UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

**NA POÇA D'ÁGUA UMA ESTRELA APODRECE:
A POESIA DE ORLANDO PAROLINI**

Fabiano Antonio Calixto

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

**NA POÇA D'ÁGUA UMA ESTRELA APODRECE:
A POESIA DE ORLANDO PAROLINI**

Fabiano Antonio Calixto

Tese apresentada ao programa de pós-graduação
em Teoria Literária e Literatura
Comparada do Departamento de Teoria
Literária e Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Viviana Bosi

CALIXTO, Fabiano Antonio. *Na poça d'água uma estrela apodrece: a poesia de Orlando Parolini*. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cp

Calixto, Fabiano Antonio

NA POÇA D'ÁGUA UMA ESTRELA APODRECE: A POESIA DE
ORLANDO PAROLINI / Fabiano Antonio Calixto ;
orientadora Viviana Bosi. - São Paulo, 2019.

307 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. Teoria Literária. 2. Poesia. 3. Contracultura.
4. Política. I. Bosi, Viviana , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

A Natália Agra, minha companheira na vida & na poesia, minha adorável *punk poet*;

Ao meu pai, Antonio Calixto (*in memoriam*); ao meu irmão, Antonio Calixto Júnior; & à minha mãe, Iracema Ferreira dos Santos;

À professora Viviana Bosi, pela orientação sempre atenta e certa, pela santa paciência e pelo diálogo sempre luminoso;

Aos professores Roberto Zular, Eliane Robert Moraes e Marcos Moraes pelos ótimos cursos;

Ao editor Sergio Cohn, divulgador da obra de Orlando Parolini, portador dos originais datilografados com os quais trabalhei aqui nessa tese;

Ao Nelson Parolini, familiar do poeta, pelas valiosas informações biográficas;

Ao crítico Inácio Araújo, pela gentileza em ceder algumas informações sobre Parolini e o período em questão;

Ao Carlos Reinchenbach (*in memoriam*), cineasta do *coraçãocabeça*, punk rocker da telona, por ter sido, durante muito tempo, o valente guardião dos originais de Orlando Parolini;

Ao Luiz Mattos & todo o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), pela extrema gentileza & atenção com que sempre trataram os pesquisadores;

Aos meus amigos, todos;

À CAPES, pela bolsa de doutorado que possibilitou a pesquisa.

RESUMO

A presente tese tem dois objetivos: o primeiro, formar um arquivo da obra poética de Orlando Parolini, obra esta que permaneceu inédita durante quase cinco décadas; o segundo, fazer uma leitura crítica dessa obra através de alguns de seus característicos principais e suas relações com a contracultura. A obra de Parolini é construída num período tenso da história do Brasil e cruza as décadas de 1950, 1960 e 1970. As transformações no país são muitas e intensas, tanto no campo da cultura, quanto no campo político-social. Essas circunstâncias históricas vão passar pela poética anárquica e experimental de Parolini. O experimento formal conjugado com o experimento existencial, ambos sob o signo da rebelião.

PALAVRAS-CHAVE: Orlando Parolini, poesia, contracultura, política, resistência.

ABSTRACT

The present thesis has two objectives: first, to create an archive of Orlando Parolini's poetic works, which have remained unpublished for almost five decades; the second, to do a critical reading of these works by way of some of its main features, and its relations with counterculture. Parolini's works were built in a tense period of Brazilian history and cross the 1950s, 1960s and 1970s. The transformations in the country, then, were many and intense, both in the field of culture and in the political-social field. These historical circumstances will go through the anarchic and experimental poetics of Parolini: the formal experiment combined with the existential experiment, both under the sign of rebellion.

KEYWORDS: Orlando Parolini, poetry, counterculture, politics, resistance.

ÍNDICE

Apresentação: boletim de ocorrência	11
1. O apocalipse segundo Orlando Parolini	19
1.1 Lirismo furioso: os primeiros poemas de um visionário radical	22
1.2 Deixa sangrar: o grito contracultural do selvagem	38
1.2.1 Let it brisa: buquês da contracultura	42
1.2.2 Pequena narrativa andrógina: amor & contracultura	56
1.2.3 Holocausto nuclear: os evangelhos da bomba	61
2. No tempo dos assassinos – <i>l'anarchie c'est Je</i>	83
2.1 Todo anjo é triste: poemas do mal	85
2.2 Crucificados pelo sistema: aproximações possíveis com o expressionismo alemão	98
2.3 No coração duro da cidade pulsa a poesia	113
3. Ao sol destas luzes de neon: os dois últimos livros de poesia de Orlando Parolini	121
3.1 Uma noite inteira dentro do pântano	123
3.2 Babylon em chamas: melancolia, fúria e delírio em SP	147
4. Conclusão: O <i>iluminilismo</i> da loucura lúcida	167
5. Bibliografia	175
6. Filmografia	181
7. Anexos	182
5.1 Anexo I: organização dos livros	183
5.2 Anexo II: reunião da obra poética de Orlando Parolini	187
5.2.1 <i>Poemas</i> (1957-1961)	188
5.2.2 <i>Poemas do pequeno assassino</i> (1963-1964)	227
5.2.3 <i>O pântano</i> (1964-1968)	260
5.2.4 <i>Cartas de Babilônia</i> (1968-1972)	285
5.3 Anexo III: uma síntese biográfica	302
5.4 Anexo IV: alguma iconografia	304

Sometimes a scream is better than a thesis.

Ralph Waldo Emerson

*Peste dos chamados povos cultos e cristianizados,
é contra ela que estamos agindo. Antropófagos*

Oswald de Andrade

*Poesia, arte, imaginação, o espírito criador é a própria vida; a
verdadeira força revolucionária para reformar o mundo.*

Norman Brown

*I'm an outsider
outside of everything*

The Ramones

*Ahora no hay tiempo para aburrirse, la felicidad desapareció en
algún lugar de la tierra y sólo queda el asombro. Un asombro
constante, hecho de cadáveres y de personas comunes y corrientes
como el Pajarito.*

Roberto Bolaño

APRESENTAÇÃO: BOLETIM DE OCORRÊNCIA

Porra! Tá lembrado de quando você tinha o cabelo por aqui? Você era o Rimbaud da Galeria Metrópole. Você lia Lautréamont no original. Você vomitava em cima dos parnasianos quando eles pensavam que estavam com tudo e não estavam com nada! Você foi o primeiro hippie do Brasil! Depois, quando o movimento hippie começou, você já estava em outra. Deixou todo mundo sem entender nada! Ah, cara, com você eu fiz a minha temporada no inferno, conheci os visionários, os poetas malditos. Nerval, Blake, Henri Michaux, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire!

Fala do filme *Sangue Corsário* (1979), de Carlos Reichenbach

Parolini já era um beat e foi um dos primeiros a deixar o cabelo crescer sem repressões. Anárquico, surrealista, ele nunca foi de muito papo, ainda em 63 caiu fora do grupo de estudos Fílmicos e foi distribuir suas poesias apocalípticas em praça pública.

Jairo Ferreira

*We're not gonna take it
We're not gonna take it anymore*

Twisted Sister

Orlando Parolini foi poeta, crítico de cinema, dramaturgo e ator mineiro, nascido em 1936. Radicou-se, a partir de 1955, em São Paulo, cidade onde fez palco para suas principais atuações artísticas e intelectuais. Escreveu poesia entre o final dos anos de 1950 e início dos anos de 1970¹, cobrindo um arco de quinze anos de escritura poética. Nesse período, produziu quatro livros de poesia: *Poemas* (1957-1961), *Poemas do pequeno assassino* (1963-1964), *O pântano* (1964-1968) e *Cartas de Babilônia* (1968-1972). Esses livros, porém, jamais foram publicados. Ainda assim, o poeta os manteve

¹ Sua obra poética finda-se ainda no início dos anos de 1970, de acordo com os documentos originais, mas o poeta continua escrevendo outros textos, em outras gêneros, até, mais ou menos, o começo dos anos de 1980.

datilografados e organizados. Os livros² mantiveram-se inéditos por todas essas décadas – tendo algumas de suas peças publicadas aqui e ali em revistas e antologias recentes (pós-anos 2000) de poesia brasileira. Orlando Parolini morreu na cidade de São Paulo no ano de 1991.

Além de poeta, Orlando Parolini foi ator³ em alguns filmes marginais, dirigiu um curta-metragem (*Via Sacra*, de 1965, considerado o primeiro filme underground do Brasil, que acabou sendo destruído pelo próprio poeta por conta da imensa paranoia e clima de caça às bruxas instaurados na sociedade brasileira pela ditadura empresarial-militar), crítico de cinema japonês, além de escrever roteiro de cinema, peças de teatro e ter deixado, também inédito, um romance⁴.

Sua figura artística é traçada principalmente por sua escrita e por depoimentos de admiradores e agentes da cena de arte que, em algum momento, cruzaram seu caminho. Parolini tem, em seu tempo, papel de suma importância como criador, pensador político, transgressor. Um ativista da contracultura, agente do caos e de resistência aos totalitarismos incessantes do mundo. Eram anos tensos e intensos – passados, em boa parte, por uma ditadura empresarial-militar (1964-1985). Artista inquieto, cruzou a cena artística paulistana com grande energia, pelas ruas e centros culturais, pela noite urbana, com leituras públicas de poesia, performances, protestos.

Pertencente ao que Reichenbach chama de “geração zangada” (um paralelo com os Angry Young Men ingleses⁵?), seu imaginário poético é perpassado pela poesia maldita, pelo cinema, pela cultura japonesa (o zen budismo⁶ foi um dos assuntos de seu maior interesse, assim como foi também paradigmático para a contracultura), pela dicção

² Os originais dos livros passaram das mãos de Orlando Parolini para as do cineasta Carlos Reichenbach (1945-2012), que, na sequência, os passou para o editor Sérgio Cohn, que os guarda até hoje.

³ Atuou, principalmente, sob a direção de seu amigo e admirador Carlos Reichenbach, com quem trabalhou nas seguintes obras: *Sangue Corsário* (1980), *O império do Desejo* (1981), *Amor, palavra prostituta* (1982), e *Filme Demência* (1986). Atuou, ainda, nos filmes *O corpo ardente* (1966), dirigido por Walter Hugo Khouri; *O quarto* (1968), com direção de Rubem Biáfora; e de um episódio (o de número três) de *Made in Brazil* (1985), chamado “Um milagre brasileiro”, com direção de Renato Pitta.

⁴ O romance se chama *Culus ridendus* e foi concluído no ano de 1986. O cineasta Carlos Reichenbach dirá, anos mais tarde, que é a obra-prima de Parolini: “Eis aqui o mais debochado e deflagrador inventário de toda a geração zangada. Uma demência subversiva que lembra o melhor do genial Campos de Carvalho”. Sérgio Cohn. (Org.). *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. p.233.

⁵ Os Angry Young Men eram um grupo de escritores ingleses da década de 1950 que nutria e expressava em suas artes enorme desprezo e insatisfação com a situação política, com a hipocrisia e a mediocridade da sociedade de seu tempo.

⁶ Interessante notar a fundição, em sua formação, das culturas cristãs com, logo em seguida, o zen budismo, informação que ajuda a entender, em sua obra, por exemplo, a hesitação entre ruído e silêncio que a perpassa, seus jogos de vazios, espaçamentos, pausas abruptas, entre a oratória cristã e a contemplação tranquila do zen. Como escreveu Paulo Leminski, na sua biografia de Jesus de Nazaré, “o cristianismo nasceu das palavras de Jesus, o zen brotou de um silêncio de Buda. (LEMINSKI, 2013, p.128).

marginal das ruas e dos costumes libertários, e, claro, pelo seu repertório de leitura⁷. Esse imaginário formou seu pensamento contracultural/anárquico, sua dicção poética de visionário urbano. Sua poesia, apesar de todo o tom apocalíptico que a reveste, parece pensar, paradoxalmente, utopias, as mais amplas, através de uma escritura que em muitos momentos trabalha dentro de uma atmosfera de pesadelo (boschiana), destilando uma leitura violenta de um mundo também violento – os poemas propõem reflexão intensa através dessa retórica de destruição. Não é a destruição das coisas em nome sabe-se lá de que: é a destruição dos pilares que sustentam uma civilização secular monstruosa, bárbara, vil. E a reconstrução de outra coisa. A poesia de Parolini é um libelo contra esse sistema de opressão e violência, e dele trata, muitas vezes, com a mesma violência.

Nesse trabalho, pretende-se olhar, de maneira panorâmica, para cada um dos quatro livros de poesia deixados por Orlando Parolini e colocá-los em perspectiva dentro do seu painel histórico. Tenta-se entender sua estratégia poética e apresentar suas linhas de força. Em cada um dos trabalhos, busca-se perceber de que maneira essa poética cresce, inventando maneiras diferentes de ler o mundo, investigando formas e fundos de dizer o que tem a dizer. Procura-se, também, fazer desse trabalho um arquivo da poesia de Orlando Parolini, demonstrando sua qualidade, força e pertinência, e inseri-la no cânone da poesia brasileira, abrindo, assim, o campo de perspectivas criativas e ampliando o debate. Essa poética, junto ao modernismo e às vanguardas europeias (que, de resto, tingiram toda poesia do século XX), também cruza a corrente sanguínea de movimentos contraculturais libertários da segunda metade do século passado que foram de extrema importância para a construção de novos modos de criar e viver.

Em linhas gerais, a poesia paroliniana apresenta um lirismo desesperado (muitas vezes violento), um brutalismo plástico que exala urgência, sentimento bem característico

⁷ Dentre suas leituras, se destacam as de essência cristã dos anos no seminário (Orlando Parolini foi da Ordem dos Estigmatinos), os místicos históricos como São Francisco de Assis (1182-1226), Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695), San Juan de la Cruz (1542-1591), São Tomás de Aquino (1225-1274), São João Evangelista, William Blake (1757-1827), Aleister Crowley (1875-1947), Jacob Boehme (1575-1624), Sri Aurobindo (1872-1950), Agrippa (1486-1535), Angelus Silesius (1624-1677), os poetas malditos franceses (Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891), Paul Verlaine (1844-1896), Tristan Corbière (1845-1875), Jules Laforgue (1860-1887) Conde de Lautréamont (1846-1870)), Søren Kierkegaard (1813-1855), Mikhail Bakunin (1814-1876), Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), Piotr Kropotkin (1842-1921), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Fernando Pessoa (1888-1935), Rainer Maria Rilke (1875-1926), o modernismo brasileiro (Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Carlos Drummond de Andrade (1901-1987), Murilo Mendes (1901-1975) e Jorge de Lima (1893-1953), principalmente), José Lezama Lima (1910-1976), Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966), Nagisa Oshima (1932-2013), a cultura japonesa no geral (incluindo aí o cinema, zen, o haicai, a arte do chá), o cinema experimental radical (Rogério Sganzerla (1946-2004), Júlio Bressane (1946), Walter Hugo Khouri (1929-2003), Ozualdo Candeias (1922-2007), Zé do Caixão (1936)), a música erudita do século XX (Edgar Varèse (1883-1965), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Iannis Xenakis (1922-2001)).

dos tempos turbulentos em que foi escrita. Uma poesia que determinantemente não exclui o mundo, pelo contrário, abraça-o e, a partir do diálogo profundo com a tradição, funda seu projeto poética. Lírica pesada que, tematicamente, traz a voz das ruas, o grito desesperado dos marginais das grandes metrópoles, por dentro da cidade e, como observador privilegiado, propõe uma perspectiva de vida libertária, de resistência à hipocrisia da sociedade, explora o afeto homoerótico, critica, muitas vezes através de alegorias virulentas, a truculência religiosa, combate o ideário capitalista e seu suicida dinheiratrismo, fala da bomba que assombra o imaginário da segunda metade do século XX (presente da Guerra Fria), entre outros assuntos que veremos mais detidamente adiante.

Formalmente, a poesia paroliniana dá continuidade tanto às conquistas vindas do nosso modernismo – Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954) e Jorge de Lima (1893-1953), principalmente e cada qual à sua maneira, visitam muito à vontade os escritos parolinianos – e bebe, também, do imenso manancial das vanguardas internacionais do início do século (o expressionismo alemão, sobretudo, em sua rebeldia existencial e crueza artística, e o surrealismo, principalmente) que ainda germinam ideias mundo afora naquele instante. Sua poesia cria, em constante diálogo com outros autores do período, uma via contracultural para a poesia brasileira. Sendo assim, apresenta grande variedade formal, pois vai do tradicional e modernista poema ligado a um cotidiano menor e rasteiro até a condensação imagético-estrutural do haicai, passando pela construção elíptica, de sintaxe dura, e pelos poemas seriais, que, entre o lírico e o brutal, criam núcleos de pensamento e afeto dentro de sua tessitura poética.

Algumas características mais gerais de sua obra serão apreciadas no decorrer da tese, nos capítulos específicos sobre cada livro. De qualquer modo, apresento-as aqui para um início de diálogo. Lendo e relendo os poemas de Parolini nesses anos todos de pesquisa, muitas vezes fui acometido de enormes dúvidas com relação aos seus versos, ao caminho que eles sugeriam e qual o impacto real de sua mensagem, qual sua expressão, seu grito. É uma poesia difícil, muito habitada por simbologias. Foi uma experiência grandiosa viajar por estes poemas, estes versos complexos, estranhos, que carregam uma beleza incômoda, mas revigorante. Por fim, essas características (que não são fixas em determinado poema ou livro, mas cruzam a obra toda do poeta) dão carnadura à sua escrita, fazem parte de sua ética/poética⁸. E, também é importante dizer, são apenas

⁸ Pensando na ruptura ética implicada na ruptura estética, como diz Bourdieu: “Não há dúvida de que a indignação moral contra todas as formas de submissão aos poderes ou ao mercado, quer se trate do empenho

algumas características que me saltaram aos olhos imediatamente e com as quais resolvi trabalhar. Portanto, a poesia de Parolini está para muito além dessas propriedades iniciais que detectei e que, como costumava brincar com Viviana Bosi, minha orientadora nessa insana empreitada, são apenas um começo de conversa. Uma conversa que seja clara e generosa com o leitor. Enfim.

Na obra paroliniana, alguns pontos saltam à vista logo nas primeiras leituras de seus poemas. São algumas das tópicas onde sua poesia se constrói. Dentre muitas coisas que me chamaram a atenção em sua poesia, destacaria três blocos temáticos que, ao meu ver, ajudam a compreender e a formar uma imagem inicial e expressiva do poeta. São eles:

1) A voz violenta da cidade. A cidade, como vinha sendo desde o nosso modernismo, tem um papel central na poesia brasileira feita no século XX. É a partir dela, de seu centro tumultuado e nervoso, que toda a poética paroliniana vai florescer. A cidade aparece, aqui, como dramatização da melancolia e da frustração, como espaço de tensões difíceis. Espaço onde, como veremos nos poemas, a negação e a exclusão são estridentes, onde apenas os escolhidos pelo capital têm vez. Desse modo, a resistência à precarização da vida se torna pauta vital. É justamente a voz dos excluídos desse cruel pacto político que tem relevo nestes poemas: uma perspectiva marginal – dos que se encontram à margem, que absorvem os impactos do mundo na própria pele. O espaço urbano, para o poeta, é chocante e nele não há harmonia, nem possibilidade para isso. Por outro lado, a cidade é também o único espaço possível para a circulação dos afetos e a conjugação de vozes que resistem ao moedor de carne capitalista. A cidade atua, desta maneira, como signo concreto da opressão, do policiamento, da dor e da morte, e, ao mesmo tempo, como teatro da possibilidade real de transformações. O espaço urbano é o maquinário social em pleno movimento, e toda a construção de relações (dos mais variados tipos e especificidades) se dá, se intensifica e se complexifica nesse espaço.

Funda-se em sua poesia, portanto, um desconcerto entre o sujeito e o espaço, os ruídos e abismos da cidade, através de seus mecanismos de opressão, calam as vozes e pulverizam o diálogo, eliminando corpos e acabando com a alteridade. O desconcerto do

carreirista que leva alguns literatos (...) a perseguir os privilégios e as honras, quer da submissão as solicitações da imprensa e do jornalismo que precipita autores de folhetins e de vaudevilles em uma literatura sem exigências e sem escritura, desempenhou um papel determinante, (...), na resistência cotidiana que levou a afirmação progressiva da autonomia dos escritores; e é certo que, na fase heroica da conquista da autonomia, a ruptura ética é sempre, como se vê bem em Baudelaire, uma dimensão fundamental de todas as rupturas estéticas”. (BOURDIEU, 2005, p.77-78).

sujeito com seu espaço no mundo aparece nos poemas através de um cenário, ainda que muitas vezes permeado por gestos afetivos (a matéria das cidades é a da contradição constante) que fornecem uma espécie de contrapeso à situação, sempre desolado e em estado de putrefação – por exemplo, a própria palavra “podre” (e seus vários derivados) atravessa sua obra como uma espécie de organizador de todo um projeto discursivo. Então, contra o conforto da sociedade rica – com sua TV, carro do ano, casa na praia, triculência, apoio à ditadura –, o poeta abre as vísceras da cidade, as expõe de maneira crua, através de seu brutalismo plástico, muitas vezes lançando mão do mau gosto, num realismo coloquial e drástico, e, ao mesmo tempo, onírico e absurdo. Para dar exemplos rápidos das figuras de desolação em seus poemas: “jardins pré-fabricados”, “borboletas se ausentaram”, “aves engaioladas”, “anjos mal dormidos”, “flor de fezes”, “ovário estraçalhados”, “sêmen congelado”, “intestinos derramando”, “virgens defloradas”, “flor de vômito” etc. É um cenário sempre brutal, tenso, torturado – ainda que torcido, em suas brechas, pelos gestos de afeto. O sujeito em intenso embate com o sistema, para usar uma expressão típica da contracultura da época. Nesse ambiente de pesadelo, a aventura erótica (pulsão de vida) se torna método de resistência, pois o salto de Eros é o salto da expressão, da voz que o sistema, através de inúmeros dispositivos, quer calar. E, calando, mata. A erótica⁹ funciona, então, como a fala no silêncio maciço, como arma de liberdade. As aventuras sexuais nos hotéis de quinta categoria, os corpos nus e cabelos desgrehados, a poesia gritada das janelas dos edifícios. Ponto e contraponto: onde a cidade quer silêncio, a poesia quer barulho. É nesse barulho desejoso e rebelde que podemos ouvir a voz agônica da cidade.

2) O misticismo-libertino-libertário. Aqui, um olhar para a enviesada mística paroliniana. Alguns comentários sobre a intensa devoração de elementos religiosos (de matriz cristã) e sua reconfiguração crítica, o zen budismo, que aparece aqui e ali em alguns de seus poemas, e o impacto dessa incursão em sua sensibilidade urbana. Com formação anarco-zen-budista, Parolini olha para a propriedade (pilar do capitalismo) como a olhava Proudhon: *a propriedade é um roubo*. Assim, tudo é de todos. A ética da vida frugal (viver com o suficiente) a que gerações e gerações de jovens se propuseram em determinada circunstância história (por si só, como ato, uma grande resistência à vida monetarizada), também encantou Parolini. Quer dizer, a opção pela vida de poucas posses, franciscana, já é, por si só, um ato de generosidade e alteridade grandes, e,

⁹ Nos poemas, em geral, os encontros afetivos se dão, em grande parte das vezes, através da relação sexual.

também, um modo de ver o mundo (uma poética) e resistir a seu modelo predatório-consumista. Como nos diz Cláudio Willer, ao comentar sobre alguns pontos do anarquismo místico, “a abolição da propriedade privada e de qualquer espécie de bens materiais era condição prévia para o acesso ao Espírito Santo e o consequente reingresso do Paraíso na Terra. Corresponderia à reconquista do estado adâmico, revertendo a Queda e eliminando o pecado” (WILLER, 2013, p.12), sendo assim, a pobreza (no sentido de vida frugal), elimina o pecado e torna-se um portal para novas experiências, já que, sem pecado, abrem-se as “portas para o exercício pleno da liberdade, incluindo o amor livre e a licenciosidade” (WILLER, 2013, p.12).

3) A melancolia geracional. A crítica à figura da “geração perdida”, que não foi capaz de mudar as circunstâncias históricas, é outro elemento muito importante na poética paroliniana. Na maioria das vezes, em tom de furioso acerto de contas, algumas vezes, porém, com o afeto generoso, a melancolia geracional fala (também) da geração que nasceu pouco antes, durante ou pouco depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e que, por inúmeras circunstâncias sócio-políticas (a situação periférica de um país conservador e miserável, como o Brasil), foram rejeitados pelo *establishment*, sendo devorados por vidas precárias, pobres, acossados pela sociedade e suas instituições tradicionais (o cristianismo, o racionalismo cartesiano, a instituição patriarcal da família, a ideologia do trabalho como essência do ser humano etc.). A melancolia, em seus poemas, é um mecanismo de crítica, de autocrítica. Uma tomada enérgica de posição, mais que uma derrota – ainda que a derrota tenha sido inevitável e que a consciência dessa inevitabilidade não tenha prostrado os jovens. Outra vez, é importante notar que não há impotência nessa melancolia, ela é um fato (ela cria, entre outras coisas, arte), à parte isso, há a luta, há a construção, das mais variadas formas, de maneiras de resistir e existir. Apesar de tudo, é necessário balançar, provocar a sociedade¹⁰.

Desse modo, a presente tese tem a seguinte estrutura: a) Capítulo 1, que trata do trabalho de estreia do autor, *Poemas* (o livro reúne trabalhos escritos entre os anos de 1957 e 1961). Período de gênese criativa, esta é uma das mais volumosas obras do poeta. A pluralidade de experimentos e caminhos, como é muito comum em livros de estreia, chama a atenção logo de início e contrasta um pouco com os trabalhos posteriores, onde

¹⁰ Como diz o manifesto (datado de junho de 1965) da Revolta Provo, movimento importante da contracultura europeia: “PROVO deve escolher entre uma resistência desesperada e uma extinção submissa. PROVO incita à resistência onde quer que seja possível. PROVO tem consciência de que no final perderá, mas não pode deixar escapar a ocasião de cumprir ao menos uma quinquagésima e sincera tentativa de provocar a sociedade.” (GUARNACCIA, 2015, p.15).

há uma radicalização do poema longo. A obra não possui divisões e compõe-se de 42 poemas. Aparecem aqui os poemas seriais, muito cultivados pelo poeta, como “O suicida”, “Poemas herméticos” e “Poemas da bomba”.

No capítulo 2, o assunto é *Poemas do pequeno assassino*, segundo livro do autor. Nesse segundo trabalho, datado de 1963-1964, o poema serial retorna – e ainda com ainda mais força. O livro divide-se em quatro seções: *Poemas do pequeno assassino*, poema serial que intitula o livro e é dividido em 9 partes (datado 1963-1964); *Poemas de filial amor*, outro poema serial, dividido em 11 partes (datado de 1964); *Canto de louvação para o suicídio de Ricardo*, outro poema de largo fôlego (um canto), datado de 13 de março de 1964; e *Poemas diversos*, conjunto com 21 poemas soltos e datado do ano de 1964.

O capítulo 3, o último capítulo da tese, vê os dois últimos livros de Orlando Parolini. *O pântano* (1964-1968), terceiro trabalho do poeta, é composto por duas seções: a primeira, *O pântano*, que contém o potente poema de mesmo título, dividido em 33 partes, cuja escrita cobre os quatro anos da datação (de 1964 a 1968). A seção seguinte foi deslocada do livro anterior, por conta de não corresponder a datação e se chama *Poemas diversos*, com poemas menores, de espírito lírico libertário, num total de 12 poemas escritos entre os anos de 1965 e 1968. O derradeiro trabalho de poesia do autor é *Cartas de Babilônia* (1968-1972). Trata-se de mais um extenso poema, que dá título ao conjunto, dividido em 36 partes (cartas) e escrito entre os anos de 1968 e 1972. Com uma estrutura altamente reflexiva, o poema funciona como uma espécie de revisão não só da própria poesia de Parolini, mas da própria contracultura, do fracasso da geração.

A partir da leitura desse *corpus*, situar a obra de Parolini dentro do cânone nacional, tentando dar relevo às qualidades e forças de seu projeto poético.

Haverá, ainda, alguns anexos para ampliar nosso campo de visão, inserir um arquivo do poeta e complementar nossa aventura textual. São eles: Anexo I: comentários sobre a organização dos livros pesquisados; Anexo II: reunião de todos os livros de poesia de Orlando Parolini; Anexo III: uma síntese biográfica; e Anexo IV: alguma iconografia do poeta.

Bem, é isso. No mais, fiquemos com o apocalipse segundo Orlando Parolini, nosso Orlando Furioso. Se, após a leitura deste trabalho, houver algum prazer, já valeu – matamos, assim, o fascismo mais um pouquinho. Boa leitura!

1. O APOCALIPSE SEGUNDO ORLANDO PAROLINI

*Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de
ponto expediente protocolo e manifestações de
apreço ao sr. diretor.*

*Estou farto do lirismo que para e vai averiguar
no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo*

Abaixo os puristas

Manuel Bandeira

*Só o que eu lembro é que antes de eu nascer
existia a alegria.*

Jack Kerouac

*Ahora no hay tiempo para aburrirse, la felicidad
desapareció en algún lugar de la tierra y sólo
queda el asombro. Un asombro constante, hecho
de cadáveres y de personas comunes y corrientes
como el Pajarito, que me daba las gracias.*

Roberto Bolaño

*Oh, I believe in love and disaster
Sometimes the two are just the same*

Eddie Vedder

Como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, dois dos nossos mais importantes modernistas¹¹, o então jovem poeta mineiro Orlando Parolini intitula seu primeiro livro de poesia com o simples e direto nome de *Poemas*. Com trabalhos escritos entre os anos de 1957 e 1961, o livro de estreia, como, de modo geral, todos os bons livros de estreia, aponta caminhos e dicções, aprendizados e escolhas, rompe com certos paradigmas, cria situações instáveis, abre sendas. Do ponto de vista organizacional, talvez seja o livro mais livre e intenso da bibliografia do poeta – antes de mais nada, é um

¹¹ Os nossos grandes modernistas vivos não deram muita atenção às vanguardas contraculturais norte-americanas da segunda metade do século XX. Como nota Glaucio Mattoso, “quem chegou mais perto foi Drummond, que em 68 traduziu letras do *Álbum branco* dos Beatles”. (MATTOSO, 1981, p.61).

trabalho volumoso. *Poemas* não possui divisões por seção e estampa 42 poemas diretos, sem pausa. Do poema lírico tradicional, de fôlego curto, ao poema seriado, de extensão maior.

Antes de ir aos poemas, gostaria de fazer um pequeno panorama da nossa poesia nessa segunda metade dos anos de 1950 e o começo da década seguinte, para situar, ainda que insuficiente e minimamente, o lugar onde o poeta se aventurava. Pensando panoramicamente na trajetória da poesia brasileira que cruza o fim da década de 1950 e o começo da década de 1960, um pouco mais, um pouco menos, é possível notar uma profusão de estilos e projetos, de éticas e estéticas. Muitos dos autores do modernismo estavam em plena atividade, mas também novas propostas culturais surgem na cena¹². Eram tempos de efervescência cultural. Nas artes, sendo assim, o tempo é de criatividade, invenção e polêmica; na política, por sua vez e como parece ser o estigma nacional, o tempo é de tempestades¹³. É nesse (e desse) caldeirão cultural e político que nascem os poemas que compõem o livro de estreia de Orlando Parolini. É um momento também em

¹² Só para exemplificar rapidamente: em 1956 o escritor mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967) balança as estruturas da ficção nacional com os lançamentos dos monumentais (em todos os sentidos) *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas*; no mesmo ano de 1956, surge a vanguarda construtivista paulista, a Poesia Concreta de Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012), que vai combater ferozmente o academicismo e propor novos caminhos para a poesia brasileira de então – construindo um modo de pensar/criar/atuar no cenário através do trinômio criação/tradução/crítica – e causa estardalhaço no meio intelectual nacional; nasce, a partir das confluências entre o samba e o jazz, a bossa nova e as sofisticadas composições de Tom Jobim (1927-1994); Carlos Drummond de Andrade (1901-1987) publica pelo menos dois de seus livros mais importantes: *A vida passada a limpo* (1959) e o radical *Lição de coisas* (1962); Murilo Mendes (1901-1975) publica, ambos em 1959, os admiráveis *Siciliana* e *Tempo espanhol*; João Cabral de Melo Neto (1920-1999) publica, além de *Dois Parlamentos* (1960) e *Quaderna* (1960), aquele que é considerado por muitos o livro de poesia mais importante da década (e um dos maiores de nossa tradição poética): *A Educação pela Pedra* (1966); Vinicius de Moraes (1913-1980) faz sua passagem transgressora da literatura para a canção, fundindo os códigos, e sai, então, da posição confortável e prestigiada de “poeta de livro” (legitimado pela crítica, público e companheiros de geração) para a posição marginal de “poeta da canção”, cantor do samba, com seus ondeios sensuais, alegria de matriz africana, música, segundo a sociedade da época, “de vagabundos, marginais, negros e prostitutas”, logo, coisa da ralé; J. J. Veiga (1915-1999) publica seu clássico *A hora dos ruminantes* em 1966 e, no ano seguinte, Antonio Callado (1917-1997) lança *Quarup*. Nessa cena, surge uma literatura brutalista, feita no âmago dos centros urbanos e seus escombros, retratando-os com toda sua crueza e violência. É nessa linha que aparecem os trabalhos de ficcionistas como João Antônio (1937-1996), Dalton Trevisan (1925), Marcos Rey (1925-1999) e Rubem Fonseca (1925), dentre outros.

¹³ Muito panoramicamente, alguns exemplos da efervescência política: o crescimento do movimento operário em todas as cidades brasileiras durante as décadas de 1950 e 1960, fortalecendo seus instrumentos de reivindicação e pressão política, através de estudos e trabalhos dos partidos e sindicatos, favorecendo a ideia de união nacional de forças; no campo, as Ligas Camponesas investem pesado no trabalho de base ajudando a ampliar a consciência política do camponês e a sindicalização rural, dando relevo, como uma das pautas políticas mais importantes de então, à questão da reforma agrária; aparece, em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à UNE, o primeiro Centro Popular de Cultura, que prega uma cultura “nacional, popular e democrática”, ativando os agentes da arte participativa, engajada; na educação, surge o revolucionário Método Paulo Freire; o golpe militar de 31 de março de 1964 instaura uma ditadura empresarial-militar no país; a instauração, em 13 de dezembro de 1968, do AI-5, que decreta recesso do Congresso Nacional, intervenção nos estados e municípios, cassação de direitos políticos, suspensão da garantia de *habeas corpus*, e implanta o terror em todo território nacional; o descomunal aumento da violência da ditadura.

que vai surgir, na mesma cidade de São Paulo, a poesia de Roberto Piva (1937-2010) e do anárquico grupo de jovens artistas e intelectuais que circulavam pelo centro nervoso da cidade com sua proposta de vanguarda existencial, portando uma poesia experimental, desbocada e agressiva.

A atmosfera do livro é densa, de pesadelo e desespero, habitada por indeterminação e brutalismo, ao mesmo tempo que também possui um lirismo pungente, característica latente dos anseios das juventudes utópicas que nasciam ali, no pós-guerra. São os ventos da contracultura, de que tratarei melhor no próximo item deste capítulo, a soprar e se misturar à brisa do Brasil.

Passemos, portanto, a *Poemas*, o furioso livro de estreia de Orlando Parolini.

1.1 LIRISMO FURIOSO: OS PRIMEIROS POEMAS DE UM VISIONÁRIO RADICAL

*there's a bluebird in my heart that
wants to get out
but I pour whiskey on him and inhale
cigarette smoke
and the whores and the bartenders
and the grocery clerks
never know that
he's
in there*

Charles Bukowski

*And these children that you spit on
As they try to change their worlds
Are immune to your consultations
They're quite aware of what they're goin' through*

David Bowie

*Tudo é interior
Tudo é interior
Inté a capital
Que babiloniou*

Belchior

Poemas apresenta os poemas líricos da fase inicial de escrita de Orlando Parolini. São 42 poemas, todos escritos entre os anos de 1957 e 1961 – os primeiros trabalhos, portanto, reconhecidos pelo próprio autor como publicáveis, como uma obra em progresso. Muitos dos elementos que o leitor encontrará nessa primeira teia de poemas, encontrará também na obra ulterior do poeta.

O primeiro poema do livro chama-se “Apocalipse”. Com esse sugestivo título, o poema funciona como uma espécie manifesto geral da poética paroliniana. O poema faz parte de seu misticismo¹⁴ enviesado, sem fé, rebelde. Apocalipse é, também, o derradeiro livro bíblico, o *Livro das Revelações*, e, obviamente, a ele faz referência. Vejamos o poema:

¹⁴ Tendo, por misticismo, “a relação individual com o sagrado e como um modo de experiência religiosa e de expressão sempre na fronteira da transgressão, da ruptura com a religião instituída, normativa, frequentemente ultrapassando essa fronteira, e assim caracterizando-se como heresia. Místicos são rebeldes religiosos por excelência (...)” (WILLER, 2013, p. 44)

APOCALIPSE

não sei se era anjo
ou cataclisma

se demônio
ou fresca brisa

se era peixe
ou serpente

será pedra
será pão?

unicamente sei
que olhando
fiquei
a grande flor
se naufragando

O poema é composto por 13 versos livres (com medidas variantes entre versos de 2, 3, 4 e 6 sílabas), é dividido em cinco estrofes (quatro dísticos e um quinteto final) com rimas toantes (cataclisma/brisa, peixe/serpente/pedra) e consoantes (sei/fiquei, olhando/naufragando). Apesar de uma métrica irregular, a variação entre os metros não são acentuadas – a maioria dos versos têm 3 e 4 sílabas, com cinco ocorrências cada um, todas nos dísticos iniciais. Dessa perspectiva, o poema tem uma respiração regulada que só é transtornada no primeiro verso da última estrofe (que por sua vez tem 6 sílabas). Esse verso maior aparece no poema justamente na estrofe em que se desloca de um certo ritmo constante nos dísticos para um quinteto onde as variações rítmicas são mais acentuadas que no restante do poema. Isto é, a harmonia dos dísticos contrasta abertamente com o quinteto final, que instaura uma certa serenidade ali, apesar do momento de alta tensão promovido pelas perguntas que o poema enuncia (observadas nos dísticos) e que, com a estrofe final (quando o sujeito chega à conclusão: “unicamente sei / que”), muda o estado de espírito do sujeito e, assim, da harmonia, passamos à desordem. O pasmo com o real e a destruição do real – a engrenagem do conceito apocalíptico em movimento: a destruição de um mundo que deixa de fazer sentido (por isso os quatro dísticos com perguntas antitéticas, demonstrando uma confusão diante da potencialidade semântica das coisas).

O buquê de antíteses que compõe o conjunto dos dísticos é formado, não por acaso, com um léxico caríssimo à linguagem religiosa, no geral – sagradas, ao mesmo tempo em são palavras de uso corriqueiro, pulsações do coração vivo da língua para as

mais variadas situações dentro das engrenagens das relações sociais. As antíteses formam oposições muita claras, sem quebras de sentido. Quer dizer, são duas posições muito evidentes em suas oposições: é conforto e bem-estar (anjo, brisa fresca, peixe, pão) ou é catástrofe, desgraceira (demônio, cataclisma, serpente, pedra). O paradoxo central da batalha religiosa eterna: o bem e o mal. E, surpreendentemente, na estrofe final (o caos na harmonia do poema) não há resolução às questões colocadas estrofes iniciais. Isto é a hesitação (postas pelas questões) é anulada por completo pela visão da “grande flor” a naufragar. A grande flor fracassa em seu intento, mostrando a visão de um não-presente. Nem bem, nem mal; nem bom, nem mau: nada. Daí o espanto: “unicamente sei / que olhando / fiquei”. É o fim – que prepara terreno para um recomeço.

Se antes, dadas as dúvidas, a voz do poema colocava-se hesitante pois os verbos, nos três dísticos iniciais, estão no passado, e, no dístico final, encontra-se no futuro. Blanchot nos lembra que, quando “a palavra se torna profética, não o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável.” (BLANCHOT, 2004, p.114). Quer dizer, nos paralelismos iniciais do poema o presente é abolido – e, mesmo quando o presente aparece em sua forma verbal (“sei”) na última estrofe, o presente, como dado do real, é também abolido pelo naufrágio da grande flor. Então, esse é um poema que abole o presente e tudo o que nele parece estável, tornando-se uma palavra profética. A voz do poema apenas e unicamente sabe que está a olhar, duro e impassível, o fracasso da “grande flor” – metáfora para a vida, para as formas de vida que germinam no planeta, o próprio apocalipse. É uma imagem brutal, triste, porém, essa severidade na fala profética “é sinal de autenticidade” (BLANCHOT, 2005, p.118), caso contrário, seria balbúcio, enganação, coisa falsa, afinal, “falsos profetas são amáveis e agradáveis” (BLANCHOT, 2005, p.118).

Os verbos “olhar” e “naufragar” no gerúndio parecem confirmar o espanto impresso à imagem final: nem anjo, nem demônio; nem cataclisma, nem fresca brisa; nem peixe nem serpente; nem pedra nem pão; mas o completo malogro da vida ou o completo nada, acontecendo ali, a olhos vistos. Conforme nos mostra Maurice Blanchot, ao comentar sobre a palavra profética, dizendo que esta, por ser uma máquina de construção simbólica de futuros possíveis, pretende anular o presente (que é execrável tanto ao profeta quanto ao revolucionário): “(...) a fala profética anuncia um futuro impossível, ou faz do futuro que anuncia, e por que ela o enuncia algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transformar todos os dados seguros da existência. (BLANCHOT, 2004, p.114).

No poema, “todos os dados seguros da existência” são engolidos pelo naufrágio da “grande flor”. A fala profética¹⁵ se instaura, assim, por um tecido de símbolos e desestabilizações espaço-temporais que, combinados, abrem fendas no tempo presente, reconfigurando-o, e imagina um futuro. O profeta é detentor de uma fala sempre muito pesada, incisiva, dura, por isso sempre assustadora. Afinal, ela nos fornece uma certa dimensão do deserto, enquanto espaço geográfico-temporal inóspito e disruptor. Nessa linha, o deserto é o inferno.

Nas profecias bíblicas no geral, e no caso do *Livro do Apocalipse* em particular, a dimensão da fala é a do êxtase, da excitação, da fúria. Ainda pensando com Blanchot, o profeta, então, não é apenas o ser dotado de capacidade de prever o futuro, mas principalmente a voz (cuja origem é o deserto) que compromete os alicerces do presente, dando, muitas vezes, mais atenção a esta ruína visível do que a presença de um futuro redentor – e atritando a todo instante essa contradição. O caráter de presente exaurido, propalado pela palavra profética, que só possui futuro, reaparecerá, ainda nesse livro de estreia, em muitos outros momentos, inclusive com a metáfora do afogado¹⁶ (naufrágio, dilúvio, tempestade, inundação etc.).

No poema “Dilúvio”, datado também do ano de 1957, Orlando Parolini, em diálogo constante com uma retórica catastrófica, como vimos em “Apocalipse”, retoma a ideia da destruição de mundo. Vejamos o poema:

DILÚVIO

o tempo
tempo-girassol
(desespero de pedra)
escorregou
inundando as coisas mortas
e mortas permaneceram as formas naufragadas

só o relógio
mecanismo vivo
é que voava
(ave de cera)
na catástrofe
da hora,
hora que não era
a parálitica

¹⁵ A fala profética é, também, dialógica. Nesse sentido, fundem-se, à voz do humano, as vozes celestiais. “Quando fala, Deus parece precisar ouvir sua própria fala – transformada assim em resposta – repetida no homem, o único em que ela pode afirmar-se e que se torna responsável por ela” (BLANCHOT, 2005, p.119).

