretada.  
Era esse o aviso à porta do inferno. Guiado por você,

neguei a dúvida como método e confiei no que via.

Os meninos descalços na rua da infância eram  
o prenúncio, o acontecimento ao qual retornaremos.

A minha cena de rua, inaugural – não era já a cena  
dos mortos, mas festa sem saudade, sem passado.

Tudo ainda era porvir, e eu nada sabia de mim.

Você me ensinou que a tragédia é a cena dos filhos,  
bodes expiando a culpa dos pais. Hoje, sou mais velho  
que meu pai, morto antes que eu me perdoasse.

A democracia ensaiada nos dribles descalços na terra  
daquelas ruas é uma história do passado, habitando  
a geografia do esquecimento – como eu, que vou morrer.

A cidade que me trouxe a esse lugar não existe mais.

Do passado, onde as vozes ainda cantam, escuto  
histórias de terror e as traduzo na língua dos vivos.

É uma espécie de condenação, traduzir promessas.

O amor de meus pais não seria possível sem o sequestro  
e o estupro de meus avós. O amor nada justifica!

Não há salvação no mar atravessado por negreiros,  
com seus porões que confinam, como a linguagem.

A tragédia é do filho, porque não existe sem distância.

É preciso compreender a distância entre o que somos  
e a promessa que nos trouxe até aqui. O que não  
se cumpriu é o fato, e dele devemos partir, ainda uma vez.

É preciso deixar que esse mundo acabe, adubo de outros.  
Nesse planeta, onde nos falta a dignidade dos dinossauros,  
reduzimos a morte a uma maquinação de relógios.

Ainda estamos em perigo. Os meninos agora usam botas,  
emulando uma infância cercada por fantasmas, onde  
o acontecimento ameaça, como um monstro à espreita.

Todo ano, no dia de sua morte, os mortos dançam,  
porque é o dia em que eles reencenam encontros adiados.  
Na fotografia, nu, seu corpo nega a violência da morte.

Negação que é a denúncia das páscoas, dos milagres.

\*

\* \*

Recebido: 13/8/2020

Aceito: 19/8/2020

Publicado: 12/11/2020