¹⁶ Como no poema “Barcos”, que vem logo a seguir de “Apocalipse” na sequência do livro, onde lemos “frutos de tempestade” ou “gestos de ondas no fundo das águas”, além da própria palavra “afogados”. E, em todos livros, essa paisagem aquática hostil aparecerá.

de minha ausência

a água imóvel
(seria um mar ao longe?)
dilúvio cotidiano
do tempo nascida
tempo ex-relógio
derramou-se
e o momento marcado
no cristal do dia
apagou-se

somos todos os afogados
inútil soltar
os acorrentados pássaros

O poema é composto de 27 versos livres, divididos em quatro estrofes assimétricas (estrofe um: seis versos; estrofe dois: nove versos; estrofe três: nove versos; e, estrofe quatro: três versos). As medidas variam muito durante toda a respiração do poema – encontramos desde versos de 2 sílabas até um verso (muito importante para a estrutura do poema) de 14 sílabas, sendo os versos com 4 sílabas os mais constantes, aparecendo em oito ocorrências. A movimentação sonora do poema passa pelas rimas toantes (uma predileção do poeta) encontradas em determinadas alturas temporais do poema (tempo/ pedra, girassol/ escorregou/ morta, imóvel/ longe, relógio/ derramou-se/ apagou-se, afogados/ soltar/ pássaros), pelo uso de assonâncias (que soam uma melodia suave, de onda, de água) em maior (“**é que voava / (ave de cera) / na catástrofe / da hora, / hora que não era / a parálitica / de minha ausência**”) ou menor grau (podemos notar, aqui e ali, pela peça toda). Em cada estrofe, uma cenografia diluviana, que são, cada qual, na quarta e última estrofe, sintetizadas num terceto com tonalidade de haicai (inclusive com relação ao metro, formando um esquema 5-7-5).

Imagens importantes para o poeta aparecem nesse trabalho: a passagem do tempo (em suas inúmeras metáforas e formas, ásperas ou suaves); a figura da água (mar, oceano, chuva, tempestade), junto à ideia de inundação e, por consequência, de naufrago/ afogado, como se apoiadas numa espécie de tripé determinado: nascimento (pela metáfora da água), vida tormentosa (pelas metáforas de inundação) e morte (pela metáfora do naufrago, do afogado). A flor também é uma metáfora potente para o autor – aqui nesse poema, por exemplo, numa sofisticada palavra composta, a ideia de *flor* aparece ligada *concretamente* à ideia de *tempo*: “tempo-girassol”.

A morte é muito presente em todas as estrofes. É um poema pessimista e isso se deve à perspectiva adotada: a do recusado, do abandonado, que não conseguiu ou mereceu

a redenção. As violentas imagens dão essa medida (“desespero de pedra”, “coisas mortas”, “naufragadas”, “catástrofe”, “paralítica”, “ausência”, “afogados”, “apagou-se”, “acorrentados”), formando uma poética de desrealização.

A figura do naufrago/ afogado reaparece nesse poema como extensão metonímica do naufrágio da “grande flor” (isto é, a derrocada das possibilidades da vida num mundo francamente hostil), em “Apocalipse”. O apocalipse é o último fim-de-mundo da *Bíblia*; o dilúvio é o primeiro.

Segundo o *Gênesis* bíblico, a Terra, então devastada pela corrupção e brutalidade humanas, deveria ter toda a vida sobre sua superfície completamente dizimada. A dizimação viria por uma escatologia aquática com duração de quarenta dias e quarenta noites. Após decidir inundar todo o planeta e antes de o concretizá-lo, Deus escolhe Noé¹⁷ como seu homem de confiança pois o reconhece um homem digno, justo diante de seus olhos e perante sua geração. A Noé são dadas as instruções para a construção de uma imensa arca. Nessa arca desproporcional (excessiva), deverá constar um casal de cada espécie viva (BÍBLIA DE JERUSALÉM – *Gênesis*, 2017, pp.42-26) e, protegidos pela imensa nau, todos os tripulantes sobreviveriam ao primeiro fim-do-mundo e, assim, tornariam-se os primeiros habitantes de um mundo novo, sem as violências e corrupções do antigo. Toda vida no planeta é, portanto, inundada.

“Dilúvio” é, antes de mais nada, um poema aquoso. Explicitamente indicado pelo título e também pelos elementos textuais líquidos no poema (“escorregou”, “naufragada”, “água”, “derramou-se”, “afogados”). Também através do título surge a sugestão de uma escatologia (sua composição de inundamentos, naufrágios e afogamentos, parecem confirmar esse rumo). Porém, ao contrário do dilúvio bíblico, onde aqueles que, sob a perspectiva de Deus, se safaram, aqui é inútil soltar os “acorrentados pássaros” para localizar alguma suposta terra firme onde se possa pisar, pois: “somos todos os afogados”. Quer dizer, o poema transtorna o mito bíblico, pois é conduzido por uma perspectiva de “formas naufragadas”, daqueles cujo acesso à salvação (à arca) não foi permitido. Sendo assim, não há nenhuma cosmogonia (pelo menos não para estes que foram deixados pelo caminho), mas apenas o fim de todas as coisas.

¹⁷ Aqui, a relação entre o sagrado e o poder é nítida: Deus não só escolheu, a partir de suas leis, um sujeito e seus familiares, como deu a ele o poder de reconstruir o mundo sob sua égide. Mircea Eliade escreve que “para os ‘primitivos’, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o *sagrado* equivale ao *poder* e, em última análise, à *realidade* por excelência”. (ELIADE, 2013, p.18).

Na primeira estrofe, logo no primeiro verso, o tempo é citado, e, imediatamente após, no segundo verso, com a palavra composta “tempo-girassol”, o tempo duplamente substantivado numa metáfora onde, na flor e na ideia de flor, parece instaurar num movimento pendular (do celestial ao rasteiro), o tempo astronômico, os mecanismos do universo, à finitude vegetal (e da vida em geral, por conseguinte) da flor. O “tempo-girassol” suscita um “desespero de pedra”, sugerindo a mineralização de um sentimento humano para intensificar o desespero ao colocá-lo tanto como indestrutível (não perecível) quanto insensível (rígido). O ritmo da estrofe, verso a verso, vai ondulando suavemente nos cinco primeiros versos (respectivamente com 2, 5, 6, 4 e 7 sílabas cada um) até chegar à explosão desesperada do verso 7, com sua longa extensão (14 sílabas), que perturba a noção sonora da estrofe. A tópica da finitude se mistura ao da água. É justamente do escorregamento do “tempo-girassol” que decorre, no fechamento da estrofe com os dois versos finais, a inundação das “coisas mortas” que permaneceram mortas, pois: “formas naufragadas”. É um final de estrofe intenso, onde a morte se afirma e se reafirma (“mortas permaneceram”) num verso que é o dobro da segunda maior medida da estrofe (no caso, o verso 5, que tem 7 sílabas poéticas). A medida excessiva diz do desespero (e de sua violência) da constatação da catástrofe e também de que nada é possível ser feito para evitá-la, para mudar o rumo das coisas – o “desespero de pedra” perante a terrível e inevitável régua circunstancial.

O tempo “escorrega”, como diz o poema, se liquefaz e inunda o que já está morto (e, ao que tudo indica, permanecerá). O morto é o que não tem presença, não tem presente, o tempo, diante da palavra profética, também é exterminado. Tudo harmonizado pela destruição.

Na segunda estrofe, o tempo reaparece transmutado em “relógio”, que também é “mecanismo vivo” e “ave de cera” (as aves são animais muito importantes na poesia de Parolini, colam e destroem paisagens de sentido em poemas do conjunto todo), voava (o tempo verbal é o pretérito imperfeito, na primeira estrofe era o pretérito perfeito) “na catástrofe da hora” que, entretanto, não era (ainda pretérito imperfeito) a hora “paralítica” de ausência do sujeito que diz no poema. O que seria exatamente a “catástrofe da hora”? O instante preciso do dilúvio? O instante anterior (o mundo velho que precisa morrer para dar lugar a um outro, renovado)? E a “hora paralítica” da ausência que diz a voz do poema? Uma hora aleijada, impossibilitada de movimentos, uma espécie de fissura no tempo-espço? A hora da melancolia e do desespero, lenta, dolorida (que alija não só o tempo, criando um não-tempo, mas também o lugar, instaurando, através de sua

“ausência”, um não-lugar)? E o que exatamente difere as horas (a hora da “catástrofe” e a hora “paralítica” da ausência do sujeito)? Os tempos, na escatologia, vão perdendo sua materialidade racional, misturando suas várias camadas. As assonâncias ondulantes dos versos 13 e 14 (da hora, / hora que não era) parecem refletir, na concretude sonora do verso, essa hesitação de sentido. Nublado e flutuante, o sentido, porém a matéria de angústia se mantém, e o tom de absurdo, amplia ainda mais esse estado de espírito.

Na terceira estrofe, as figuras aquáticas (“água imóvel”, “mar ao longe”, “dilúvio cotidiano”) reaparecem com muita intensidade, o grande ápice da tragédia que o poema encena. A “água imóvel” contém as outras águas (o mar, o dilúvio, seguintes) e é ela (com todo seu conteúdo) que se derrama (verbo no pretérito perfeito, “derramou-se”) e apaga o “momento marcado no cristal do dia”. O poema continua desenhando uma catástrofe e seu cenário agora parece abrir-se ao clímax dessa experiência: o derramamento da “água imóvel” (que contém também o mar e o dilúvio). Muita água. Essa água apagou o “momento marcado no cristal do dia”, a chama da vida em seu ápice, no âmago, na juventude.

Curioso que “água imóvel” remete imediatamente a água parada, água servida, isto é, água podre. Essa água podre seria o manancial do “dilúvio cotidiano” que nos assola a todos. Morre-se todo dia numa sociedade que mata as possibilidades de existência todo dia – estamos aqui, creio, muito próximos da desgraçada condição de Sísifo: todo dia uma tentativa nova... e uma ruína nova.

Na estrofe final, um terceto que lembra muito um haicai, a constatação é a de que não houve possibilidade de redenção e que soa “inútil” soltar os “acorrentados pássaros” em busca de alguma terra onde recomeçar. A cosmogonia não se realiza, o que confirma uma poética de desrealização. Através da alegoria escatológica, Parolini coloca as questões da exclusão na sociedade capitalista – a exploração é antiga e sistêmica. A ideia niilista de “inutilidade” nos afazeres e eventos da vida prática percorre, como vimos, a obra paroliniana. Uma poética catastrófica (que se baseia numa visão crítica e pessimista do mundo), metafísica (vasculha o espírito por todas as partes, nas rasuras e escuros do tecido de seu tempo) e extremamente contemporânea (consegue ver pelos becos escuros da época, lá onde todos se recusam a chegar). Precisamente por isso, consegue enxergá-lo melhor em suas especificidades. O (sujeito) contemporâneo, nos explica Agamben, deve manter-se de olho aberto e mente ligada às urgências e tensões de seu tempo: o contemporâneo “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62-63), isto é, o contemporâneo não é aquele

que assente o seu tempo, nele se adapta e não vê crise, mas justamente o contrário, pois “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo, é justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p.62-63). O confronto com o tempo é a energia dessa poética revoltosa. Não interessa, como veremos, a aparência superficial do jardim, com seus perfumes e cores esplêndidas, mas o lugar imperceptível onde “florescem as flores cicatrizes / as dores”¹⁸. Sob o tórrido e escaldante sol do terceiro mundo, é justamente pela sombra¹⁹ que essa poesia caminha, como aquele que, sabendo contemporâneo de si, “recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p.64).

Vejamos, nesse sentido, o poema abaixo, sem título, datado do ano de 1957, portando, cronologicamente uma de suas primeiras produções.

inútil a manhã que vem
inútil a flor
a rosa inútil
inútil folha tremulante
o poema inútil
colher o derradeiro eco
na concha das mãos
pétala morta
inútil
oferecer um ramo
(ou de espinho)
o gesto perdido
no dia da infância
inútil a luz
a sombra inútil
paradoxal
inútil o passado
o futuro
(o presente não há)
inútil despojarmo-nos
mortos estamos
mortos
mortos
mortos quais cadáveres mortos
o tempo escorre
inundando os ossos

É uma das primeiras peças do livro, não possui título, é composta de um bloco apenas, com 26 versos de medidas irregulares (variando desde versos com 1 sílaba até versos com 8 sílabas poéticas). São, portanto, versos de duração rítmica curta guiados por

¹⁸ Do poema sem título “[Se estampam no rosto...]”, também datado do ano de 1957.

¹⁹ “Ir pela sombra” é uma expressão das ruas, gíria que significa “vá com cuidado”, “preste atenção pelo caminho”, “se cuide”.

um pilar anafórico (“inútil”, que funciona ainda como uma tese mórbida, cujo fim é a própria morte, de tudo) que rege todo o sedimento semântico do texto – e totaliza dez ocorrências, parte desde o primeiro verso e segue, densa e insistentemente, até o verso de número 20, criando uma espinha que se fecha com uma segunda sequência de anáforas (“mortos”) ao final do poema (a partir do verso 21 seguindo até o verso 24) que funciona como *coda* à argumentação inicial – tudo é inútil, pois estamos, desde sempre, mortificados.

Um complexo de assonâncias modulando todo o final do poema (a partir do verso 20), culminado na vertiginosa repetição da palavra “mortos” (espécie de clímax dramático no interior do poema), com os *o* modulando entre abertos e fechados, num ritmo paralisante, intensamente nos versos 21, 22, 23 e 24. Temos, ainda, no derradeiro verso, a aliterações em *n*, *d* e *s* soldadas à assonância em *o*: *__n_nd_ndo os ossos*. Algumas antíteses (luz/ sombra, passado/ futuro) e paradoxos (flor/ espinho, pétala morta) formam um tecido que corta o poema (inclusive lemos explicitamente expressa, no verso 16, a palavra “paradoxal”). Uma arquitetura sonora sofisticada que intensifica a força emocional contida na expressão: o sentimento de impotência diante dos massacrantes acontecimentos do real.

Inútil é a flor, inútil é a manhã, inútil o poema. Nesses versos, que chamam a atenção, logo num primeiro contato, com seu impacto, imprimindo (e essa parece ser exatamente a intenção do livro, no que diz respeito à sua organização) deslocamentos à leitura, colocando-a, ainda mais, sob uma perspectiva mórbida. Por outro lado, também remete a uma tradição do nosso modernismo (envolvida, principalmente, pelas palavras “flor”, “manhã” e “poema”, e pela tópica da “inutilidade”). Não se escreve, num poema, sobre a inutilidade em vão. Aqui começamos, aparentemente, em terreno conhecido²⁰.

²⁰ Só para lembrar, rapidamente, aqui, muitos poetas trabalharam com a ideia de “inutilidade” por várias perspectivas e maneiras. João Cabral de Melo Neto, por exemplo, em seu clássico poema “O artista inconfessável” joga com a ideia de inutilidade das coisas, porém pela chave positiva: “Fazer o que seja é inútil. / Não fazer nada é inútil. / Mas entre fazer e não fazer / mais vale o inútil do fazer.”. Já Carlos Drummond de Andrade, em seu também clássico “O lutador”, que tematiza o trabalho do pensamento, a aventura intelectual que é a escritura do poema e suas gigantescas dificuldades (através da chave de do inútil mesmo, a coisa não se resolve nunca): “O ciclo do dia / ora se conclui / e o inútil duelo / jamais se resolve.” Também soará com o Drummond de “Os ombros suportam o mundo” e o amor que “resultou inútil”, como no fragmento a seguir, do poema “O pântano”: “que o amor não basta / que a nada o amor conduz / e não nos iludimos, senhora”. Ou Paulo Leminski que, em um de seus ensaios mais conhecidos, “Inutensílio”, trabalha com o conceito de “in-útil”: “As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias.”, afinal, “O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A

Através de duas correntes anafóricas (“inútil” e “mortos”), num movimento onde a primeira corrente expõe uma situação e a segunda corrente responde, o poema expõe a revolta, através de um niilismo corrosivo. Entre outras coisas, podemos pensar na floração do poema em relação à floração geracional (a ideia de “geração perdida” que tanto percorre essa obra). Vejamos: do verso 2 ao verso 11, aparecem as seguintes ocorrências: “a flor”, “a rosa”, “folha tremulante”, “pétala”, “ramo”, “espinho”. Todas as ocorrências implacavelmente adjetivadas como inúteis (“inútil a flor”, “a rosa inútil”, “inútil folha tremulante”, “pétala morta / inútil” (aqui o adjetivo-verso “inútil” serve tanto a o verso anterior quanto ao ulterior), “inútil” o oferecimento de um “ramo” ou “de espinho”. Se toda a força que uma geração informada puder ter não puder também, seja lá por qual motivo, ser usada na transformação das coisas, então é *inútil*, matéria de coisa morta, jardim de floração podre. Como se a valentia original, que deveria ser a marca de toda a geração (“geração zangada”), fosse mesmo inútil, pois “gesto perdido / no dia da infância”. No remoto tempo da infância o gesto se perde – como se, esmagada (como aconteceu com o movimento hippie) pelo motor de morte do capital, a fúria romântica soasse (como tudo o mais) inútil.

O tempo, no poema, já é remoto enquanto potência. É encenado através dos vocábulos “manhã”, “dia”, “infância”, “passado”, “futuro”, “presente” e, expressamente no verso 25, “tempo”. Talvez a revolta resida na constatação de que toda resistência ao macabro das sociedades, do mundo, seja inútil e só mesmo com o macabro se possa responder ao macabro. Em que sentido? No sentido em que toda dialética é destroçada e nenhuma síntese, portanto, é possível. Talvez nem desejável. A crise é tão aguda, a fratura é tão exposta, que só seria possível combatê-la através de sua total anulação²¹. Responder crise com crise. O *estar* no seu tempo, percebendo-o, negando-o, destruindo-o²². Essa

rebelia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação nem de justificativas.”. (LEMSKI, 2011, pp.86-87).

²¹ Não importa, definitivamente, à voz poética (incorporada pelo espírito destrutivo do poema), a imagem ideal do que pôr no lugar após um movimento cosmogônico transformador. Um novo mundo é de difícil idealização (ainda assim, idealiza-se). Diria Benjamin que: “O caráter destrutivo não idealiza imagens. Tem pouca necessidade delas, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída”. A força da imaginação utópica coletiva pode sugerir esses desenhos de lugares ideais (pasárgadas, nutopias).

²² Criar um novo mundo (uma ordem) a partir da desordem ou da ruptura da ordem estabelecida e reconhecida como opressora: destruir uma ordem criando outra completamente nova. A partir de suas leituras de Hegel (e baseado nelas) Mikhail Bakunin propõe uma dialética não-triádica (a clássica fórmula tese, antítese e síntese), fundamentada apenas em dois elementos: positivo e negativo. O resultado desse embate seria a criação de um novo positivo – sem mais nenhuma relação com o anterior. Portanto, para Bakunin “não haveria síntese ou conciliação possível entre o positivo e o negativo. Seria pela negação que se forjaria a afirmação, ou seja, visando a destruição, se construiria o novo” (CORRÊA, 2010b, s/n). Sua síntese de revolução passa, então, pela ideia de um espírito destruidor. A destruição como princípio ético-estético, pulsão libertária possibilitadora da criação de um novo mundo: “a volúpia de destruir é ao mesmo

contemporaneidade está, então, ligada de algum modo a um desprezo pelo seu espaço histórico, criando aquilo que Agamben chama de “singular relação com o próprio tempo” e que define o sujeito contemporâneo. Saber que o tempo não vale a pena e não se contentar com seus desdobramentos atrozes, rebelando-se contra o sistema ali previsto e executado (as leis da justiça e da moral) e, do mesmo modo, ter a consciência de que não há opção (as margens de manobra foram destruídas) e, neste caso, se está (cada sujeito) irremediavelmente preso à sua época²³. Afinal, é esse distanciamento que possibilita análise mais detida. Quer dizer, como nos mostra Agamben, aquele que está em pleno acordo e harmonia com sua época, está, na verdade, cego a ela, e, justamente por não poder observá-la de modo satisfatório, não lhe é contemporânea (AGAMBEN, 2009, p.59).

O poema expressa uma violenta revolta, através de um niilismo perpassado pela perspectiva sombria dos tempos pós-guerra. Interpreta o real como lugar assustador, *locus horrendus*, onde qualquer gesto se torna *inútil* frente a uma sociedade de “mortos (...) cadáveres mortos” (a hiperadjetivação do substantivo “cadáver” mostra todo o horror que o poema tem pela sociedade tecnocrata, formada por espécie de zumbis, mais que mortos: triplamente mortos). Dessa maneira, a repetição anafórica vertiginosa da palavra “mortos” (juntamente com as assonâncias finais no poema) parece expressar extremo desespero, tanto é que para não deixar a menor dúvida com relação à mortandade de que fala a voz do poema, no verso 24 lê-se: “*mortos* quais *cadáveres mortos*” [grifo meu]. Refirma-se insistentemente afirmando a reafirmação. Nesse sentido, o poema não deixa (e não quer deixar) nenhuma margem para ambiguidades. Está tudo muito claro e expresso: está tudo morto e isso torna toda tentativa de remediação inútil. É um gesto brutal de descrença e revolta que passa pelos caminhos do excesso (o morto, morto, como morto morto).

Como contemporâneo da adversidade, o sujeito do poema pontua a paisagem brutal e sufocante na qual se encontra (e a todos nós, pois o dizer é plural, profético, visionário, sempre, portanto, dialógico e contundente, nos mostrando justamente aquilo que recusamos ver). Desse mundo desolado, entretanto, é que se parte. É necessário não só viver a tormenta, mas (e talvez mais importante), sobreviver a ela, para poder narrá-la.

tempo uma volúpia criadora”; “quanto mais a visualização do futuro é conforme ao necessário desenvolvimento do mundo social atual, mais os efeitos da ação destrutiva são salutareis e úteis” (BAKUNIN *apud* RECLUS, 2011, p.16).

²³ Diria Frantz Fanon: “Cada geração deve, numa opacidade relativa, descobrir sua missão. E cumpri-la ou traí-la”. Citação final do roteiro *Vida, paixão e banana do tropicalismo*, de José Carlos Capinan e Torquato Neto. In: Torquato Neto. *Torquatália – Do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.85.

Aí que mora o impressionante sabor de atualidade desses poemas (leio essa poesia como se estivesse lendo um poema desse ano da desgraça de 2019), pois sabendo que todos os tempos “são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEN, 2009, p.62-63), conseguem mostrar essa obscuridade de maneira impactante e original. É justamente no meio das ruínas da catástrofe que essa poética consegue criar uma fissura e abrir caminho para uma utopia – ver clareiras em toda parte, como sugere o espírito destruidor benjaminiano. É uma poética que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEN, 2009, p.62-63).

Seguindo por *Poemas*, encontramos o belo “Funeral”. Poema também antigo, datado de 1957, é muito breve e sua temática também parte da metafísica, num tatear do espírito atormentado, e presentifica um horror.

FUNERAL

a estrela última caiu
pesadamente
esmagando as horas

do invisível desceu o pássaro
abrindo as asas
velando o tempo

É um poema de forma breve, duas estrofes com três versos cada e possui medida irregular (respectivamente 8, 4, 5; e, 8, 4, 4 sílabas cada verso). Os versos que apresentam cada uma das cenas iniciais de cada estrofe têm 8 sílabas poéticas; os outros mantêm um compasso próximo: os versos 2, 5 e 6 têm 4 sílabas, a exceção fica por conta do 3, que é um redondilho menor. Na primeira estrofe, portanto, os versos são quebrados, estilhaçados, como a imagem do terceto propõe: a última estrela existente desabou do céu e esmagou o tempo, triturando-o, tornando-o assimétrico. Já na segunda estrofe, a aparição do pássaro, vindo do invisível (o que sugere que, junto com a queda da estrela, o céu também tenha desabado), guardando o tempo sob suas asas abertas, a pulsação rítmica se harmoniza, como se ali, através da música harmônica dos versos de 8, 4, 4, a deformidade do caos fosse, ainda que por instantes, apaziguada e o velório do tempo antigo fosse possível. Visualmente, o poema tem a mancha na página muito harmônica, com arestas mínimas. São duas cenas formando um paralelismo. A última estrela que fica, antivésper, cai pesadamente acabando com o tempo, e um pássaro invisível abrindo as asas o guarda. A morte do tempo (assim como a *morte* e o *tempo*), é uma das figuras

centrais nessa poética (é uma figura desmedida, excessiva). A morte do tempo reflete o imenso desamparo humano e perfaz a trajetória do impasse, da angústia. O tempo está morto – já passamos pelo “Apocalipse” e pelo “Dilúvio” e não houve uma reconciliação possível entre o espírito atormentado e o território utópico redentor. Se no primeiro poema a sugestão é ambígua, pois os paralelismos “será pedra / será pão?” projetam um futuro porém não sabe qual (pedra? pão? ruim? bom?), no segundo, a cosmogonia não se faz e fica-se apenas com a escatologia. A existência seria, ela mesma, o próprio desastre.

A atmosfera em “Funeral” é de limbo, move uma paisagem de pura desolação. O poema faz o funeral do tempo – já que “mortas” as “formas naufragadas” –, não há novo mundo algum, não há Monte Ararat e, em vista disso, não há, novamente (como ocorre em “Dilúvio”), a configuração do mito do tempo cíclico, isto é, a re-criação periódica do mundo através do mito cosmogônico de destruição e renovação. Como nos ensina Mircea Eliade, essa re-criação do mundo, através do tempo cíclico, não é especulação apenas das sociedades primitivas, tendo se espalhado para a vida cotidiana tradicional e moderna, como, por exemplo, nos ritos de celebração de ano novo, aniversários, recomeços às segundas-feiras, liturgias festivas etc. “Qual o sentido de todos esses mitos e todos esses ritos?”, questiona Eliade, respondendo imediatamente: “É que o mundo nasce, se esgota, morre, nasce novamente em um ritmo muito acelerado. O caos e o ato cosmogônico que acaba com o caos através de uma nova criação são reatualizados periodicamente. O ano – ou o que compreendemos por esse termo – equivale à criação, à duração e à destruição de um mundo, de um Cosmo.” (ELIADE, 1991, pp.68-69). O tempo sagrado é “indefinidamente recuperável e repetível”, seus mitos de origem e fundação são constantemente reencenados, ao contrário do tempo profano, que tem começo, meio e fim. Neste sentido, “Funeral” é um poema profano, pois encena o tempo como entidade finita, que acaba, que morre, e que não se reconstrói a partir do mito cosmogônico²⁴. Se tudo soa inútil, se tudo está morto, a existência é, então, um funeral constante.

No poema seguinte, sem título, o enfrentamento do sublime (que podemos ler metonimicamente como o enfrentamento a Deus). O imaginário de salvação é, mais uma

²⁴ Apesar disso, a morte do tempo é, na verdade, a nossa morte, porque somente dentro de nossa morte o tempo pode morrer. Ainda que não tenha sido criado um novo mundo, do ponto de vista do tempo cíclico cosmogônico, no zen budismo (e sabemos que Parolini era praticante e admirador do zen) o *nada* é o *nirvana*, o mais alto grau de consciência, a paisagem cosmogônica abstrata que organiza as forças cósmicas e elimina todo o caos.

vez, em nome de um pessimismo feroz e consciente, desconstruído e reorganizado sob as lentes de um espírito atormentado. Vejamos:

as cabeças dançam no ar
os cabelos são nuvens

a mulher na janela
mastiga uma flor
ontem colhida

as cabeças rolam e os cabelos
mas os pássaros morrem todos eletrocutados
e não serão anjos

na poça d'água uma estrela apodrece

Trata-se de um poema curto, quatro estrofes disformes (estrofe 1: dois versos; estrofe 2: três versos; estrofe 3: três versos; e, estrofe 4: um verso), orquestrado sob a regência de metros inconstantes (temos desde verso de 4 até versos de 10 ou 14 sílabas). As imagens carregam uma tintura surrealista (o surrealismo, assim como o expressionismo, tem um apelo forte para essa geração de poetas que fazia poesia em São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, para falar mais especificamente do campo poético) parecem sugerir a contestação contracultural do rock'n'roll – cabelos grandes e soltos ao vento²⁵, peito aberto às utopias, curtir, deitar e rolar. Junte-se a essa simbologia, a imagem altamente urbana dos pássaros eletrocutados (a vida natural em atrito com a vida técnica). As cabeças são os personagens centrais das estrofes 1 e 3. Na estrofe central, “a” mulher na janela mastiga uma flor que foi colhida ontem (aqui, outra vez, reaparecem dois tópicos caros ao poeta: flor e tempo). A cena traz a anterior e as seguintes para dentro de sua atmosfera, algo entre o onírico e o *nonsense*.

No verso mais impactante do poema (o verso final), uma estrela apodrece na poça d'água. Lembremos que, no poema que comentamos anteriormente (“Funeral”), a última estrela havia caído e esmagado as horas, aqui uma estrela apodrece numa corriqueira poça d'água. Aqui, os encontros consonantais (*tr* e *dr*), juntamente com a rima paralela entre “estrela” e “apodrece” (com o *e* aberto na primeira palavra e fechado na segunda), além das assonâncias (notadamente em *a* e *o*), sugerem mastigação, boca abrindo e fechando. A estrela é devorada sonora e ritmicamente dentro do verso.

²⁵ “Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido / O dedo em v, cabelo ao vento, amor e flor, quêde o cartaz?”, trecho de “Velha roupa colorida”, canção emblemática de Belchior.

Na cenografia do poema, atuam habitantes macro e do micromundo, do alto e do baixo, numa paisagem marcada por alta tensão dramática. Essa subversão hierárquica mantém firme a posição de enfiamento estabelecida na poética paroliniana com relação ao sacro juizado divino: o “confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades (...).” (MORAES, 1999, p.19), daí a importância fundadora, em que a poética (a forma estética) organiza a ética (organização da experiência), tentando dar conta das contradições e desmantelos de um tempo que parece ter sido construído justamente para o florescimento de apocalipses. Ética que se traduz em experimentações poéticas que propõem (num tempo propositivo) não novos formalismos literários (até porque seus interesses corriam em direção diametralmente opostas), mas em novas possibilidades de existência. Heriberto Yépez, comentando sobre força da poesia do poeta norte-americano Gary Snyder (1930), escreve que a “poética de Snyder pretende forjar uma forma de vida más que indicar técnicas para escribir mejor o adecuadamente a un estilo literario; incluso subordinando su escritura a la disciplina budista, pues para él la poesía es parte de una religiosidad global no la religiosidad misma.” (YÉPEZ, 2002, p.66). Esses pontos são igualmente caros à escrita de Parolini: a força oral da poesia, novas modalidades de vida, uma espiritualidade preponderantemente anárquica. Poesia de caráter elegíaco e de imaginação fanopáica, que usa a terminologia mística e religiosa e a funde à dos carnavais de baixo-ventre dos eventos cotidianos os mais rasteiros, num cruzamento que, muitas vezes, passa pela violência imagética e linguística. Se a poesia é a vida, muda-se o modo de escrever mudando também o jeito de viver.

1.2 DEIXA SANGRAR: O GRITO CONTRACULTURAL DO SELVAGEM

*Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who that it's namin'
For the loser now will be later to win
For the times they are a-changin'*

Bob Dylan

*Com você eu descobri a geometria de Cagliostro,
a iconoclastia dos fanáticos, o véu negro de
Pandora, o lirismo dos incendiários, a metafísica
do hermafrodita, a música da luz, a boçalidade do
conteudismo, os formosos arruaceiros, os
marginais entre os marginais. Você deflagrou a
minha loucura quando meu sangue ainda era
corsário.*

Fala do filme *Sangue Corsário* (1979), de Carlos Reichenbach

*Já faz tempo eu vi você na rua,
cabelo ao vento, gente jovem reunida*

Belchior

*Me cansei de lero-lero
Dá licença, mas eu vou sair do sério
Quero mais saúde
Me cansei de escutar opiniões
De como ter um mundo melhor
Mas ninguém sai de cima
Nesse chove-não-molha
Eu sei que agora
Eu vou é cuidar mais de mim*

Rita Lee

Orlando Parolini ficou conhecido na cena artística da cidade de São Paulo menos por sua poesia (que circulou restritamente e não teve, lembremos, edição comercial em livro) que por sua atuação em importantes filmes do cinema marginal paulista. Dentre os muitos filmes que participou, um se destaca como manancial para essa tese por dar espaço

aos seus poemas e à sua figura de poeta visionário: *Sangue Corsário* (1979)²⁶, dirigido por Carlos Reichenbach. Trata-se de um curta-metragem de pouco mais de dez minutos de duração que se passa na região central da cidade de São Paulo²⁷. Nas cenas finais do filme, há o seguinte diálogo:

O bancário – *Você passou por tudo. Fez teatro, fez cinema, colagem, crítica, poesia. Você foi um tremendo experimentador, cara!*

O poeta – *Eu fiz tudo isso que você falou. E daí? O importante não é o que eu fiz. É aquilo que eu deixei de fazer. E aquilo que ainda está para ser feito.*

O bancário – *Pô, bicho. Ó, eu fiquei tão empolgado que perdi meu horário de almoço. Tenho que voltar pro serviço. Sacumé, né? Também já tive meu tempo de pirado. Hoje eu sou um bancário exemplar. Tem que comer, né pô! Casei, tenho família. Não dá mais para pensar em arte não. Vamo ali engolir um quibe rapidinho. Ah!*

O bancário (papel feito por Roberto Miranda, ator bastante conhecido por atuações marcantes no cinema marginal paulista) diz estabranadamente a última fala ao mesmo tempo em que veste apressadamente o paletó. Há uma simbologia muito bonita (do ponto de vista cinematográfico) e, ao mesmo tempo, cruel (do ponto de vista político) nessa cena: como se o fato de estar fora das amarras do paletó, durante a maior parte do filme, desse ao personagem algum gosto tátil de liberdade, ainda que passageira, além de mostrar metaforicamente que a ideia de trabalho²⁸ é uma amarra, uma prisão, uma

²⁶ O filme é um tributo de Reichenbach ao amigo e poeta que tanto admirava. Foi também um dos primeiros filmes a fazer uma revisão dos anos da contracultura histórica e seus reflexos posteriores na geração a viveu. Sua estreia foi em 1979, com roteiro assinado pelo próprio Reichenbach e por Jairo Ferreira (1945-2003). Disponível no seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=eh857N3VU_8&t=315s Acesso em: 21/11/2015.

²⁷ Mostrando regiões da cidade importantes para a cenografia poética de Parolini, como a Galeria Metrôpole (um dos lugares muito frequentados pelo poeta, o “profeta da Galeria Metrôpole”, pelos hippies e pela boemia literária da cidade de São Paulo nos anos de 1960 e 1970), a Avenida São Luiz, o Viaduto do Chá, o Prédio da Light, o Teatro Municipal, a Praça da República, o Minhocão, o Largo do Paissandu, a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, vistos (o largo e a igreja) da perspectiva da Galeria do Rock (mostrando, inclusive, ao fundo da cena, o edifício Wilton Paes de Almeida, que desabou, após um trágico incêndio, no ano de 2018).

²⁸ O capitalismo brutal instalou com absoluto sucesso seus *slogans* na mente da sociedade. Absurdos como “o trabalho enobrece”, “o trabalho é a essência do homem”, são pilares de uma sociedade enganada e adoecida. Malandragens coloniais que colonizam o corpo através da colonização do espírito – que faz uma sociedade desejar a violência do trabalho de molde capitalista em detrimento da fruição plena da vida (a única que temos). Paul Lafargue percebe isso, ainda no século XIX, e diagnostica: “Uma estranha loucura se apossou das classes operárias das nações onde reina a civilização capitalista. Esta loucura arrasta consigo

condenação, onde nem mesmo o trivial e necessário ato de se alimentar é respeitado e se torna um ato serial (um mecânico “engolir rapidinho” qualquer coisa). Enquanto isso, o poeta (Orlando Parolini interpretando Orlando Parolini) simplesmente vira as costas e segue seu caminho (demonstrando um total desprezo pela opção de “homem de bem e de família” do amigo), pois, como ele mesmo disse, em viva voz, o importante é “aquilo que ainda está para ser feito”.

Já ao final, instantes antes de subirem os créditos, enquanto a câmera sobe lentamente, pegando toda a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no Largo do Paissandu, centro de São Paulo, tendo como trilha sonora a canção “Let it Bleed”, do álbum homônimo dos Rolling Stones, o poeta cruza a Avenida São João e deixa tudo o que fez/ foi na voz morta do amigo bancário – deixa para trás ainda e outra vez a igreja, o discurso castrador, o que foi feito: “O importante não é o que eu fiz. É aquilo que eu deixei de fazer. E aquilo que ainda está para ser feito”. A resistência é contínua²⁹. Deixa para trás o discurso derrotado do amigo que foi engolido pela máquina³⁰, segue seu rumo, em silêncio, atravessando a movimentada avenida, rumo ao desconhecido. O poeta segue em frente. É a única coisa a se fazer.

Revisão amarga e valente dos anos de contracultura, o filme é uma ode à figura de poeta visionário que Parolini representou em seu tempo. Os poemas³¹, os gestos, os

misérias individuais e sociais que há dois séculos torturam a triste humanidade. Esta loucura é o amor ao trabalho, a paixão moribunda do trabalho, levado até ao esgotamento das forças vitais do indivíduo e da sua progenitora. Em vez de reagir contra esta aberração mental, os padres, os economistas, os moralistas sacrossantificaram o trabalho. Homens cegos e limitados, quiseram ser mais sábios do que o seu Deus; homens fracos e desprezíveis, quiseram reabilitar aquilo que o seu Deus amaldiçoara. Eu, que não confesso ser cristão, economista e moralista, recuso admitir os seus juízos como os do seu Deus; recuso admitir os sermões da sua moral religiosa, econômica, livre-pensadora, face às terríveis consequências do trabalho na sociedade capitalista.” (LAFARGUE, 2012, p.13).

²⁹ A contracultura ignora o reconhecimento oficial (vindo de que lado da paleta ideológica que venha, pois busca justamente destruir esse lastro civilizacional que se faz por via do acúmulo de capital, evangelismo desenvolvimentista e exploração infinita), seu lugar é sempre a margem, onde pode estabelecer conexões não redundantes com a realidade, não viciadas ou dogmatizadas. Então, florescem, no interior dos múltiplos movimentos (não há, reiterando, um movimento hippie ou contracultural, mas vários – muitos inclusive questionando estratégias um dos outros), práticas de vida libertárias, na aparência, na mente e no comportamento, que têm, como objetivo, sabotar o *status quo*.

³⁰ Nesse sentido, temos o caso exemplar de Roberto Rugiero que, em depoimento ao livro *Os dentes da memória – Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*, diz o seguinte: “A presença dos beatniks ficou mais evidente, mas hoje em dia, acho chatíssimo. (...) ainda em 1964, me casei e me afastei completamente do grupo [dos poetas paulistas]. *Caí na real e fui trabalhar*” (grifo meu) (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.66). Mentalidade blindada para novas experiências, esse aí, mesmo que em diálogo com mentes perspicazes e críticas, não entendeu nada. Ainda bem que os outros não “caíram na real” – até porque sabiam que o real é uma ficção.

³¹ No filme, Orlando Parolini vocaliza os seguintes poemas: “anjos descem das palmeiras”, de *Poemas do pequeno assassino*; os fragmentos 19 “(fargo)” e 24 da longa peça poética *O pântano*; “Poema para Sumiê”, de *Poemas do pequeno assassino*; a parte número 1 do poema serial “Poemas do pequeno assassino”, que dá título a todo o conjunto do segundo livro do poeta; e “A perdição”, também de *Poemas do pequeno assassino*.

depoimentos extasiados do amigo: tudo para tentar dar conta da potência e originalidade desse artista anárquico que enfrentou as tensões de seu tempo e que, por inúmeros motivos, permaneceu à extrema margem – *à margem da margem*, para usar uma expressão de Décio Pignatari.

1.2.1 LET IT BRISA: BUQUÊS DA CONTRACULTURA

*I saw the best minds of my generation destroyed
by madness, starving hysterical naked*

Allen Ginsberg

*I go to the movie and I go downtown
Somebody keep tellin' me don't hang around
It's been a long, a long time coming
But I know a change gonna come, oh yes it will*

Sam Cooke

Os marcos iniciais da contracultura³², para muitos autores, entre eles Roszak (1972) e Pereira (1983), seriam o rock'n'roll e a histórica leitura de Allen Ginsberg de seu paradigmático poema “Howl”³³, numa noite fria de 7 de outubro de 1955, na Six Gallery, em San Francisco (EUA). A partir daí, uma imensa quantidade de estratégias antissistema surgem como possibilidades concretas de alternativas ao completo sucateamento da vida operado pelo maquinário capitalista. Os hippies ajudam a caracterizar o conceito de contracultura ali nos anos de 1960, exaltavam o transe e a transação do rock e do sexo, se ligavam na ecologia, curiosos e interessados pela macrobiótica e pela filosofia oriental, pela viagem com drogas³⁴, em viagem no esquema

³² Segundo Luiz Carlos Maciel: “O termo ‘contracultura’ foi inventado pela imprensa norte-americana nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.” (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p.13). Ainda, com Maciel, pode-se entender a contracultura a partir de dois pontos: “a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60” e “b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical”. (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p.14). Isto é, existe a contracultura advinda dos EUA, do rock e do movimento hippie, mas existe também um espírito contracultural transtemporal – há contraculturas em todos os períodos da história. As contraculturas são a “história do retorno da liberdade criativa reprimida pelo seu início” (SEVCENKO, 2005, p. 15), nesse sentido, a contracultura é uma ética, um modo de estar no mundo.

³³ *Howl and Other Poems* seria publicado apenas no final de 1956.

³⁴ O uso festivo do LSD, por exemplo, era defendido amplamente no meio intelectual e artístico. Os poetas beat também. Assim como Aldous Huxley. Os artistas do rock. Roberto Piva, nosso poeta-bandido-xamã, relatando uma viagem de ácido: “quando bateu o ácido, olhei para o universo. Então tirei a roupa. Fiquei completamente nu e caminhei por todo aquele mato sem me machucar com nenhum espinho. Depois comi um pêssego como se fosse pela primeira vez.” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.109). Enfim, o LSD foi a droga psicodélica que encantou a juventude, artistas e intelectuais mundo afora. Timothy Leary, um entusiasta do ácido e ativista da contracultura, “declarou, nos anos 1960, que o ácido lisérgico era a forma que Deus tinha

mochila/carona, espalhando pelo mundo os ideais da vagabundagem inspirada, *on the road*. Era a filosofia *drop out*³⁵ em ação, isto é, imaginaram utopias e caíram fora do sistema opressor e colonizador. O sentimento antípoda à cultura estabelecida era tão arrebatador que o termo para designar aquela rebelião de jovens só poderia ser mesmo *contracultura*³⁶, pois é “uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos

escolhido para aparecer nos Estados Unidos nos anos 1960” (LEMINSKI, 2012, p. 67). O evangelho psicodélico estava à disposição do mundo.

³⁵ A expressão vem de uma célebre frase de Timothy Leary “Turn on, tune in, drop out”, dita no protesto contra o banimento do LSD no Estado da Califórnia, o Human Be-In, que aconteceu em 14 de janeiro de 1967, em San Francisco, e reuniu cerca de 30 mil pessoas em torno de shows, palestras e outras diversas atividades culturais.

³⁶ A contracultura, mais que uma movimentação estanque nos quadros da história é uma postura, um modo de existir no mundo. Sua essência contestadora não está presa aos anos de 1960, mas continua se alastrando para além das fronteiras temporais, encantando corações e mentes nos períodos posteriores (e anteriores também, ainda que não tivesse essa conceituação), numa circulação transtemporal. Marcos Alexandre Capellari fala num *espírito da contracultura* e explica detalhadamente: “Da mesma forma que Weber fala de um *espírito capitalista* é possível falar de um *espírito contracultural*. Como é óbvio, como um tipo-ideal, como um esqueleto conceitual que, para ganhar vida, precisa ser revestido de músculos, carne, sangue e demais fluidos. É o que fazem Ken Goffman e Dan Joy na obra *Contracultura através dos tempos*, ao aplicarem o conceito ao drama de Abraão, ao mito de Prometeu, ao pensamento e à vida de Sócrates, bem como a várias manifestações de contestação cultural no Ocidente e no Oriente, ao longo da história. Assim, tanto Abraão quanto Jesus Cristo podem ser considerados contraculturais e o mesmo se aplica a Prometeu, Buda ou Sócrates ou ainda ao “espírito” iluminista. Cada um desses fenômenos radica-se em postulados singulares, em visões de mundo específicas, sendo, a rigor, muitas vezes opostos entre si, mas comungam da mesma repulsa em relação à cultura dominante, aos valores e à visão de mundo predominantes no período. A motivação comum a todos é, pois, a constatação por parte de seus envolvidos de que a cultura vigente representa alguma forma de opressão, de redução da autonomia, enfim, de restrição da liberdade. O *espírito contracultural* pode ser definido, pois, como um tipo específico de rebeldia voltado contra os valores e ideias dominantes, considerados opressivos. Implica um grau de desajuste em relação à cultura hegemônica; mas não implica, necessariamente, uma configuração ideológica específica, nem muito menos um conjunto de regras, de valores ou de saberes idênticos entre si. O que é realmente idêntico em todas as manifestações contraculturais não é outra coisa senão a recusa em relação à cultura dominante; recusa que ganha forma e conteúdo ao se materializar como oposto das configurações culturais vigentes: o sistema de castas e a eternidade do Atman, para Buda; as explicações mítico-religiosas e a opinião elevada à categoria de norma, para Sócrates; a teologia e o fanatismo religioso, para a filosofia das luzes e assim por diante. Carlos Alberto M. Pereira tem a mesma opinião: para ele há duas concepções distintas para o termo ‘contracultura’. A primeira, histórica, refere-se aos fenômenos dos anos 60-70; a segunda, atinente ao fenômeno humano, existencial, ocorre de tempos em tempos, como resposta a uma determinada conjuntura opressiva (...). É a segunda acepção que designa o “espírito referido: uma rebeldia especificamente em relação à cultura, mas à cultura considerada com base do real e não meramente como sua expressão. Ao contrário de outras formas de rebeldia como, por exemplo, contra as formas de exploração econômica ou os excessos de um determinado potentado, o *espírito contracultural* contrapõe-se ao próprio background da realidade social vivida, aos valores e à definição do real que, como um motor, alimenta, põe em movimento e conserva toda a dinâmica social: a economia, a política, a religião, os saberes, os comportamentos – em seu conjunto considerados opressivos. Como toda e qualquer rebeldia, o *espírito contracultural* pode ser considerado, grosso modo, como um impulso de negação, de repúdio à ordem vigente ou, em outras palavras, à própria dominação; como toda e qualquer rebeldia, ele se define mais por negar que por afirmar, mais pela recusa que pela explicitação de um “projeto”, como é o caso, por exemplo, de propostas revolucionárias clássicas. (...) Na medida em que uma contracultura eventualmente vence seu oponente, destituindo seus valores e sua visão de mundo, ela automaticamente se transforma em cultura e dela passam a derivar mecanismos opressivos análogos aos da cultura derrotada; o novo se transforma em velho, a espontaneidade em hábito e os comportamentos, até então inspirados na autonomia da recusa, são padronizados e uniformizados. Convertida em cultura opressiva, passa a inspirar novas formas de rebeldia. Foi assim que o cristianismo, ao sair das catacumbas por intermédio do Edito de Milão, tornou-se opressivamente hegemônico, inspirando toda sorte de heresias; foi assim também que o racionalismo

de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante” (ROSZAK, 1972, p.54).

A estratégia da contracultura torna-se muito atraente para uma imensa parte da juventude, porém, uma outra parcela da resistência contestará as ações de sabor hedonista/libertário, evento que resulta na ruptura entre o pessoal do *flower power* e os materialistas/marxistas. Uma parte destes últimos optam pelas pela guerrilha contra o estado ditatorial, enquanto os primeiros optam pela rebelião existencial, pela busca de modos diferentes de fazer as coisas. A contracultura, de uma maneira geral, seria atacada tanto pela esquerda quanto pela direita. A esquerda propagava que a contracultura e seu ideário de curtição, sem programa político sistematizado, era coisa de pequeno-burguês³⁷; já a direita os via como pervertidos, boêmios, libertinos, heréticos, vadios, viciados, a própria representação do mal anticristão.

A invasão hippie se dá por todo o planeta, comunas psicodélicas se espalham pela América³⁸. Um desses inventivos grupos que aparecerão e ganharão relevo é o grupo do escritor de temperamento dionisíaco Ken Kesey³⁹: os Merry Pranksters⁴⁰. Os Pranksters coletivizavam a vida, na construção de uma existência coletiva e experimental, radicalizando o seu modo de vivera no interior da sociedade de consumo. Jovens hippies

dualista grego, condenado ao ostracismo ou à cícuta, alçou-se após um longo processo de conciliação com a teologia à condição de único porta-voz da verdade no Iluminismo, inspirando a rebeldia romântica, não sem passar pelos terrores do Santo Ofício, sobretudo no período da Revolução Científica. Mas não foi assim com a contracultura dos anos 60 e 70 do século XX, derrotada em seu nascedouro e incorporada quase que imediatamente pela indústria cultural às prateleiras do consumo.” (CAPELLARI, 2007. pp.212-214.).

³⁷ Tanto que o anárquico Roberto Piva vai denunciar, a todos instante em sua carreira, uma perseguição vinda de setores da esquerda contra os poetas marginais de São Paulo (além de Piva, faziam parte do grupo os poetas Claudio Willer, Antonio Fernando Franceschi, Roberto Bicelli, Décio Bar, dentre outros): “Os pseudo-intelectuais de esquerda boicotaram muito os nossos trabalhos porque eles não tinham inspiração, viviam do que acontece na política” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.127).

³⁸ Espocavam pequenas comunidades rurais por todo os EUA. Muitas dessas comunidades eram comandadas por gurus e guias espirituais fajutos que faziam sérios estragos na mente dos menos avisados, aplicando táticas de lavagem cerebral. O cume desse estágio de alienação da contracultura foi o caso Charles Mason, líder de uma seita de fanáticos enlouquecidos que cometeram terríveis assassinatos no fim da década de 1960, ajudando a enterrar de vez a utopia hippie.

³⁹ Kesey é autor de *Um estranho no ninho*, livro que se tornou *best-seller* e que também se tornou, em 1975, filme em Hollywood (dirigido por Milos Forman, tendo Jack Nicholson no papel principal).

⁴⁰ Kesey, no começo da década, adquiriu um velho ônibus escolar, modelo 1939. O ônibus foi todo pintado à maneira psicodélica (um turbilhão de cores) e partiu das montanhas de San Francisco rumo a Nova York, lotado de intelectuais e artistas contraculturais inaugurando, pelas estradas americanas, a possibilidade da curtição de uma metafísica experimental, sincrética, ampla e libertária. Lisérgica e não-redundante. Os Merry Pranksters colocaram o pé na estrada no velho ônibus psicodélico em junho de 1964 e quem estava ao volante era nada mais nada menos que Neal Cassady, figura lendária da beat generation, imortalizado em *On the Road*, romance seminal de Jack Kerouac. Fizeram, ainda durante a década de 1960, algumas outras viagens. Nos anos 1990, há uma retomada do projeto, obviamente sem o mesmo poder simbólico, vigor e força. Tom Wolfe (1930-2018), renovador do jornalismo americano, escreveu um livro sobre a trupe de Kesey: *The Electric Kool-Aid Acid Test*, de 1968 – que depois se tornou um clássico do chamado *new journalism*.

insatisfeitos com o hipócrita e falso *american way of life*, a trupe de Kesey promovia o Teste do Ácido, que se traduzia em festas⁴¹ bacantes (para cada litro de laranja, ¼ de LSD, fonte de energia da experiência mágica), onde se doava especial atenção ao êxtase do espírito, à alegria da criação e do encontro afetivo, à abertura das portas da percepção. Foi uma das primeiras comunas alternativas da década e lá cultivava-se a experiência de uma vida psicodélica⁴².

Heterogênea, abarcando espectros de pensamento de diferentes origens, a contracultura abriu de maneira muito intensa os horizontes utópicos, gestando, num momento de hostilidades e crises políticas infinitas, pontes de afeto e novas significações coletivas:

Reconcilia-se, no pensamento contracultural, a noção de que, à felicidade coletiva deve corresponder a individual e vice-versa, porquanto ambas as esferas encontram-se intimamente imbricadas. Se isso não ocorre, há um *mal-estar na civilização*, a razão encontra-se nas formas pelas quais a sociedade se organiza, a partir de uma cultura calcada em princípios destrutivos, de oposição férrea entre homem e natureza, entre ego e mundo, entre razão e sentidos, entre vida e morte. (CAPELLARI, 2007, p.123)

Esse desabrochar existencial tem um significado ainda mais forte quando pensamos que, pelo menos do ponto de vista da América Latina, o período da contracultura vai coincidir, em muitos países (o Brasil incluso) com violentas ditaduras militares. Essa grande pulsação de corpos desejosos de uma vida fora dos moldes tradicionais, mira, obviamente, para a herança de mundo que seus antepassados deixaram. Renovação – rebelião – revolução –, desejos conscientes e incontornáveis de mudar uma determinada situação de coisas.

⁴¹ Essas festas, que reuniam centenas de pessoas, duraram de 1964 até 1966, quando o LSD é, então, proibido em todo o território norte-americano.

⁴² Importante notar que a guerra (o termo militar *não* é fruto de mero acaso) contra as drogas na América é, em verdade, uma guerra contra os negros e pobres. O proibicionismo (baseado em crendices e outros estapafúrdios argumentos morais) é um dos combustíveis que sustentam a absurda engrenagem dessa guerra etnocida. Benjamin, sobre as drogas, tem uma pungente frase: “Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós.” (BENJAMIN, 1985, p.33).

O surgimento da contracultura não foi previsto⁴³ e nem espontâneo⁴⁴, as próprias urgências da época prepararam terreno para seu aparecimento. É um ânimo prontificado para tentar superar as contradições de uma sociedade cujos atritos não eram mais passíveis de negociação. Assim, como o espírito destrutivo benjaminiano, que “está sempre trabalhando de ânimo novo”, sua emergência é: construir mundos possíveis, numa cosmogonia psicodélica infinita, como mandalas em movimento⁴⁵.

Pacifistas (“Make love, not war”), esses jovens eram antípodas à truculência do sistema, e sua luta, apesar de exigir, em muitos momentos, atitudes mais enérgicas, se dá “nem sempre com brutalidade”, mas, também, “com refinamento” (BENJAMIN, 1995, p.237), quer dizer, há, no interior da movimentação na cultura jovem sessentista, uma

(...) concepção muito mais madura e muito diferente do que significa investigar a consciência não-intelectiva. Sua principal fonte está na forte influência exercida sobre os jovens pela religião oriental, com sua herança de contemplação dócil, pacífica e de consumada civilidade. Temos aqui uma tradição que contesta radicalmente a validade da cosmovisão científica, da supremacia da cognição cerebral, do valor da pujança tecnológica; mas o que faz no mais tranquilo e comedido dos tons, com humor, com ternura e até mesmo uma dose astuciosa de argumentação. (ROSZAK, 1972, pp.89-90).

Tomemos, como exemplo da opção pelo pacifismo⁴⁶, as inúmeras passeatas e também, dentre tantas outras, as icônicas fotografias “Flower Power” (1967), de Bernie

⁴³ Pelo menos naqueles primeiros instantes (mas não só) a contracultura não foi entendida (ou se foi, foi de maneira precária) pelos “quadros de conhecimento elaborados por nossa cultura” (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p.15-16).

⁴⁴ “La generación contracultural no fue una generación espontánea, tenían muchas fuentes, muchas de ellas nativas. La contracultura vino a culminar una línea de transmisión no sólo de Occidente sino específicamente de Norteamérica”. (YÉPEZ, 2002, p.121)

⁴⁵ À contracultura não interessa erguer nenhum monumento ao eterno, a desconstrução e reconstrução da arquitetura política e metafísica do mundo são o combustível de sua extrema vitalidade e vigor. Deste modo, o “caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte” (BENJAMIN, 1995, p.237). São essas possibilidades de vida inventiva, de “ocupação de espaço”, para lembrar Torquato Neto, que criam o espaço ideal para o encontro coletivo e ações no cerne dos problemas.

⁴⁶ Entretanto, houve, dentre as contraculturas do período, algumas que optaram pelo chamado ativismo extremo, que lançava mão, muitas vezes, de violência como resposta ao sistema. Esses desdobramentos (e/ou cisões) permearam as movimentações contraculturais norte-americanas dos anos de 1960. Cito, a título de exemplo, as ações dos Motherfuckers e dos Yuppies. Vamos lá. Os Motherfuckers eram uma dessas aberturas possíveis que confrontavam diretamente a utopia hippie. Atuando pelo circuito de arte, com uma estratégia extrema e *freak*, eram um grupo dadá/anarquista que atuava em Nova York, em ações diretas que iam desde a distribuição de alimentos aos sem-teto e batalhas com a indústria da música até a publicação do radical e revolucionário jornal *Black Mask*, que circulou entre os anos de 1966 e 1968. O nome do grupo

Boston, e imagem da “jovem moça da flor”, de Marc Riboud, ambas tiradas durante a grande manifestação contracultural contra a Guerra do Vietnã (1959-1975) no Pentágono, em Washington, em outubro de 1967; pensemos ainda nas inúmeras canções, como a emblemática e urgente “All You Need Is Love” (1967), dos Beatles.

As rebeliões libertárias, cuja “fonte instintiva dessa intenção é, sem dúvida, a visão juvenil” (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p.18), tomam forma de corpo e mente saudáveis (lembramos da macrobiótica, da psicanálise). O movimento “é jovial e alegre”, mistura, em sua festa, Dioniso e Kropotkin, busca destruir o velho mundo, afinal “destruir remoça, já que remove os vestígios de nossa própria idade” e traz gozo, o prazer de conjugar a vida em sua plenitude, “traz alegria” em seus mapas utópicos (cujas trilhas são tão difíceis), “já que, para o [espírito] destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radiciação de seu próprio estado.” (BENJAMIN, 1995, p.236). A contracultura (incorporada pelo espírito destruidor benjaminiano) representa juventude, auge da constituição física, e, por metonímia, simboliza saúde⁴⁷. Resistência (pulsão de

veio do poema “Black People!”, do furioso poeta Amiri Baraka: “The magic words are: Up against the wall, mother fucker, this is a stick up!”. A coisa poderia se resumir mais ou menos assim: “Há nos Motherfuckers uma ingenuidade crua e refrescante, uma perspectiva artesã da criação artística e uma violência informal e latente que são em tudo alheias ao ennui pós-aristocrático e ao tom acadêmico-conceptual de muitas vanguardas europeias. A crueza do discurso, o seu tom xamânico-futurista que faz um malabarismo confuso com uma terminologia que abraça tudo, do anarquismo aos direitos civis, e que acaba por compensar uma eventual debilidade da teoria, até da forma, com uma pujança existencial e vital. Cumpre aqui o que falha na maior parte do discurso de clique revolucionário, que na maioria das vezes funciona como uma maquete de arquitetura soviética, indistinta nas suas partes e privada de qualquer personalidade ou afectividade pessoal. Ao ler os Motherfuckers não lemos em primeiro lugar as suas considerações sobre a arte ou a revolução mas a narrativa clandestina de uma postura e de uma energia arrebatadoras que em todos os momentos contrastam e lutam contra as sempiternas regurgitações de cartilha ideológica” (Cf. VÁRIOS. *Up Against the Wall Motherfuckers!* Lisboa: Edições Antipáticas, 2011. pp.13-14). Os Yippies (Youth International Party – Partido Internacional da Juventude) iniciaram seus agitos também em Nova York (mais exatamente no dia 31 de dezembro de 1967), tornando-se um desvairado e representativo grupo ativista, antiautoritário, teatral e anárquico (não só não possuíam, como rechaçavam todo tipo de hierarquia). Os yippies criaram imensos furdunços pela cena artística e política norte-americana na década de 1960: organizaram um *Human Be-In* na estação central de Nova York; despejaram centenas e centenas de notas de dólar sobre os operadores da Bolsa de Valores, que saíram imediatamente de seus lugares, parando tudo o que estavam fazendo, para correr ensandecidos atrás das notas de dinheiro; em Londres, invadiram o popular programa de TV de David Frost Show, causando polvorosa; nomearam um porco, chamado Pigasus, o Imortal, para a presidência da república em 1969 (intervindo com extremo deboche durante a Convenção do Partido Democrata – fato que acarreta o julgamento e prisão de todos os yippies (dentre eles, Abbie Hoffman e Jerry Rubin, figuras importantes para a estratégia yippie, além de seus advogados) no caso que ficou conhecido como a Conspiração de Chicago, um dos julgamentos mais famosos da história dos EUA). O movimento foi, como todos os outros que partilhavam a mesma metodologia, desmanchando-se lentamente. Sobre esses ativistas *freak* fatalmente recai uma violenta reação por parte do Estado. Os custos desses investimentos do Estado são altíssimos: carreiras perdidas e caminhos destruídos, miséria, a sanidade e/ou a própria vida. Foram vanguardas contraculturais que usavam (também) a violência como revide, e que tentaram, no calor do momento, dar conta das contradições do movimento hippie e sua estratégia de transformação pacífica da sociedade.

⁴⁷ Para Luiz Carlos Maciel, a doença do nosso sistema é mental e, assim “tanto física quanto espiritual”, já que, para a contracultura, mente, corpo e espírito são um corpo só. Então, a sociedade enferma ataca violentamente ao corpo que a renuncia. Não é só a criatividade (mágica) que atua nessa recusa: é o próprio

vida) contra o conformismo (pulsão de morte) de uma sociedade doente. A abertura da vida, não seu fechamento. Daí a luta sem tréguas contra a sociedade tecnocrata hiperdesenvolvimentista, colocando-a sob incessante mira, questionando-a. Daí, a opção da cultura popular jovem ser por experimentar novas concepções de tempo, de espaço, de espiritualidade, de relações sociais e afetivas, de indivíduo, de vida⁴⁸.

(...) o que significa afirmar o primado dos poderes não-intelectivos senão questionar tudo quanto nossa cultura valoriza como “razão” e “realidade”? Negar que o verdadeiro eu seja esse pequeno e sólido átomo de objetividade intensa que conduzimos de um lado para o outro a cada dia, enquanto construímos pontes e carreiras, será decerto brincar com psicopatologia. Significa atacar os homens no âmago de sua segurança, negando a validade de tudo a que se referem quando pronunciam a palavra mais preciosa que possuem em seu vocabulário: “eu”. Entretanto, é isso que faz a contracultura quando, por meio de suas tendências místicas ou das drogas, agride a realidade do ego como uma unidade de identidade isolável, puramente cerebral. (ROSZAK, 1972, p.65-66)

Os pactos e propostas das contraculturas são essencialmente coletivos e generosos, abarcam multiplicidades e com elas repensam o real. Pensam a vida em sua essência e o mundo como manancial de dignidade possível a todos os povos. Rebeldia porque o que interessa é, justamente, a renovação radical da vida⁴⁹, a destruição das estruturas e, coletivamente, corrigi-las, recriá-las, reinventá-las. Criar ruínas, porém, “não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” (BENJAMIN, 1995, p.237).

instinto de sobrevivência dando seus sinais. O sistema é doença. A valentia e o inconformismo jovem são a saúde, o remédio. E essa é a audácia. Polos opostos de uma fratura muitíssimo exposta. Esse panorama “não pode ser considerada mera precipitação ingênua, pois funda-se, antes, num desencanto radical – atingido por saturação, maturidade – como o mundo tal como o conhecemos”. (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p.18).

⁴⁸ A contracultura é essencialmente arte, juventude, vigor, rebelião. Juventude que significa, como vimos, mais do que uma condição biológica: é uma ética, um modo de encarar a vida. Incorporando o espírito destruidor benjaminiano, as contraculturas também têm como objetivo “criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio.” (BENJAMIN, 1995, p.236).

⁴⁹ O espírito contracultural é uma recusa a essa negociação sempre muito ruim com o aparelho capitalista – onde, não poucas vezes disfarçada de democracia, a barbárie vence. As desvantagens são explícitas e os custos altíssimos – a história está aí para mostrar a todos. O próprio Walter Benjamin nos avisou, em suas “Teses sobre o conceito de história”, sobre a impossibilidade de negociar, qualquer que seja a hipótese, com o capitalismo. “Reformar o capitalismo é o mesmo que limpar o chão com merda”, dizia um pixo contracultural num muro do centro da cidade de São Paulo (2013).

O movimento hippie foi severamente criticado pelos movimentos reacionários por conta de sua suposta improdutividade⁵⁰. A colonização do espírito em prol da riqueza de poucos e a miséria de muitos; exploração infinita dos recursos naturais e da vida⁵¹. O movimento hippie, por seu turno, recusa veementemente a colonização do espírito e, obviamente, se recusaria, até onde desse, a alimentar essa estrutura⁵². Roszak explica que

(...) Hans Toch invoca o princípio protestante do trabalho para pregar um sermão aos hippies por causa de sua vida “consumidora, porém improdutiva”. O Professor Toch observa que são “parasitários”, porque “os hippies, afinal de contas, aceitam – e até exigem – serviços sociais, enquanto recusam a conveniência de prestar uma contribuição para a economia”. Mas é claro que recusam. Como não? Possuímos uma economia de abundância cibernética que dispensa o trabalho desses rebeldes, uma economia que está rapidamente rompendo a relação entre trabalho e salários, que sofre miséria por causa de má distribuição, e não por causa de escassez. Desse ponto de vista, por que motivo a marginalização voluntária dos hippies será mais “parasitária” que a marginalização forçada dos habitantes dos guetos? A economia é capaz de passar muito bem sem toda essa mão de obra. Nesse caso, que melhor forma haverá de gastar nossa riqueza do que nos bens e serviços mínimos que garantam o lazer para o maior número possível de pessoas? Ou serão esses hippies merecedores de censura porque parecem gozar sua mendicante ociosidade, ao invés de se indignarem, como parece ser o dever dos pobres, e lutarem ferozmente por conseguir um respeitável emprego de quarenta horas por semana? A orla boêmia

⁵⁰ O princípio capitalista do trabalho e sua retórica de que o trabalho dignifica o homem, de que o trabalho é a essência humana (“O trabalho é a essência do homem porra nenhuma. A atividade talvez seja, mas trabalhar, não.”, nos lembra o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro), são mecanismos montados para colonizar o pensamento – estratégia não só do capitalismo tecnocrata mas também das religiões em geral. Afinal, na sociedade desenvolvimentista só tem valor aquele que produz incessantemente, aquele que gera lucro para a insaciável fantasmagoria capitalista, reduzindo toda a vida e seus valores ao lucro do patrão. Paul Lafargue (1842-1911) afirma que a “moral capitalista, lamentável paródia da moral cristã, fulmina com o anátema o corpo trabalhador; toma como ideal reduzir o produtor ao mínimo mais restrito de necessidades, suprimir as suas alegrias e as suas paixões e condená-lo ao papel de máquina entregando trabalho sem tréguas nem piedade” (LAFARGUE, 2012, p.10).

⁵¹ Lafargue, sobre o trabalho em seu tempo: “A nossa época é, dizem, o século do trabalho; de fato, é o século da dor, da miséria e da corrupção.” (LAFARGUE, 2012, p.24).

⁵² O movimento hippie, talvez a expressão mais popular, em termos globais, da contracultura norte-americana (tinha, em sua vantagem, a enorme popularidade da floração mais talentosa da história do rock), foi, como todas as outras utopias, devorado pelo sistema – que, não nos esqueçamos, transforma tudo em mercadoria, como bem apontou Paulo Leminski “a partir da segunda metade do século XX, a arte do Ocidente, toda, é (ou será) mercadoria. Ou nem será percebida como arte (...)” (LEMINSKI, 2011, p.52). Isso, entretanto, não diminui a força de suas pequenas magias.

da cultura de juventude merece algumas críticas – mas certamente não esta. (ROSZAK, 1972, pp.46-47).

As questões de Roszak são muito pertinentes e abrem uma possibilidade de leitura interessante e mais rica com relação à contracultura hippie⁵³, aos seus discursos e modos de viver. Discursos e modos estes que têm um efeito explosivo na desconstrução dos pilares que sustentam a sociedade industrial. É uma ética radical, em muitos sentidos, que se move pela esfera da rebelião erótica, pelo desejo, pela criatividade (que será, aliás, um dos motes maiores daqueles tempos: “a imaginação no poder”⁵⁴. A batalha imaginação (criação, pulsão de vida) x tecnocracia (produção/consumo, pulsão de morte) se dá, Desse modo, pelo liberdade existencial. Anders afirma que o “dualismo ao qual estamos condenados não é mais o do espírito contra a carne ou do dever contra a inclinação, não é nem cristão nem kantiano, mas sim o da nossa capacidade de produzir em contraposição ao nosso poder de imaginar” (ANDERS, 2013, s/n). Quer dizer, é a capacidade de imaginar que guia a disposição contracultural contra a dinâmica capitalista.

Por que seriam os jovens os principais contestadores da sociedade capitalista tecnocrata? Segundo Roszak, a resposta é óbvia: “os jovens assumem tamanho destaque porque atuam contra um pano de fundo de passividade quase patológica por parte da geração adulta. Só reduzindo a zero nossa concepção de cidadania é que poderíamos

⁵³ Claro que a contracultura, como qualquer outro movimento contestador das regras vigentes, tem suas contradições. Roszak apontava para dois perigos que poderiam desmontar a contracultura hippie: “dois perigos: por um lado, a debilidade de seu relacionamento cultural com os desprivilegiados; por outro, sua vulnerabilidade à exploração como espetáculo divertido para a sociedade opulenta” (ROSZAK, 1972, p.80). A contracultura, especificamente, passará, no fim da década, por inúmeras tensões contradições que culminarão com seu fim. No dia 6 de dezembro de 1969, no concerto Altamont Speedway Free Festival, realizado em Altamont (EUA), onde participaram, entre outros, Santana, Jefferson Airplane, Crosby, Stills, Nash & Young, e os Rolling Stones, ocorreu, justamente durante o show deste último, o assassinato do jovem negro Meredith Hunter pela gangue de motoqueiros Hell’s Angels (convidada justamente para fazer a segurança do concerto); em abril de 1970, Paul McCartney (1942) anuncia a separação dos Beatles; em dezembro do mesmo ano, John Lennon (1940-1980), um dos maiores ícones da contracultura, solta sua emblemática canção “God”, onde faz uma revisão da década do *paz e amor* e canta o famoso verso: “the dream is over”. Mais tarde, o mesmo Lennon declararia: “Eu acordei para isso também. O sonho acabou. As coisas continuam como eram, com a diferença que estou com 30 anos e uma porção de gente usa cabelos compridos” (JOHN LENNON *apud* PEREIRA, 1983, p.51). Talvez sejam esses os fatos mais simbólicos que culminaram no fim do hippismo e sua rebelião. As contradições de suas estratégias estavam postas. A festa havia acabado.

⁵⁴ Um dos slogans do Maio de 68 francês. Através de uma retórica provocadora e instigante, muitos foram os slogans antissistema. Aqui, uma pequena antologia libertária: “Abaixo a sociedade de consumo”, “Abaixo o realismo socialista. Viva o surrealismo”, “O agressor não é aquele que se revolta, mas aquele que reprime”, “A anarquia sou eu”, “A barricada fecha a rua, mas abre a via”, “Corram camaradas, o velho mundo está atrás de vocês”, “A economia está ferida, pois que morra!”, “A insolência é a nova arma revolucionária”, “É proibido proibir”, “Eu gozo”, “Quanto mais eu faço amor, mais tenho vontade de fazer a revolução. Quanto mais faço a revolução, mais tenho vontade de fazer amor”, “A poesia está na rua”, “Sejam realistas, exijam o impossível”, “Tudo é Dadá”, “Escrevam por toda a parte!”.

desculpar nossa geração adulta por sua espantosa omissão. Os adultos do período da II Guerra Mundial, acometidos pela paralisia de desnorteada docilidade” (ROSZAK, 1972, p.33). Preocupada com seus pequenos problemas, a “geração adulta”⁵⁵ achou mais interessante ignorar os ventos de um tenebroso processo histórico e seguir em seu arrivismo doentio e triunfante.

Para derrubar as estruturas do poder estabelecido, a resistência jovem precisaria daquilo que Roszak chama de “forças sociais adultas”, pois, ali no calor do momento, para que a rebelião jovem pudesse abalar a sociedade, fazer surtir o efeito de seus paradigmas utópicos, necessitariam do apoio⁵⁶ dessas forças. Não o tiveram, porém. Eram vistos com muita desconfiança, ainda que, é importante salientar, muitas pautas caras à esquerda eram também caras à contracultura. Por outro lado, “as forças sociais adultas – inclusive as da esquerda tradicional – constituem o lastro do *status quo*” (ROSZAK, 1972, p.17) e a inviabilidade da vida dentro desse *status quo* é patente. A esquerda ainda tende à vigilância e não consegue se livrar da retórica capital-desenvolvimentista, o que a impede de pensar um modelo de mundo diferente, estruturado sobre outros alicerces, antípodas à exploração incessante de mentes e corpos. A contracultura se expressa, principalmente, pela arte e “toda postura política ‘de esquerda’ tende a uma certa aversão à ideia de ‘liberdade’ da arte” (LEMINSKI, 2011, p.51), esse fato cria, portanto, uma enorme antipatia, por parte dos jovens, por ambas ideologias que polarizavam o período⁵⁷. Com ou sem apoio das camadas ativistas mais velhas e experientes, os jovens optaram por conjugar, na vida real, a qualquer custo, as apostas positivas de velhos rebeldes de outros tempos. Como nos mostra Roszak, “foram os jovens, à sua maneira amadorística

⁵⁵ A cultura que herdamos dos pais representa o espírito velho disfarçado de “essência da realidade”, quase como segunda natureza. Combater essa cultura é uma maneira de possibilitar uma outra nova concepção de realidade, onde a liberdade do outro seja respeitada e a democratização de formas de organização e vivências sejam realmente efetivas. O pensamento herdado do mundo velho, o mundo dos nossos pais, insiste na hierarquização da vida – a *cultura de si* é sempre a melhor. Quer dizer, é a ideologia do colonizador replicada na vida ordinária. Nossa cultura não é melhor nem pior que nenhuma outra, nem as anteriores, nem as que surgirão nos futuros próximos. Por isso, esse combate, que garantia, através da discussão e transformação de ideias, respeito irrestrito às múltiplas alteridades, foi “o primeiro ato indiscutivelmente positivo e genuinamente revolucionário da contracultura” (MACIEL *apud* PEREIRA, 1992, p.15). Que tipo de sociedade as gerações anteriores imaginaram para aqueles que estavam ali segurando uma epidemia de crises infundáveis e levando nas costas o trauma de duas guerras mundiais e suas consequências terríveis? O mundo velho passa não só a não despertar interesse algum, como passa a ser alvo de ataques. A morte do velho mundo é a única via para a criação do novo mundo, de uma nova vida numa nova sociedade.

⁵⁶ Como canta Raul Seixas em sua canção “Por quem os sinos dobram”, do álbum homônimo de 1979: “Nunca se vence uma guerra lutando sozinho / Cê sabe que a gente precisa entrar em contato / Com toda essa força contida e que vive guardada”.

⁵⁷ Nesse sentido, é bom lembrar do Relatório Khrushchov, lido em 25 de fevereiro de 1956, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, onde o então Secretário-Geral do partido comunista russo, Nikita Khrushchov, expôs ao mundo os horrores cometidos por Josef Stalin.

e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências (...)” (ROSZAK, 1972, p.37). O ímpeto juvenil tem na persistência um de seus maiores mananciais de energia: mesmo sabendo que tudo podia dar errado, aquela geração foi lá e fez as coisas acontecerem, ocupou espaço⁵⁸, criou atritos.

Os jovens poetas que surgiram nesse contexto reagiram intensamente contra a chamada Geração Silenciosa – uma geração de intelectuais e artistas “conformada a la situación de paronoia anticomunista, Truman, la guerra de Corea y la familia como modelo de separación de los sexos y las edades” (YÉPEZ, 2002, p.17), que dá continuidade às sérias e intensas crises que levariam à catástrofe da Segunda Guerra e que manteriam, por décadas, o planeta em estado de alerta constante diante de novas e maiores dificuldades e medos. Amiri Baraka, um dos poetas mais importantes da contracultura norte-americana, assim descreve o período:

La tendencia reaccionaria de los cincuenta, que produjo el McCarthismo y las purgas de Hollywood y la academia, la Guerra de Corea y Eisenhower se reflejaba en la literatura estadounidense por medio del dominio de un verso de revista castigadoramente seco, muy manierista coludido con frases en griego y latín, pies de página y el calibre emocional de un crucigrama del New York Times... Este tipo de literatura era promovido por los llamados Nuevos Críticos, que buscaban quitar toda relación social a la poesía, de la literatura en general, haciéndola un artefacto completamente solipsista y elitista... Los líderes eran Allen Tate, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks y Robert Penn... Nosotros, en cambio, queríamos una poesía que ayudara a transformar a la sociedad, no solamente lamentar o mitificar al status quo. (BARAKA *apud* YÉPEZ, 2002, p.16)

Quer dizer, àqueles jovens criadores/pensadores, não interessava os rumos que a poesia oficial seguia. Notadamente, os alvos eram os seguidores de T.S. Eliot e o grupo

⁵⁸ O poeta piauiense Torquato Neto (1944-1972), uma das figuras centrais de nossa contracultura, tinha, como uma de suas principais teses de resistência ao ordinário, a ideia da “ocupação de espaço”. A ação de ocupar espaços, “pelas brechas, pelas rachas”, não é apenas a construção de outros lugares enunciativos, mas também a luta pela felicidade erótica (no ato sexual, a ocupação de espaço determina o prazer). É o norte do imaginário poético torquatiano e nisso a gíria “transar”, muito usada pelo poeta, assume um caráter altamente político.

que orbitava o New Criticism: intelectuais e poetas que ditavam as leis do “bom gosto”⁵⁹ e cuja poesia resultava em algo “retórico, artificial, abstracto, repetitivo e ideologicamente conservador” (YÉPEZ, 2002, p.16). Tudo diametralmente oposto à vitalidade e energia da contracultura, que, por sua vez, abriu caminho não somente para outro tipo de poesia, mas também a outro tipo de vida.

Para construir o lugar utópico que almejavam, portanto, era necessário rever, com urgência e criatividade, as engrenagens que regulavam o mundo. A poesia norte-americana oficial dos anos de 1950 era extremamente conservadora e caracterizada “por la supremacía blanca, el anticomunismo paranoico, la dominación de género, la homofobia, la intolerancia en general, todo ello recubierto por una apariencia de prosperidad moral y social” (YÉPEZ, 2002, p.17), todos os mecanismos clássicos de exclusão (silenciamento de vozes, tão comum no campo literário quanto na vida sócio-política) e manutenção de poder de uma minoria branca, europeia, cristã, endinheirada.

O sistema opressor e adoecido será o alvo da poesia contracultural feita nos EUA nos anos 1960: “Malcolm X y Martin Luther King, la desegregación de la educación pública, los Black Panthers, la guerra de Vietnam, el movimiento chicano, la lucha en la calle por los derechos civiles, el rock, el LSD, las revueltas estudiantiles y los enfrentamientos con la policía en distintos campus universitarios, la liberación de la mujer” (YÉPEZ, 2002, p.17). A razão europeia será muito contestada pelos jovens. A contracultura se contrapôs radicalmente à “validade da cosmovisão científica, da supremacia da cognição cerebral, do valor da pujança tecnológica” (ROSZAK, 1972, pp.89-90), o dogma racionalista⁶⁰, enfim. Afinal, foi essa razão que construiu isso que hoje chamamos, não sem hesitação, de *civilização*. Roszak, entendendo as nuances dessa movimentação crítica, nota que a persistente “visão cientificista do mundo”, onde a “tecnocracia” – entendendo “sociedade tecnocrática” como “produto de um industrialismo maduro e em aceleração” (ROSZAK, 1972, p.31) – e todo seu maquinário de ordenação do mundo, é, na verdade, um “imperativo categórico cultural”, que rege todos os setores de nossa vida, cuja validade jamais pode ser colocada em questão e que

⁵⁹ Em seu ensaio chamado “Chaos Truth and Change”, de 1959, Amiri Baraka, poeta contracultural ligado ao movimento negro, pensador central da resistência poético-política nos anos de 1960, escreve: “Everything must be made to fit into the poem. There must not be any preconceived notion or *design* for what the poem *ought* to be”.

⁶⁰ O questionamento da razão, ali naquele momento histórico, não quer dizer que tenha havido algum desejo pela volta de qualquer tipo de obscurantismo, é bom que se diga.

funciona de maneira “ideologicamente invisível”, justamente para tornar difícil sua eliminação.

A ideia de que as necessidades vitais do homem passam pelas vias tecnocráticas adquire a condição de verdade absoluta. Desse modo, o pensamento científico/especialista dominado e destinado a poucos e que, a partir dessa indecifrábilidade (sua verticalidade⁶¹, seu caráter intransponível à maioria das pessoas e de manutenção do poder através da conservação de hierarquias), aponta, inclusive, para a crença (muito difundida, porém não verdadeira) de que as múltiplas formas de consciência que (co)existem seriam formas anacrônicas de pensamento. A partir dessa noção de especialista, cria-se uma demanda e, conseqüentemente, uma infindável horda de especialista para tudo⁶². São, inclusive, legitimados por organizações importantes e poderosas (grandes universidades e/ou instituições de países historicamente ricos e dominantes) que compartilham a mesma visão de mundo. Ainda papeando com Roszak:

A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos. O que se procura criar é um novo organismo social cuja saúde dependa de sua capacidade de manter o coração tecnológico batendo regularmente. (ROSZAK, 1972, p.19)

Para os garotos e garotas da rebelião existencial que surge com o rock, essa situação é uma calamidade, é assassina de perspectivas e de futuros. Os rebelionários sacam, afinal, que “para que a ciência e a técnica sejam liberadoras, é preciso que se modifiquem sua orientação e seus objetivos atuais de produção dos meios de destruição sociais” (MATOS, 1981, p.12). Gerida por velhos ricos, turrões e egoístas, que acreditam, com uma fé quase religiosa, “que em algum lugar além das pílulas e dos gráficos econômicos existem especialistas que entendem o que deve ser entendido” (ROSZAK,

⁶¹ Como apontou Roszak, “os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos, que, por sua vez, justificam-se invocando formas científicas de conhecimento. E além da autoridade da ciência não cabe recurso algum” (ROSZAK, 1972, p.21). Desse modo, “se a Ciência e a técnica estão a serviço da mercadoria, o Saber está a serviço do Poder” (MATOS, 1981, p.13), e isso é absolutamente negativo.

⁶² A artista de vanguarda norte-americana Laurie Anderson (1947) tem uma canção muito incisiva sobre o tema chamada “Only an Expert”, cujos versos dizem o seguinte: “Companies with names like Pet Solution / The Hair Solution. The Debt Solution. The World Solution. / The Sushi Solution. / Companies with experts ready to solve the problems. / Cause only an expert can see there’s a problem / And only an expert can deal with the problem / Only an expert can deal with the problem”. A canção é parte integrante de seu álbum de 2010, *Homeland*.

1972, p.259), a tecnocracia capitalista produziu inúmeras situações de crise e miséria que resultaram, dentre outras catástrofes, nas duas Grandes Guerras Mundiais e todas suas terríveis consequências. Contra esse modelo de sociedade, baseada numa gerontocracia arrogante que não abre mão do poder⁶³ de jeito nenhum, que a contracultura se rebelou. Uma sociedade cuja população adulta lavou as mãos e renunciou à “responsabilidade de tomar decisões de valor, de gerar ideais, de controlar a autoridade pública, de salvaguardar a sociedade contra os rapinantes” (ROSZAK, 1972, p.34). Desse modo, todas as ações da resistência portavam, implícita ou diretamente, uma pergunta muito clara, algo do tipo: “como é que vocês permitiram isso, bicho?”, um “desencanto radical – atingido por saturação, maturidade – com o mundo tal como o conhecemos”⁶⁴, como apontou Maciel.

⁶³ Muito curiosa e informativa, nesse sentido, uma reportagem do ano de 2016, da revista Forbes, que aponta que as “famílias mais ricas de Florença são as mesmas há 600 anos”, isto é, desde o longínquo ano de 1427, o mesmo grupo familiar de elite manda na cidade. É um exemplo que está muito longe de ser exceção. Disponível em: <https://forbes.uol.com.br/forbeslife/2016/06/familias-mais-ricas-de-florenca-sao-as-mesmas-ha-600-anos/> Acesso em: 17 de abril de 2017.

⁶⁴ Ver nota 39.

1.2.2 PEQUENA NARRATIVA ANDRÓGINA: AMOR & CONTRACULTURA

*All you need is love
All you need is love
All you need is love, love
Love is all you need*

The Beatles

Em sua coluna sobre cinema japonês no jornal *São Paulo Shinbun*⁶⁵, Orlando Parolini comenta o filme *Morte à fera* (1959), do “niilista ético” Eizo Sugawa, apontando, no diretor japonês, as ânsias da parcela rebelde da juventude rebelde do seu tempo. Vejamos:

Dos diretores japoneses com menos de 30 anos cujos filmes foram lançados no Brasil, a figura de Sugawa Eizo se ressaltava. Criticado pela esquerda nacional, que viu nele o modelo de novo nazista, taxado de louco e paranoico pela análise psicológica do protagonista de *Morte à fera*, Sugawa permanece acima dessas classificações ridículas como intérprete fiel de uma grande parte da juventude de todo o mundo. Não uma juventude bitolada de esquerda, direita ou centro, mas de uma juventude para a qual nenhum regime político poderá oferecer qualquer caminho a trilhar e tirá-lo do caos em que a geração passada a lançou. Chamam-no de niilista. Seu niilismo, no entanto, parte de um ponto em que para ele as doutrinas sociais ou religiosas já contribuíram com tudo o que poderiam contribuir e, se da aplicação delas poderão surgir efeitos

⁶⁵ O *São Paulo Shinbun*⁶⁵ era, à época, o principal diário da colônia japonesa em São Paulo. Orlando Parolini assinou, ali, uma coluna onde praticava crítica de cinema japonês. O poeta trabalhou lá a partir de 1963, onde revezava a publicação de colunas com José Eduardo Marques de Oliveira, e, a partir de 1967, começa a dividir a coluna com o Jairo Ferreira. Segundo Alessandro Gamo: “Jairo começou a trabalhar lá em meados de 1966, a convite do crítico e poeta Orlando Parolini. Eles dividiam a coluna sobre cinema, que tratava quase essencialmente de cinema japonês e dos lançamentos que ocorriam nos cinemas da Liberdade. Escrevendo a cada quinzena ou dividindo semanalmente o espaço da coluna Cinema, os dois trabalharam juntos até meados de 1967, quando Jairo passou a assinar sozinho a coluna. É necessário ressaltar a importância que o cinema japonês teve na formação de uma geração de cineastas. O gosto pelo choque, por temáticas fortes e pelo questionamento moral eram pontos em comum. O bairro da Liberdade era um lugar de encontro para muitos cinéfilos e aspirantes a cineastas que tinham a sorte de receber uma quantidade grande de filmes japoneses que vinham para entreter a colônia”. (FERREIRA, 2006, pp.15-16). Parolini escreveu um volume imenso de textos para alimentar a coluna, era um grande conhecedor do cinema japonês. “O Orlando me mostrou certa vez os recortes do material que publicara no *Shimbun*. Eram mais de 900 críticas, ele me disse. Conversamos sobre alguns filmes e cinema japonês em geral (ele obviamente conhecia muito melhor que eu).” – depoimento de Inácio Araújo concedido por e-mail em 21 de abril de 2018.

benéficos, estão virão demasiadamente lentos. Nós não podemos esperá-los. É necessário viver intensamente até as últimas consequências. Viver hoje significa usufruir todos os prazeres do corpo e do espírito, mesmo que para isso tenhamos que mandar a moral e as convenções às urtigas. Se não temos coragem, daí nossa tragédia, a culpa será nossa, pois, de ambos os lados, milhares de bombas aguardam um momento oportuno. É sob essa tensão nervosa que agem os personagens de Sugawa. E a carga de nervosismo é tamanha que um gesto, um olhar do próximo serão capazes de transformar o homem num assassino ou levá-lo à própria destruição. (PAROLINI, 1963, p.96)

Nesse fragmento de crítica cinematográfica, Parolini coloca questões centrais para os jovens que alimentaram o sonho e as rebeliões utópicas sessentistas: é necessário “viver intensamente”, curtir, “usufruir todos os prazeres do corpo e do espírito”, pois as “as doutrinas sociais ou religiosas já contribuíram com tudo o que poderiam contribuir”, e mesmo que, continua o autor, saísse alguma solução dessas velhíssimas estratégias, elas chegariam tarde demais (*inúteis*, não nos esqueçamos dessa palavra que carrega, aqui nessa obra, uma melancolia radical). A rebelião, ali, estava para abrir os olhos de uma parte da juventude não cooptada pelos blocos ideológicos dogmáticos⁶⁶ e onipresentes⁶⁷, isto é, uma juventude que gostaria de presenciar transformações reais e “não uma juventude bitolada de esquerda, direita ou centro, mas de uma juventude para a qual nenhum regime político poderá oferecer qualquer caminho a trilhar e tirá-lo do caos em que a geração passada a lançou”. A cultura popular jovem, encenada em trabalhos

⁶⁶ Willer explica que: “A contracultura desconfiava dos projetos de poder que iam se instalando pelo globo terrestre no ambiente da Guerra Fria. Nem o projeto explorador e desenvolvimentista norte-americano, nem o projeto explorador e desenvolvimentista soviético interessava àqueles jovens que cultivavam uma nova modalidade de pensamento e imaginava outros modelos de vida. Desse modo, a via da anarquia será a escolha ética, funcionando como um dos métodos políticos de resistência ao mundo burocratizado e tecnocrata. Essa desconfiança ocorreu também no campo da metafísica. Quer dizer, a cabeça da moçada estava no espírito da terceira via (lembremos aqui da potência vital que é a mentalidade ecológica e da importância ética de um poeta como Gary Snyder), interessados que estavam em refazer o pacto com a natureza, daí a poética ecológica surgindo ali com tanta força e criatividade. A terceira via é ‘aquela da religião pessoal, do sincretismo, do pluralismo e heterodoxia; da liberdade, inclusive no modo de relacionar-se com a esfera transcendental ou com camadas profundas do próprio ser’” (WILLER, 2013, p. 45).

⁶⁷ A questão política, para a contracultura, era mais complexa. Havia grande consciência dos saldos tanto do capitalismo quanto do socialismo. Optaram, assim, pela desconstrução desses modelos já usados (e naufragados). Além de viver no olho do furacão da tensão da Guerra Fria, “percebem (e muitos de seus seguidores acham atrativo nessa percepção) que a construção da boa sociedade não é uma tarefa primordialmente social, e sim psíquica. O que torna a rebelião da juventude em nossa época um fenômeno cultural, e não um mero movimento político, é o fato de passar por cima da ideologia, procurando atingir o nível da consciência, buscando transformar nosso sentido mais profundo do ego, do próximo, do ambiente” (ROSZAK, 1972, p. 61). Abrir as portas da percepção. O poeta Gary Snyder diria que a “luta de classes significa pouca àqueles que, em suas mentes e vidas, abandonaram todas as classes” (SNYDER, 2005, p.182).

artísticos como o de Sugawa, propunha mudanças mais radicais, de raiz. Era grande a desconfiança com relação a sistemas ideológicos que se espelham e que não mudam nada no cerne dos acontecimentos reais. Apenas mantêm, através de medidas paliativas ou completamente inócuas, o maquinário de injustiça e miséria milenares. É justamente nesse vácuo, de tempos reacionários e de trevas, onde surgem, no submundo das metrópoles, as contraculturas⁶⁸ que irão questionar o poder estabelecido, o mundo construído pela geração anterior, operando, muitas vezes, através do espírito libertário de um romantismo radical.

Nesses termos, a poesia de Parolini é, não apenas filha de contraculturas, mas também, ela mesma, geradora de outras. Aqui, neste livro de estreia, podemos localizar inúmeros momentos onde o ânimo anárquico da contracultura se manifesta. Vejamos, por exemplo, o poema “Andrógino”, que não está datado, mas no conjunto de originais se encontra entre os poemas escritos durante o ano de 1958, o que sugere que foi escrito no mesmo período dos outros poemas constantes dessa safra. Vamos a ele:

ANDRÓGINO

fruto que em si mesmo a própria flor encerrasse
vi a forma do corpo envolver-se nos lençóis
dupla que era no desejo incontinido

a cabeça sobre o amado repousava
na mão esquerda um relógio
o enigma denunciava
(noite – quase madrugada)
e na direita uma taça
convidava para a estesia
(noite – quase madrugada)

ninguém diria ao ver as rosas em suas mãos
que um anjo ali pousara

era o andrógino
era

É um poema dividido em quatro estrofes disformes. A primeira com três versos; a segunda com sete versos; a terceira e a quarta com dois versos cada. Com relação ao metro, é variado; temos desde versos de 13 e 12 sílabas (o verso número 4 tem 11 sílabas,

⁶⁸ Nesse sentido, aqui, pensa-se sempre a ideia de “espírito contracultural” ou “tradição insurrecional” (BENJAMIN, 1985, p.31), que atravessa os tempos e não tem fim. Assim, concordo com o que pensa Heriberto Yépez quando diz que “establecer un fin de la contracultura y sus poéticas sería arbitrario y canonizador. Es mejor reconocer una serie de nudos que amarran algunos de sus objetivos principales y, a la vez, son el inicio de otras discursividades y prácticas”. (YÉPEZ, 2002, p.133).

mas pode também ter 12, dependendo da inflexão na leitura) até verso com apenas 1 sílaba. A respiração do poema começa extensa (até o quarto verso são medidas longas – de 10 a 13 sílabas) e na segunda estrofe quase toda diminui a intensidade para retomar na terceira estrofe e, na última, ir perdendo o fôlego, até chegar ao verso que conclui o poema, com apenas uma sílaba poética. Vemos, ainda, a recorrência de palavras muito caras ao caldeirão lexical paroliniano, como “flor”, “corpo”, “relógio” e “anjo”. Temos uma sequência de rimas toantes nos versos 4, 6, 7, 8, 10, 11 e 12. Seu ritmo, por conta da mudança de metros nos versos, mais ou menos organizados dentro da estrutura estrófica, flui construindo esses saltos na respiração, sugerindo excitação sexual e também estética (como confirma o uso da palavra “estesia”, no verso 9). Seu tema é o amor livre. Restauração contemporânea de celebrações pagãs, elementos importantes ligados à contracultura são perceptíveis no poema. Dentre eles, a erótica homoafetiva como transgressão do desejo normatizado (“a cabeça sobre o amado repousava”), expandindo saberes do corpo; a celebração extática (“convidava para a estesia”) com o vinho, a bebida libatória por excelência, (“e na [mão] direita uma taça”) como atualização do anárquico e festivo espírito dionisíaco.

A androginia⁶⁹, muito presente na contracultura⁷⁰, de modo geral, é um maneira pessoal de reinventar imaginários e criar vidas (novas narrativas) sobre o próprio corpo. O exercício da sexualidade andrógina confronta a moral e os bons costumes da sociedade, pois, através dele, se vê a possibilidade de reflexão sobre a liberdade dos corpos, por meio da transformação⁷¹. Sendo um “eu” paradoxal, ao mesmo tempo hesitante e confluyente, o

⁶⁹ Adauto Novaes nos conta a seguinte história sobre a natureza da androginia: “No século XVIII, o pensamento religioso retoma o tema do ‘pecado contra a natureza’. Um pensador não ateu como Mirabeau procura conciliar fé e razão, uma fé esclarecida contra as superstições, e escreve *Erotika biblion*. A edição original de 1783 foi condenada à destruição pela corte real de Paris em 1796, quatro anos depois da morte do autor. Em carta a Sophie de Monnier, ele pergunta: ‘Você crê que se pode fazer na Bíblia e na Antiguidade pesquisas sobre o onanismo, homossexualismo feminino etc., enfim sobre as mais escabrosas matérias [...] e tornar tudo isso legível e semeado de ideias filosóficas?’ Foi, portanto, com ironia que Mirabeau criticou os preconceitos do tempo ao recorrer ao Gênesis e à história da criação do homem e do mundo para tornar naturais o incesto, o homossexualismo e o amor livre. Depois de criar o mundo, a natureza, Deus criou o homem no sexto dia, escreve Mirabeau. Só no sétimo criou a mulher. Seis dias para ele são seis espaços de tempo. Seis intervalos de duração que nada têm a ver com nossos dias atuais. Mirabeau quer dizer, portanto, que houve um enorme intervalo entre a criação do homem e a da mulher, de onde se deduz que, até a aparição da mulher, o homem era andrógino.” (NOVAES, 1996, p.14)

⁷⁰ Lembremos aqui da figura central que foi David Bowie para a contracultura. E não nos esqueçamos do Glam Rock, estilo de rock andrógino que balançou as estruturas da moral e dos bons costumes, com seu som pesado, debochado e dançante – música e figura de artistas como Lou Reed, The New York Dolls, Kiss, The Runaways, T. Rex, Susi Quatro, Slade, Sweet, Mötley Crüe, Hanoi Rocks, dentre outras (no Brasil, Secos & Molhados, Rita Lee & Tutti-Frutti, Edy Star e Made in Brazil, principalmente, fizeram a festa da androginia e da contracultura).

⁷¹ Viver da maneira que se queira viver e abrir, através dessa ética, brechas, outros caminhos para vidas, ampliando alteridades e afetos.

andrógino perfaz uma dialética pela erótica e não propõe uma síntese, pois não interessa – a síntese fecha, a androginia abre. Essa abertura se dá de muitos modos, um deles pode ser a hesitação/confluência *ele-ela/ ela-ele/ elae/ elea*, matizando os binarismos clássicos da sociedade autoritária, colocando em questão a padronização dos comportamentos. A androginia é um libelo contra o sujeito serial (“engavetados na consciência / dos homens bem pensantes / gordas mãos / duplicatas creditadas / 30 d/d c/ 3% de desconto / de misérias conjugais”, como diz o “Poema noturno com apóstrofe”).

Há, no poema, mudanças rítmicas de andamento. No começo os versos são mais longos (do verso 1 ao 5), diminuindo a intensidade no interior da segunda estrofe, até retomar a respiração longa (no verso 11) e, já no verso seguinte, ir esmorecendo: cai de 7 sílabas no verso 12, para 4 sílabas no verso 13, e chega no brevíssimo verso final, com apenas 1 sílaba poética. Essas mudanças bruscas de respiração (acentuação) encenam, no poema, os avanços e hesitações, os encantos e explosões do ato sexual (que no poema se dá como sugestão, sem alusão explícita). Os verbos no passado confluem para uma atmosfera contemplativa. A excitação embriagada do primeiro contato (na primeira estrofe) entre a sujeito do poema e o andrógino, belamente definido no primeiro verso como “fruto que em si mesmo a própria flor encerrasse”, aquele que é fruto e flor, sabor e perfume, *elaela* numa só e única matéria, tesão duplo, não só desejo, mas “desejo incontido”. Espécie de sensação irreprimível, alegria cósmica do encontro sexual pleno, ápice do amor erótico materializado em carne diante os olhos pasmos do sujeito do poema. Na segunda estrofe, diminuída a duração do tempo dos versos, passa-se do alumbramento inicial para a conflagração do amor. A marcação temporal é explícita e se repete como um pequeno refrão (“noite – quase madrugada”). O cenário é de espetáculo, porém a cabeça do sujeito repousa sobre a do amado que tem, na mão esquerda, um relógio e, na direita, uma taça. Muito marcada a oposição entre a claustrofobia da técnica (“relógio”, o controle temporal do mundo tecnocrata nas subjetividades humanas) e seu possível antídoto (“taça”, na libação, o brinde às utopias do corpo e do cosmos, embaralhamento do tempo).

Na estrofe que encerra o poema, apenas três palavras: “era o andrógino / era”. A repetição dos verbos conduz a uma retificação, como se ao expressar apenas uma vez não fosse suficiente para dar conta do deslumbre de tal encontro, de sua imensa raridade em tempos de trevas, num mundo “contra a vida. A verdadeira vida. Que é feita de júbilo, liberdade e fulgor animal”. (LEMINSKI, 2011, p.86).

1.2.3 HOLOCAUSTO NUCLEAR: OS EVANGELHOS DA BOMBA

*Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroshima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A antirrosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada*

Vinicius de Moraes

*A bomba
é uma flor de pânico apavorando os floricultores*

Carlos Drummond de Andrade

*As casas queimam à esquerda
as casas queimam à direita.
Toda a rua
em chamas.*

Anna Świrszczyńska

*O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que
nos faltam
contemplando a bomba atômica como se fosse seu
espelho*

Roberto Piva

As flores de plástico não morrem

Titãs

Durante mais de quatro décadas, o planeta viveu sob a tensão de um holocausto nuclear gerado pela polarização política pós-Segunda Guerra Mundial. Esse conflito ficou conhecido como Guerra Fria⁷². A divisão do mundo em blocos capitalistas e socialistas,

⁷² Em fevereiro de 1945, foi realizada, na Crimeia, península da Ucrânia, a Conferência de Yalta. Os líderes aliados (EUA, Inglaterra e URSS, representados por Winston Churchill, Franklin Roosevelt e Josef Stalin) discutiram, entre outras coisas, a criação da Organização das Nações Unidas (ONU) e os avanços da Conferência de Teerã, referentes à distribuição das zonas norte-americanas (capitalistas) e soviéticas (socialistas), dividindo o mundo em dois blocos. Toda tensão e hostilidade dessa partilha criou aquilo que

além de gerar crises infindáveis por todo o planeta, forçou todos os países a tomarem partido Desse ou daquele lado. Nessa alta temperatura, o mundo passa por ameaças constantes (vindas de ambos os lados do espectro ideológico) de um holocausto nuclear. A imensa panela de pressão em que se transformou o planeta se estende do fim da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1945, até o começo da década de 1990, com as reformas políticas (*glasnost*) e econômicas (*perestroika*), realizadas pelo então presidente da União Soviética, Mikhail Gorbachev. A União Soviética entra em completo colapso logo na sequência, em 1991. A Guerra Fria custará a sanidade e a vida de muita gente em todo território mundial⁷³. Uma das pautas de maior relevo para a contracultura é justamente a pauta antiguerra, antibomba.

O holocausto nuclear foi, desse modo, um dos grandes pesadelos dos habitantes do planeta durante a temporada da Guerra Fria. Era, literalmente, o fim do mundo batendo à porta⁷⁴. Como aponta Willer,

A partir de 1945, milenarismo e antevistas do apocalipse ganharam sentido adicional, a conferir-lhe mais peso. Com a ameaça atômica, de uma guerra nuclear, evidenciou-se a possibilidade de o mundo ser objetivamente destruído por um artefato humano, e não apenas pela intervenção divina ou por uma imprevisível e indomável catástrofe da natureza. A iminência do desastre em escala mundial conferiu

ficou conhecido como “cortina de ferro”, que dividiu os dois mundos antagônicos e gerou hostilidades terríveis.

⁷³ A Guerra Fria transforma, em linhas gerais, o *outro*, o estranho, o diferente, em inimigo. Com a presença indesejada desse outro (os pobres e deserdados do mundo, os sem dinheiro, os que lutam por justiça social) faz-se necessária a criação de organismos que combatam esses “inimigos” do Estado. O “fantasma do comunismo” assombrava o mundo e, para que fosse combatido, qualquer arbitrariedade pode tornar-se método – das construções de violentas ditaduras pela América Latina, pelas mãos da CIA, passando pelos massacres soviéticos no leste europeu, nada escapava ao policiamento dos dois grandes blocos que dominavam o mundo. No Brasil, desde a década de 1920, o Estado constrói um grande aparato para a vigilância de todos, no intuito de manter o controle social e combater a desordem. A Washington Luís, presidente que governou entre os anos de 1926 e 1930, é atribuída a frase “a questão social é um caso de polícia”, frase que resume bem o pensamento das elites com relação às questões de urgência pública. O Estado policial (em pleno funcionamento ainda nos dias de hoje) se forma e, dali em diante, qualquer indisposição que se crie com o Estado é resolvida à base da violência – sabendo que a “ordem” que esse Estado policial quer manter traduz-se, na verdade, na proteção, por parte do Estado, da propriedade privada, que garante poder às elites históricas. Em outras palavras, a função do Estado policial é manter as coisas exatamente do jeito que estão: a elite histórica no poder e o resto da população servindo a essa elite histórica. A criação do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), em 1924, (dois anos após a fundação do Partido Comunista Brasileiro – PCB) tem justamente como objetivo essa implacável vigilância social. O DOPS foi um órgão de sustentação fundamental para duas ditaduras brasileiras no século XX: o Estado Novo (1937-1945) e a ditadura empresarial-militar (1964-1985).

⁷⁴ A Crise dos Mísseis, tensão política entre os EUA e a URSS que durou 13 dias (16 a 28 de outubro de 1962), ficou para a história como o ápice do *prelúdio real* de uma guerra nuclear. Naquele instante histórico, o mundo ficou literalmente paralisado de terror diante de tal ameaça. Nunca o apocalipse ocidental foi tão iminente.

imanência às antecipações do fim do mundo: transferiu-as da religião para a geopolítica (...). (WILLER, 2013, p.165).

O tema da bomba atômica, portanto, estará muito presente na obra de poetas (e artistas em geral) de todos os cantos do globo durante aquelas décadas violentamente partidas e esquizofrênicas. Ficando apenas no caso brasileiro, citando alguns poucos exemplo dessa tópica em nosso repertório poético, podemos pensar nos casos de: “A bomba”, de Carlos Drummond de Andrade, em *Lição de coisas* (1962) – o tema da guerra será muito caro ao poeta itabirano; de Vinicius de Moraes, temos “A rosa de Hiroshima” (poema muito popular que foi musicado pelo coletivo contracultural Secos & Molhados nos anos de 1970 e se tornou ainda mais popular, um clássico da canção brasileira) e também “A bomba atômica”, ambos os poemas datados de janeiro de 1954; em “Microdefinição do autor”, texto datado de 14 de fevereiro de 1970 (escrito em Roma e publicado em seu livro *Poliedro*, de 1972), Murilo Mendes escreve que está “(...) convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica”, (o tema da bomba na década de 1960 é intenso na trajetória de Murilo Mendes, aliás); temos ainda, o “Poema bomba”, de Augusto de Campos (1931), que aparece em 1987 (havendo tido, em 1992, uma versão digitalizada multimídia e, em 1994, sua publicação no livro *Despoesia*), entre outras (tantas) ocorrências.

A contracultura toma posição tendo como pano de fundo esse mal absoluto, um mal que não é definido pelo simples fato da bomba, mas pelo *ethos* total da bomba, no qual nossa política, nossa moralidade pública, nossa vida econômica e nosso esforço intelectual acham-se atualmente inseridos com abundância de engenhosa racionalização. Somos uma civilização sepultada num inabalável compromisso para com o genocídio, jogando loucamente com o extermínio universal da espécie. E com que perversidade violentamos nosso senso de humanidade para simular, mesmo por um dia, que tal horror possa ser aceito como “normal”, como “necessário”! (ROSZAK, 1972, p.59)

A contracultura, pacifista, mirou fortemente a bomba, colocou em dúvida a sanidade de uma sociedade que se diz racional, ponderada e civilizada, mas prega o

extermínio como método político⁷⁵. Orlando Parolini, sempre ligado às questões de seu tempo, trabalha com muita intensidade com o tema da bomba⁷⁶. A preocupação com a calamidade (a lírica antibomba) emerge em muitos momentos de sua obra⁷⁷. O momento mais explícito e mais impactante onde o poeta trabalha essa questão é o longo poema a seguir, chamado simplesmente “Poemas da bomba”, e escrito no início da década de 1960 e parte integrante de seu denso livro de estreia.

POEMAS DA BOMBA
São Paulo, agosto de 1961

1.

uma bomba é uma bomba
nada mais, aleluia.

flor de aço não despetalada
e fogo e cinza e o poder
de luzqueimando nossa carne
em fel em ferro
estrôncio-90 plutônio
no cerne oculto, aleluia.

morreremos todos
na garganta surda voz
para o protesto
ao vê-la desabrochar em cogumelo

(antífona)

caiu do céu a brasa
e nos queimou,
em silêncio repousam corpos calcinados,
aleluia.

2.

de fogo e ferro, miserere,
cinzas cairão sobre as cabeças
e os infantes que jogavam tênis
elásticos permanecerão em meio às trevas

⁷⁵ Como aponta Günther Anders: “Se o número e a possível utilização do estoque de armas já existente bastam para alcançar o absurdo objetivo de aniquilação da humanidade, então o crescimento na produção hoje é ainda mais absurdo e prova que os produtores não compreendem, em absoluto, o que eles estão de fato fazendo.” (ANDERS, 2013, s/n).

⁷⁶ “Você sabe que eu achava uma babaquice em 63 quando você ficava falando de bomba atômica. Você ‘tava certo, cara! A nossa geração nasceu sob o signo da bomba. Por isso sua poesia é visionária e generosa. Você antecipou muita coisa. E sempre caía fora da jogada quando a coisa virava moda. Quando o Jorge Mautner, na época da jovem guarda, tentava fazer a burguesia engolir uma dinamite (...), você ‘tava lá! E mandava ver o seu recado. O Jorge te chamava de profeta, lembra? Puxa! Ele tinha uma grande admiração por você.”, diz uma fala do filme *Sangue Corsário* (1979), onde Parolini atua no papel de poeta visionário, isto é, no papel de si mesmo.

⁷⁷ Como, por exemplo, nos “Poema para sumiê”, “Tema para tambor e ventre aberto” ou “Você vai morrer”, todos constantes do livro seguinte de Parolini, *Poemas do pequeno assassino*.

de fogo e ferro, miserere,
as amadas gritando para os altares
onde os deuses despídos de autoridade
sorrirão de nosso medo
enquanto os jarros de flores plásticas
se transpiram em gasolina

de fogo e ferro, miserere,
os ventres cheios das mulheres
se derramam em prematuros
os homens mecanicamente se devoram

miserere

3.

aleluia,
geração perdida,
eu e tu, amanhã morreremos
quando o sol brilhar no céu de agora
nossos sexos ficarão queimados
e a juventude envelhecida.

de borracha as pernas escorregam das janelas
nos altos prédios 30 andares
apartamentos se fecham para os cadáveres
de nosso tempo, aleluia.

neste momento,
ousaremos cantar a flor,
geração perdida,
a de fumaça única entre nuvens
inculta e não plantada

(antífona)

amigos meus,
não temos culpa de estarmos vivos
se o rei não apodreceu
dormindo no seu trono

4.

a rainha de vestido transparente
a todos mostrava o seio
e dançando o ventre oferecia
coberto de misérias
em benefício da paz universal

5.

plúmbea flor oculta no subterrâneo
o grito oferece ao desespero
e medo denuncia chaga viva
dos gases liquefeitos, aleluia

eletrônicos morreremos
que assim foi exigido
as amadas morrem de mãos pendidas
ocultando o sexo de outras eras
que este é o tempo artificial, aleluia

ah, pássaro ferro chumbo TNT
caia sobre nós neste momento
os cabelos queime a estesia nos revele
de teu abrir-se em voo mercúrio sol
que os olhos temos de vitral para o relâmpago
inconsútil epiderme para o rasgar-se
aleluia

6.

de poeira o manto estende
as pernas correm para o abismo
asfalto
asfalto
asfalto
bomba de cobalto plutônio argônio
90 vezes a luz se derramando
nossas cartilagens

tocha de petróleo nos altares
rosa mística
o rei ausente repousa nas cocheiras
os cavalos dançam mastigando as almofadas
de puro náilon

as portas se fecharam dos apartamentos
cadáveres no sofá
geladeiras enferrujadas
um leve odor de sêmen flutua entre bonecas

7.

(fragmentos da fala do Rei)

– mulheres vi dançando nuas
no momento último de ocultar-se
subterraneamente
ao despertar da Tenebrosa

– eu estava só – não chorei
de olhos arrancar dos nascituros
dos jovens corromper em minha espera
aleluia

(da roupa nos despiram
o sexo nos tiraram)

– de gritar o gesto surpreendi
a voz cortei-lhes com fumaça
cadáveres coloquei nos abrigos antiaéreos
aleluia

(e mortos lá ficamos
unidos e sem protesto)

8.

uma bomba é uma bomba
nada mais
e contra ela não há remédio
ou solução
rosa viva eletrônica
ígneia pura flutuando, aleluia

sol oculto, lua agora refratária
de abrir-se em chuva nós veremos
glória nas alturas anjos degolados
furor e fogo
horrenda náusea da boca exalar
gases de neon
os olhos oferecer às formigas devoradoras

silencio
que elétrico cai o pássaro
e as cinzas nos revela
aleluia

9.

tempo virá dos braços arrancar
asas cortar dos anjos rebelados
que assim o Rei ordena
e nós obedecemos

na espera
tenebrosa oculta de plutônio
o medo nos transforma em cafajestes
– que a hora é próxima, mas não chega,
a vida se concentra em dois minutos
de perder-se e não amar

ah, geração perdida,
lágrimas nos cabelos dos amigos
cantando o cigarro apagaremos
no seio das amadas
de nós agora já esquecidas
e pouco importa flores plásticas colocar sobre as janelas

10.

na rua augusta vi meninas nuas
os amigos devorando as mal amadas
na pressa de correr e de chegar
antes do tempo e sua manifestação

de borracha as mãos se tateavam
a procura de si,
os deuses corrompidos entre copos de uísque
nosso crimes relatavam em sumário julgamento

(alguém houve que se despindo
ao Rei mostrou o sexo de cristal
condenado foi a 100 anos de prisão)

na rua augusta os cavalos pastam os cartazes cinematográficos

os heróis repousam nas almofadas
apodrecidos
nas calçadas nós gritamos os crimes cometidos

eis o tempo dos assassinos

11.

eis a bomba
de hidrogênio de plutônio
de fogo atômico para nossa pele
se fora esponja ou pluma
o infante agora em seu berço
o lírio nas mãos repousaria

eis a bomba
o segredo de rasgar-se em pétalas
entre nuvens derramar as cinzas
e o guarda-chuva abrir-se para o nada

eis a bomba, senhores,
para o vosso reconhecimento
e a certeza de algum dia
no próprio corpo possuí-la

12.

de borracha escorregamos pelo asfalto
entre gritos de sirenes mensagens planetárias

só o relógio marca a hora inacabada
o tempo de voar, o tempo de morrer,
aleluia

somos frágeis, certamente,
a paz jamais teremos em nossa mesa
onde um peixe se humilha por estar vivo
e nada oferecer à fome canibal

de nós será agora o despojar-se
o corpo encomendar ao fogo dos altares
e nada receber, aleluia

a náusea roendo nosso estômago
cancerosamente

13.

(canto bíblico)

na fornalha ardente
cantaremos salmos
com os 3 adolescentes

na fornalha ardente
os infantes se queimarão
com os 3 adolescentes

na fornalha ardente
a besta foi jogada
com os 3 adolescentes

na fornalha ardente
entre patas de cavalos
as moças despojadas
com os 3 adolescentes

na fornalha ardente
plutônio argônio hidrogênio
para os 3 adolescentes

.....

o Rei desceu do trono
olhou pelo buraco –
tudo era bom, segundo a própria lei,
aleluia

14.

nos corredores dos apartamentos
cavalam pisam lírios
por nós mesmos arrancados
e as crianças que brincavam no terraço
são lançadas para o alto
bolas de elástico

janelas fechadas – portas trancadas
rapazes despidos dormindo nos tapetes
moças embriagadas

o tempo existe para perder-se
unicamente

dai-nos a mão
pouco importa os crimes não perdoar
antes do fim

nós estamos sós,
ao Rei não chega a surda voz

15.

na rua augusta cavalos pastam nos cartazes cinematográficos
de nudez total
gângsteres policiais

pela calçada se despejam sonolências

canibais que se evolvam em motonetas
dilaceradas

não há solução, amigos
podemos entrar pelas portas laterais
de desejarmos
cigarros atirar pelas janelas
sozinhos morrer entre automóveis carbonizados
sinal da Redentora

(na rua augusta os bares estão fechados
as camisas penduramos coloridas e mofadas
é proibido fumar
é proibido beber
é proibido amar
é proibido tocar nos objetos
é proibido
é proibido
é proibido

16.

na rua augusta os cavalos pastam lírios
serenamente
sob o sol elétrico de cartazes cinematográficos
e pássaros caem aos nossos pés
anjos naufragados

deuses não seremos, ó selvagens,
as crianças morrem sobre almofadas

eis do alto a Tenebrosa
nos chamando para a messe

Escrito aproximadamente um ano antes da terrível Crise dos Mísseis de 1962, “Poemas da bomba” chama a atenção, antes de mais nada, pela poderosa capacidade de transpor para o interior do poema as tensões e as magias de linguagem que levam algo do pavor e do horror de uma hecatombe nuclear para os sentidos do leitor. O segundo ponto que tem relevo no poema é sua transfiguração, através de ironia cortante, dos cabedais litúrgicos, que aparecem aqui totalmente desconstruídos de sua função redentora.

“Poemas da bomba” é um poema em série dividido em 16 partes; contém 251 versos que possuem medidas métricas múltiplas, estilhaçadas, reverberando, em sua própria materialidade, a destruição, a pulverização da bomba, numa ressonância dos assombros do real. Cada uma de suas partes funciona como cena desfragmentada de um cenário maior, onde, no caminhar da leitura é percebido, a montagem modula e sustenta a imagem final do poema: a hecatombe nuclear. O poema tem muito de cinematográfico, num movimento não-linear, imprevisto, de engrenagens montáveis, onde o fluxo descontínuo de imagens desemboca numa totalizante semântica, que é o horror à guerra.

O trabalho opõe-se à cultura da subjugação (da violência, da guerra, da barbárie, uma cultura fascista), enfrenta a ameaça atômica – toda ameaça com armamento atômico é uma atitude fascista (ANDERS, 2013, s/n). Sua revelação é muito crítica e pessimista, seu alvo: o ciclo de modernização/desenvolvimento pelo qual passaram (em maior ou menor grau) muitas das nações protagonistas daquele período gerou intensas crises econômicas que, por sua vez, geraram instabilidades constantes e inegociáveis que deram em guerra.

Como aponta Rosnak, lançando mão de sua afiada ironia, “de vez em quando o sistema à prova de erros atola-se em distúrbios, lassidão apática ou erros de supercentralização; na verdade, a obscenidade crônica da guerra termonuclear paira sobre o sistema como uma ameaçadora ave de rapina que consome a maior parcela de nossa opulência e inteligência. Mas a atual geração de pais agarra-se à tecnocracia devido ao sentido míope da próspera segurança por ela proporcionada” (ROSZAK, 1972, p.25).

No seu *corpus* expressivo temos coisas como: “flor de aço”, “e fogo e cinza”, “fel em ferro”, “estrôncio 90 plutônio”, “morreremos todos”, “cogumelo”, “corpos calcinados”, “de fogo e ferro”, “medo”, “flores plásticas”, “gasolina”, “ventres” derramando “prematurados”, “sexos queimados”, “cadáveres”, “apodreceu”, “misérias”, “plúmbea flor oculta”, “grito”, “desespero”, “medo”, “chaga viva”, “pássaro ferro chumbo TNT”, “os cabelos queime”, “mercúrio”, “inconsútil epiderme para o rasgar-se”, “manto” estendido de “poeira”, “asfalto asfalto asfalto”, “bomba de cobalto plutônio argônio”, “derramando nossas cartilagens”, “tocha de petróleo nos altares”, “os cavalos dançam mastigando as almofadas de puro náilon”, “cadáveres no sofá”, “geladeiras enferrujadas”, “olhos arrancar dos nascituros”, “[olhos] dos jovens corromper”, “sexo nos tiraram”, “rosa viva eletrônica”, “anjos degolados”, “horrenda náusea”, “olhos” oferecidos a “formigas devoradoras”, “cinzas”, braços e asas arrancado de “anjos rebelados”, “tenebrosa oculta de plutônio”, “lágrimas nos cabelos dos amigos”, “flores plásticas”, “deuses corrompidos entre copos de uísque”, “heróis apodrecidos”, “crimes cometidos”, “eis o tempo dos assassinos”, “bomba de hidrogênio de plutônio de fogo atômica para a nossa pele”, “gritos de sirenes mensagens planetárias”, “somos frágeis”, “tempo de morrer”, “a paz jamais teremos em nossa mesa”, “fogo dos altares”, “a náusea roendo nosso estômago cancerosamente”, “fornalha ardente”, “plutônio argônio hidrogênio”, “janelas fechadas – portas trancadas”, “surda voz”, “gângsteres policiais”, “canibais evoluem em motonetas dilaceradas”, “sozinhos morrer entre automóveis carbonizados”, “pássaros caem aos nossos pés”, “anjos naufragados”, “as crianças

morrem sobre as almofadas”, “tenebrosa”, “messe”. Como vemos, um coquetel de palavras e expressões desérticas, hostis, assoladoras. Temperatura alta, onde a voz profética encena no poema o porvir que expressa.

Temos ainda expressões do (ou que remetem ao) campo religioso: “aleluia”, “antífona”, “miserere”, “altares”, “ventre”, “glória”, “anjos”, “deuses corrompidos entre copos de uísque”, “o tempo de voar, o tempo de morrer”, “fogo dos altares”, “bíblico”, “salmos”, “a besta”.

Poema de uma época apocalítica, onde os campos distópicos floriram intensamente, é, portanto, um poema apocalíptico e, em sua luta contra esse apocalipse fabricado pela civilização técnica, o trabalho se torna antiapocalíptico, como a causa que defende. Numa paleta distópica⁷⁸, apresenta-se uma poética da desrealização, seu manancial é a catástrofe. A experiência memorial é o constante pressentimento do terror.

Conduzido por uma linha onde o teológico encena, na verdade, uma impetuosa ironia (contra a hipocrisia religiosa), e o brutalismo imagético e vocabular, por sua vez, é profético, pois prevê, a todo instante, as consequências da bomba, o poema se torna uma espécie de urro profundo. A batalha, com gradação jocosa é contra a sacração do capital como paradigma de sociedade. Isto é, em nossa curta existência, tudo (o tempo, o prazer, a contemplação, o pensamento, a felicidade) o que antes era gerido e mediado pela igreja, na figura dos padres e do direito canônico, hoje é gerido pela lógica do sistema econômico vigente: o poder da grana⁷⁹. Os bancos e os templos de consumo desenfreado (igrejas e shoppings, por exemplo) sacralizaram o profano e, desse modo, tanto o dinheiro quanto os objetos que ele pode comprar tomaram importância central na vida da sociedade de consumo.

Se Deus fez a gestão do mundo através da palavra, a força e onipotência de sua palavra, aqueles (as fantasmagóricas corporações) que gerem o mundo (milionários, experts e tecnocratas de todos os tipos – “os deuses corrompidos entre copos de uísque”) moldam a vida humana através do domínio da técnica, nos imprimindo, cada vez mais, uma vida maquinal, ciborgue (onde a máquina já não é mais simples extensão do corpo,

⁷⁸ Pelo menos dois clássicos absolutos da literatura distópica são lançados em anos mais ou menos próximos à escritura do poema, *1984* (1949), de George Orwell, e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *Laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess, ou *O planeta dos macacos* (1963), de Pierre Boulle. A apreensão com os rumos da sociedade era geral e se refletia nas criações artísticas do período.

⁷⁹ No cotidiano do mundo ordinário, palavras explodem em manchetes aterrorizantes: tanto palavras e expressões do léxico de guerra, como “lute”, “guerreiro”, “batalha pela sobrevivência”, quanto palavras e expressões do vocabulário religioso, como “salvar”, “sacrificar”, “tenha fé”, saem de seu campo e adentram as peças publicitárias e as análises políticas. Benjamin afirma que, à época da reforma, “o cristianismo não favoreceu o surgimento do capitalismo, mas se transformou no capitalismo” (BENJAMIN, 2013, p. 24).

mas parte integrante dele) e plastificada, onde, como previu Leminski, “o próprio sistema nervoso do homem começa, por fim, a ser exteriorizado em forma de tecnologia” (LEMINSKI, 2011, p.88). Deus, então, se torna dinheiro (como observou Agamben⁸⁰) e, transformado em deus, o dinheiro se torna, além de totem de uma civilização adoecida, fiador (material e espiritual) da guerra e suas consequências.

A partir de 6 de agosto de 1945, Hiroshima e sua penúria serão a condição de todas nações do mundo. Não há como reverter esse imenso fracasso civilizacional simbolizado pelas bombas atômicas. Isto é, a partir daquele dia, daquela hora, a ameaça nuclear jamais deixaria nossas vidas. Num texto de 1962, Günther Anders observa que: “Naquele dia, nos tornamos, ao menos *modo negativo*, onipotentes; mas na medida em que, por outro lado, podemos ser dizimados a qualquer momento, também nos tornamos totalmente impotentes.” (ANDERS, 2013, s/n). A bomba nuclear é também o resultado da incapacidade de dar conta mentalmente, de dimensionar o perigo, isto é, o “perigo apocalíptico é tão mais ameaçador porque somos incapazes de conceber a imensidade de uma tal catástrofe” (ANDERS, 2013, s/n). Em sua assustadora materialidade, a bomba é inimaginável:

uma bomba é uma bomba
nada mais, aleluia.

flor de aço não despetalada
e fogo e cinza e o poder
de luzqueimando nossa carne
em fel em ferro
estrôncio-90 plutônio
no cerne oculto, aleluia.

⁸⁰ Em entrevista recente, o filósofo italiano diz, com muita agudez e perspicácia, que “Para entendermos o que está acontecendo, é preciso tomar ao pé da letra a ideia de Walter Benjamin, segundo o qual o capitalismo é, realmente, uma religião, e a mais feroz, implacável e irracional religião que jamais existiu, porque não conhece nem redenção nem trégua. Ela celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro. Deus não morreu, ele se tornou Dinheiro. O Banco – com os seus cinzentos funcionários e especialistas – assumiu o lugar da Igreja e dos seus padres e, governando o crédito (até mesmo o crédito dos Estados, que docilmente abdicaram de sua soberania), manipula e gere a fé – a escassa, incerta confiança – que o nosso tempo ainda traz consigo. Além disso, o fato de o capitalismo ser hoje uma religião, nada o mostra melhor do que o título de um grande jornal nacional (italiano) de alguns dias atrás: ‘salvar o euro a qualquer preço’. Isso mesmo, ‘salvar’ é um termo religioso, mas o que significa ‘a qualquer preço’? Até ao preço de ‘sacrificar’ vidas humanas? Só numa perspectiva religiosa (ou melhor, pseudo-religiosa) podem ser feitas afirmações tão evidentemente absurdas e desumanas”. Cf. Entrevista com Giorgio Agamben concedida a Peppe Salvà. Agosto de 2012. Tradução Selvino José Assmann. Instituto Humanitas Unisinos – IHU. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-georgio-agamben> Acesso em 30 de agosto de 2015.

O poema expõe a bomba e seus efeitos direta e imediatamente, desde os primeiros versos. Sua concretude é prontamente anunciada pelo verso inicial: “uma bomba é uma bomba” – que ressoa a famosa frase-manifesto de Gertrude Stein, “rose is a rose is a rose is a rose”. É uma bomba, “nada mais, aleluia”. Os termos religiosos, de matiz judaico-cristão, perpassam o poema, germinando ácida ironia: a bomba tem uma aura religiosa (o capitalismo é religioso, não nos esqueçamos). Desse modo, os poemas operam através de uma liturgia macabra (uma “antífona” perturbadora): “caiu do céu a brasa / e nos queimou, / em silêncio repousam corpos calcinados, / aleluia”. A fala profética aqui se dá pelo anúncio da tragédia futura: a bomba é real e matará a todos, sem exceção. Não existem mais fronteiras, “as nuvens radioativas não se importam com marcos, fronteiras nacionais ou cortinas, as distâncias estão abolidas (...) nesse Tempo do Fim todo mundo está ao alcance mortal de todos os demais” (ANDERS, 2013, s/n).

Diante de um deus tão poderoso, tão abstrato e absurdo como a bomba atômica, o carpir do sujeito lírico dá a medida de seu desespero: “de fogo e ferro, miserere”. O refrão anafórico, que abre as três estrofes do texto, cita diretamente o Salmo 51: “Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam”⁸¹. Ora-se, pede-se piedade à bomba. O culto à bomba é religioso (e também econômico), como nos mostra o poema: “tocha de petróleo nos altares / rosa mística”. O cenário é de terra devastada, fogo e ferro, gritos, cinzas, carne derretendo, inverno nuclear: “cinzas cairão sobre as cabeças / e os infantes que jogavam tênis / elásticos permanecerão em meio às trevas”. O visionário mostra o futuro, no presente, para tentar consertá-lo. No mundo dos anos 1960, o medo⁸² da bomba era desproporcional em relação ao real perigo que ela representava: “é a nossa capacidade de ter medo que é pequena demais e que não corresponde à magnitude do perigo atual” (ANDERS, 2013, s/n). Diante desse cenário assustador, “onde os deuses despídos de autoridade / sorrirão de nosso medo”, três acepções fundamentais da guerra se conjugam: a violência, a imprevisibilidade e a racionalidade (BONANATE, 1998, p.30). Isto é: apesar de seu caráter racional (uma guerra é planejada detalhadamente), sua imprevisibilidade é latente, e sua violência é esperada.

⁸¹ “Tem piedade de mim, ó Deus, por teu amor!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM – SALMOS, 2017, p. 915).

⁸² Anders explica de que tipo de medo está falando: “Esse medo, é claro, deve ser de um tipo especial: 1) um medo destemido, na medida em que exclui temer aqueles que podem escarnecer-nos como covardes, 2) um medo estimulante, já que deve impulsionar-nos para as ruas e não para os abrigos, 3) um medo amoroso, não medo *do* perigo adiante mas *pelos* gerações por vir.” (ANDERS, 2013, s/n). O medo como estratégia mesmo de existência, que ative a voz singular e subterrânea da sobrevivência. Contra a paralisia desonesta da classe dominante e confortável – contra a qual se dirige o poema: “(e mortos lá ficamos / unidos e sem protesto)”.

A questão ética central de outros tempos se desloca e deve, a partir de Hiroshima, ser “reformulada radicalmente: ao invés de perguntar “*como* devemos viver”, devemos agora perguntar “*iremos* viver?” (ANDERS, 2013, s/n). Debaixo do assalto de um inverno nuclear, “enquanto os jarros de flores plásticas / se transpiram em gasolina” (imagem que parece antecipar a distopia cyberpunk madmaxiana⁸³) é que “os homens mecanicamente se devoram”, vítimas de si mesmos e incapazes de perceber a violenta proximidade da catástrofe – não nos esqueçamos que a “distinção entre perto e distante, vizinhos e estrangeiros, tornou-se inválida; hoje somos todos *proximi*” (ANDERS, 2013, s/n): “aleluia, / geração perdida, / eu e tu, amanhã morreremos / quando o sol brilhar no céu de agora / nossos sexos ficarão queimados / e a juventude envelhecida”. A voz do poema diz claramente que ninguém está a salvo: “eu e tu, amanhã morreremos”. Por isso, também é latente no poema sua irônica resposta à sociedade confortável⁸⁴, expondo sua latente hipocrisia: “nos altos prédios 30 andares / apartamentos se fecham para os cadáveres / de nosso tempo, aleluia”.

A guerra é uma criação da sociedade tecnocrata⁸⁵ (império da razão) e, como questiona Bonanate, “na era nuclear, na qual a mesma defesa não poderia senão consistir em uma ofensiva devastadora, qual guerra pode ser ainda justificável?” (BONANATE, 1998, p.134). A pergunta se incrusta na pedra do tempo e permanece. Ainda que sem justificativa lógica, um conflito militar é planejado racionalmente, visando interesses econômicos concretos – custe o que custar, muito dinheiro ou milhões e milhões de vidas

⁸³ *Mad Max* (1979), dirigido por George Miller, imagina um mundo pós-apocalíptico no final dos anos de 1970, mostrando um futuro hostil e desértico, que se encontra em ruínas, habitado por seres e objetos híbridos (homens-ciborgue, automóveis com aparência de animais ou insetos, plastificação e secura etc.), movimentado por sucata, reciclagem e extrema violência.

⁸⁴ À sociedade confortável e cega às catástrofes que ela própria produz, Anders chamará “utopistas invertidos”, e explica que, sendo menores que si mesmos, são incapazes de ter uma imagem mental nítida do que eles próprios produzem. Por isso, “utopistas invertidos”, pois “enquanto os Utopistas comuns são incapazes de produzir de fato o que são capazes de imaginar, nós somos incapazes de imaginar o que estamos de fato produzindo” (ANDERS, 2013, s/n).

⁸⁵ Enquanto isso, em 1968: “Um outro manifesto acusa a cumplicidade da Ciência, da Universidade e da pesquisa militar: ‘Cinco dos 22 administradores da Universidade de Colúmbia representam as indústrias de guerra. Lockheed Aircraft (Burden, diretor) General Dynamics (Moore, diretor) recebem juntos 10% (3,6 milhões de dólares) dos contratos militares nacionais. Estas duas sociedades produzem aviões utilizados no Vietnã e vivem, pois, da guerra. Como presidente do conselho de administração do Instituto para as Análises de Defesa (*Institute for Defense Analyses*), Burden gere um orçamento de 15 milhões de dólares para o Pentágono. O IDA é um instituto universitário de pesquisa sobre armamento avançado e as técnicas antissurrecionais. É uma ‘fábrica de ideias’ do Departamento de Defesa americano. Doze grandes universidades, dentre as quais a de Colúmbia, são membros desse instituto de pesquisa militar e lhe conferem uma fachada acadêmica respeitável. Dunning, conselheiro do Departamento de Defesa e *expert* em armamento atômico, dirige três empresas privadas que dependem de contratos militares. A City Investing Corp., por exemplo, depende da Lockheed Aircraft (da qual Burden é diretor) e produz desfolhantes para a guerra química’”. (MATOS, 1981, p.14).

humanas⁸⁶. Na era nuclear, esse fato se acentua, pois ninguém está a salvo, não há justiça para ninguém, a ruptura com os códigos éticos é brutal: a guerra nuclear é uma guerra que “não permite nem sequer que se distingam os vencedores dos vencidos” (BONANATE, 1998, p.135). O poema sentencia: “eletrônicos morreremos / que assim foi exigido”. A tecnologia de guerra não mede esforços, nem custos. As contraculturas trazem ao mundo objetivo os desejos subjetivos⁸⁷, é o espírito antiguerra, já que, como diz Adorno, “é extremamente limitada a possibilidade de mudar os pressupostos objetivos, isto é, sociais e políticos que geram tais acontecimentos, as tentativas de se contrapor à repetição de Auschwitz são impelidas necessariamente para o lado subjetivo”⁸⁸.

A voz lírica, em certos momentos, se dirige diretamente à “geração perdida”⁸⁹. As responsabilidades por processos históricos tensos (sejam aqueles da primeira metade do século passado, ou esses, da primeira metade do século presente) caem sobre todos: “neste momento, / ousaremos cantar a flor, / geração perdida, / a de fumaça única entre nuvens / inculta e não plantada”. O “cantar a flor”, Desse modo, não é da flor poética (lembra-se, aqui, da “Antiode” cabralina), da flor-flor, mas o cantar a flor “de fogo e ferro” que todos, atônitos e impotentes, veem “desabrochar em cogumelo”.

Na estrofe seguinte, sabendo que o rei não apodreceu (as figuras de rei e rainha, no poema, projetam a figura histórica do aristocrata poderoso e cínico, o clássico porco

⁸⁶ Eric Hobsbawm aponta que o século XX foi, desde que se começou a registrar, o século mais letal para os humanos: “O número total de mortes causadas por ou associadas a suas guerras foi estimado em 187 milhões, o equivalente a mais de 10% da população mundial em 1913”. Cf. HOBBSBWM, Eric. “A epidemia da guerra”. *Folha de S. Paulo*. 14 de abril de 2002. *Caderno Mais!* Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1404200204.htm> Acesso em 28 de janeiro de 2019.

⁸⁷ Mesmo imaginando, hoje, que *objetivo* e *subjetivo* não são antípodas, mas, sim, camadas que formam uma unidade inseparável, que constroem pontes relacionais entre o indivíduo e o real. A razão, nesse sentido, quando apartada das coisas da vida, excluída das relações sociais, é apenas suporte à manutenção do poder estabelecido. É contra a razão do poder que a luta da contracultura se edifica, e não pelo retorno de qualquer tipo de obscurantismo. Como provoca Roberto Piva, em seu poema “O Volume do Grito”, do clássico *Paranoia* (1963): “O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam / contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho” (PIVA, 2005, p.48).

⁸⁸ In: ADORNO, Theodor. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p.121.

⁸⁹ Anders propõe, em seu texto, que a expansão de horizontes deve ser tanto espacial (estamos todos muito próximos diante da catástrofe da bomba) quanto temporal. Assim, fala em termos de “gerações unidas”, pois as coisas da vida histórico-políticas estão todas ligadas e “ações praticadas hoje (explosões para testes nucleares, por exemplo) afetam gerações futuras tão perniciosamente quanto afetam a nossa, o futuro pertence ao âmbito de nosso presente”. Desse ponto de vista, todas as gerações são fracassadas, pois as revoluções e rebeliões ao longo da história não foram suficientes para evitar estragos óbvios que a própria história já havia denunciado anteriormente. Por isso, a ideia de “Liga de Gerações”, onde todos, “vizinhos no tempo”, têm responsabilidade, não só pelas gerações seguintes (evitando que as cinzas do presente transformem em cinzas o futuro dos que ainda nem nasceram), mas também pelas gerações passadas, pois “morrendo, fariamos com que eles morressem também – uma segunda vez, por assim dizer; e, depois dessa segunda morte, tudo seria como se eles nunca tivessem existido”. (ANDERS, 2013, s/n). Afinal, “se o rei não apodreceu / dormindo no seu trono”, foi justamente por conta dessa irresponsabilidade (que também se traduz em indiferença pela *outra*).

rico parasita), a bomba, “rainha de vestido transparente”, seduz o público ansioso pela “paz universal”, erguendo uma demolidora e direta ironia:

a rainha de vestido transparente
a todos mostrava o seio
e dançando o ventre oferecia
coberto de misérias
em benefício da paz universal

A bomba, justamente por ser uma entidade fantasmagórica e não possuir um rosto identificável (assim como as corporações, como o carrasco, ou como o deus do monoteísmo), vai se transmutando durante todo o curso do poema: é a flor de ferro e fogo, “plúmbea flor oculta no subterrâneo”, é também a “rainha de vestido transparente”, “ventre / (...) coberto de misérias”, é, ainda, “pássaro ferro chumbo TNT”, “fornalha ardente”, “a Tenebrosa”. A bomba chegará, diz a voz profética, e sua imagem não possui nitidez – é uma mancha fora de foco feita de assombro e violência. Entretanto, é uma fantasmagoria concreta: “bomba de cobalto plutônio argônio / 90 vezes a luz se derramando / nossas cartilagens”, ultrapassa, destarte, a não-materialidade do fantasma, atingindo em cheio a carne, as cartilagens. A plasticidade brutalista, característica relevante na poética paroliniana, mantém, no poema, sua função de assombro dos sentidos, através da crueza de sua lente: “as portas se fecharam dos apartamentos / cadáveres no sofá / geladeiras enferrujadas / um leve odor de sêmen flutua entre bonecas”.

A materialidade da bomba é outra vez anunciada no poema, em tom ao mesmo tempo dramático e ácido: “uma bomba é uma bomba / nada mais / e contra ela não há remédio / ou solução / rosa viva eletrônica / ígnea pura flutuando, aleluia”. O estilhamento do sujeito perante o horror da devastação nuclear são salientes nessas passagens: “anjos degolados”, “furor e fogo”, “horrenda náusea / da boca exalar / gases de neon / os olhos oferecer às formigas devoradoras”. Visionário, como vemos, o poema segue em tom trágico-jocosos: “elétrico cai o pássaro / e as cinzas nos revela / aleluia”. A indeterminação abre questões ao leitor: o que, exatamente, as cinzas (resultado da explosão de bombas numa possível guerra atômica) revelam? O vocabulário judaico-cristão se mantém firme e tensiona, a ponto de não se saber exatamente onde começa e termina a ironia, afinal, uma revelação, no sentido religioso, é o gesto pelo qual Deus desvenda seus mistérios aos humanos, e a revelação no sentido bélico/geopolítico? A catástrofe nuclear revelaria, é certo, o pior da sociedade.

A estrutura elíptica do poema (que reúne, *dentro*, no corpo da linguagem, o sombrio e, distanciado da figuratividade e próximo do grotesco, pinta o sujeito em estilhaços, em apagamento), acentua sua tonalidade profética, onde o (re)uso (re)significativo do vocabulário religioso entra como elemento burlesco – inclusive com relação à forma, intencionalmente próxima ao cântico religioso, subvertido numa espécie violenta de oração. A voz do poema é múltipla, carrega um enviesado misticismo revolucionário, profetiza um apocalipse e, através do clamor de sua rude retórica e da violência plástica de sua escrita, tensiona a plateia na tentativa desesperada de acordá-la. O místico revolucionário é uma espécie atualizada de “herético luciferiano”, termo usado por Gershom Scholem para especificar e diferenciar os místicos libertários e combatentes (de espírito contracultural) dos místicos reacionários (conservadores)⁹⁰. Desse modo, poetas como Blake, Rimbaud e Whitman (que são três poetas muito importantes para a poética paroliniana) formam o paradigma de poetas místicos “sem laços com qualquer autoridade religiosa”, cuja poética era “estimulada por tradicionais, ou da igreja católica oficial (Rimbaud) ou de origem hermética e espiritualista, subterrânea e esotérica (Blake)” (SCHOLEM *apud* WILLER, 2013, p.17). Aqui, parece ser o espírito dessa linhagem que incorpora no poema e diz seu evangelho furioso – como observou Reichenbach, toda a obra poética de Parolini “remete à ideia de evangelização. Um evangelho do inconformismo e do desejo” (REICHENBACH, 2004, p.231).

Apesar do grande sentimento de impotência que impregnou vasta camada da sociedade, a resistência política é global. No poema, a violência de Estado é evidente: “tempo virá dos braços arrancar / asas cortar dos anjos rebelados / que assim o Rei ordena / e nós obedecemos // na espera / tenebrosa oculta de plutônio”. Ela se faz necessária precisamente para manter a ordem (proteger o patrimônio da elite histórica). Em muitos sentidos, é em favor da desordem (de um determinado estado de coisas) que toda resistência política se faz⁹¹. Esses poemas da bomba, excessivos em seu desespero, fragmentário em sua estrutura (forma, sintaxe, respiração), expressam uma loucura. Não a loucura como artigo romântico (ainda que do romantismo jamais se escape por completo), mas como um gesto ético de quebra de paradigmas, como afirmação crítica

⁹⁰ Apontando, inclusive, a contradição que porta a figura do místico conservador, pois o misticismo (o ocultismo) é revolucionário em sua raiz, já que “o místico invalida o sentido literal das escrituras sagradas” (SCHOLEM *apud* WILLER, 2013, p.17), subvertendo-as.

⁹¹ Nesse Sentido, as resistências estarão sempre presentes, usando a metodologia que melhor as represente em sua especificidade, porque “não há relações de poder sem resistências e que os exércitos cotidianos da violência pelas autoridades em nome da segurança produzem contraviolência como resistência à autoridade”. (AUGUSTO, 2013, p.254).

do absurdo que é a América Latina e o Terceiro Mundo: “Loucura é ruptura dos códigos. Esquizofrenia. O corte. A leitura constelacional propõe outra lógica (outra sintaxe), que não a aristotélica, helênico-ocidental. Lógica chinesa, terceiro-mundo.” (LEMINSKI, 2011, p.79). Essa loucura, criativa, erótica, existencial e rebelde, reafirma a impotência humana perante o peso do real: “somos frágeis, certamente, / a paz jamais teremos em nossa mesa / onde um peixe se humilha por estar vivo / e nada oferecer à fome canibal”. Por mais paradoxal que possa parecer, “a guerra serve para a realização da paz”, isto é, a paz só “será, de fato, alcançada quando o vencedor tiver modelado a ordem internacional segundo as suas intenções – eis que a concepção tradicional da paz como intervalo entre duas guerras perde a sua aparente solidez: a guerra é o instrumento da paz” (BONANATE, 1998, p.166). Pensar por essa equação soa muito cruel e imoral – porém, sabemos, a realidade do sistema é cruel e imoral. É assim no mundo dos negócios – e a guerra é um negócio muito lucrativo.

No centro nervoso da cidade (“na rua augusta vi meninas nuas / os amigos devorando as mal amadas / (...) / “na rua augusta os cavalos pastam os cartazes cinematográficos”), o poeta-profeta segue sua perversa pregação sentenciando: “eis o tempo dos assassinos”⁹². Tendo consciência de que o sublime é inútil (“inútil a flor / a rosa inútil / inútil folha tremulante / o poema inútil”, nos diz outro trabalho do autor), o poema apresenta, portanto, o presente, duro e cortante, pois já sabe o que acontecerá, visionário que é, nas adjacências do futuro:

eis a bomba
de hidrogênio de plutônio
de fogo atômico para nossa pele
se fora esponja ou pluma
o infante agora em seu berço
o lírio nas mãos repousaria

eis a bomba
o segredo de rasgar-se em pétalas
entre nuvens derramar as cinzas
e o guarda-chuva abrir-se para o nada

eis a bomba, senhores,
para o vosso reconhecimento
e a certeza de algum dia
no próprio corpo possuí-la

⁹² O vocábulo “assassino”, aqui, assume uma acepção diferente da que será adotada em “Poemas do pequeno assassino”, longo poema que dá título ao livro seguinte do escrito, onde o vocábulo incorpora um espírito rimbaudiano. Isto é, no poema do livro seguinte, a palavra “assassino” carrega muitas ambiguidades, que se tecem pelo poema todo; já aqui, nessa poema, a palavra assume seu significado mais cotidiano e imediato.

O sentimento direto que enunciam os versos (a desagregação do sujeito permite um descortinar da realidade) assume que as coisas não estão funcionando como deveriam e podem piorar muito – e isso não é um vaticínio misterioso quando se analisa a conjuntura política da época. A paranoia apocalíptica havia se espalhado – “eis a bomba, senhores”. Ou seja, a bomba está aí, sem véus, na cara de todos. É o que diz diretamente os versos que abrem, como refrão, as três estrofes. A responsabilidade da sociedade é total⁹³. O horror adoece: “a náusea roendo nosso estômago / cancerosamente”.

Num mundo já devastado, em ruínas, a órfica entidade obscura, figura-multidão que fornece voz ao poema (tendo papel, ao mesmo tempo, central e lateral), é aquela entidade que transgride, quer dizer, situa-se *além*, para além da vida e da morte; do sujeito e do objeto; do mal e do bem; do presente, do passado e do futuro etc.: testemunha os acontecimentos porvindouros e os entrega, como prenda e advertência, ao viventes do presente. Dessa maneira, ainda que por caminhos oblíquos (tateando no escuro de suas ruas e muros) passa sua mensagem. Usa da voz plural (“de nós será agora o despojar-se / o corpo encomendar ao fogo dos altares / e nada receber, aleluia”) como partilha de um gesto de afeto possível, anulando a individuação.

Já nas estrofes finais, fechando o caminhar desta entidade obscura – cujo grito (o poema é muito barulhento), ao mesmo tempo desesperado e debochado, se fez ecoar durante todo(s) o(s) poema(s) –, o ordinário urbano, não sem suas ambiguidades e mistérios, surge como pôster emoldurado de neon nos cinemas das grandes cidades: “na rua augusta cavalos pastam nos cartazes cinematográficos / de nudez total / gângsteres policiais”. Seja num contexto planetário (universal) ou num contexto local (aldeia), a bomba e todo ambiente de terror que criou-se à sua volta afetou psicologicamente as pessoas, gerando humores negativos, descrença, dor. O desânimo torna-se inevitável:

não há solução, amigos
podemos entrar pelas portas laterais
de desejarmos
cigarros atirar pelas janelas
sozinhos morrer entre automóveis carbonizados
sinal da Redentora

⁹³ “Talvez ainda seja possível imaginar, ou arrepender-se do assassinato de um outro homem, ou mesmo assumir a responsabilidade por ele; mas conceber o aniquilamento de cem mil outros homens definitivamente ultrapassa nosso poder de imaginação. Quanto maior o possível efeito de nossas ações, menos somos capazes de visualizá-lo, arrepender-nos dele ou sentir-nos responsáveis por ele; quanto maior o hiato, mais fraco o mecanismo de freio.” (ANDERS, 2013, s/n).

O Estado policial⁹⁴ reaparece e o poeta visionário, lendo a cidade e suas palavras, pressentindo a pedagogia política que seria usada pela ditadura empresarial-militar⁹⁵: a proibição, a castração, o policiamento ostensivo. De maneira direta e sem filtros (*proto-punk*), expõe os dejetos da sociedade tecnocrata. A palavra “proibido”⁹⁶ aparece sete vezes, como num grito desesperado:

na rua augusta os bares estão fechados
as camisas penduramos coloridas e mofadas
é proibido fumar
é proibido beber
é proibido amar
é proibido tocar nos objetos
é proibido
é proibido
é proibido

De algum modo, para usar a linguagem da época, o *bode pintou* – em circunstâncias históricas pesadas é um sentimento puramente normal –, “na rua augusta os bares estão fechados”. O que era colorido, agora está mofado: “lágrimas nos cabelos dos amigos”. A cena final se dá na turbulência da metrópole, mais exatamente “na rua augusta”, onde “os cavalos pastam lírios” tranquilamente “sob o sol elétrico de cartazes cinematográficos”. A linguagem trançada, onde as imagens em suspensão, criando perspectivas diferentes de leitura, numa montagem sofisticada da experiência, abre camadas que se fragmentam e se reconfiguram temporalmente. A voz de enunciação

⁹⁴ O Maio de 68 francês vai apontar sua furiosa mira para a ideia delirante de progresso (crescimento, desenvolvimento) que o sistema capitalista introduziu de maneira profunda na mentalidade coletiva, através de um de seus pixos mais significativos: “nosso modernismo não passa de modernização da polícia”. (MATOS, 1981, p.12).

⁹⁵ O AI-1, de 9 de abril de 1964, conferiu ao presidente da república poderes para cassação de mandatos eletivos e suspensão de direitos políticos. Em junho, utilizando-se dos poderes do primeiro ato institucional, o presidente militar Castelo Branco cassou os mandatos de 40 políticos, dentre eles, o ex-presidente e, então, senador, Juscelino Kubitschek. Em setembro, foi criado Serviço Nacional de Informações (SNI), cuja função era espionar os cidadãos e manter o governo informado sobre toda movimentação política nacional e internacional. Em outubro, aumentando a vigilância sobre o movimento estudantil, o congresso nacional aprovou a extinção da UNE (União Nacional dos Estudantes), por considerá-la uma entidade subversiva. No que diz respeito a prisões, tortura e assassinatos de opositores políticos, a ditadura já somava “203 denúncias de torturas, além de 20 mortes só em 1964”. O jornalista e político Márcio Moreira Alves (que proferiu discurso incendiário contra a ditadura empresário-militar em setembro de 1968, discurso este que abriu caminho para o AI-5 – o mais duro dos atos institucionais –, e cassou imediatamente seu mandato, forçando-o a deixar clandestinamente o país ainda mesmo em dezembro do mesmo ano), em seu livro *Tortura e torturados* (1966) relata casos de tortura já a partir de 1964 – fato que causou grande impacto na opinião pública. Cf. *Memórias da ditadura*. Disponível em: <https://memoriasdadtadura.org.br/linha-do-tempo/> Acesso em: 16 de janeiro de 2019.

⁹⁶ “É proibido proibir”, gritavam pelas ruas parisienses os jovens do Maio de 68.

abaixa o registro logo que surge o cenário urbano específico (a rua Augusta⁹⁷), e, desse modo, deixa de possuir um caráter predominantemente visionário, profético, (ainda que não abandone totalmente esse traço –na penúltima estrofe encontramos o verso: “deuses não seremos, ó selvagens”, há um aviso afirmativo onde um futuro é dado) e a representação se torna mais nítida e menos mítica: os “anjos naufragados” são pássaros que caem aos pés, e “crianças morrem sobre almofadas”. A bomba está vindo (a câmera-olho aponta para cima, o verbo está no presente): “eis do alto a Tenebrosa / nos chamando para a messe”. A bomba, agora com a inicial maiúscula, o que fornece sentido de propriedade totalizante, representando a própria Morte. São os minutos finais (“a vida se concentra em dois minutos”⁹⁸) de um percurso cujo extremo não poderia ter sido outro. Assim, a Tenebrosa chama todos para a ceifa e para a conversão de almas (ambas possibilidades semânticas para a palavra “messe”). No segundo seguinte, tudo acaba.

⁹⁷ Representando, factualmente, um lugar, um topônimo de agitação boêmia na metrópole. A agitação boêmia e a agitação política se fundiam em todos os espaços das grandes cidades. “Boêmios, marginais e militantes compunham a audiência de Emma Goldman e John Reed” (WILLER, 2013, p.52). A boemia libertina sempre esteve, de alguma maneira, ligada à revolta política, recusando e lutando pela transformação dos códigos tradicionais da sociedade. Como observou Adauto Novaes: “Ainda que [na Idade Média] a palavra libertino não seja comum, o espírito libertino vai se constituindo no final da Idade Média, se o entendermos nas várias nuances semânticas: ‘desregramento de costumes’, ‘indiferença às coisas da religião’, ‘aquele que não respeita as interdições e segue as inclinações do corpo e do espírito’, ‘liberdade sexual’, ‘o ímpio ou ateu’, ou o livre-pensador.” (NOVAES, 1996, p.11).

⁹⁸ Durante a Guerra Fria, mais exatamente em 1947, foi criado, pelo Bulletin of the Atomic Scientists da Universidade de Chicago (EUA), um instrumento para medir os riscos reais do fim do mundo: o Relógio do Apocalipse. Em 1953, quando os EUA e a URSS testaram seus dispositivos termonucleares, o Relógio marcou “dois minutos para a meia-noite”. A mesma marca temporal repetiu-se outras vezes. A expressão, por seu turno, popularizou-se.

2. FÉ NO VENENO NO TEMPO DOS ASSASSINOS – *L'ANARCHIE C'EST JE!*

*Nous t'affirmons, méthode! Nous n'oublions pas
que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous
avons foi au poison. Nous savons donner notre vie
tout entière tous les jours.*

Voici le temps des assassins.

Arthur Rimbaud

*Hope I die before I get old
(Talkin' 'bout my generation)*

The Who

*O que transforma o velho no novo
bendito fruto do povo será
E a única forma que pode ser norma
é nenhuma regra ter
é nunca fazer nada que o mestre mandar
Sempre desobedecer
Nunca reverenciar*

Belchior

O segundo livro de Orlando Parolini chama-se *Poemas do pequeno assassino*. Cobrindo os anos de 1963 e 1964, trata-se de uma reunião de poemas organizada por meio de quatro seções. As três primeiras seções são, em verdade, dois longos poemas em série, muito ao gosto do poeta, como veremos; um canto de louvação de largo fôlego; e a derradeira seção compõe-se de poemas líricos curtos. A abertura se dá com o longo poema em série que intitula o conjunto todo, “Poemas do pequeno assassino” (escrito, igualmente, entre os anos de 1963 e 1964). Na segunda parte, há um poema dividido em onze partes, escrito em 1964, e intitulado “Poemas de filial amor”. “Canto de louvação para o suicídio de Ricardo” é a peça que fecha a série de poemas extensos do segundo livro de Parolini. A última seção, *Poemas diversos*, compõe-se de 21 poemas líricos, de estrutura mais condensada, datados de 1964.

É um livro denso e caudaloso, onde a pesquisa inicial do poeta se expande, abrindo novos campos e possibilidades, eletrificando ainda mais sua linguagem, de certo modo mais dura e direta, e ampliando a fúria de seu projeto poético através de uma poesia cujas características apontam cada vez mais para a insurgência.

2.1 TODO ANJO É TRISTE: POEMAS DO MAL

*Os anjos (diz-se) não sabem muitas vezes se andam
entre vivos ou entre mortos.*

Rainer Maria Rilke
Trad.: Paulo Quintela

*A mão que manda mana de um ombro em declínio,
Cãibras deduram nós nos dedos que a cal cala.
Penas de ganso firmam o assassínio
Que pôs fim a uma fala.*

*A mão que assina o pacto traz a peste,
Praga e devastação, o gafanhoto e a fome;
Grande é a mão que pesa sobre o homem
Ao rabisco de um nome.*

Dylan Thomas
Trad.: Augusto de Campos

*Sou ligado pela herança do espírito e do sangue
Ao mártir, ao assassino, ao anarquista,
Sou ligado
Aos casais na terra e no ar,
Ao vendeiro da esquina,
Ao padre, ao mendigo,
À mulher da vida,
Ao mecânico, ao poeta, ao soldado,
Ao santo e ao demônio,
Construídos à minha imagem e semelhança.*

Murilo Mendes

“Poemas do pequeno assassino” é um dos poemas mais emblemáticos e fortes de toda a obra de Parolini. Mostra-nos um trabalho de fôlego intenso, experimentos construtivos e tonalidade feroz, de linha rimbaudiana, onde a indeterminação modula os sentidos do texto, levando o leitor a uma experiência próxima a um redemoinho alucinatório. Viajante dessa indeterminação, o texto nos leva a tatear as sombras e entalhes do estranho habitat do pequeno assassino, experimenta-se a “azedada sopa rançosa paladar pão de crimes fermentados”.

Começando pela controversa figura do assassino. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, “assassino” é: “indivíduo que comete homicídio”, “homicida”, “indivíduo que extermina (algo), causa perda ou ruína”, “que causa a morte de”, “que aniquila, causa terror, frustração, dor, desespero”. O termo refere-se a Nizari Isma’illis,

seita islâmica do século XII, vista por alguns estudiosos místicos como uma modalidade do gnosticismo muçulmano, liderada por Hassan-i Sabbah, o “Velho da Montanha”, que se considerava a reencarnação de Deus na Terra e tinha na eliminação física do inimigo um dever divino, um ato religioso. Era, portanto, uma seita de assassinos. O termo foi levado para a Europa pelos Cruzados e etimologicamente deriva do árabe “hashishin”, que significa “comedor de haxixe” (pois os membros da ordem ingeriam boas quantidades da substância antes de cometer seus assassinatos pelos territórios do Oriente Médio).

O assassino é, de uma maneira geral, a personificação do mal. Caim, o primeiro assassino na tradição bíblica, é um paradigma fulcral. Segundo o Gênesis bíblico (BÍBLIA DE JERUSALÉM – *Gênesis*, 2017, p. 39-40), os primeiros humanos na Terra (Adão e Eva) tiveram, dentre seus filhos, o agricultor Caim e o pastor Abel, que encenam, em território metafísico, a primeira luta do homem contra o homem (intensificada pela carga fratricida do ocorrido), que resulta no primeiro assassinato de que se tem notícia. Por se sentir negado por Deus, que adula seu irmão Abel, Caim cria desenvolve uma furiosa revolta contra o criador que chega ao ápice com o assassinato de seu irmão. Em resposta, Deus amaldiçoa Caim, que se transforma num errante abatido sobre o planeta, mesma maldição que cairá sobre toda sua geração posterior. Sua herança é maldita. Torna-se, então, um modelo da maldade, o homem que abriu as brechas para que a perversidade pudesse passar e se instalar entre os homens. Um personagem condenado e irreconciliável, que representa (no imaginário religioso), além do afastamento de Deus, o lado mais escuro e violento da alma humana, a marca do mal. E sua herança, sempre amaldiçoada.

Paradigma do mal no imaginário religioso e popular, a figura do assassino, porém, é passível de outras leituras. O assassino é também aquele que, num cenário de profunda injustiça, paradoxalmente, faz justiça. A própria leitura do episódio bíblico por parte de Charles Baudelaire⁹⁹, por exemplo, ruma no sentido em que Caim fez, em verdade,

⁹⁹ A figura do assassino, está presente não só no título do livro (*Poemas do pequeno assassino*), como também perpassa outros momentos de obra paroliniana. O conceito tem ligações com a figura bíblica de Caim (o primeiro assassino) a imagem contracultural do rebelde, do *outsider*, do homem que vai contra a autoridade. No caso, afronta Deus e, não aceitando as leis divinas, faz justiça, e o ofende e, na figura de seu mimado irmão Abel, o elimina. Como observa Walter Benjamin: “Caim, o ancestral dos deserdados, nele aparece como fundador de uma raça que não pode ser senão a proletária. (...) a origem dos proletários: formavam uma raça de homens inferiores, resultante do cruzamento de ladrões e prostitutas.”. Benjamin comenta a famosa litania de Charles Baudelaire intitulada “Abel e Caim”, que se encontra em *As flores do Mal*, na seção “Revolta” (BAUDELAIRE, 1985, p.419), e fala de “duas raças eternamente irreconciliáveis” e a elas aplica o conceito marxista de luta de classes (Abel como representante do poder, do sistema opressor, e Caim como representante do humilde, oprimido, que, na ausência de justiça, a faz com as próprias mãos – “Raça de Abel, frui, como e dorme, / Deus te sorri bondosamente / (...) / Raça de Caim, teus parcos dentes / Rangem de fome e privação! / Raça de Abel, teu ventre aquece / Junto à lareira patriarcal; / (...) Raça de Caim, sobe ao espaço / E Deus enfim deita por terra!” (BAUDELAIRE, 1985, pp.419-421)). De acordo com

justiça, ao ser preterido e jogado às traças (numa metáfora da exploração social através da mitologia bíblica), figurando Caim como um autêntico rebelde *avant la lettre*. Quer dizer, de qualquer modo, o assassino devolve a violência, recusando-se a oferecer a outra face – por isso figura entre as figuras satanizadas tanto pela religião quanto pelo senso comum, porque o assassino, em determinadas circunstâncias, está enfrentando o poder estabelecido e a repressão que esse poder instaura¹⁰⁰.

Quer dizer, a figura do assassino possui um vetor predominante que aponta para o mal (a memória coletiva e o repertório médico-científico apontam para isso), mas possui, além disso, dentro de certas especificidades, um polo onde aponta para a justiça. *Poemas do pequeno assassino*, nesse sentido, aponta para o ambíguo. O assassino é, antes de mais nada, um agente do medo e de enfrentamento no interior do tecido social. Isso parece ser o ponto tátil do poema. O medo urbano tem seu manancial nos becos escuros, nos bares risca-faca, nos prostíbulos, nas praças, nas ruas desertas, pois esses espaços são habitados pelos recusados da sociedade. O desconhecido assusta. A cidade (com seus becos e brechas, quebradas e avenidas, silêncios e esquecimentos) é o espaço privilegiado dos assassinos – que são os máximos transgressores da ordem moral e política estabelecida. No poema, a língua do pequeno assassino não parece facilmente codificável. Sua dicção, aura e ira nublam, em muitos momentos, o entendimento. Criam um território

Olgária Matos, temos então, “os antecedentes da noção de luta de classes e a justificativa moral da violência nos termos de Caim, pois, embora tenha cometido um assassinato, ele foi injustamente desfavorecido por Deus.” – cf. Olgária Matos. “Baudelaire: antíteses e revolução”. *Alea* vol.9 no.1 Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000100007 Acesso em: 11 de novembro de 2017. Assim, a escolha do grande poeta francês é por aquele que não está ao lado de Deus, mas o eterno condenado (sem direito a julgamento), o deserdado, o marginal. Deus representa tudo aquilo que o poeta abomina – o poder, a castração, a violência. O próprio satanismo em Baudelaire, como uma afronta à moral e aos bons costumes (penduricalhos do cristianismo), como observa o filósofo alemão, “é como a única atitude na qual Baudelaire era capaz de manter por muito tempo uma posição não-conformista” (BENJAMIN, 1994, p.18-20). “É o demônio!”, exclamava empolgado um jovem Jorge Mautner ao presenciar as *performances* de Parolini. Era um, dentre muitos jovens que iam em grupo assistir ao “‘profeta da Galeria Metrôpole’, o desvairado de cabelos até a cintura barba de Jesus Cristo que recitava poemas apocalípticos” (REINCHENBACH, 2004, p.231). O misticismo (anti)religioso de Parolini, com o que tem de erótico, de jocoso, de dessacralizador, passa por um caminho análogo, ou seja, o poeta brasileiro também desconstruirá dogmas cristãos (muitas vezes desbocadamente), ressignificando-os e remixando-os. Desse ponto de vista, o cristianismo, em seu *theatrum mundi*, existe apenas como lugar perpetuador de privilégios e injustiças históricas.

¹⁰⁰ Lembremos, por exemplo, da carta encíclica *Populorum progressio* do Papa Paulo VI sobre o desenvolvimento dos povos. Lembremos, ainda, de Luiz Gama, o grande poeta romântico brasileiro, escravo, advogado e ativista político pela causa negra. Gama chegou a declarar, durante o julgamento de um negro escravo acusado de matar seu senhor, que o “escravo que mata o senhor, seja em que circunstância for, mata sempre em legítima defesa” (Cf. AZEVEDO, Celia Maria Marinho. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp.192-193). A legítima defesa, como ato justificável, figurava no código penal de 1830, porém, o estatuto da escravidão ainda tratava os escravos como “bens que se movem”, desprovidos de qualquer direito ou humanidade. Logo, a ação de defesa do escravo tanto é afirmativa quanto se justifica do ponto de vista lógico (e político). A corajosa afirmação de Luiz Gama, nesse sentido, é muito simbólica e importante.

de ambiguidades e indeterminação. O assassinato não figura como dádiva ou redenção, mas também não se concretiza como vingança (ao menos o poema não parece encenar isso diretamente). A sintaxe do poema se entrelaça, de modo a simular uma espécie de matéria nebulosa, onde as sensações e os sentimentos, tanto da voz coletiva que fala no poema quanto do pequeno assassino (que em muitos momentos parece também enunciar dentro da voz coletiva), como se, à imprecisão subjetiva em que o texto se conduz, se juntasse um trauma, encenado pelos ruídos comunicativos que a voz ali expressa em muitos momentos. Entre o místico e o cruamente social, o poema possui características de oração, em cujo ondeio, no ambiente hesitante do transe, parece cruzar um enviesado evangelho onde memória e experiência, realidade e fantasia, vida e poesia, se confundem e confluem para uma sensação melancólica de um grande corpo cansado composto de inúmeros outros corpos em trauma.

A pulsação do poema se funda numa sucessão de crises e ruínas que vão construindo percepções, entalhes, detalhes e também vão compondo um ritmo e fornecendo organicidade ao poema (integrando o mundo simbólico à esfera do real, fundindo-os *subjetivobjetivamente*). Estrutura sua linguagem sobre alicerces de uma dor coletiva, numa furiosa e sangrenta reação contra a sociedade tecnocrata, a indústria bélica e de morte que a violência do capital imprime a todos. O curso de uma história que se apresenta como catástrofe e tem engrenagem cíclica, porém, mantendo fixas determinadas posições (os ricos e poderosos sempre no topo da pirâmide, no meio os mais variados parasitas e oportunistas históricos, e o povo no fim, como sustentáculo). Na paisagem vocabular pode-se sentir o cheiro nauseante da paisagem urbana, violentada pela miséria gerada pelo desastre capitalista. Vamos ao poema:

POEMAS DO PEQUENO ASSASSINO

1.

se fora pássaro
a arma pousando em tuas mãos
já não sabemos
pequeno filho deste silêncio

agora os retrozes do teu enredo
se enovelam
e nós o golpe aguardamos
na submissão da hora
– vem, anjo, com teus punhais
de sol e sal e fogo
os olhos nos apague com brilhantes

o crime nos perdoe
de sangue derramar
e não compreendermos
a inocência do teu gesto

2.

inconclusa
a flor de teu silêncio
em nós se manifesta podridão

– onde o corpo repousar, amigo,
cicatrizar os golpes de outros tempos
já não chegados?

perdida perdidamente
por não sabermos um grito sufocar
– anjo, nos aniquilaste

3.

príncipe
fel esponja aço lâmina cravada
na carne o cerne
alma devorada

quem de ferro lágrimas colheu
agora sempre
no retrato ao lado
sorrirá contigo
purpúreo infante de desejar-se

ah, punhal de plumas
em nós queimando
punhal de gelo
em nós ferindo
sete golpes coração aberto
irreversíveis
as mãos pousando
em teu semblante

4.

Temos fé no veneno.
Arthur Rimbaud

degolados
sob as rodas do velocípede
pueril ancestral
a fronte repousamos

doce amargo sono
nas asas suportarás
para o final momento
de aprofundeza descermos
em teu seguir-te
rebanho oculto imemorial
– pequeno pai

a arma esqueça por enquanto
fatal o golpe
não dilacere esta visão
de contemplar-te

veneno após veneno

5.

(13/5/1963)

de sangue
sangue e sangue
em ti nos diluímos
punhal de trevas
em nós matando
escuridão de luz

faca
aço pássaro imperial
sobre a cabeça
permanecem
de nossos filhos
as tuas asas
de sol de sal

não temos lágrimas
para o rasgar-se
própria lâmina
cego o olho
quebrado o braço
de muletas
rumo à perdição
e nos conduzes,
criança,
embora o tempo
retardado
a memória esmague
do momento

6.

(9/1/1964)

na mão a arma de revólver ou faca
simples vil metal de bronze
ou brasa
dilacerando

– se não souberas, Príncipe,
se não sentiras
se não mataras
se apagar não foras
com tuas luvas
de argamassa o corpo
entenderíamos
náufragos de agora

de ontem fomos o esperado

e regressaste
na face a cicatriz de um golpe
recusado

7.

(11/1/1964)

ao pranto caminharemos
porque não tarda
o mesmo gesto de esquecer
outrora
– ó anjo
do mal do bem
o sacrifício de cantar
gregoriano canto chão deste murmúrio
nós suportamos
e lágrimas se não choradas
quando em fogo se abriram flores
que apenas eram tuas mãos

mas desprezamos o instante amável
de o crime aceitar
e regressaste levando a noite
no revólver
anunciando sangue nas malhas do pulôver

8.

(12/1/1964)

tu sempre em regressando
caminho inútil fim
de pedras amordaçado
em nós permanecendo
do que fora ontem,
agora desconhecemos
se grito ou voz
nas taças recolheram
de bronze repousando
– todo anjo é terrível –
e não soubemos a carne oferecer
ao teu aceno
olhos cegando nos conduziste
ao impossível

9.

(14/1/1964)

porque na sala escura
desabrochando em flores revelando
os gestos desconhecemos do desejar-se
nos abandonaste

amargas solitudes

nada resta

é-nos propício por enquanto
esperar do lado oposto surgir
sol de cataclismas nos redimindo
que mero grito nós sabemos ser em vão
e prosseguimos este esforço do rastro encontrar
por ti não outorgado

– criança, envelhecemos,
mata-nos agora
aos pés de cristais areias movediças
nos arrojam
olhos ofertando para o cegar-se

na memória reinarás
do que fomos
não compreendemos

O poema, como se pode notar pela mancha gráfica nas páginas, possui um fôlego extenso e é dividido em 9 partes de tamanhos métricos diferentes, contendo, no total, 151 versos livres. Na parte 1, a primeira estrofe é um quarteto com medida harmônica (versos 1 e 3 com 4 sílabas, e os versos 2 e 4 com 9 sílabas cada), as diferenças de tamanho parecem indicar uma atmosfera tensão. Na segunda estrofe, a variedade de metros dá novamente a tonalidade dos versos e imprime o ritmo frenético cria uma estranha respiração – essa variedade métrica percorrerá a maior parte da estrutura da série. A voz do poema (que está, em todo o texto, na primeira pessoa do plural – demonstrando, através de uma voz grupal, os sismos causados pelo pequeno personagem no corpo coletivo, além da afetividade de dar voz ao outro) inicia falando como o pequeno assassino através de um dos inúmeros epítetos com os quais é tratado: “pequeno filho deste silêncio”. A atmosfera é de tensão, mas também de reverência e culto. A fala, nesse clima, dá início a uma andadura de ambiguidades: não se sabe se, inicialmente, nas mãos do pequeno assassino, encontra-se um pássaro ou uma arma, como não se sabe se com o pequeno assassino vem a redenção ou a maldição. Esse é o impacto inicial: uma figura de infante, filho do silêncio, que porta um pássaro ou uma arma, que não é nítido. Essa figura representa o bem ou o mal? Ao adentrar a segunda estrofe, os “retroses do enredo” se “enovelam”. Imagem difícil, cuja substância parece ter justamente a função de fechar-se. No teatro, *retrós preto* é uma ação cômica feita pelo ator que não surte efeito no público, que não ri, aquilo que conhecemos popularmente por “piada sem graça”. Ação cuja felicidade é bloqueada pela tensão (recusa) do receptor. Algum ruído se cria e a comunicação não se dá, gerando infelicidade, catástrofe. Isso parece se refletir do poema, que não se abre facilmente à leitura e cria múltiplos territórios de indeterminação. O

pesadelo, entretanto, segue, na “submissão da hora”, onde aguardam, também submissos, o golpe dos “punhais / de sol e sal e fogo”.

Pousados, então, nas mãos do “anjo”, os punhais de múltiplos materiais¹⁰¹. O poema responde ao leitor: não era pássaro, mas arma. Em tom de humilde súplica, a voz do se mostra ignorante (“não sabemos”, na primeira estrofe; “não compreendermos”, na segunda) e perdida diante da inocência do gesto (extremamente impreciso, dúbio) do pequeno assassino. A ele pedem perdão por tanta ignorância e violência (“o crime nos perdoe / de sangue derramar”).

Na parte 2, o poema estrutura-se sobre três tercetos, todos de métrica irregular, indo do verso com 3 sílabas até o verso com 11 sílabas poéticas. O primeiro dos tercetos (com um sabor de haikai, colocando em cena a estrutura apresentação/ação/conclusão da tradicional forma japonesa de poesia) aponta para o inconcludente, para aquilo que, por algum motivo, não se deu e também para a fratura, quer dizer, a flor de silêncio, inconclusa, brota podridão, e não vida (cor, perfume, beleza plástica). Através de uma sintaxe truncada, o segundo terceto opera com uma pergunta dirigida diretamente ao pequeno assassino, agora sob o epíteto afetuoso de “amigo” – o que não só dilata a ambiguidade, como coloca o leitor mais próximo a essa figura fantasmática. Já no terceiro e último terceto, o “amigo” torna-se “anjo” aniquilador: “– anjo, nos aniquilaste”. O *nós*, que cruza o poema, numa voz coletiva singularizada como urro urgente, é, destarte, uma figura coletiva “perdida perdidamente” (que em sua dupla faceta mostra tanto a “geração perdida” contra qual o poeta em muitos momentos mira sua crítica, quanto a própria sociedade de consumo, cujo fracasso organizacional lateja em muitos versos do trabalho). O pequeno assassino, como uma espécie de juiz ou divindade, mescla de anjo e demônio guia o leitor por uma paisagem infernal, busca quem preste contas por tanto inferno, tanta miséria.

As séries de poemas 3, 4 e 5, agrupam-se num todo semântico, onde a brutalidade mais explícita e angustiante se torna agente – colocando em evidência um cenário de gosto lautreamoniano. Pegando as três partes e isolando as palavras/imagens mais violentas percebemos um léxico calculado para gerar esse efeito. Como vemos nos versos e sequências: “fel esponja aço lâmina cravada / na carne o cerne / alma devorada”, “ah, punhal de plumas / em nós queimando / punhal de gelo / em nós ferindo / sete golpes coração aberto / irreversíveis”, “degolados / sob as rodas do velocípede”, “fatal o golpe”,

¹⁰¹ Todos os elementos, aliás, muito simbólicos para a alquimia, uma das ciências ocultas que tanto interessaram ao Parolini.

“de sangue / sangue e sangue” “punhal de trevas / em nós matando”, “faca / aço pássaro imperial / sobre a cabeça / permanecem”, “não temos lágrimas”, “própria lâmina”, “cego o olho”, “quebrado o braço”, “de muletas / rumo à perdição”. São três poemas cujas cenas são brutais e, apesar de existirem outras cenas de impacto, nenhuma sequência é tão sanguinária: esfaqueamento, degolação, dilaceração, muito sangue. A epígrafe de Rimbaud, no texto número 4 da série, imprime ao poema algo de êxtase e embriaguez (parte do circuito ambíguo que o poema propõe como método), algo de transe que, em sua efusão poética, uma fúria mística se funda, numa espécie de hipnose. “Temos fé no veneno”¹⁰² é um verso de “Manhã de embriaguez”¹⁰³, poema constante de *Illuminations* (1886). Rimbaud o escreveu sob efeito de haxixe (RIMBAUD, 1996, p.113) – exemplificando na prática o conceito benjaminiano de “iluminação profana”, tópica muito presente na literatura francesa do século XIX.

A arma que figura na primeira estrofe da parte 6 do poema, “de revólver ou faca”, “simples vil metal de bronze” ou “brasa”, agora se forma com mais nitidez. Temos, agora, um ponto de partida mais exato. Nas estrofes anteriores, a referência a armas brancas já nos davam a dimensão do objeto portado pelo personagem. Sabemos que o pequeno assassino, “Príncipe”, está mesmo armado, e que o carpir da voz de enunciação, em sua devoção lamentosa, continuará, entre a cruz e a espada, a apaziguar os espíritos através de uma violenta culpa autoinfligida – que não só processa o seguimento argumentativo do poema como expande seus significados. Já na segunda estrofe, o poema aponta com nitidez para a origem da voz que o rege: “náufragos de agora”. O verso remete à “geração perdida”. Não é, ainda, um poema de acerto de contas (como poderemos ver, principalmente, na fase final de sua obra), porém, aponta para uma revisão, fazendo uma crítica já ali naquele momento. Por outro lado, nesse ambiente de ambiguidades e fundos falsos em que o poema trabalha, o *nós*, que percorre o trabalho pedindo perdão pela própria cegueira – o que, ao que tudo indica, acarretou na desgraceira e catástrofe que o texto encena –, é também a civilização que fracassara.

¹⁰² Em seu poema “Noite do inferno”, de *Uma temporada no Inferno* (1873), o jovem Rimbaud escreve sobre a violência e êxtase da ingestão de veneno: “Traguei um gole de veneno. – Seja três vezes abençoada minha resolução! – Minhas entranhas ardem. A violência do veneno contrai-me os membros, desfigura-me, arrojá-me ao chão. Morro de sede, sufoco, não posso gritar. É o inferno, as penas eternas! Vede como o fogo se levanta! Queimo-me como convém. Vai demônio!”. (RIMBAUD, 1993, p.55)

¹⁰³ Nesse poema, Rimbaud demonstra consciência do sentido etimológico da palavra “assassino”, que vem de “haschischins” (RIMBAUD, 2007, p.390) e parte das instruções baudelairianas que configuram a “embriaguez como método”, onde, segundo o autor de *As flores do Mal* (1857), a degustação do haxixe é meio de multiplicação da individualidade, “iluminação profana”, contracultura.

Na estrofe 7, o conteúdo lexical mostra palavras como “pranto”, “sacrifício”, “murmúrio”, “lágrimas”, “crime”, “revólver”, “sangue”. Isto é, continuamos em uma grande espiral arquitetada pela violência. E desde o primeiro verso: “ao pranto caminharemos”, que possui um efeito curioso por conta da regência: em vez de usar a preposição “em”, o poeta usa a contração de preposição com artigo definido “ao”. Caminham em direção *ao* pranto (no movimento de ir até ele, ou mesmo de render-lhe homenagens) e não *em* pranto. Na sequência, as marcações temporais (“tarda”, “esquecer”, “outrora”) sustentam o gesto de se dirigir ao pranto e ao perdão porque, de qualquer maneira, ele “não tarda”. Tudo na estrofe torna-se desolação e clima onírico, viscoso e dubio. Vejamos os seguintes versos: “– ó anjo / do mal do bem”. O anjo (o pequeno assassino), ser que guarda em si ambiguidades – numas vezes, Eros (pulsão de vida); noutras, Thânatos (pulsão de morte). Eros, porém, está sempre subordinado a Thânatos. Pelo menos essa é a paisagem geral do poema, uma paisagem hostil e que traça incertezas angustiantes do início ao fim. As emoções, os efeitos negativos e positivos que compõem as imagens, vão dando um ritmo de sofreguidão, de pesadelo. Mesmo o pequeno episódio religioso, operado pela mimese do canto gregoriano, encenado como sacrifício e murmúrio, é desestabilizado pela implosão de um vocábulo que se refere a um canto tradicional da liturgia cristã-católica (o cantochão) que, mimetizando a palavra “murmúrio”, no mesmo verso, se torna canto rebaixado, trivial, vulgar, um penoso murmúrio, enfim. A estrofe se encerra com uma cena que parte dos domínios do mágico: flores desabrocham em fogo, essas flores são as mãos do anjo (do pequeno assassino). O vórtice poemático continua funcionando a toda potência e o poema conjuga estados de espírito conflituosos e angustiantes. Não há contemplação passiva, de ordem direta, apaziguada e sem nós. Daí que, no monturo do cenário (interno, o mundo espiritual; externo, o mundo pragmático), arma e sangue é que farão os caminhos: “e regressaste levando a noite / no revólver / anunciando sangue nas malhas do pulôver”.

As estrofes que fecham o poema, após a deixa do violento e sangrento verso final da estrofe 7, se constroem dentro de uma linguagem que flutua entre um carpir furioso e um transe alucinatório também de fundo (anti)religioso (suplicante e culposos, porém raivosos), mantendo a atmosfera de angústia que o poema cria desde seu início, como uma espécie de caminho de pedras, de avisos e de começo de acerto de contas. Dos hipérbatos ao gosto sintático bíblico (“de pedras amordaçado / em nós permanecendo”, “agora desconhecemos / se grito ou voz / nas taças recolheram / de bronze repousando”, “os gestos desconhecemos do desejar-se”, “e prosseguimos este esforço do rastro encontrar /

por ti não outorgado”, dentre outros casos) até o brutalismo pictórico de sabor expressionista¹⁰⁴ (“caminho inútil fim”, “olhos cegando”, “sol de cataclismo”, “grito”): tudo é trespassado por violência.

A citação explícita dos anjos das *Elegias de Duíno*¹⁰⁵, de Rilke, na parte 8, é bastante significativa e importante. Abre sendas interpretativas interessantes: “– todo anjo é terrível – / e não soubemos a carne oferecer / ao teu aceno / olhos cegando nos conduziste / ao impossível”. Há um diálogo aberto e tenso entre o poema de Parolini e o de Rilke. A opressão do desejo (de felicidade, a urgência da vida mesma): “porque na sala escura / desabrochando em flores revelando / os gestos desconhecemos do desejar-se” enquanto, na primeira elegia¹⁰⁶ rilkiana lemos: “Estranho, não continuar a desejar os desejos”. O poema dá sequência à sua cenografia estranha e onírica e, principalmente, hostil (onde se encena um ritual metafísico-urbano, que envolve múltiplas subjetividades, mas também carne e sangue).

Para ambos poetas, o anjo não é sorridente e afável, não é aquela entidade idealizada pelos românticos ou pela figuração religiosa no geral (onde representa a presença divina, a proteção simbólica, nossa guarda espiritual). O anjo aqui representa uma entidade dúbia (afinal, “o belo não é senão o começo do terrível”, como nos diz a primeira elegia de Rilke?). Muito mais interessada em questões que em respostas, a voz do poema desfia uma narrativa onde, partilhando da voz múltipla, mambembe e orgânica, o anjo paroliniano, esse luciferiano ser “do bem do mal”, “escuridão de luz”, constrói sua enunciação a partir do centro de um drama onde o humano e o sobre-humano se aproximam, se tocam e se atritam. Se, em Rilke, isso acontece no inefável, em Parolini, se dá na ossatura do real. Afinal, o anjo paroliniano (“pequeno filho deste silêncio”, “príncipe”, “purpúreo infante”, “pueril ancestral”, “pequeno pai”, “criança”) é, além de terrível, não-belo, pós-nuclear e terceiro mundista: exu mensageiro já evangelizado pelas extremas queimaduras da bomba atômica.

Suplicante e melancólico, o poema vai se fechando num crepúsculo: “– criança, envelhecemos, / mata-nos agora / aos pés de cristais areias movediças / nos arrojamos / olhos ofertando para o cegar-se”. A visão (o arbítrio?) é ofertado em sacrifício (de quê? para quê?) sob um solo de “cristais de areias movediças”. Não há, portanto, qualquer tipo de

¹⁰⁴ Comentarei mais sobre essa característica no próximo subcapítulo.

¹⁰⁵ Assim como o autor antes fizera com a citação de Rimbaud, que, naquele momento do poema, opera uma amplificação do sentido de desespero, de envenenamento e sufoco.

¹⁰⁶ A tradução dessa elegia é autoria de Paulo Quintela. In: *Poemas. As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela, Porto: Editorial O oiro do dia, 1983.

estabilidade e tudo derrete, quebra, vaza, acaba. Cegos e ignorantes (“do que fomos / não compreendemos”¹⁰⁷), a voz lírica, culposa, parece demonstrar sua não compreensão dos complexos compassos de sua história, não enfrentando, assim, as cisões e contradições. De qualquer modo, busca a redenção sob um “sol de cataclismos”, destilando amargura e derrota, “amargas solitudes” do remorso na “sala escura” da existência. Esses vórtices de sentidos encavalados e dúbios transpõem para dentro do poema os estados de espírito de um tempo.

¹⁰⁷ Mais uma vez, a primeira elegia de Rilke: “Afinal já nos não precisam, os de morte precoce; / suavemente nos vamos desacostumando do que é / terreno, como nos alheamos / brandamente dos seios maternos”.

2.2 CRUCIFICADOS PELO SISTEMA: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS COM O EXPRESSIONISMO ALEMÃO

*Sou uma sombra distante de lugarejos escuros.
O silêncio de Deus
Bebi na fonte do bosque.*

*Na minha testa pisa metal frio
Aranhas procuram meu coração.
Há uma luz, que se apaga na minha boca.*

Georg Trakl

*O poeta inicia sua prece
Ponteando em cordas e lamentos
Escrevendo seus novos mandamentos
Na fronteira de um mundo alucinado*

Zé Ramalho

*Cease to resist, giving my goodbye
Drive my car into the ocean
You'll think i'm dead, but I sail away*

*On a wave of mutilation
A wave of mutilation
A wave*

Pixies

*Nascer para liberdade
E crescer para morrer*

Crucificados pelo sistema

Ratos de Porão

Para o poeta e ensaísta mexicano Heriberto Yépez, o século XX teve dois grandes momentos de renovação radicais na poesia (e nas artes em geral): as vanguardas europeias da primeira metade do século e as vanguardas norte-americanas da segunda metade. De um lado, os movimentos estéticos já bem situados e estudados (mas não esgotados): expressionismo, futurismo, dada, surrealismo, cubismo; de outro, a contracultura iniciada no final dos anos de 1940 nos EUA, e difundida e mais conhecida através, principalmente, do movimento da Beat Generation (o poeta Allen Ginsberg propõe, como marco inicial

da contracultura norte-americana, o ano de 1948¹⁰⁸), do rock'n'roll e do movimento hippie (mas, obviamente, não se resume a eles, como vimos, tendo uma amplitude e centralidade na arte ocidental da segunda metade do século passado, continua dando frutos até nossos dias – há, para além *de* e *da* contracultura, contraculturas¹⁰⁹). A essa

¹⁰⁸ “La clave fue la aparición de un yoga del lenguaje – la articulación de la conciencia por medio del habla normal, la sintaxis de nuestra lengua real, nuestro pensamiento en nuestro habla real. Eso fue probablemente la clave estética de la comunidad que adquirió una conciencia totalmente clara con la explosión de visiones místicas y epifanías alrededor de 1948... en 1948 ocurrieron mis experiencias epifánicas de Blake... en 1948 el ‘Venice Poem’ de Robert Duncan... en 1948 ocurrió el Renacimiento de Berkeley, que fue Jack Spicer y, extrañamente, ustedes saben, Timothy Leary estaba ahí también ese año... en 1948 Gary Snyder terminó en Portland su tesis de antropología, y cuando esa mañana escribió las últimas palabras, que se referían a algo sobre la conciencia, sobre la conciencia primitiva, se dirigió al río Willamette y se sentó en silencio, algo cansado y mientras el sol se alzaba escuchó un sonido de muchas alas y miles y miles de pájaros se alzaron de los árboles, y miró alrededor y su cabeza se abrió en dos y súbitamente se percató de que *todo está vivo*. Esto fue también en 1948” (GINSBERG *apud* YÉPEZ, 2002, p. 37).

¹⁰⁹ Em seu livro *Luna creciente: contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*, Yépez faz um amplo e rico panorama da poesia contracultural norte-americana, que ele chama de contrapoéticas, pelos motivos que vem na citação seguinte, comentando também sobre a vista-grossa da crítica com relação ao peso da contracultura norte-americana para as artes e o pensamento da segunda metade do século XX. Para Yépez, os “poetas de la contracultura norteamericana quisieron re-definir la esencia de la poesía simultáneamente que cambiar la vida humana. Esto junto con su concomitancia a la revolución sexual, alucinógena, política y religiosa de la posguerra los convirtió en una vanguardia tan contestataria como propositiva. A unas décadas de esta explosión es evidente su auténtico carácter revolucionaria y es clara la marca dejada: la modernidad de la poesía del siglo XX tiene una de sus divisiones en antes y después de la contracultura estadounidense. Negar la relevancia de los poetas nacidos en el mismo país que engendró a Nixon, la CIA, la televisión y Reagan es defender la ceguera. (Además no olvidemos que estos poetas formaron su obra precisamente contra Nixon, la CIA, la televisión y finalmente Reagan). La vanguardia en Europa fue seguida por la contracultura en América, y entre ellas hay una equivalencia que frecuentemente es pasada por alto por los críticos de la poesía del siglo XX” (YÉPEZ, 2002, p.15). Esses poetas formam um conjunto de autores de altíssimo nível, criando um arco que vai, sincronica e muito panoramicamente, de William Carlos Williams (1883-1963), aquele que, já gigante, teve imensa generosidade com os jovens e, assim, abriu as portas da contracultura; os precursores que vão eletrificar a cena de poesia e a linguagem um pouco antes e, desse modo, prepararão terreno para a revolução jovem: Gertrude Stein (1894-1946), a “madre de la vanguardia europea y estadounidense, madre de las dos grandes vanguardias de Occidente” (YÉPEZ, 2002, p.23) e Langston Hughes (1902-1967), da Harlem Renaissance, que cria uma (potente) voz negra para a poesia americana “donde escribe no a partir del yo lírico sino a partir del habla lírica, lo cual es toda una revolución de la sensibilidad y el sujeto. (...) esos poemas están escritos en situaciones de canto o mini coloquios entre personajes inolvidables (padrotes, prostitutas, niños dormilones, madres, soldados, enamoradas, blancos supremacistas, ratones, obreros, criadas, etc.)” (YÉPEZ, 2002, p.30); passando pelo inventivo e corajoso Charles Olson (1910-1970) e a excêntrica e agitada trupe da Black Mountain College, Robert Duncan (1919-1988), Denise Levertov (1923-1997), Robert Creeley (1926-2005), Larry Eigner (1927-1996); a monumental “matemática irônica” de John Cage (1912-1992), a Renascença de São Francisco, que tinha em sua linha de frente o grande poeta e mestre anarquista Kenneth Rexroth (1905-1982), que vai explorar magnificamente a poesia de tradição japonesa (principalmente o haikai) na corrente linguística poética norte-americana, a poeta Madeline Gleason (1903-1979) e Jack Spicer (1925-1965); em algum lugar não muito certo entre a Renascença de San Francisco e a revolução beatnik, a figura de Lawrence Ferlinghetti (1919), um dos grandes artistas americanos do século XX, fundador da livraria e editora City Lights, corajoso editor que lançou *Howl And Other Poems* (1956), clássico de Allen Ginsberg (1926-1997), o livro que causou grande polêmica nos EUA dos anos de 1950 e, desta maneira, acendeu o coquetel molotov que seria a revolução beatnik, que contaria também com Jack Kerouac (1922-1969), William S. Burroughs (1914-1997), Neal Cassady (1926-1968), Gregory Corso (1930-2001), Michael McClure (1932), Jim Morrison (1943-1971); do folk, já filtrado pelo rock, aparece Bob Dylan (1941) e a sofisticação da lírica do rock (sofisticação tamanha que deu a Dylan o prêmio Nobel de Literatura de 2016, premiando e legitimando, assim, a contracultura norte-americana); surgem concomitantemente, a poesia nômade e experimental de Richard Brautigan (1935-1984), a ecopoesia e a poderosa ética *outsider* de Gary Snyder (1930) e a poesia negra e furiosa de Amiri Baraka (1934-2014); o jornalismo gonzo de Hunter S.

intensa e constante movimentação na poesia norte-americana do período (onde estão imbricadas todas as outras artes), Yépez dá o nome de *contrapoéticas*.

Ligado ao espírito contracultural, de olho nas movimentações subterrâneas de seu tempo, radical e inventivo, Parolini travou contato direto tanto com as vanguardas europeias quanto com as vanguardas norte-americanas. Podemos notar, de maneira relevante em sua obra, características surrealistas, dadá e/ou expressionistas, assim como características da beat generation ou do rock. Dentre desse extenso território referencial, o expressionismo alemão¹¹⁰, de algum modo e por conta de muitas características¹¹¹ que se aproximam, parece exercer uma influência maior sobre esses escritos.

A geração nascida sobretudo entre 1880 e 1890 começou a se rebelar contra os valores sociais, políticos e familiares vigentes, uma postura antiburguesa sinalizadora do expressionismo. Aquela geração de artistas nutria uma simpatia evidente pelos marginais da sociedade burguesa(...). (CAVALCANTI, 2000, p.19-20)

A frase-chave, aí, é justamente “a simpatia evidente pelos marginais da sociedade burguesa”. Esses marginais da sociedade burguesa¹¹² nada mais são que os excluídos históricos de sempre, que sobrevivem no interior de qualquer modelo de sociedade através dos tempos. Os habitantes que fazem parte de uma corrente subterrânea que, justamente

Thompson (1937-2005); há ainda a Escola de Nova York, ligada ao expressionismo abstrato, repercutindo principalmente nas figuras de Frank O'Hara (1926-1966) e Kenneth Koch (1925-2002); a etnopoética de Jerome Rothenberg (1931) que abre caminho para a dicção das contrapoéticas chicanas, de autores como Miguel Algarín (1941) ou Simon J. Ortiz (1941), e das furiosas e inventivas contrapoéticas neofeministas de poetas como Anne Waldman (1945), Diane di Prima (1934), Adrienne Rich (1929-2012) e Rachel Blau DuPlessis (1941), dentre outras; temos ainda a poesia investigativa de Ed Sanders (1939); a Language Poetry de Charles Bernstein (1950), Bruce Andrews (1948), Lyn Hejinian (1941), Ron Silliman (1946), Michael Palmer (1943), Susan Howe (1937), Carla Harryman (1952), dentre outros, a contrapoética punk rock, que nasce em Nova York, com os Ramones e seu álbum homônimo de 1976, e tem eco na poesia de autores como Patti Smith (1946), Sam Shepard (1943-2017) e Richard Hell (1949), etc. etc. etc. E continua.

¹¹⁰ Não é uma poesia expressionista (ou surrealista ou dadá), é bom que se diga, mas uma poesia que, curiosa pelas estéticas de seu tempo e pela tradição, dialoga com o que mais interessa ao seu projeto.

¹¹¹ Segundo Claudia Cavalcanti, o desígnio dos artistas expressionistas era lutar contra uma sociedade “capitalista e imperialista (...) dominada pela grande burguesia, militares e nobres e que encontrava representação numa arte acadêmica, neoclássica” (CAVALCANTI, 2000, p.19). A poesia expressionista pintava, de forma seca, crua e violenta, o estado de espírito de uma geração marcada pelo desespero, pelo luto, pela melancolia, pela falta de perspectiva. O interesse dos expressionistas estava voltado a perscrutar todo o sofrimento humano, tinham seu manancial no bestial, no doentio, no bizarro, no repugnante, que era a maneira como aqueles jovens artistas contestadores viam a civilização de então: falida, adoentada e horrenda.

¹¹² “Quem são os camaradas? Prostitutas, poetas, sub-proletários, coletores de objetos perdidos, ladrões ocasionais, ociosos, casais de amantes em meio a um abraço, desatinados religiosos, bêbados, desempregados, comilões, vagabundos, assaltantes, críticos, dorminhocos, canalhas. E em alguns momentos todas as mulheres do mundo. Somos a escória, a ralé, o desprezo (...). Somos a santa plebe.” (WILHELM GROSSE *apud* CAVALCANTI, 2000, p.20).

por estar no centro dos batimentos cardíacos da história, faz-lhe frente. São os marginais que montam barricadas, escrevem poemas carbonários, arriscam suas vidas na linha de frente do campo de batalha, pois a utopia, a urgência e a insatisfação crônica ordenam. Adorno, no seu famoso texto sobre lírica e sociedade, comenta:

Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito. (ADORNO, 2003a, p.77)

A empatia pelo marginalizado¹¹³, a construção de uma ponte que possibilite alteridades e devires, evitando binarismos simplistas. Junte-se à simpatia pelos marginais da sociedade (alteridade afetiva e política, “o tempo resistiria em teus cabelos”, como diz o poema “[Nas esquinas]”), algumas configurações formais que são muito caras ao expressionismo¹¹⁴ surgem também em alguns momentos da obra de Parolini. Como na

¹¹³ Lucio Agra observa, em seu livro, que os “extremos antropológicos ‘marginal/herói’”, nas perspectivas contraculturais, “se aproximam, criam familiaridade” (AGRA, 2010, p.29.). Já o poeta Roberto Bicelli, no que diz respeito à simpatia que os marginais despertam nas mentes livres e aventureiras, diz que, além de ter se identificado de maneira intensa com seu novo grupo de amigos (os poetas paulistas dos anos de 1960, Piva, Willer, Franceschi, dentre outros) “era fascinado por alguns bandidos que jogavam snooker: o Praça, o Carne Frita, o Aleijadinho. Poderia ter me tornado um gangster”. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.79). A obra “Seja marginal, seja herói” (1968), de Hélio Oiticica, faz uma leitura contundente da história oficial, operando dentro da transgressão de valores conservadores burgueses e mostrando as contradições da sociedade. A obra tematiza a execução de Cara de Cavalo, acusado do assassinato de Milton Le Cocq. Por isso, foi caçado pela recém-criada Scuderie Le Coq, esquadrão da morte formado por policiais para vingar a morte do colega. Quando encontrado, em 3 de outubro de 1964, Cara de Cavalo foi sumariamente executado com mais de cem tiros. Sobre a obra, Cara de Cavalo e o Estado Policial, comenta Oiticica: “Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um ‘momento ético’ que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal ideia é muito perigosa mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade. Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. (...) Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos tipos de forças armadas: polícia, exército etc. (...) Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão” (OITICICA, 1986, p. 133).

¹¹⁴ Reverberações do surrealismo e do dadá, como já observado, são também detectáveis na poética paroliniana – assim, como de resto, também saliente na poesia de alguns autores que apareceram naquele mesmo momento histórico na cidade de São Paulo, como Roberto Piva (1937-2010), Cláudio Willer (1940),

poesia expressionista, também vemos aqui a abrupta fragmentação escrita; os corpos em desalinho, que tiveram a experiência amordaçada, retorcidos ou fundidos a realidades grotescas, gerando traumas e loucuras de todos os tipos; vigorosa insubordinação aos padrões conservadores; um pessimismo cortante.

Na seção que fecha *Poemas do pequeno assassino*, intitulada simplesmente *Poemas diversos*, datada do ano de 1964, encontram-se os poemas líricos, menores em tamanho, mas não em potência. Nesse subcapítulo, a atenção se voltará ao condensado lirismo paroliniano, buscando, aqui e ali, contatos com o expressionismo alemão.

Como em “Poema noturno com apóstrofe”, onde a paisagem de antirracionalismo (“Maldoror passeia os cães / acorrentados sob o vento / ao nosso encontro”) se funde com a do sujeito dilacerado expressionista (“não temos voz para gritá-lo / não temos voz”). Espécie de narrativa elíptica de loucura e apagamento, o sujeito, desesperado e “bebendo náuseas de conservas enlatadas”, acossado por uma sociedade onde “só fezes se contemplavam” e “eram poucos os transeuntes / eu e tu / iluminados deserdados / alguns raros assassinos / a estátua negra de um menino escravo” (como diz “Poema”). A mesma sociedade que, cinicamente cruel, dá às costas para a realidade sombria que passa bem em frente a seus olhos: “à tarde deitaremos nestes bancos / onde meninos se mataram / em regozijo de todos os presentes” (de “Praça da República”). Não é somente o drama do sujeito estilhaçado, mas também a tragédia social que encenam, nos poemas, o jogo desesperado dentro da psicologia de um começo de século convulsivo.

Com nos muitos momentos quando a poética paroliniana, generosa, dá voz aos marginalizados pelo sistema. Vejamos o poema “[Nas esquinas]”, onde um magro e doente esmoler (“nossos pés são de vime / de muletas caminhamos (...)”) pede esmola e vê a si e a sua classe como “comedores de areia / desalmados / mãos estendemos aos transeuntes”, que *pisaram em flores*, isto é, atiraram pedra na cruz, saíram da linha “em contrário às leis do bom senso / e educação”, e por isso, segundo a sociedade, devem pagar com a penúria, e serem expostos ao terror da visita pública: “nulo sentado permaneces na sala de visitas / onde velhos te apalpam com alfinetes de esponja”. O poema pergunta: “e somos nós os ignorados / do jardim de qual convívio?”, mas sabem que seus pés são de vime, sustentados por muleta, e o cigarro que fumam é de cortiça. Daí que, pelo enunciado desesperado, direto e simples, abre-se, aos olhos do leitor, a miséria de uma sociedade injusta: “– uma esmola, por favor!”.

Jorge Mautner (1941), Décio Bar (1943-1989), entre outros. Comentários a esses casos encontram-se aqui e ali, pontualmente, no corpo da tese.

Assim como os expressionistas, o herético Parolini não se insurge somente contra a igreja (a Primeira Guerra Mundial coloca em xeque, dentre outros valores, a transcendência religiosa e a concepção de Deus), blasfemando coisas como “vomitarei nas portas das igrejas / nos umbrais dos cemitérios defecarei / que tudo é pó / diz o Testamento” (de “A perdição”), mas também contra o racionalismo capitalista burguês, contra suas leis (“na harmonia das coisas repetidas / da lei geral da lei da lei” – de “Poema noturno com apóstrofe”), contra seu real chapado, sem arestas, e seu objetivismo naturalista: “ah, tigres de vidro / de nossa náusea leopardo / rejubilantes poeirentos nos sofás / onde o corpo maceramos” (de “[De cerveja...]”); ou “véus de noiva estraçalhados / virgens pudicas ostentando os seios / entre nuvens de náilon” (de “[No Viaduto do Chá]”). A sociedade está doente, “tudo é falso / um tesouro de indignidades / de iniquidades / passeia sobre as veias / e coração” (de “As virgens restauradas”).

A montagem das representações parolinianas, seu brutalismo plástico que age “(...) aproximando, num regime de descontinuidade, imagens isoladas e fechadas em si mesmas, acaba por radicalizar-lhes a obscuridade e a tendência que têm de se tornarem ‘absolutas’” (CARONE, 1974, p.16), como as deformações e estilhaços em vórtice no poema “À espera do anjo”. As imagens-quadros montam-se em descontinuidade alucinada, como em “de cera / o anjo correu / pela Ladeira da Memória / e ninguém viu” fundidas, no interior do poema, com “ao meio-dia / gritamos para o alto / com o pênis endurecido / batendo em nosso ventre esticado de latão / tambor de flacidez de nuvens / ofendendo quem trabalhava / para o progresso da nação”. Embora o poema tenha uma lógica temporal assegurada por marcações explícitas (“5 horas da manhã”, “meio-dia”, “à tarde”, “chegou a noite”, “da meia-noite às cinco”, “no outro dia / (...) / no outro dia / no outro / no outro”, “no 6º dia” e “no 7º dia” – numa referência clara ao *Gênesis* bíblico, aos dias consumidos por Deus para construir a Terra), seu turbilhão pictórico desordena o que o poema poderia sugerir de lógico: “um mar de sêmen nos inundava / impedido foi o trânsito / e para o alto já não gritávamos / – era de silêncio o tempo –”. O poema é bastante fálico (o que parece celebrar o afeto homossexual) e traz a tópica do blasfemo/herexe num *corpus* lexical religioso (“anjo”, “figueira bíblica”, “o sinal”, “trombetas de Jericó”). A alta voltagem do simbolismo associativo no poema cria realidades “remetidas a um universo de significações que beira a indeterminação semântica. A este fenômeno deu-se, aqui, o nome de *linguagem do indizível*”. (CARONE, 1974, p.16). Indizíveis, quase mágicas, os quadros em sucessão vertiginosa, ideogramaticamente montáveis, como o procedimento cinematográfico, erguem sentidos

não mais a partir de nexos causais explícitos ou redundantes, mas por outro tipo de mecanismo: a sucessão incessante de imagens que vão atuar semanticamente em cenários para além do mundo pragmático e objetivo (até porque o cenário do poema é de transe, unundado de metáforas grotescas), obrigando o leitor a inventar, dentro e a partir dessa linguagem, significados e experiências verbalizáveis.

Aqueles que conseguiram libertar seus destinos, mesmo que no meio de um turbilhão que beira a loucura, descobrem, afinal, que não há anjo algum. Mas a tragédia está consumada, o tempo acabou, “nada mais restava / o ventre aberto surda a voz na garganta arrebetada / arrancado pênis com amor sofreguidão”, e ficou tarde demais: “soaram as trombetas de Jericó”. Já destroçada pelo pessimismo e pela ruína social (“que forças há para o erguer-se / mas é inútil”, do poema “[Nirma,]”), os jovens que cresceram na sociedade da virada dos anos de 1950 para os anos de 1960 veem crescer as taxas de suicídio dentre sua faixa etária – “no Viaduto do Chá / pulamos para a morte” (de “[No Viaduto do Chá]”). O clima interior (subjeto) é de desespero: “a posição de nosso corpo abandonado”, o exterior é de repressão¹¹⁵.

Os marginais (expressionistas ou beatniks, dadaístas ou hippies, boêmios ou libertinos, anarquistas ou surrealistas, situacionistas ou infrarrealistas), valentes saxofonistas do absurdo que, *dormindo* “nos intervalos de acender e apagar dos anúncios luminosos” (de “À espera do anjo”), criam dissonantes e bizarras contrassinfonias para uma metrópole enlouquecida, são personagens de um meticuloso labirinto poético, de uma estética que opera pelo caminho difícil (onde, muitas vezes e em muitos momentos, é preciso desagradar o leitor, tirando-o da programação padrão). Por outro lado, seu lirismo resgata, também no leitor, um lirismo melancólico, reflexivo, na perspectiva de quem tateia os escuros do mundo e (re)conhece suas complexidades e especificidades, olhar *de dentro*, de quem saca que, como diz o “Poema muito antigo”, “abaixo o mar estende / o seus naufrágios”.

Já no violento “Poema da autoridade”, o enfrentamento ao *establishment*, à autoridade¹¹⁶, é claro e direto. É um poema que, *proto-punk*, antecipa a urgência, crueza

¹¹⁵ Em depoimento, o editor Massao Ohno, que publicou autores da poesia existencial-surrealista de São Paulo nos anos de 1960 e 1970, afirma que, durante a histórica Feira de Poesia e Artes, que rolou no Teatro Municipal de São Paulo, em 1976: “Eu sei que estava cheio de agentes infiltrados lá no teatro. (...) Tanto eu quanto o Willer por vezes achávamos que seríamos presos a qualquer momento” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.127).

¹¹⁶ O poema é resistência: “Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto” (Drummond).

e a brutalidade simbólica do punk, onde podemos notar a erupção intensa de imagens grotescas associada a um desespero com o contato com uma realidade fantasmagórica e horrível, a realidade do terror policial¹¹⁷ (o poema é de 1964, o país já se encontra sob uma ditadura empresarial-militar). Nele, as variantes de dicção que perpassam a poética vão se intensificando, isto é, aquilo que, em sua poesia, era mais latente adquire ainda mais latência em muitos momentos do livros – este poema é um exemplo.

POEMA DA AUTORIDADE

turbulentos ou não
e a caravana passa
cães na retaguarda

CACHORROS-POLICIAIS

a prepotência demência insuficiência
de quem na mão a lei se vangloria
de estar guardada

– cuspiremos para o alto
minha geração
nos umbrais das catedrais
dos palácios episcopais
governamentais
defecaremos
quando surgir a manhã
(se a manhã vier)
flores nascerão tenho certeza
flor de fezes sobre a mesa
no altar
em vossa mão, filhos do cão!

A violência verbal salta aos olhos logo ao primeiro contato. Não há mediações. É direto, é um revide. Dividido em quatro estrofes de tamanho variáveis (da estrofe de 1 verso apenas até a estrofe final, com 12 versos), o poema possui um ritmo solto, porém duro (como mostram os paralelismos da estrofe final), os versos baseados em acentuação oral (como se para ser gritados), mantendo um certo pé marcial (principalmente na primeira estrofe). As rimas principais são cômicas (“prepotência demência insuficiência”,

¹¹⁷ A violência policial é o elemento de repressão com o qual o capitalismo, através do Estado, se protege. A partir do aparato policial, o Estado encarcera, tortura e extermina opositores. A prisão é uma forma de política, uma das mais eficientes maneiras de eliminar as múltiplas formas de resistência. Acácio Augusto afirma que: “A prisão é uma política. Quando se fala de prisão, ou de suas implicações como a tortura, sempre se tem em mente um grande sistema, uma máquina gigantesca cheia de tentáculos. De fato a prisão é uma máquina de moer carne humana, é um depósito de pessoas-lixo, um triturador de corpos, corações e mentes: um aniquilador de existências. Mas ela começa bem antes; antes, ela existe como princípio moral e prática ordinária, para depois ser um prédio. É nesse sentido que a prisão é uma política. E desta maneira, não se enfrenta o problema das prisões olhando apenas para seus prédios e para as leis que a regulam” (AUGUSTO, 2009, p.11).

rimando desenfreadamente dentro do mesmo verso, como um surto) ou (“nos umbrais das catedrais / dos palácios episcopais / governamentais”), e fazem troça da autoridade estabelecida. Essa comicidade possui, também, uma latência agressiva – que é, no final, reafirmada pelas imagens fecais que surgem na última estrofe.

A figuração extremamente negativa da polícia (e, por conseguinte, de toda estrutura policial) é reforçada por metáforas vinculadas ao servil mundo canil (“cães”, “cachorro”), à coprologia (“defecaremos”, “fezes”) e ao desvio (“prepotência demência insuficiência”), junte-se, ainda, neste leque de matizes, a associação da polícia à igreja, ao cristianismo (“umbrais das catedrais”, “palácios episcopais”, “no altar”, “filhos do cão”). São filhos do cão (aqui, na sua acepção informal: “diabo”) que estão ligados ao Estado e também à igreja.

Na primeira estrofe, o terceto lembra um grito de guerra, possui um ritmo bem marcado, apesar de os versos não possuírem mesma medida (têm 5, 6 e 5 sílabas, respectivamente). Subvertendo o sentido do antigo ditado árabe que diz “os cães ladram e a caravana passa”, o poema coloca os “cães na retaguarda”, isto é, “CACHORROS-POLICIAIS” (em caixa alta, como um grito, como um pôster dentro do poema) guardam a caravana que passa sem qualquer problema ou pormenor indesejável.

Meticulosamente, na segunda estrofe, a palavra “guarda” (em seus sentido não só jurídico, de guardar, mas também militar, de guarda, vanguarda, retaguarda; ambos denotando vigilância, polícia), que antes aparecera composta em “retaguarda”, aparece em forma de verbo no particípio “guardada”: a coerção policial acontece no interior da linguagem. O poema, por sua vez, resiste, enfrenta e questiona a “prepotência demência insuficiência”, assim mesmo, numa rima pertinentemente cômica como uma gargalhada. O riso¹¹⁸ é uma potente arma da contracultura contra a sisudez brutal da sociedade tecnocrata, “de quem na mão a lei se vangloria” (A quem serve essa lei?¹¹⁹ – ecoa pelo

¹¹⁸ Lembrando, nesse sentido, um hilário depoimento de João Silvério Trevisan sobre um avacalho de Roberto Piva: “O Piva foi a uma festa da UBE, quando o FHC havia ganhado o prêmio de intelectual do ano. E ele, bêbado, começou a gritar: ‘Se o Fernando Henrique Cardo é o intelectual do ano, eu sou o intelectual do ânus!’. Aí foi aquela gelada geral, as pessoas querendo se enfiar debaixo das mesas...”. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.162).

¹¹⁹ Acácio Augusto nos fornece valiosas informações relativas a essa questão: “Foi o Código Penal de 1890 que identificou, pela prática da capoeira, a presença perigosa dos negros nas ruas. Estabeleceu, pela primeira vez, as fases da infância para efeito de responsabilidade penal. Se o Código de 1820 isentou da criminalidade os menores de 14 anos, que não provassem o discernimento, para recolhê-los em casas de correção até completarem 17 anos, o novo Código regulamentou que as crianças com até 9 anos de idade, passassem a ser consideradas inimputáveis; as crianças entre 9 a 14 anos, que apresentassem discernimento, deveriam ser recolhidas, e os jovens com idade entre 14 e 21 anos, receberiam atenuantes, quando surpreendidos em ato de violação do código. Enfim, esse período da legislação penal brasileira, relativo às crianças e jovens, é também conhecido por compreender uma ‘etapa penal indiferenciada’, sem discriminar

corpo do poema). A rima-risada contra a violência faz da blague uma ação direta, numa enunciação que, causando o riso, mexe com os processos libidinais do corpo, massagem catártica que abre caminhos férteis para o próprio pensar¹²⁰.

A estrofe-verso “CACHORROS-POLICIAIS”, estampada no poema como um pôster mesmo, continua pulsando e com a reverberação dessa pulsação adentramos a quarta e última estrofe, que se inicia com a chamativa: “– cuspiremos para o alto / minha geração”, numa outra crítica direta à sua “geração”. É nessa última estrofe onde a comicidade e a violência do poema chegam ao ponto máximo: a voz do poema (notar que, novamente, é plural) diz literalmente que defecará “nos umbrais das catedrais / dos palácios episcopais / governamentais”, ou seja, será todo mundo cagando nas instituições de poder. É muito fina, além de cômica, a construção dessa sequência de rimas em *-ais*, pois a elipse por zeugma mantém as palavras soando em eco, na leitura de cada verso – impressão cujo paralelismo acentua. Ficaria assim, sem o zeugma: “nos umbrais das catedrais”, “[nos umbrais] dos palácios episcopais”, “[nos umbrais dos palácios episcopais] governamentais” (observar, ainda, a repercussão sonora da rima *-ais* dentro da palavra “palácios”). Não só amplia o poder cômico do enunciado, transformando a rima em riso, como agencia um poderoso contragolpe contra a sisudez tecnocrata: o humor, a pilhéria, a gozação.

A voz coletiva encena no poema o uivo desesperado dos jovens rebeldes que sacaram os perturbadores sinais da sociedade tecnocrata em vigência e os decifram, entendendo, desse modo, que o autoritarismo atua em todas as camadas de nossa sociedade, de maneira sutil ou, muito pelo contrário, escancarada mesmo, e tudo, destarte, está dominado por uma psicologia da opressão, por uma diretriz autoritária “desde a imagística das histórias em quadrinhos até a teologia cristã, desde a sala de aula da universidade até a alcova” (ROSZAK, 1972, p. 57).

No poema, após a investida contra as polícias do Estado e do espírito, um vaticínio é enunciado (“quando surgir a manhã”), porém, no verso seguinte, aparece, entre parênteses, uma perturbação, um aviso: “(se a manhã vier)”. O amanhã, virá? É uma perspectiva bem realista do chão histórico, suas tensões e contradições, que mostra

crianças e jovens de adultos, e os encarcerava nas mesmas instituições austeras utilizadas para prender os classificados como criminosos comuns. Ao mesmo tempo, o alvo da seletividade do sistema penal eram os negros libertos, as crianças e os jovens tidos como pobres, e os classificados pela legislação apenas como ‘criminosos comuns’”. (AUGUSTO, 2009, p.34).

¹²⁰ Não foi Walter Benjamin quem disse que “não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso” e que as “vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma” (BENJAMIN, 1985, p.134)?

consciência do fechamento gerado por governos totalitários, que acaba por colocar em risco qualquer possibilidade de horizonte utópico. Na canção de protesto dos anos de 1960, por exemplo, no geral, a esquerda universitária prega o “dia que virá”, o dia que jamais chega, tendo, como observa Walnice Nogueira Galvão, “implícita uma justificação do presente, em função da confiança na autonomia do futuro” (GALVÃO, 1976, p.97). O futuro idealizado, amaldiçoadamente jamais chega. A canção pedagógica participante é “tão escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flor-sol-barquinho-amor-dor” (GALVÃO, 1976, p.95), e Parolini, por sua vez, vai olhar a realidade a partir de outro ponto de vista, até porque sua poesia está a “serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição” (BENJAMIN, 1985, 117), e, por ser tão incisivamente fincada na realidade, mais amarga: “(se a manhã vier)”. E, ainda que a manhã (que contém também *o amanhã*) não seja elidido pela brutalidade das ditaduras ou pela hecatombe da bomba de hidrogênio: “flores nascerão”, diz a voz do poema, agora singular (“tenho certeza”), mas não serão flores de celebração ou despedida, flores de perfumes e cores, mas “flor de fezes sobre a mesa / no altar / em vossa mão, filhos do cão!”.

Aqui, como na poesia expressionista, para remeter novamente ao possível diálogo entre essas poéticas, percebe-se “uma linguagem de cortes e pausas, mais assentada em intervalos e brancos que em conexões lógicas; uma linguagem fragmentada que se poderia associar – fazendo-a transcender o espaço do texto – a toda uma leitura do mundo” (CARONE, 1974, p.18), onde a tensão (acentuada pelo desprezo fecal com relação às instituições da sociedade) e a configuração (montagem) imagética redefinem relações de poder: a língua poética é a língua do mundo. E, ainda que este mundo seja “desconexo, fraturado, ilógico”, já envergado pela extrema brutalidade de duas Grandes Guerras (ao homem da América Latina acrescenta-se, ainda, as ferozes ditaduras locais, além das guerras coloniais e a etnocida guerra às drogas) e pelas consequências delas estilhaçado e que, agora, enfrentava as agruras da Guerra Fria. Resulta num mundo onde a desintegração exterior tem enorme peso na estrutura interior do sujeito, adoecendo-o. Com “Poema da autoridade”, que é um enfrentamento do medo pela retórica da ação (o medo de fala Anders mais acima), abre-se ainda mais a especificidade de um território e um tempo “de que seu poema não só se tornou mimese eficaz como também poderoso testemunho” (CARONE, 1974, p. 18).

O sentimento de urgente transformação dos modelos de construção social históricos ultrapassados e violentos, permeará a maioria dos trabalhos dessa obra. Seu sopro de resistência, o espírito de antiarte, vai de encontro ao encalacrimento acadêmico

(o conservadorismo branco-rico-cristão-hétero, como já apontado por Amiri Baraka) e busca, através do estranho e do bizarro, do cru e direto, causar estranheza, pequenos abalos sísmicos no leitor. Não há nenhum interesse por harmonia ou por beleza. A dissolução do sujeito, a desintegração geométrica do corpo, o *chiaroscuro* enigmático e terrível, angústia, tormenta, loucura, revolta, os monstros da razão: expressionismo.

Do imaginário de um mundo boschiano-expressionista, talhado pela perspectiva da contracultura terceiro mundista, podemos, aqui neste *Poemas do pequeno assassino*, destacar muitos casos. Dentre eles, começemos com os poemas antropofágicos que fazem parte da seção que encerra o conjunto, *Poemas diversos*.

OS ANTROPÓFAGOS

sentados
comendo flores
os antropófagos embalam crianças
nos jardins mais próximos
– era de se ver
de porcelana tenras mãos quebradas
macios olhos num instante devorados
a surpresa espanto dos transeuntes
que nada compreendiam
que nada reclamavam

era de se ver
testículos sobre a grama
sexos boiando nos lagos artificiais
onde peixes de aquário
ensimesmavam-se boquiabertos –
vítrol de tédio
ruminando as aparências
de anjos retardados

era de se ver a fome
a sofreguidão de lançar-mos em suas garras
bolas de visgo
um a um os membros arrancando
até a consumação do sexo

O turbilhão de imagens violentas e absurdas, numa teatralização bizarra, instituem, nesse ritual onde o poema se dá, um pesadelo de *ambiguidades ambíguas*. A propósito de Trakl, Carone afirma que, para compreendê-lo, precisamos primeiro aprender sua linguagem e que, sem essa “plasticidade de comportamento na leitura”, o poema permanecerá obscuro, explicando que essa obscuridade resulta “do paradoxo de coisas reconhecidamente familiares que aparecerem num contexto em que elas, por assim dizer, deixam de o ser, na medida em que se combinam num novo quadro semântico que

as ‘desfigura’, esvaziando-as de significados rotineiros e abrindo-as para novos conteúdos (...)” e esses novos conteúdos é que causarão, Desse modo, estranhamento em mentes velhas, acostumadas “às comodidades da tradição” (CARONE, 1974, pp.34-35). O mergulho no material linguístico também é importante, aqui na tese, para entender os processos, a ética e a poética de Parolini. Sua linguagem não é comumente vista em nossa tradição¹²¹ – então, “é preciso curtir o barato para saber porque o vampiro se tropicaliza” (AGRA, 2010, p.29), é preciso *entrar numas*, de cabeça, penetrar a linguagem material, como carne. A sociedade de então opera completamente fora de foco, nos deslimites de uma monstruosidade¹²². Como responder a essa realidade? Talvez com *contramonstruosidades*. Quem sabe por isso a profusão de seres fantasmagóricos: “sentados / comendo flores / os antropófagos embalam crianças”, “de porcelana tenras mãos quebradas / macios olhos num instante devorados”, “testículos sobre a grama / sexos boiando nos lagos artificiais / onde peixes de aquário / ensimesmavam-se boquiabertos”, “vitral de tédio / ruminando as aparências / de anjos retardados”, “bolas de visgo”, “um a um os membros arrancando”, “até a consumação do sexo”¹²³.

As paisagens do poema são logo percebidas e, de imediato, *monstrutizadas*. Surge, então, outra imagem, e outra, numa montagem frenética, criando arestas e desvios, por um lado, abrindo caminhos de leitura, por outro. A partir dessa sucessão de paisagens desoladas se observa *esse* mundo. Obviamente, encavalamento de imagens tão esquisitas causaria estranhamento, despertaria “a surpresa espanto dos transeuntes / que nada compreendiam” e que, sob o efeito do entorpecimento das grandes cidades, “nada reclamavam”. Esse dispositivo brutal reaparece na outra peça mais evidentemente antropófaga do conjunto, justamente intitulado “Poema antropofágico”. Vamos devorá-lo:

¹²¹ A linguagem brutalista urbana, arruaceira, praticada por Parolini, aparecerá, na poesia brasileira, com o pessoal da contracultura de São Paulo. Essa característica pode ser notada na obra de poetas como Roberto Piva ou Jorge Mautner, por exemplo.

¹²² Pensando a “monstruosidade”, com José Gil e Lucio Agra, onde o “ser monstro” situa-se no entre, no “limite entre o humano e o super-(ou além-)humano”, sendo este, então, o universo da alteridade, onde o outro cria um intervalo que vai do “Ego-homem ao animal e aos deuses”, não pertencendo nem ao complexo universo da “bestialidade (código previsto na natureza) nem tampouco à condição humana (código previsto na cultura”, sendo, desta maneira, um deformidade-entre: “representa a profanação do ‘sagrado’, a aproximação perigosa do homem à sua estrutura animal, o desafio à sua mais profunda espiritualidade” (AGRA, 2010, p.24).

¹²³ Em nossa tradição poética do mesmo período, poucos autores, como apontado, usarão vocabulário tão incisivo e imagens tão brutais e fortes.

POEMA ANTROPOFÁGICO

as moças suburbanas
desceram todas na Av. São João
e subindo para a Praça da República
a grama devoraram
com angelical transporte e emoção

havia festa no ar
nas enferrujadas árvores
pombos dormiam indiferentes
defecando sobre o lago
verde cor da esperança

ah, o terror da surpresa de nossas mãos
apalpando bolas de elástico
flutuando nas cabeças de crianças embevecidas
pela nudez dos corpos nos canteiros
entre ovários estraçalhados

no final,
quando os cães uivaram docemente
afugentando os vermes sobre as pontes
os paquidermes de náilon recuaram para os bancos
numa ofensiva última
naquela tarde festival

houve choro e ranger de dentes
disse o Profeta

das moças suburbanas os ossos recolhi
no coreto central
de neve o asfalto se tingiu
nos transeuntes um odor de feno impregnou-se
e normal a vida continuou
nos cinemas superlotados
entre bolhas de fermento
e sêmen congelado

Novamente, podemos perceber no trabalho de Parolini a “perspectiva de um discurso desagregador entre a ordem e a desordem” (AGRA, 2010, p.56). Esse discurso se dá, também, pela montagem, onde aquilo que parece tranquilo, pré-edipiano, no mesmo instante pode ser tensionado até seu limite, criando, dessa maneira, um universo onde ordem-desordem trocam constantemente de lugar enunciativo. Quer dizer, na cena da primeira estrofe, tudo está ordenado, numa paisagem urbana tipicamente banal e paulistana: “as moças suburbanas / desceram todas na Av. São João / e subindo para a Praça da República”. Isso até chegar os versos 4 e 5, que encerram a estrofe numa engrenagem imagética totalmente antípoda ao andamento do poema até então: “a grama devoraram / com angelical transporte e emoção”. O salto é tremendo, o solavanco também, pois, a partir desses versos, adentramos outro mundo. Ainda que, durante todo o percurso do poema, estejamos o tempo todo na Praça da República, que se encontra em

estado onírico, em situação de monstruosidade, estamos, na verdade, em lugar algum. O local ferve, “havia festa no ar”, onde, na flora de “enferrujadas árvores”, árvores já corroídas pelo progresso, “pombos dormiam indiferentes / defecando sobre o lago / verde cor da esperança”. Não há nenhum tipo de metafísica ou elevação estética: o lago da praça não passa de uma privada ao ar livre e tem a cor da esperança, sobre a qual os pombos também defecam.

O impacto vocabular e a brutalidade plástica são extremamente relevantes no poema: “ovários esfaqueados”, “cães uivaram docemente” expulsando “vermes sobre as pontes”; “paquidermes de náilon”, “de neve o asfalto se tingiu”, “cinemas superlotados”, “bolhas de fermento”, “sêmen congelado”. Na fisiologia do poema, temos uma espécie de monstro feito de hiper-realidades sobrenaturais que causam esse estranhamento justamente por propor novas possibilidades de dizer isso. Ao soldar, no mesmo sintagma, realidades tão consolidadas, como, por exemplo, “paquidermes” e “náilon”, o poeta cria novas realidades.

De todo modo, o sujeito do poema, na intrigante estrofe final, recolhe os ossos das “moças suburbanas”, encontrados no coreto da praça. As mesmas moças que, no começo do poema, se locomovem pelo centro da cidade e, num corte brusco (montagem selvagem), passam a comer grama. Agora, ao final, são aparentemente devoradas sobrando-lhes apenas os ossos, largados no coreto central da Praça da República. A completar o absurdo: cai neve sobre o asfalto, em pleno terceiro mundo ao sul da linha do Equador. Os transeuntes, como no poema anterior, continuam estupefatos, mortificados em seu mundo de consumo, ilusão e pasmaceira, tão idiotizados que chegam a exalar “um odor de feno” e, como gado, trancafiados em sua existência de manada. A vida segue, diz o verso seguinte e “nos cinemas superlotados / entre bolhas de fermento / e sêmen congelado”. O poema conjuga um cenário tenebroso e na “visão expressionista da vida, as cenas repugnantes da podridão, da violência e da morte são parte indissociável da realidade” (VIKTOR ŽMEGAČ *apud* CAVALCANTI, 2000, p.26); nestes termos o poema devora o mundo e regurgita aquilo que ele, em essência, é: absurdo, podridão, violência e morte.

2.3 NO CORAÇÃO DURO DA CIDADE PULSA A POESIA

Le mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code.

Stéphane Mallarmé

A man in himself is a city, beginning, seeking, achieving and concluding his life in ways which the various aspects of a city may embody – if imaginatively conceived – any city, all the details of which may be made to voice his most intimate connections.

William Carlos Williams

Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.

Samuel Beckett

Aqui em São Paulo, você é surdo e todos são surdos. É num mundo assim que você vai morrendo sozinho e vê os outros morrendo sozinhos. Em cada minuto. Todo dia repetindo a mesma coisa. Em São Paulo, o que você ouve, o que você vê e o que você diz não tem nenhuma repercussão. Aqui você vive sem repercussão e morre sem repercussão. E a palavra também não denuncia, não fere, não mata. E os atos também não têm repercussão, os atos também são surdos. Aqui é o inferno, Nicolau. Por que é que você não vai embora?

Da peça *Santidade* (1967), de José Vicente

*Meu Deus do céu que escuridão
Três seres transparentes baixaram não sei de onde
Imobilizando a gente e gritando
Não somos gente!
Brilhavam, não tinham dentes
Traziam cortantes tridentes incandescentes
Nas frentes três chifres
Falavam rapidamente com gestos intermitentes
Simultaneamente sons estridentes incríveis
Sampa midnight*

Itamar Assumpção

*Drink up with me now
And forget all about
The pressure of days*

Elliot Smith

A poesia paroliniana, como vimos até aqui, procura investigar a realidade e desmontá-la através de uma perspectiva da revolta, lançando mão de estratégias político-existenciais diferentes das adotadas pelas ideologias que polarizam o mundo (adotando uma postura ligada ao anarquismo¹²⁴). A cenografia histórica que sua obra abrange cobre um extenso período. Pensando de maneira muito pontual e panorâmica, num recorte de três décadas (pensando algo entre 1955 e 1985), o país passa por mudanças profundas, que alavancam os processos político-sócio-culturais e culturais, criando, para a nação, um horizonte de possibilidades de organização (a possibilidade de imaginar horizontes utópicos), ainda que sem muita margem de manobra, por conta da ditadura.

Vejamos o poema abaixo, sem título e datado do ano de 1964, onde o autor coloca em contraste símbolos antípodas, personagens centrais daquele cenário histórico, cuja utopia apontava para a destruição de velhos valores para abrir espaço para novas modalidades de vida.

anjos descem das palmeiras
na rua São Luiz

era noite

porque não bebemos
porque o amor não foi em nós
realizado
porque de gás flores colhemos
dos letreiros de néon
não nos escolheram

e é assim
agências de turismo
nuvens oferecem ao nosso alcance
águas termais
hotéis de espuma
fascínios orientais de almanaque
o Louvre
a Santa Sé
o Palácio da Rainha
mas estamos nus – cabelos em desalinho
viajar nos é proibido
nos transatlânticos de primeira

¹²⁴ Nesse sentido, é interessante o seguinte trecho de um depoimento do poeta Antonio Fernando de Franceschi sobre ele e sua turma de amigos: “Nos encontrávamos uns aos outros quase diariamente. E constituímos nenhuma escola, tampouco fazíamos alguma divisão ou plataforma estreita entre poesia e vida. Sempre fomos contrários a rótulos. Diria que estávamos, de fato, muito mais próximos do anarquismo do que qualquer outra coisa, no sentido de não estabelecermos nenhum tipo de restrição. Isso fez com que pudéssemos conviver com nossas diferenças de modo muito natural”. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.17). Esse mesmo espírito guiará também a poética de Parolini, isto é, o estreitamento das relações entre poesia e vida, respeito à alteridade e ética libertária.

Figuram, em posição antípoda, os personagens centrais daquele cenário específico de contracultura: os nus, cabelos desalinhados, que são também os ilegais, quer dizer, os párias da sociedade, os não-cidadãos. A cidade de São Paulo é vista a partir da perspectiva do marginal, do *flâneur* dos becos escuros e ruas desertas. Agora, não tem olho gordo, nem vista grossa: os olhos são outros. O centro urbano é visto não mais pelos olhos, por exemplo, da amante desesperada de “Ronda” (clássica canção de Paulo Vanzolini de 1951) ou os do caminhante encantado e encucado, perscrutando as contradições da cidade, em “Sampa” (canção de Caetano Veloso de 1978). Nessa outra perspectiva, a cidade é vista pelos olhos daqueles que foram recusados “nos transatlânticos de primeira”, oferecidos pelas agências de turismo da modernidade capitalista. A voz do poema é a de um selvagem perdido entre arranha-céus, é a voz do hippie *outsider* a fazer do embate o seu lugar de existência, afetividade e efetividade.

O *flanêur*, vagabundo inspirado, o herético luciferiano, é o desejoso do ócio (um pecado¹²⁵), é o antípoda do capitalismo, a retórica do amor ao trabalho não o atingirá, pois, antes de mais nada, a *flânerie* é uma arte da liberdade e da recusa. É o poeta da rua, trapeiro, olho de lince. Segundo Walter Benjamin, naquela Paris de Charles Baudelaire, os poetas:

encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de “O vinho dos trapeiros” apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafamaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos;

¹²⁵ A preguiça era, sabidamente, um pecado a se eliminar, afinal, quem sustentaria a conforto e o arrivismo das elites históricas se o direito à preguiça fosse respeitado como deveria. Lafargue explica: “Para extirpar a preguiça e curvar os sentimentos de orgulho e de independência que esta gera, o autor de *Essay on Trade* propunha encarcerar os pobres nas casas ideais do trabalho (*ideal workhouses*) que se tornariam ‘casas de terror onde se fariam trabalhar 14 horas por dia, de tal maneira que, subtraído o tempo das refeições, ficariam 12 horas de trabalho completas’.” (LAFARGUE, 2012, p.20-21).

solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nada fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 1995, pp.78-79).

A figura do trapeiro¹²⁶ se confunde com a figura do poeta (ser à margem, expulso da república, desenraizado e deslocado, *inútil*, para usar um termo paroliniano, na sociedade capitalista). Dois seres de essência próximas. Aquilo que é descartado pela sociedade (lixo) é recolhido pelo poeta-trapeiro que recicla (“compila os anais da devassidão, o cafamaum da escória”) esse lixo (que é, na verdade, a essência da mesma sociedade que o gera, sua memória) e transformar: remixar e colar, retocar e cortar, como um DJ, refazer e recriar movimentos e ampliar perspectivas.

“Era noite”, e das palmeiras da rua São Luiz, descem anjos, como seres ancestrais tateando a escuridão. Como se a colocar para a visita pública as vísceras de sua própria exclusão, a violência de que são vítimas (não beberam, não amaram, as suas flores são de gás de néon, não foram escolhidos) através de sua presença física: a miséria, em fato, nua e crua. A presença física como uma afronta mesmo. O cenário urbano é iluminado nestes três primeiros versos, que são decrescentes (o primeiro verso com 7 sílabas, o segundo com 6 sílabas e, após o corte, o terceiro verso com 3 sílabas), como se, num *take* cinematográfico, o foco fosse se fechando para construir em seguida um bloco enunciativo específico. E é isso que se segue na estrofe seguinte: “porque não bebemos / porque o amor não foi em nós / realizado / porque de gás flores colhemos / dos letreiros de néon / não nos escolheram”.

Há um atrito entre a terceira e quarta estrofes (as maiores e mais densas do poema) que se inicia com: “e é assim”. Lugar de contrastes brutais, a cidade, e suas “ofertas” é o mesmo lugar onde os anjos não beberam, mas há águas termais; o amor não foi realizado, mas há hotéis de espuma com seus letreiros de néon (de onde os anjos nus colhem as flores de gás, seu único turismo e fascínio possível). O Louvre, a Santa Sé, o Palácio da Rainha, símbolos imponentes de uma civilização poderosa (branca, rica, cristã, heterossexual, capitalista) se impõem no poema. Aos anjos nus,¹²⁷ com os cabelos

¹²⁶ É aquele trabalhador que recolhe restos para vender, algo como o catador de latas no Brasil atual.

¹²⁷ “A identificação de deus e do homem com a natureza implica nudez. O homem verdadeiro é nu. A religião hipócrita e farisaica da cidade é que exige a roupa. Shiva é nu. O sábio e o monge shivaístas erram

despenteados, a viagem (a ambiguidade da palavra “viajar”, que pode representar viagem através do uso de drogas, é também significativa) é proibida nos transatlânticos de primeira. Os anjos podem representar atores vários na multifacetada fauna da cidade. Quer dizer, pode remeter à imagem do menor abandonado, da criança de rua, e pode, também, representar o cabeludo marginal, o vagabundo inspirado da contracultura. E, no poema, a mistura de ambas figuras torna a imagem do excluído ainda mais claramente política. Subversivos, anjos sem deus¹²⁸ e sem mensagem.

A voz do poema é plural (anjos ecoando em gargantas de anjos anunciando anjos), todos descem das palmeiras ornamentais de uma das principais avenidas da cidade (onde, por acaso, se encontra a Galeria Metrópole, lugar de agitação boêmia, cultural e política, muito frequentando por Orlando Parolini). São visitas noturnas costumeiramente não bem-vindas aos olhos da sociedade. Anjos-demônios causando curto-circuito nas engrenagens da cidade, arrepiando seus cabelos.

Voltando: o poema é formado por quatro estrofes que se montam sobre dois eixos enunciativos. Um primeiro bloco (aglutinando as três primeiras estrofes) onde a voz do poema mostra um cenário onde a conjunção subordinativa apresenta causas de uma recusa que fecha com o verso “não nos escolheram”, isto é, os sujeitos que habitam o poema foram recusados. Pelo quê? Na última estrofe, que fecha um segundo bloco significativo, há uma enumeração intensa, iniciada pelo verso explicativo “e é assim”, que anuncia uma lista de itens que simbolizam a vida de luxo de uma elite financeira parasitária. Os marginais são recusados pela sociedade capitalista.

A falta de recursos pecuniários, metaforizada no poema por um certo primitivismo dos anjos e pela sua nudez e cabelos despenteados (encenando a vida frugal que, por exemplo, pregava a contracultura hippie), que aflige o(s) sujeito(s) do poema, é uma das armas de manutenção de violência com a qual a exclusão de molde capitalista opera. Na expressividade das referências e na modulação das camadas enunciativas, torna-se

pelo mundo nus e sem vínculos. Na Índia a nudez é sinônimo de liberdade, virtude, verdade e santidade. A antiga religião atea da Índia, o jainismo, rival do shivaísmo, também exige que seus fiéis sejam nus. O mundo grego conheceu estes gimnosofistas, ascetas nus que vinham da Índia, e os soldados de Alexandre que, na Índia, quiseram seguir os ensinamentos dos filósofos, tiveram que se desnudar. A nudez tem um valor mágico e sagrado.” (A. DENIÉLOU *apud* WILLER, 2013, p.161).

¹²⁸ Claudio Willer diz que o “misticismo em geral e místicas da transgressão em especial ajustam-se à perfeição a tal desígnio: temas à margem, incomodam aos teólogos racionalistas e historiadores de orientação positivista, por serem intrinsecamente subversivos” (WILLER, 2013, p.185).

perceptível um facho de afeto, através do discurso da alteridade, que é a energia que fornece vitalidade à contracultura e é eminentemente um movimento coletivo¹²⁹.

A poesia de Parolini recusa os modelos óbvios de uma hipotética “alta cultura literária”¹³⁰. É, antes de mais nada, uma poesia de dicção violenta, que experimenta formalmente muitas opções construtivas, que conhece a tradição e dela parte, transformando-a, experimentando e, com seu projeto, abrindo caminhos estéticos para a arte escrita. Sua poesia é bruta. Cria fissuras no cânone¹³¹. Dialoga, em muitos pontos e opções criativas, com poetas de sua geração – principalmente com Roberto Piva, no imaginário erótico-surrealista, no timbre anárquico e intempestivo, e Jorge Mautner, no ritmo estranho, nas colorações sintáticas atritantes, no lirismo metálico, no verso de fôlego longo. Assim como os dois: o tom visionário, a rebeldia existencial, a coragem lírica e a experimentação.

No poema “A perdição”¹³², datado de 1964 e constante do volume *Poemas do pequeno assassino* (de sua última seção, intitulada *Poemas diversos*), Parolini volta ao centro nervoso da metrópole para encenar uma alegoria bizarra sobre a realidade, com suas citações bíblicas remontadas numa hostil paisagem aparentemente de transe e desespero. Vejamos o poema:

A PERDIÇÃO

porque estou arrependido
de cinzas cobrirei a cabeça
os pés lavarei com água benta carismal
com cacos de telha
a epiderme rasparei
porque estou arrependido
a boca encherei de pedregulhos
as costas açoitarei

¹²⁹ A geração contracultural brasileira na década seguinte vai “estraçalhar as neurais pelas vontades do corpo”, como estampava uma das multicoloridas páginas da revista de poesia *Navilouca*. Era o lema da rapaziada nos anos de 1970. A vontade era de liberdade, a pulsão era de vida (*Eros in the air, xuxu!*), a intenção era de reconfiguração da realidade opressora do país sob a ditadura.

¹³⁰ O próprio conceito de alta e baixa cultura, nos dias de hoje, está descartado.

¹³¹ Toda obra resgatada que tenha realmente alguma força abrirá fissuras no cânone, tornará necessária uma releitura e reflexão sobre essa inserção e seu impacto (ou não). Na história da poesia brasileira, são muitos os casos de resgate de nomes marginalizados da arte nacional, desde o grandioso trabalho do pessoal da poesia concreta, que resgatou nomes como Gregório de Matos, Oswald de Andrade, Pedro Kilkerry e Sousândrade, entre outros, passando pela revalorização da obra de Roberto Piva, nos anos 2000, até a revisão histórica do cânone nacional que alguns poetas e estudiosos vêm empreendendo dentro e fora das universidades atualmente.

¹³² Este poema é vocalizado no filme *Sangue Corsário* (1980), de Carlos Reichenbach. Está disponível no Youtube no seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=eh857N3VU_8 – última visita em 20 de fevereiro de 2018. No filme, o poema é falado mais ou menos na altura dos 6 minutos e 30 segundos. O poeta se encontra na caçamba de um carro em movimento pelo elevado Costa e Silva (também conhecido como Minhocão, em São Paulo).

um cilício na cintura
o sexo prenderá
os rins amortecendo
em cruz abertos braços jejuarei
7 dias 7 noites
comendo pão ázimo de judeus
gafanhotos mel
porque estou arrependido
conhecerei a av. São João
da Cruz ou Evangelista não sei
e na primeira praça pública
me despirei
em sinal de humilhação
porque estou arrependido
vomitarei nas portas das igrejas
nos umbrais dos cemitérios defecarei
que tudo é pó
diz o Testamento
e se quiserem saber por que estou arrependido
não me perguntem

– ah, perdida geração,
o último avião passou e nos esqueceram
na plataforma nos deitamos
esperando
esperando
esperando

Num primeiro momento, o poema exhibe flagelos físicos que constroem uma narrativa de arrependimento religioso (cercado de violência), espécie de expurgo, obstrução/limpeza do corpo em vários níveis: a cabeça coberta de cinzas, os pés lavados com água benta, a epiderme raspada com cacos de telha, as costas açoitadas, cilício estancando o desejo sexual e amortecendo os rins, o jejuar de braços abertos em forma de cruz e a boca cheia de pedregulhos. A boca, espaço acústico da fala, violentamente calada por pedras rompendo qualquer possibilidade de diálogo, além da ideia de sufocamento, tortura. Então, após os sete dias e sete noites de jejum, como São João Batista (que curiosamente não é evocado nominalmente no poema), se alimenta de pão, gafanhotos e mel. Chega à Avenida São João (uma das passagens públicas mais célebres do centro da cidade de São Paulo) e o enunciado questiona se é São João da Cruz (o poeta espanhol) ou São João Evangelista (o poeta-apóstolo a quem é atribuída a escrita dos evangelhos e do *Livro do Apocalipse*). A mesma o mesmo enunciado confirma: “não sei”.

Expondo o corpo nu à visitação pública no instante seguinte, e “em sinal de humilhação”, a voz lírica afirma-se ainda arrependida. A anáfora é reiterativa, imponente. Aqui parece que, usando de uma ironia ácida, o sinal de humilhação desvia a rota e mira a própria ideia moral religiosa, onde a presença de um corpo nu é uma afronta, o corpo nu é um pecado. Há algo afronta erótica (que parece se dar pelo transe alucinatório) contra

a ordem e a moral religiosa. O corpo é um pecado para a religião, por isso se encontra tão gritante no poema (“cabeça”, “pés”, “epiderme”, “boca”, “costas”, “cintura”, “sexo”, “rins”, “braços”). Quer dizer, o corpo, em meio ao extremo expurgo do “arrependido”, está exposto pelo poema, em pedaços, triturado, dando um relevo maior tanto à presença central do corpo na esfera de discussão política quanto ao caráter bizarro e blasfemo que o poema carrega. Sendo assim, há toda recusa do corpo que se dá através do blasfemo: o sujeito vomita nas portas das igrejas, defeca nos umbrais dos cemitérios. Vomita e defeca o pão ázimo dos judeus, os gafanhotos e o mel, vomita e defeca o simbólico que havia ingerido. O corpo expelle suas substâncias em sinal de arrependimento.

Na segunda estrofe, o caráter do poema muda, a voz singular se torna múltipla rumando do *eu* para o *nós*. A “geração perdida” aparece na cena, agora mais urbana e chã, sem a tonalidade de transe da estrofe anterior. Um contraste brusco que mostra “que o último avião passou” e os esqueceram, restando apenas a espera infinita, deitados na plataforma. Há um processo de incompletude, resultante da espera (enunciada em tríade, reafirmando seu caráter de não-conclusão), resultando numa potencialização de uma condição de abandono. O que esperam? Se na primeira estrofe, o sujeito diz “se quiserem saber porque estou arrependido / não me perguntem”, guardando para si as supostas causas ou pecados que geraram esse arrependimento e por consequência seu radical processo de expurgo, na segunda, não se sabe ao certo se o mesmo sujeito, constata, com certo desespero (perdida é sua geração), que espera é longa. Através da passagem da perspectiva subjetiva para a objetiva, o poema constitui uma paisagem de desespero e desolação, onde “a perdição” poderia ser a própria condição marginal (religiosa ou sócio-política) dentro do tecido social.

3. AO SOL DESTAS LUZES DE NEON: OS DOIS ÚLTIMOS LIVROS DE POESIA DE ORLANDO PAROLINI

*Tudo muda; tudo ama; tudo quer tudo combater:
Só quem medita neste lema alcançara o saber*

Quirinus Kuhlmann

Trad.: Augusto de Campos

A bas le réalisme socialiste, vive le surréalisme!

Slogan do Maio de 68

*We have awaited the coming of a natural
phenomenon. Mystics and romantics, knowledgeable
workers
of the land.*

*But none has come.
(Repeat)
but none has come.*

Amiri Baraka

*Eu sou um viajante taoísta sem memória
Eu vou pra qualquer lado sem correntes e nem glória
Eu sou um viajante um hippie-cyber-punk
Eu não tenho pressa vivo em qualquer canto*

Wander Wildner

Orlando Parolini escreveria, ainda, mais dois livros de poesia: *O pôntano* (1964-1968) e *Cartas de Babilônia* (1968-1972). Com esses dois derradeiros trabalhos, o poeta fecha seu ciclo poético. Em *O pôntano*, além do poema serial que ocupa o projeto, foi deslocada para a seção um agrupamento de poemas chamados *Poemas diversos*, conjunto de 13 poemas escritos entre os anos de 1965 e 1968 (posteriores, portanto, à datação do livro anterior, *Poemas do pequeno assassino*) que contém poemas escritos até o ano de 1964. Desse modo, essa seção toda foi deslocada para *O pôntano*.

Nesses últimos poemas, Parolini aprofunda ainda mais seu olhar crítico à sociedade, à “geração perdida” que não deu conta de suas contradições, à pesada hipocrisia que guia os agrupamentos sociais desde sempre. Se, antes, os livros miravam um horizonte utópico, ainda que todo esfaçalhado pelas tensões que lhe são inerentes, isto é, o mundo todo distorcido é sempre o seu cenário, agora, tanto em um livro quanto no outro, o tom é mais amargo. Isso se dá por conta de sua visão da conjuntura histórica: a contracultura hippie é abraçada pelo mercado, tornando-se apenas moda, inofensiva, longe das pautas que lhe deram corpo anos antes; e a recrudescimento da violência da ditadura empresarial-militar no Brasil (e na América Latina).

3.1 UMA NOITE INTEIRA DENTRO DO PÂNTANO

*só nós sabemos colher as flores
do pântano que nos embriaga*

Orlando Parolini

*Pronto! Você tentou me matar? Não há carne ou sangue
dentro desse manto para morrer. Há apenas uma ideia.
Ideias são à prova de bala.*

V de Vingança, de Alan Moore

*Meu século, minha fera, quem poderá olhar-te dentro dos
olhos e soldar com o seu sangue as vértebras de dois
séculos?*

Giorgio Agamben

A melancolia geracional, com a ruína dos projetos de resistência que eclodiram com bastante força, principalmente, nos anos de 1960 e 1970, é encenada de maneira intensa e drástica pela poesia de Parolini, através das figuras da perda, desolação, violência, sumiço, morte. A *sua* “geração perdida”¹³³.

Todas as revoltas e rebeliões acabam chegando ao seu ápice e consequente fim, não raras vezes tendo esse fim precipitado por outro movimento de resistência que desconstrói o anterior e propõe avanços de estratégias e pautas¹³⁴. Renovação. Aqui, em nosso recorte principal, os anos de 1960 e 1970, a contracultura, como já dito, se cristaliza com o movimento hippie (acompanhado principalmente da música rock’n’roll¹³⁵, que

¹³³ A Geração Perdida (Lost Generation) é uma denominação cuja criação é atribuída à poeta Gertrude Stein (1874-1946). A expressão é popularizada por Ernest Hemingway (1899-1961) no romance *The Sun Also Rises*, de 1926. O termo é usado para aquela geração que lutou na Primeira Guerra Mundial e viveu os *Roaring Twenties*, culminando na Grande Depressão de 1929. Geração cosmopolita, muitos viveram em Paris (e em outros lugares da Europa) neste período. Entre os nomes dessa Geração estão os já citados Gertrude e Ernest, além de F. Scott Fitzgerald (1896-1940), Ezra Pound (1885-1972), John dos Passos (1896-1970), T. S. Eliot (1888-1965), James Joyce (1882-1941), entre outros.

¹³⁴ As florações, apesar de tanta porrada vinda do sistema, se mantinham brotando por todos os lugares do planeta. Toda ideia de rebeldia, rebelião, luta antissistema, como quer que se escolha chamar, não possui fronteiras claras e precisas, nem unidade. Falam “os anos 70” como se a expressão fosse evidente e, mais ainda, como se nesse período tivesse existido uma unidade cultural, estética e ideológica. Não houve nenhuma”. (HANSEN, 2005, p.71). As rebeliões explodem em momentos históricos tensos e, em contrapartida, com os aparatos tecnológicos cada vez mais avançados, o sufocamento tende a ser cada vez mais brutal por parte das forças de segurança.

¹³⁵ O rock foi também muito importante para a contracultura brasileira, germinando seus preceitos estilísticos e comportamentais. Pensando, por exemplo, apenas no campo da poesia: a poesia concreta

levou a contracultura norte-americana para todos os lugares do planeta e libertou Eros no corpo e na cabeça do século), mas não fica apenas nele, tendo inúmeros desdobramentos, continuidades e dissidências, durante e depois de sua fase heroica. Quer dizer, hoje, a análise da contracultura dos anos de 1960 e 1970 ainda está em pleno movimento (suas pautas estão no centro da política da resistência atual), afinal, como afirma João Adolfo Hansen, existem, num mesmo tempo, várias durações, dessa maneira, não se deve ler os anos de 1970 (onde já se fazia a autocritica do período histórico) de maneira uniforme, homogênea, “como se nesse período tivesse existido uma unidade cultural, estética e ideológica. Não houve nenhuma” (HANSEN, 2005, p.71). Continua Hansen: “analisamos ‘os anos 70’ com base no ponto de vista do nosso conformismo neoliberal, que fala da cultura sem a política” (HANSEN, 2005, p.71). Ignora-se as profundas construções políticas ali imbricadas. Mesmo, então, a vanguarda contracultural tendo sido absorvida pelo mercado (como tudo, não nos esqueçamos), suas pautas políticas importantes continuam no centro do debate político atual (em nível planetário): a valorização da cultura africana e indígena (e o consequente combate ao racismo estrutural), o feminismo, o amor livre, a ecologia, a descriminalização e liberação das drogas, a luta contra o consumismo, antidinheiolatria etc.¹³⁶

No caso específico brasileiro, parece consenso entre os estudiosos que o período de governo Médici, que vai de 1969 a 1974, foi o ápice do grande sufoco das liberdades e das utopias, principalmente no que diz respeito aos jovens que optaram pela ação direta

abraçará o tropicalismo e suas guitarras, assim como abraçou o rock paulista dos Titãs (Haroldo de Campos, nos anos de 1980, chegou a excursionar com a banda; Arnaldo Antunes, um dos cantores e compositores dos Titãs em sua fase inicial, é hoje um dos poetas contemporâneos mais significativos); poetas marginais como Torquato Neto, Paulo Leminski e Waly Salomão ou Duda Machado não só comentam bastante a respeito do rock (em seus ensaios, artigos e entrevistas) como trouxeram a dicção da letra de rock para seu próprio projeto poético; já a trupe da vanguarda existencial de São Paulo, por sua vez, estava ligada em artistas como Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Grand Funk Railroad, Cream, Iron Butterfly, Gentle Giant e Deep Purple (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, pp.105-107), dentre outros. Roberto Piva, “representante fiel da contracultura aqui [no Brasil]” (*Ibid.*, p.113) foi central nessa movimentação toda: foi “o primeiro cara a conseguir um espaço para fazer um show de rock no MASP” (*Ibid.*, p.110), afirma Roberto Bicelli. Segundo Osvaldo Vecchione, baixista do Made in Brazil (banda que Caetano costuma dizer ter o nome mais tropicalista do Brasil), “qualquer pessoa que conseguisse produzir pelo menos um show – e o Piva produziu vários – teria sua importância na difusão do rock’n’roll no Brasil” (*Ibid.*, p.115). O artista plástico Antônio Peticov, por sua vez, sobre esses lendários shows de rock, diz que “foram um raio de luz em São Paulo. Lotavam. Era demais. Não sabíamos como, mas todo mundo acabava indo lá” (*Ibid.*, p.110). Espécie de ritual xamânico-futurista, o concerto de rock tem esse poder avassalador de aglutinar pessoas. O rio continua a fluir. Não nos esqueçamos dos nossos artistas de rock do período – Os Mutantes, Secos & Molhados, Made in Brazil, Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Ave Sangria, Belchior, dentre muitos e muitos outros, para ficar só ali naquele período. O próprio grupo baiano (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé) experimentou muito com o rock.

¹³⁶ Antonio Risério, aliás, aponta para esse caminho, dizendo que as pautas fortes da contracultura (o feminismo, a ecologia, a liberdade sexual, a valorização das culturas africanas e indígenas etc.) que despontam no Brasil contemporâneo nasceram da contracultura dos anos 1960 (RISÉRIO, 2005, pp.25-30).

através da luta armada e que, naquele instante, desaparecem e são mortos e torturados aos montes pelos militares. Se, de um lado, a ditadura exterminava seus oponentes, ao mesmo tempo em que ministrava sua pedagogia brutal, por outro, a sociedade civil endinheirada e alienada, degustava as vantagens de “levar vantagem em tudo”¹³⁷, dos avanços do “milagre econômico” da ditadura, dos confortos do dinheiro. André Bueno, em seu livro sobre Torquato Neto, coloca que o período foi de terror intenso e que deve ser pensado em outros termos, não como “‘os anos 60 e suas rebeldias maravilhosas’, não como ‘ah, fomos tão rebeldes em nossa juventude’, como se todos tivessem lutado contra a ditadura, todos mesmo”, mas em “contraste com tráficos de influência, ascensão social, falta de escrúpulos, tráfego saturado. Infindável silêncio dos sujeitos dilacerados que não aderiram à média confortável e conformista que dá suporte aos regimes autoritários” (BUENO, 2005, pp.56-57). O jogo sujo do poder foi jogado não só pelos militares, mas também pela elite econômica, por políticos corruptos, pela mídia corporativa.

Ao pensar essas duas décadas convulsivas, como foram as de 1960 e de 1970, a multiplicidade de estratégias (muito observada por diversos analistas) convivem num mesmo espaço-tempo, mas não sem tensão e dissidências¹³⁸. Esse caos não é, de maneira alguma, ruim, pois acaba por se tornar uma espécie de ordem improvisada e livre nas estratégias de ação dos mais diversos grupos contraculturais – seja nos Estados Unidos, na América Latina ou na Europa. Claro que, nos momentos mais delicados (onde as contradições se tornam insolúveis e as crises aparecem com muita força), acusações começam a brotar de um grupo a outro, de um lado e de outro – o que também faz parte do debate e do jogo político. Não há nada estanque, como sabemos, nada isolado, tudo existe e se faz através de relações complexas.

De qualquer maneira, enquanto, de um lado, “as churrascarias cheias, novelas de grande audiência, programas de auditório, paradas de sucesso, discursos dos pais da pátria, beletistas bajuladores, comerciantes servis e sorridentes, infindáveis idas e vindas do trabalho, palavras banidas do vocabulário cotidiano, crônicas amenas nas páginas dos jornais, um sorriso enorme nos cartazes de propaganda que ocupa a cidade” (BUENO,

¹³⁷ A famosa Lei de Gérson, que ficou muito popular naquele período (anos de 1970) por marcar um caráter brasileiro, do “jeitinho”, daquele que leva vantagem sobre outrem a qualquer custo, passando por cima de qualquer questão ética ou moral. O termo Lei de Gérson foi cunhado por Jurandir Freire da Costa, a partir das falas do ex-jogador de futebol Gérson num comercial de TV para uma marca de cigarros. Dizia, o ex-jogador, no comercial: “Por que pagar mais caro se o Vila me dá tudo aquilo que eu quero de um bom cigarro? Gosto de levar vantagem em tudo, certo? Leve vantagem você também, leve Vila Rica!”.

¹³⁸ Pensemos, nesse sentido, em estratégias de ação tão diferentes como a dos Provos, a dos Motherfuckers ou a dos Yippies.

2005, p.57); de outro, aqueles que recusavam essa vida imbecilizada e de plástico que o sistema propunha como ideia de felicidade. A história, como de praxe, premiou os primeiros e silenciou os últimos.

Em *O pântano*, Orlando Parolini vai reunir suas tópicas centrais: a voz violenta da cidade, o misticismo-libertino-libertário e a melancolia geracional (tendo, talvez, esse último elemento maior destaque precisamente nessas peças finais). O poema divide-se em 33 partes que funcionam, apesar do fôlego longo, como unidades autônomas, e assim podem ser lidos. No livro, alguns poemas são apenas numerados, outros são numerados e têm ainda um título, o que dimensiona e fornece algum rumo à leitura.

O longo poema abre com o seguintes versos: “Rasga o hímen de teus heróis / cidade minha”. Um chamado de enfrentamento, desbocado, transformando a figura do herói em hermafrodita. O estranhamento da cena se dá pelo “hímen” que os “heróis” (e não as “heroínas”) possuem e que precisam ser rasgados. Assim se dá, no poema, o chamado ao enfrentamento, o espocar da ira de uma batalha intensa entre a liberdade e o direito de ir e vir, e a repressão: pelo estranhamento¹³⁹.

A voz do poema (que, apesar de aparecer no singular e estável, é essencialmente plural e instável), caminhante, anota “a fome e a nuvem / o cão e a cadela / coca-cola na mão / sanduíche em silêncio mastigado” que a cidade conjuga e subjuga, pois não há uma submissão do sujeito a todas as medidas de violência, e, muito menos, qualquer busca de glória ou redenção: o poema desconstrói os cenários humanos (objetivos e subjetivos). O pântano revela as flores apodrecidas da cidade através desses paralelismos, dando relevo às suas tensões e contradições: “aguardando os passos da besta-fera”.

Composto entre 1964 e 1968, auge da contracultura hippie, o poema antevê o fracasso dessa utopia (de maneira ainda mais acentuada no livro seguinte), e, com sua estrutura longa, repisa seu jardim temático, repleto de bichos grotescos, flores pantanosas, violência urbana-social, amores interrompidos e melancolia. Longo, porém, é um trabalho não descritivo, mas denso e elíptico. A poesia beat (que fazia parte das leituras de Parolini), no auge ali nos anos de 1960, é, no geral, descritiva, poesia da erupção, do fluxo contínuo, do transe afluído. Parolini, por seu turno, é um poeta mais denso e condensado

¹³⁹ No livro anterior, *Poemas do pequeno assassino*, Orlando Parolini escreve que “só nós sabemos colher as flores / do pântano que nos embriaga”, a questão fica por conta dessa cenografia complexa: um pântano é uma planície coberta por águas paradas, segundo definição do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Que águas paradas são essas no corpo da cidade cujos heróis são hermafroditas (afinal, possuem hímen). De qualquer modo, esse chamado ao enfrentamento é caráter poético-dramático que perpassará o poema todo, com suas imagens violentas e suas bizarras “flores do pântano”.

– sua explosão é muito mais imagética que sintática, é mais simbólica que extensiva. Por outro lado, a poesia paroliniana e a poesia de extração beat dialogam profundamente em seu discurso e estratégia de resistência ao insaciável mundo tecnocrata: poesia libertária, antiburguesa, ecológica, que celebra o amor homossexual (o amor de tinturas gregas), que dá voz e imagem aos sujeitos marginalizados da sociedade industrial.

Nessa poética de erupção simbólica que Parolini opera aqui, é possível pensar com a noção de montagem metafórica proposta por Modesto Carone, pois, se isoladas, possuem um violento estranhamento, e, agrupadas, criam um “terceiro termo”, ampliando as camadas semânticas do poema.

(...) as imagens isoladas do poema se comportam como as ‘tomadas’ ou os fotogramas montados num filme, articulando planos e cenas cujo significado seria aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na consciência de quem lê o poema (como ocorre na mente de quem vê o filme). É nesse momento que se pode pensar na afinidade entre a metáfora e a montagem, pois não só a primeira é, em certo sentido, uma junção de elementos incongruentes que aponta para um ‘terceiro termo’ que deles se diferencia, como também a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como a ‘ideia’ que salta da colisão de signos ou imagens justapostas. (CARONE, 1974, p.15)

O conjunto de poemas, compostos de explosão imagética, mostra-se como potente arma contra o real (absolutizado e tecnocrata) impondo, contra essa muralha positivista, outras formas de ler os eventos do mundo. As relações entre esses monstros imagéticos que participam do cenário do poema criam, desse modo, outras possíveis relações e associações através de sua natureza não-linear, não causal, criando uma “sintaxe não linear” (CARONE, 1974, p.31). O poema assume um aspecto enigmático, em seu simultaneísmo / montagem, porém, na montagem mental das imagens (trama de associações), o poema-enigma, rearranjado estruturalmente na mente do leitor, se aclara um pouco: “cinema que se abre / luz que se deflagra”.

O poema apresenta, ao longo de sua proposição, alguns aspectos caros à poesia paroliniana, como o seu bestiário bizarro (“unicórnio petrificado”, “os cavalos entre cortinas mastigando / as alfazemas que não colhemos”, “por uma noite inteira / de um lado ao outro / noturnas aves pousando sobre os ombros // sem compaixão” etc.), os anjos

(“a espada pendurada / o Anjo Gabriel penteia a longa cabeleira”), a flora bizarra, característica de uma era atômica (“magnéticas flores”, “flor de vômito de nossa boca”, etc.), o suicídio (“nas cabeças / estes cabelos voando 30 andares”), seu expressionismo corpóreo (“veias carregadas de sêmen”, “odores de vômito / panos mofos...”, “saís de amônia”, “cristais de esperma”, etc.), seu misticismo anárquico (“faca e fogo / para o repasto / pastando vermes / colhidos na manhã das virgens defloradas”, “clemência divina não aplacada / às 3 horas da manhã / quando aberta a persiana / sentinelas de sabão” etc.). Desse modo, percebe-se uma concentração, nessa altura de sua obra, de seus tópicos mais importantes – que são, sempre, revistos, repensados e recriados de modos distintos, elaborando efeitos distintos. O pântano é a vida no mundo capitalista, isto é, a vida na metrópole, sucateada até a medula, a vida que só serve ao lucro.

A profunda ironia paroliniana novamente marca e se faz presente aqui. Ironia blasfema (tópica central em seu misticismo anarco-erótico), que busca “desafinar o coro dos contentes” (mote-celebração antiotário com que Torquato Neto, outro grande poeta contracultural que, no período seguinte, mostraria ao mundo sua poética de resistência):

impropérios maldições líquidas sanguessugas
a presença anunciando águas mofadas
até o cerne deste espírito feliz
que canta:

aleluia
aleluia
aleluia

Como em muitas outras peças poéticas no caminhar de sua obra, a repetição em tríade reaparece como referência jocosa à trindade cristã: “aleluia / aleluia / aleluia”. Os “impropérios” e as “maldições” das “líquidas sanguessugas” que anunciam água mofada, água podre, servida, até “o espírito feliz” que, alienado das conjunturas do tempo, canta. O poema denuncia a hipocrisia religiosa que compactua, descaradamente, com as estruturas de miséria e exploração capitalista (“numismática / arquiépiscopal”, escreve o poeta em “Epígrafe para o livro de horas de Sórora Angélica”), atuando como um de seus mais fortes tentáculos. A religião é uma maneira de colonizar não apenas o corpo, mas também a mente, alienando e dando suporte a crendices de todos os tipos. Por isso a poderosa e ácida ironia de:

reina a paz evidentemente

VOCÊ NÃO VÊ?

A irônica pergunta “VOCÊ NÃO VÊ?”, em caixa alta, explode aos olhos do leitor, como um espanto irônico, um tapa de luva de pelica. Afinal, o Brasil já se achava debaixo de uma ditadura empresarial-militar, onde muitos militantes de esquerda¹⁴⁰ se encontravam presos e eram tratados sob violenta tortura nos porões da ditadura. A alienação perante a realidade é um tema insistente em Parolini. Cruzará, inclusive, a crítica insistente que ele faz à “geração perdida”. Visionário e pessimista, o poeta escreve: “agora resta o ventre e está lâmpada / escurecendo / visão dos pósteros que não virão”. A consciência do fracasso histórico (“latas de náusea”) pela perspectiva paroliniana é dura, amarga, porém muito clara e firme na sua noção de realidade e conjuntura política. Parolini traz, para o *corpus* de sua poesia, as agruras políticas do tempo sem abdicar do artesanato verbal – sabendo que, obviamente, uma coisa não exclui a outra, afinal, se um poema é só discurso, como a própria frase diz: é só discurso, não poema. Pensando com Adorno,

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o urro, o universal humano. A

¹⁴⁰ Sobre a pendenga entre formalistas/experimentais e engajados/nacionalistas, uma coisa é certa: depois do endurecimento do golpe, com o AI-5, em 1968, a ditadura tratou de juntá-los como alvo de repressão. Como observa Flora Süssekind, depois da promulgação do decreto, “quando o próprio governo autoritário se encarrega de tratar todos que a ele se opõem de modo idêntico: repressão violenta que põe fim à querela e dá origem a um período em que a grande questão passa a ser mesmo a censura, assunto que une por algum tempo artistas e intelectuais e coloca em segundo plano suas diferenças”. (SÜSSEKIND, 2004, p.49).

composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita
indivisão, o universal.
(ADORNO, 2003a, p.66)

A cenografia poética de Parolini traz para dentro de seus mapas temáticos aspectos do contexto social no qual está envolvida. Referências concretas a situações do ambiente histórico que tensionam sua poesia (“chumbo caindo / aço e fel”, “escurecendo / visão dos pósteros que não virão”) a colocam num espectro de resistência ao poder estabelecido. Quer dizer, sua poesia interpreta a história *no* homem e, assim, realiza uma profunda análise da realidade e seus aspectos mais contraditórios e hipócritas, perscrutando suas especificidades. Poética em harmonia com as vanguardas de seu tempo. Desse modo, adentrando as ruínas, Tateando-as, materializando, em linguagem, o grito desesperado dos inconformados, os poemas parolinianos “conquistam sua participação no universal”.

Na parte 5 do poema, intitulada “O festim”, encena-se um ritual orgiástico-antropofágico:

glândulas
os bárbaros mastigam
e mãos e ventre e sexos
tudo mais de mastigar-se
de boca em boca
escorrendo vinho nosso sangue
turvas águas minerais –

Os bárbaros mastigam glândulas, no festim da carne (mãos, ventre, sexos) tudo a devorar-se eroticamente – o verbo mastigar aparece em dois momentos na estrofe 1, quer dizer, o ato de devoração sexual é insaciável. A segunda estrofe dá continuidade à fome sem fim e a complexifica, inserindo, no banquete, signos diretamente ligados aos hábitos da alimentação: a mesa é posta, num prato de plástico é servido algo – neste caso, “protoplasma” (que é a substância primordial dos organismos vivos). O coração plural (“nosso”, note-se, uma voz coletiva canta no poema), que funde em si mesmo, num desdobramento dramático (do *eu* no *nós*), os muitos e muitos corações da “geração perdida”. E o garfo torna-se revólver, numa violenta forma de transubstanciação, com o qual será “comido” o coração que guarda em si muitos outros corações. Quer dizer, é através da violência técnica (revólver, pólvora) que a “geração” será esmagada pelo

sistema que não aceita insurgência contra suas leis¹⁴¹. Nesse contínuo *vir-a-ser* aquilo que de maneira alguma *foi*, resultando no apagamento dos sentimentos de reorganização subjetiva e das utopias existenciais e políticas (abrindo campo apenas para um devir apocalíptico), tudo exposto à visitação e açoite público (“estas vísceras são nossas / o ar bebemos de fuligem / e não nos contemplamos”), o poema segue misturando inúmeros registros durante seu movimento. O teor social no poema busca entender as relações, sempre tensas, entre o eu e a sociedade, tentando compreender, pela lírica, mais do que um recorte particular de cenário (o *habitat* do poeta como pessoa física, seu espaço vital, de trocas subjetivas), mas ampliar o campo de visão e atuação, chegando ao universal. Para cumprir tal tarefa, a poesia lírica de resistência à sociedade tecnocrata capitalista deve transformar seu aspecto individual até chegar ao apagamento do eu (por isso também, a estratégia das vozes múltiplas que tanto caracterizam a poética paroliniana), ampliando, desse modo, a referência, tornando a voz individual em voz coletiva, potencializando-a. Então, ainda pensando com Adorno, “a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir”. (ADORNO, 2003a, p.74).

O ato de comer o outro (*menu* antropofágico) que essa parte do poema encena é simbolizada como experiência múltipla (come-se a carne e a essência, objeto e sujeito), onde se relacionam a carne e o espírito (como processo de sua subversão anarco-místico-erótica), e se organiza o ritual de comedoria “para o repasto / pastando vermes / colhidos na manhã das virgens defloradas”. O ambiente, como vemos, é de horror e mau agouro (ainda que, mesmo diante da calamidade, a lírica se projete como resistência possível) e há “noturnas aves pousando sobre os ombros // sem compaixão”. Preparado e “aguardando os passos da besta-fera”, o poeta-visionário passeia pelo pântano “que nos afoga / que nos sufoca” consciente de sua mítica extensão, que explode muralhas geopolíticas (são tempos da bomba atômica) e se transforma no *zeitgeist* de um tempo. O pântano é um abismo e nos cerca. O sujeito e seus múltiplos estão cercados e sabem que “estas vísceras são nossas”, o corpo está sendo destruído. O ar é carregado, mas é o único que há, a utopia pelo afeto hippie não aconteceu, o poder da flor murchou, e, melancolicamente, sobraram apenas os perdidos e encalacrados “*robots* de outrora”,

¹⁴¹ Assim como foi pela técnica que os Europeus devastaram as civilizações originárias da África, da América e da Oceania.

angustiados sob os domínios da sociedade tecnocrata e suicida, entre “postes telegráficos” e “antenas de televisão”.

Visionário e profundamente niilista, o poeta, aqui, faz suas revelações e elas são incômodas, não se encaixam ao otimismo fundante da ilusão ocidental, são flores apodrecidas num jardim bizarro ou, como prefere o poeta: “flor de vômito de nossa boca”. O otimismo sem chão, pé, nem cabeça, tem origem, muitas das vezes, no campo religioso, por isso (mas não apenas) Parolini vai atacar furiosamente a religiosidade de extração cristã por toda sua obra. Daí, a revelação constante da “flor apodrecida” que brota em inúmeros momentos no pântano do poema. A ironia antirreligiosa de sempre permeia o texto: “aleluia / para a vida para a morte / atrás das colunas de granito”. Fechados na coluna de granito das grandes fés ocidentais, “o corpo e o corpo” tateiam a si mesmos e à grande desventura, “(aleluia aleluia)”: extasiados pelos mecanismos catárticos da liturgia cristã, caminham ao abismo alegres, contentes e confiantes. Porém, desviado (bem, a poesia já é, em si, um desvio de linguagem), o poeta faz pilhéria: “ouropel ouropel”, dando brilho ao ouro de tolo de uma civilização enganosa e enganada, falso brilhante na falsa e restrita festa da sociedade otimista, sorridente, brutal e hipócrita.

A voz múltipla e rebelionária diz, no poema, da prostração diante do ciclo de horror e morte (“e nós que agora paralíticos nos deitamos / terra-a-terra / arrastando a perna”), observando o conturbado passeio público desse pântano que se faz “entre a flor e o vomitório” e tentando dar conta das conflitos entre os espaços interior (subjetivo) e exterior (objetivo). Desse modo, o olhar para o espaço ao redor, flor regada por vômito, é que configura a estrutura do poema. A caça aos subversivos da resistência empreendida pela ditadura empresarial-militar e o consequente sequestro e morte através de tortura nos porões militares: “cães que nos farejam / falos mortos secando ao sol destas luzes de neon / noite adentro sem compaixão”. A denúncia da brutal violência militar é encenada pelos “falos mortos”, o desejo erótico, a alegria, são eliminados. O poder e a polícia matam o tesão, sem tesão não há vida¹⁴². A repressão aponta diretamente e mata o Eros (pulsão de vida), o desejo sexual (que é também o desejo vital). O sexo pleno e orgiástico é a vingança, o júbilo rebelde da liberdade contra a escuridão broxa e “sem compaixão” dos sistemas de policiamento e vigilância do mundo capitalista tecnocrata: “o pênis endurecido / (...) / ofendendo quem trabalhava / para o progresso da nação”.

¹⁴² É justamente por isso que as sexualidades são reprimidas pelas forças de segurança da ordem.

A violência de estado é estridente, ensurdece, acaba com o sujeito. O pântano paroliniano, por sua vez, tal qual o projeto dos expressionistas, expõe “as cenas repugnantes da podridão, da violência e da morte são parte indissociável da realidade” (VIKTOR ŽMEGAČ *apud* CAVALCANTI, 2000, p.26). O poeta não usa expressão convencional para falar do desastre da sociedade de opressão, em nenhum momento (a não ser para debochar dela). Toda sua poética se perfaz por construções alinhadas de forma antagônica à poesia acadêmica e/ou cínica ou ingenuamente panfletária que se fazia naquele período.

Continuando pelo pântano de Parolini, a partir do fragmento 10, a voz é embargada pela violência: “arrancadas vestes / nus permanecemos / de cicatriz em cicatriz / de baioneta em baioneta caminhando”. Novamente a referência explícita ao estado militar ditatorial é dada diretamente. O cabelo comprido (símbolo da contracultura, das liberdades do corpo) é devorado pelos leopardos sonolentos que se enlameiam com a situação de lama do país – numa outra referência à figura truculenta do militar. Porém, na derradeira estrofe lemos:

de um lado ao outro
do céu ao inferno
até o esgotamento
e semprecomeçar

O caráter aniquilador da existência é encenado, neste fragmento, de forma direta e clara. A apagamento é evidenciado pela destruição efetiva de garantias de bem-estar humano, dos direitos fundamentais políticos da pessoa, implicada pelo antagonismo social, em tempos de exceção: nus, sendo guiados pelas pontas afiadas de baionetas militares, que, “cicatriz em cicatriz”, mantêm a ordem pública e o conforto da elite financeira. A melancolia dá a tonalidade só se desfazendo através da surpreendente aglutinação de palavras do verso final: “semprecomeçar”. Não é exatamente um sinal de otimismo, mas uma espécie de pessimismo que ainda crê. Desse modo, apesar de tudo, é justamente quando o mundo se encontra em ruínas, sob o impacto do capitalismo de mercado, que a resistência deve se manter firme, por isso, “semprecomeçar” – sempre começar, sempre começar a recomeçar. Daí que o corpo (a matéria biológica que sempre recomeça) entra em cena, em uma outra batalha, a busca pelo prazer:

corpo a corpo nos defrontamos
mãos e mãos

saliva a escorrer
 de boca em boca um beijo visceral
 ventre ventre voraz
 vendaval
 lençóis de espanto
 sexo a sexo procurando
 fogo fátuo queimando cabeleiras
 miseravelmente este amor de efeito plástico
 corpo a corpo ensanguentados
 cansados
 depois de tudo e o vácuo
 o sempre recomeçar do mesmo aceno

O ato sexual como antídoto à truculência dos tempos – o corpo a adentrar o “reino baudelaireano de ‘luxo, calma et volupté’” (DARNTON, 1996, p.22), onde a alma se refaz, mesmo no interior do sistema de morte e terror. O corpo junto ao corpo, colado à vida, como extensão da poesia. Pensando com Robert Darnton, “o amor livre promove o livre-pensamento”, destarte, a pornografia libertina¹⁴³ do século XVIII lançava mão do sexo como ferramenta para exprimir as ideias centrais do Iluminismo¹⁴⁴: natureza, felicidade, liberdade e igualdade. Parolini era uma espécie de *libelliste* perdido em pleno coração da selva de pedra do terceiro mundo na periferia do capitalismo brutal. A contracultura libertina francesa liga-se à transgressão da contracultura norte-americana, naquilo que Bento Prado Jr. colocaria como “uma lógica histórica que conduz do século XVI até hoje”¹⁴⁵, corroborando com a ideia de um “espírito contracultural” transhistórico:

De um lado, é impossível imaginar um contemporâneo nosso que não ligue a ideia de libertinagem (para provocar outro forte curto-circuito anacronizante) com o “*dérèglement des sens*” (século XIX) ou, mais cruamente, com a *débauche* ou a orgia sexual, numa palavra, com a *transgressão*. Um pouco como, já antes do nascimento da modernidade, o epicurista era visto como *débauché* ou libertino *avant la lettre*, como está expresso na fórmula clássica que anatemia os “porcos da grei de

¹⁴³ Ainda que com sua especificidade, os libertinos (tanto os setecentistas quanto os oitocentistas) e os boêmios estão ligados por essa “lógica histórica” de que fala Bento Prado Jr. Se, por um lado, os libertinos não tinham uma dimensão exatamente pública (mais cimentada sobre a produção literária), os boêmios têm uma atuação mais pública. Ambas se tocam, entretanto, em vários aspectos.

¹⁴⁴ Após 1789, a pornografia libertina francesa proporcionou todo um arsenal para golpear a aristocracia, o clero e a monarquia, e, segundo Darnton, “Nos séculos XIX e XX, Baudelaire e Bataille encontraram novas maneiras de tornar o sexo algo em que valesse a pena pensar; e a nova era da alfabetização e produção em massa transformou a pornografia num fenômeno de consumo de massa”. (DARNTON, 1996, p.24)

¹⁴⁵ Completando: “o movimento geral da *Aufklärung* ou das *Lumières* que, visando o peso deformador de toda tradição, ataca diretamente a forma de organização social dominante (Antigo Regime ou capitalismo) e exprime a aspiração a uma forma de humanidade mais pura no futuro, ao mesmo tempo mais humana e racional. De Rabelais aos surrealistas e aos anarquistas, é certo que uma mesma inspiração ou aspiração parece perpassar”. (PRADO JR., 1996, p.46).

Epicuro” – tudo isso na contracorrente da elevada reflexão ética dessa respeitável tradição filosófica. (PRADO JR., 1996, p.45)

A transgressão da pulsão de vida (Eros) é que vai dar a medida desses escritos e de sua ética. É a partir dela que se dá o enfrentamento e que se abre a consciência perante um estado de coisas que precisa ser mudado. O sexo liberta. Por isso sua prática constante nas brechas do poema. O capitalismo, pelo sucateamento da existência, é contra a vida, contra o amor, como aponta Italo Calvino: “Vivemos numa época de tendência à dessexualização; a luta pela existência nas metrópoles é tamanha que favorece a assexualidade” (CALVINO, 2009, p.252). No universo capitalista, toda relação é de exploração. Assim, no pântano (que também é a cidade), o crime domina: “uma noite inteira / em cada esquina um crime”.

O poeta, caminhando pelo pântano e ainda longe de terminar a nebulosa e dantesca travessia, percebe o “anjo que se levanta entristecido” e que olha (olhar é *testemunhar*), através das enumerações (“o amor não vale”, “o sonho rolou pelos esgotos”, “procurar não basta / sonhar é ausentar-se”), uma cadeia de supressões: do amor, do sonho, da utopia, da procura. A rebelião romântica desses jovens fracassa e o sonho (que também é outra realidade) perfaz, nesses versos, ausência, deixa de configurar plataforma manifesta de construções sociais sob outros paradigmas, para se tornar apenas ausência de uma realidade tátil.

A faca, “entre o pranto e a garganta”, entre a dor de ser testemunha do real brutal ou dar um fim a tudo. O poema entra, então, numa profusão de melancolia e desespero, onde a voz poética (novamente plural: “ó nós de olhares neutros”) tece uma cadeia de imagens de pura desolação – como se estivesse, o poeta e sua caminhada, sob o cerco e no ápice do pântano: “agora / um coquetel de vidro / nos dilacera”, “líquidas sanguessugas / libélulas cor de espanto / esvoaçantes neste mel e lama”, “e os esgotos se abririam / religiosas bocas / para engolir-nos”. O cenário de pesadelo é intenso, quase felliniano em sua atmosfera onírica e excessiva. A hipocrisia religiosa é novamente atacada (“– e o verbo divino se fez carne / e apodreceu entre nós / nesta esquina / entre o amor e a procura”), e seu anarquismo místico se faz presente: “porque em nós a lei se glorifica / porque em nós o barro se enobrece / que somos podres / de pestilências as flores corroendo / aplacando a fome / para a vida para a morte / este amor empobrecido / de recusas alimentado e mel”. Para os adeptos do anarquismo místico, “a abolição da propriedade privada e de qualquer espécie de bens pessoais era condição prévia para o acesso ao

Espírito Santo e o consequente reingresso no Paraíso na Terra. Corresponderia à reconquista do estado adâmico, revertendo a Queda e eliminando o pecado”, tendo, como consequência, a abertura para “exercício pleno da liberdade, incluindo o amor livre e a licenciosidade” (WILLER, 2013, p.12). Desse modo, como aponta Norman Cohn, “a pobreza, propriamente observada, abolia todo pecado; daí seguia-se que os pobres podiam fornicar sem pecado” (COHN, N. *apud* WILLER, 2013, p.12).

O pântano, que e é também uma cidade em ruínas, se adensa É habitado pela melancolia, por um bestiário bizarro, às vezes cruzado pelos sentimentos do amor, que, pelas brechas, abre caminho para algum otimismo, para alguma alegria. Muitas vezes, próximo a imagens altamente sugestivas, colocando os pilares da logicidade no chão, numa espécie de *iluminação desvairada*, beirando a loucura – como, aliás, seu mítico personagem Di Branco, no filme *O império do desejo* (1980), de Carlos Reichenbach, que, como uma espécie de espírito mágico que aparece no filme para transformar a narrativa e dar relevo às alegorias reichenbachianas. O motivo do louco na literatura expressionista é muito comum – e será uma tópica usual durante o correr da poesia no século XX. Por estarem na vanguarda artística, à boca do século, os expressionistas (como, de modo geral, acontece com os artistas da vanguarda contracultural histórica) eram considerados loucos, alucinados. Essa figuração da loucura vai ser usada em favor de uma ruptura com categorias consolidadas ao homem e ao real, dispondo, para tanto, de implosões na lógica, na proporção, harmonia, apostando no grotesco e no urgentemente vital. O louco¹⁴⁶ se reconfigura e, nessa perspectiva (que vai no caminho contrário ao do senso comum e da sociedade no geral), expressa “com maior intensidade a crise do chamado eu-moderno” (CAVALCANTI, 2000, p.29).

¹⁴⁶ Michel Foucault, em sua *História da loucura na Idade Clássica*, sobre o saber dos loucos: “O que anuncia esse saber dos loucos? Sem dúvida, uma vez que é o saber proibido, prediz ao mesmo tempo o reino de Satã e o fim do mundo; a última felicidade e o castigo supremo, o todo-poder sobre a terra e a queda infernal. A *Nau dos Loucos* atravessa uma paisagem de delícias onde tudo se oferece ao desejo, uma espécie de Paraíso renovado, uma vez que nela o homem não mais conhece nem o sofrimento nem a necessidade. No entanto, ele não recobrou sua inocência. Essa falsa felicidade é o triunfo diabólico do Anticristo, é o Fim, já bem próximo. Os sonhos do Apocalipse não são novos, é verdade, no século XV; no entanto, são de natureza bem distinta da que ostentavam anteriormente. À iconografia suavemente fantasista do século XIV, onde os castelos são derrubados como as cartas, onde a Besta é sempre o Dragão tradicional mantido à distância pela Virgem, em suma, onde a ordem de Deus e sua próxima vitória são sempre visíveis, sucede uma visão do mundo onde toda sabedoria é aniquilada. É o grande sabá da natureza: as montanhas desmoronam e tornam-se planícies, a terra vomita os mortos, os ossos afloram sobre os túmulos; as estrelas caem, a terra pega fogo, toda forma de vida seca e morre. O fim não tem valor de passagem e de promessa; é o advento de uma noite na qual mergulha a velha razão do mundo. Basta observar, em Dürer, os cavaleiros do Apocalipse, exatamente aqueles que foram enviados por Deus: não são os anjos do Triunfo e da reconciliação, não são os arautos da justiça serena, mas sim os guerreiros desenfreados da louca vingança. O mundo mergulha no Furor universal. A vitória não cabe nem a Deus, nem ao Diabo, mas à Loucura.” (FOUCAULT, 2009, pp.21-22).

A partir da segunda metade do poema, o “anjo de escárnio vestido em brasa” rege os caminhos tensos de ambiguidade elocutória da angustiante saga pelo pântano. Os tambores soam, as “enciclopédicas guerras” se espalham por todas as camadas da vida: “batalhas nestas estradas de ir e vir / cercados / algemados”. O castigo lento, arrastado e tedioso (antivida) se consome, entre o *monstruário* já característico do autor (“ah, moluscos / apodrecidas algas e fermentos / escorpiões subindo em tuas coxas / em nossas mãos estas aranhas para corromper-te”, “aranhas sanguessugas”) sem que, entre o grito sufocado e a denúncia desesperada, sobre apenas a exasperada vertigem “lugar de medo borbulhando / sabor de vômito”.

Nas sendas, “o pântano nos aproxima” (e cerca) a todos, na cenografia infernal de delírio e sonho, e do desabamento completo dos horizontes utópicos: ainda que trabalhassem, investindo toda sua energia, na construção de uma vida nova, tudo foi em vão (“é inútil tua mão / inútil teu gemido”). Inventar um novo modo de viver no mundo não passou, então, de ilusão, pois “horror de anjos de quebradas asas / semeando esperma / sobre flores de um jardim imaginário”. O mal é o paradigma da estratégia social do Estado (o mal é a moral do sistema), “gritar não basta / que o silêncio se faz esponja / a morte é para além de nossa causa”. A rua, que a voz do poema mostra tenebrosa (às vezes talhada por cenas afetivas, como na parte 21, afetividade ambígua a um dos personagens que aparecem nominados dentro do poema, o “Marcio”, em quem se encontra “a própria perdição / e a própria negação / e a própria salvação”) se torna, apesar de seu cerceamento, campo de possibilidades de margem de manobra (como um *Satyricon* que, enlouquecido de desejo, busca pelos escuros da cidade, o amor que liberta, traz sabedoria e salva a alma), e é o espaço privilegiado e paradoxal desse espírito *flanêur* furioso¹⁴⁷: “a rua é nossa / e o resto / o resto / o resto / o resto / o resto / o resto / o resto / (rosto)”. A rua e o resto (a cidade toda e os paradoxos que causam no corpo do sujeito):

A própria cidade é um lugar de estranhamento(...): é o lugar da melancolia, da perda contínua, da passagem e da “irremediável caducidade”. O *flanêur* não tem mais nada em comum com a figura

¹⁴⁷ O *flanêur* paroliniano já não é aquele caminhante das ruas e vielas da cidade que, como escreveu Benjamin (falando sobre o século XIX francês), sente-se tão em casa na rua quanto o burguês em sua sala de estar, ou que os letreiros esmaltados (ou neons, como na poética de Parolini) sejam tão agradáveis quanto à tela a óleo das galerias burguesas, muito menos que bancas de jornais sejam suas bibliotecas. O *flanêur* paroliniano, tendo já a carne esfaqueada por duas grandes guerras e a alma soterrada por um mix de miséria material, golpes de estado e guerra fria, além de ver os sonhos derretidos pela cruel eficácia do capitalismo desenvolvimentista, já é um *flanêur* furioso, acometido de insatisfação crônica, que vê a cidade como uma barragem de entulho e dejetos que a qualquer momento vai romper. É um caminhante crítico, conhecedor das intransponíveis barreiras que impedem a tão sonhada fraternidade universal.

tradicional “do filósofo que passeia”, mas “adquire os traços do licantropo inquieto na selva social”. (BERARDINELLI, 2007, p.145).

A imagem do “licantropo inquieto na selva social”, como uma insatisfação crônica (que atinge os espíritos utópicos), constrói a percepção do eu lírico com relação às desestabilizações mantidas pelo modelo social renovado e que sua linguagem deverá abarcar esse contexto e toda sua complexidade¹⁴⁸. Na metrópole, todos se *monstrotificam*, por isso os alucinados lobisomens andantes, remoendo suas culpas e escondendo seus cadáveres: “A culpa e os cadáveres escondidos são o substrato da cidade”. (BERARDINELLI, 2007, p.166).

“Marcio”, o personagem (companheiro de viagem por algumas passagens do pântano) outra vez surge no poema, onde “uma vez mais o crime se anuncia” – que crime? o do amor? o do amor não realizado? o da resistência ao ordinário? A revisão das tensões e atitudes que marcaram as broncas de sua geração estão ali, de modo tenso, hesitante, onde o gesto não se define mais entre o real (ditadura militar) e o imaginário (sonho, utopia), e, então, o sujeito se coloca uma questão: “se vale a pena chegar nesta fronteira / (entre demência / clarividência)”. O indivíduo perante as catástrofes subjetivas e os pesados antagonismos sociais, divide-se, já não é pleno, pois “é tempo / do pântano caracóis de gelatina” e, nas contradições pulsantes na espinha do tempo, uma melancólica tonalidade de resignação: “porque somos assim mesmo – / todas as chances que não tivemos / e não nos importamos”. A essa resignação, um grito desesperado: “– IMPORTA AGORA?”.

No fragmento 24, a dicção do poema se torna ainda mais melancólica e agressiva, evidenciando a voz múltipla que carrega os sentidos e a tudo observa pelo pântano (“a noite basta para matar-nos / uma vida inteira pendurada / galerias de cimento armado”), dando, desta maneira, seu testemunho do clima feroz que faz no país através de seus dispositivos de linguagem. A angústia geracional talvez tenha nessa peça seu momento mais denso. Vejamos:

a noite basta para matar-nos
uma vida inteira pendurada
galerias de cimento armado

tudo se faz
e nada fica

¹⁴⁸ Pensando, como exemplo, na renovação abrupta dos espaços de circulação urbana, nos novos dispositivos de segregação e policiamento, na renovação do material linguístico e estilístico, no aumento dos abismos sociais e consequente explosão da violência etc.

um grito
mas que se apertam em derradeiros gestos
hienas vomitando benevolências dos altos postes
ao ver em nós um fim que prorrogamos
até a noite próxima e a outra
a outra
a outra

É “um grito”, como aponta o primeiro verso da terceira estrofe. O espírito *flanêur* que cruza o poema denunciando o mau cheiro e as armadilhas mortais do pântano, demonstra sua inadequação a uma cidade (o pântano) onde o projeto de aniquilação da vida e destruição da natureza se desenrola sem maiores problemas – como observa Berardinelli: “Como assassinio sistemático da Natureza, inclusive da natureza humana, a cidade não é mais adequada ao *flanêur*: é pura angústia”. (BERARDINELLI, 2007, p.171). Dessa maneira, a extrema amargura na reflexão tem relevo: “mutilados”, “arrastando o torso / de uma cruz à outra”. Destroçados pelo “estado de exceção permanente” previsto por Walter Benjamin. Vítimas de violências múltiplas (da pobreza material, vinda do desastre econômico, à miséria do corpo, gerada pela tortura dos aparatos de repressão estatal), são personagens quebradas física e emocionalmente, como denunciam de maneira clara os seguintes versos: “de porta em porta estendendo a mão inexistente / colhendo o pão que não deixaram sobre a mesa / estes ferros na garganta”. O suplício continua, agora sob o comando de forças ligadas à “religiosidade” repressiva: “religiosos cães que nos devoram // às 3 horas da manhã // os alicates abrem suas bocas”. É sabido que, em torturas nos porões da ditadura, agentes da ditadura militar, para ampliar a humilhação de frades da Ordem Dominicana sequestrados em São Paulo, por exemplo, vestiam-se com paramentos litúrgicos (sem porém compactuar em momento algum com a ala progressista da igreja, acusando essa mesma ala de agiotagem, corrupção e dinheiolatria, isto é, usavam vestes religiosas como pilhéria, com fins de amplificar a humilhação com os frades), e faziam os prisioneiros abrirem a boca “para receber a hóstia sagrada” (BETTO, 2006, p.375), que era, na verdade, um fio elétrico desencapado que, após ligado, estourava totalmente a boca dos prisioneiros políticos. A máquina de violência e extermínio funcionava a pleno vapor, porém ainda não havia atingido seu clímax (que viria ocorrer mais exatamente em 1968, com a promulgação do AI-5¹⁴⁹). De

¹⁴⁹ Com a promulgação desse arbitrário decreto, as nuvens começaram a ficar carregadíssimas. A paranoia e o medo se espalham, forçando as pessoas a tomarem extremo cuidado com toda e qualquer expressão e também provocando o afastamento entre elas. O poeta Antonio Fernando de Franceschi confirma: “houve

todo modo, desde 1964, os atos institucionais vão sendo promulgados e cassações, sequestros e exílios vão configurando o cenário nacional: “sangue / sangue / sangue / em cada esquina um de nós se escondeu dentro do lixo”.

A estratégia de violência da ditadura empresarial-militar era evidente quando se tratava de ativistas diretamente ligados à política ou aos movimentos de esquerda, porém, toda a população sofria as consequências do militarismo como norma de condução social. Isto é, as populações marginalizadas de sempre também foram alvo direta ou indiretamente dos serviços de segurança da ditadura ou de órgãos clandestinos (como os esquadrões da morte). Para essa faixa invisível da sociedade (a quem Parolini dá voz), o pau comia e não havia holofote: “a estrada é nossa / conscientes levando assim a vida / suportando o mal / e ninguém vê”.

O longo poema, como vimos, foi escrito entre os anos de 1964 e 1968. Cruza, desse modo, do momento inicial do golpe empresarial-militar até o ano de seu recrudescimento, com o AI- 5, promulgado em 13 de dezembro de 1968. Esse crescimento da violência e consequente sofisticação e ampliação dos mecanismos de repressão é encenado também pelo poema – cujas tonalidades ambientais vão, não apenas se fragmentando (tal qual o sujeito estilhaçado e fora de foco após ininterruptas sessões de tortura) como também modulando os cenários de violência, ora lançando mão de enunciações explícitas e diretas (“e assim e sempre / um grito será tarde / vazio gesto a quem não ouve”), ora usando de símbolos e alegorias, muitas vezes monstruosas e herméticas (“do chão estas feridas florescendo / entre cacos de vidro / escorpiões nos arrastando / até o final de uma noite apodrecida”). O silenciamento, uma das muitas táticas de sistemas totalitários, é uma das tópicas do tempo. Aqui aparece, de forma seca e dura: “a garganta temos traumatizada / e nada importa / senão a fome que nos une / o sono que nos arrebenta”.

Quase sempre noite, o ambiente torna-se, a cada verso, a cada fragmento, mais hostil: “noturnas aves roendo nossas cinzas”. Insuportáveis os caminhos da cidade que, tornando-se um vertiginoso palco publicitário de mercadorias e publicidades gerais, de exclusão violenta, com seus cidadãos mortificados “sorrindo *robots* de plásticos / parando nas esquinas em gestos de consentimento”, sempre obedientes às normas que norteiam o

certo afastamento entre nós no final dos anos 60, por conta do ato institucional⁵”. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.93).

sistema, sempre alheios à tragédia em pleno acontecimento da tragédia. A cidade moderna transforma não só os modelos linguísticos, os anseios artísticos, mas também reconfigura a posição do artista radical no tabuleiro da modernidade, como nos mostra Berardinelli, o aspecto central e monstruoso das grandes cidades: “a melancolia do objeto, dos objetos, ou melhor, o *pathos* crepuscular da objetivação, da transformação de toda experiência possível do homem urbano em fórmula, sinalização de trânsito, manchete de jornal, cartaz publicitário” (BERARDINELLI, 2007, p.153). A cidade, como braço do sistema mercadológico do capitalismo tecnocrata, consome e transforma tudo em lucro, se tornando um “necrológio involuntário” (BERARDINELLI, 2007, p.153) daquilo que se projetou (e falhou) e, como sintoma, tornou-se um espaço de segregação (como mostram os inúmeros projetos arquitetônicos de reurbanização feitos, por exemplo, para a cidade de São Paulo da primeira metade do século XX). Desse modo, tudo que não dá lucro, na cidade operada pelos interesses do capital, é repellido. Sobraram apenas cacos: “a nós nos resta somente o corpo / somente a fome e a sede / que nos consome / os verdes anos ressequidos / sob a luz destas calçadas”. Ao final, pouco ou nada sobra. O poeta é novamente expulso, agora da cidade. O custo da resistência é sempre muito alto – miséria, solidão, esquecimento, suicídio, morte brutal etc., como nos mostra a historiografia de muitos dos artistas rebeldes. Chega o momento em que a energia erótica (pulsão de vida), drenada por tanta movimentação contrária (pulsão de morte) acaba por ceder, e, então “os anjos caem queimando as asas” e se estouram no chão duro da realidade. A voz que nos guia pelo poema, à margem também das formas já conhecidas e exauridas, faz de sua condução um projeto de crítica permanente, é um niilismo que, apesar de tudo, busca abrir brechas nas agruras da existência, “há a flor e o vazio do estômago”, entretanto e apesar de tudo: “– até amanhã, muito obrigado”, afinal, “a renúncia é nossa / nosso o pranto / o amor não outorgado / nossa a rua onde paramos”.

A miséria material, realidade muito profunda de toda nação (e também de alguns dos muitos dos grandes escritores radicais da literatura brasileira), configura a falta de perspectiva de toda uma geração:

nosso o corpo se arrastando noite adentro
de esquina a esquina
devorando os restos de contentamento
em copos de vidro e xícaras de café
até que chega a madrugada
e um gosto fica em nossa boca
de aranhas massacradas nos lençóis

São corpos alquebrados, se arrastando pela cidade, famintos, devorando “restos de contentamento”, restos da sociedade. A desesperança e a negatividade (ânimos “anoitecidamente” anoitecidos) se configuram de maneira muito nítida nos 5 primeiros versos; nos derradeiros, o gosto de aranhas massacradas em lençóis mais uma vez guia o leitor para uma paisagem de pesadelo, monstruosa. No mundo capitalista tecnocrata, são criadas medidas para tudo o tempo todo, enquanto, na estrutura, nada muda: “o cansaço de saber que amanhã será igual / também depois / depois / e depois”. O poema encena um cansaço brutal.

O tempo de policiamento extremo colocava os olhos e ouvidos da repressão¹⁵⁰ em todos os lugares: “a nós / tecidas as algemas / apertando a mente // até a madrugada / viaturas nas esquinas policiais”. E, escondidos dentro do lixo, como lemos acima, são levados para aterros sanitários, como lixo, “quando o lixeiro passa levando nossos restos / a sobra a obra / o rosto de quem viu e não compreendeu”. As trevas estão em toda parte e “há um agente do SNI em cada canto” (SÜSSEKIND, 2004, p.30), o cerceamento de liberdades e a vigilância são ostensivos: “noturnas aves pousando sobre os ombros / sem compaixão”. A poética de Parolini insiste na tópica da inconsciência das pessoas diante dos fatos da realidade, na paralisia geral, e contra isso insere em sua retórica o desejo desenfreado por movimentações e ações pragmáticas. É, afinal de contas, uma poética andante, que invoca o movimento a todo instante. A loucura sempre foi bem-vinda, a invenção e a reflexão também. Ao insistir nas movimentações coletivas, sua poética investe em novas sensibilidades. Aquelas que tenham abertura para entender as complexidades da existência em meio à extrema velocidade com que a modernidade, a partir do século XIX, vai montar suas estruturas de lucro, dominação e colonização. É o que se chamava, ali nos anos de 1960, no linguajar jovem, de “sacação” (do verbo “sacar”), isto é, entender o que está acontecendo, saber ler o mundo. E, destarte, quem não sacava as coisas estava logo por fora e, fatalmente, condenado, por sua ignorância, a ser engolido pelo sistema.

Estão lá, para chegar ao apocalipse final da viagem, os “anjos de esquina // de um lado ao outro caminhando / entre o mal e a moral”. O poema mira violentamente contra “as construções do industrialismo e da modernização conservadora, cuja face predatória

¹⁵⁰ Como mostra Flora Süssekind: “Arrombamentos às vezes literais, como violação de correspondências e residências, as detenções, os sequestros pelas forças policiais, as demissões por motivos ideológicos, as perseguições; às vezes simbólicos e não menos eficientes, como a paranoia da censura ou da perseguição política, a ponto de muita gente ter sido reduzida a um tal estado de pânico e paralisia que se tornou literalmente impossibilitada de qualquer ação no campo da cultura”. (SÜSSEKIND, 2004, p.28).

vê encarnada na Babilônia capitalista que é São Paulo” (ARRIGUCCI JR., 2008, p.197), vê, no mar de contradições que é o tecido urbano, “restos de idades mortas”, rastejantes seres consumidos e conformados com a precarização da vida, inalando o cheiro podre das “flores de amianto / colhidas nas cocheiras de cavalos envenenados / ofegantes carbonizantes / monstros de arame devorando nossas espadas”. A cidade é o monstro habitado por outros inúmeros monstros e é encenada no poema na sua essência: “mistura de progresso e atraso, a coleção completa de mazelas” (ARRIGUCCI JR., 2008, p.197).

O fragmento que encerra *O pântano* é o único do conjunto escrito no ano de 1968. É o ano, como já vimos, onde se dá início o recrudescimento da violência vinda do estado militar totalitário, cujo método de diálogo era a tortura sistematizada¹⁵¹: “vibrando golpes / na carne jovem / que nos pertence / (de hora em hora)”. O fim da viagem se torna um início de nova angústia. A desertificação humana é total: “aqui o corpo / ali o corpo / (de gangrena contemplado)”, e o pântano projeta a ausência de amor (denunciando o fracasso do movimento hippie e sua estratégia de paz e amor) sob os vultos do ódio e do rancor, “de tempos outros / transplantados”.

Há um diálogo, no poema, entre o *sobre* humano (todas as figuras místicas e monstruosas que habitam o poema e com ele encenam o caminhar pelo pântano) e o *sub* humano (as misérias no corpo, fome, tortura, silenciamento). Esse diálogo, sempre marcado pelo plural *nós*, se pauta pelo excesso – pensando aqui na ideia de excesso no que se configura, no poema, nas relações entre a violência, a obscenidade e a religião. Nessa tessitura entre o *sobre* e o *sub* há o *lugar* e o *não-lugar*: essa construção cria, assim, um *entre-lugar*, espécie de limbo que simboliza também o clima onírico/bizarro da viagem pelo pântano.

A resistência é escrita e reescrita nos próprio corpos que encenam o poema. A violência não é apenas um tema na obra paroliniana, mas um elemento fundador de suas formas poéticas¹⁵². Isto é, sem a intensidade das crises políticas, sociais e existenciais que permearam seu contexto histórico, e que lhe imprimem urgência e especificidade, o poema não receberia a arquitetura formal que foi escolhida. O estilhaçamento do poema

¹⁵¹ A CIA, através de seus agentes e de programas norte-americanos de intervenção e vigilância na América Latina, promovia cursos ensinando métodos de tortura por todos os países latino-americanos. Um dos “acadêmicos da tortura” que passaram pelo continente (inclusive no Brasil) divulgando sua metodologia de morte foi Dan Mitrioni, agente da CIA e conhecido torturador norte-americano. Mitrioni ministrou aulas de tortura para os militares sul-americanos. Foi preso, no dia 31 de julho de 1970, no Uruguai, em ação direta dos Tupamaros. Seria trocado por presos políticos, mas as negociações com a ditadura uruguaia não caminharam e Mitrioni foi, então, julgado no dia 10 de agosto de 1970.

¹⁵² Sempre longe do senso comum, suas figurações são ambíguas, excluem o binarismo maniqueísta. Como exemplo, pensemos em suas figurações de “anjo” e “assassino”.

(a pulverização do sujeito), a multiplicidade da voz (anseio de uma construção social coletiva, de apoio mútuo, dialógica), a constância crítica de seu olhar por um pântano alegórico (a cidade moderna/contemporânea), o movimento elíptico – que, como escreveu Flora Süssekind, pode “responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário” (SÜSSEKIND, 2004, p.18). Quer dizer, o poema, em sua estrutura formal, cria interlocução com as tensões do contexto, potencializando-as. Corporifica o grito: “aprimonas teu povo, cidade minha”. Ainda nesse caminho, os atos de extrema violência que o poema encena refletem a extrema violência com a qual qualquer tipo de resistência é tratada pela truculência de um estado militar totalitário (“estas vísceras são nossas”, “que nos afoga / que nos sufoca”, “flor de vômito de nossa boca”, “falos mortos secando ao sol destas luzes de neon”, “cicatriz em cicatriz”, “de baioneta em baioneta”, “lugar de medo borbulhante / sabor de vômito”, “religiosos cães que nos devoram”, “escorpiões nos arrastando”, “viaturas nas esquinas policiais” etc.) A violência, como nos mostra a História, é a pedagogia dos governos totalitários¹⁵³. O corpo é o campo onde os mais cruéis atos contra a vida são encenados: “e noite vamos / cruz nos ombros / subir estes degraus”. A tortura destrói os valores e convicções do indivíduo, desestabiliza a relação do indivíduo consigo mesmo e o mundo circundante, deixa marcas indeléveis na mente do indivíduo que passa por tal agressão. Segundo o psicanalista Hélio Pellegrino, em depoimento constante do livro *Brasil: nunca mais*:

(...) a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insustentável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente. Através da tortura, o corpo torna-se nosso inimigo e nos persegue. É este o modelo básico no qual se apoia a ação de qualquer torturador. (...) A tortura nos impõe a alienação total de nosso próprio corpo, tornando estrangeiro a nós, e nosso inimigo de morte. (...) O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária – da pessoa, enquanto ser encarnado. O centro da pessoa humana é a liberdade. Esta, por sua vez, é a invenção que o sujeito faz de si mesmo, através da palavra que o exprime. Na tortura, o discurso que o torturador busca extrair ao torturado é a negação absoluto e radical de sua condição de sujeito livre. A tortura visa ao avesso da liberdade. Nesta medida, o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um

¹⁵³ Não nos esqueçamos que “Jesus é torturado e executado pela autoridade romana, mancomunada com a aristocracia sacerdotal de Jerusalém” (LEMINSKI, 2013, p.239).

sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto.
(ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, pp.281-282).

Desse modo, o corpo, sob a tortura, perde seu estatuto humano (em todas suas camadas) e se torna pedaço de carne qualquer a ser abusado e descartado: “arrancando os olhos / debaixo de lençóis / bebendo as lágrimas / por nós não derramadas / até o amanhecer”. A experiência de dilaceramento é explícita nos versos, a agonia diante do fato de ter que beber lágrimas, não as próprias, mas as de outra pessoa, as de alguém que, vítima de violência extrema, está no limite, entre o *lugar* e o *não-lugar*. A alteridade que a voz do poema anuncia fornece ainda mais corpo para essa peça afetivamente plural, de fala coletiva.

A poesia é uma experiência concreta com a linguagem – e sua renovação constante, através não apenas da beleza de sua construção de pensamento, mas também por meio de suas subversões linguísticas. A poesia recria, em suas estruturas (não menos biológicas que as nossas), o tempo cíclico com o qual o humano infinitamente refaz, justamente, sua humanidade. A batalha é no cerne da linguagem¹⁵⁴. Os psicanalistas Maren e Marcelo Viñar, que analisaram minuciosamente a tortura durante a ditadura no Uruguai (1973-1985), através de vários estudos de caso, dizem que o objetivo da tortura é “provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem” (VIÑAR; VIÑAR, 1992, p.73).

O Pântano procura trazer essa sensação angustiante, pantanosa mesmo, de lidar com o real e suas tantas contradições, do peso dessa transação no meio de um bode coletivo. Continua girando e moendo a todos, a roda viva do capitalismo.

Uma grande luta, afinal, como afirma Yépez, todo trabalho do espírito adquire a forma final de revolução fracassada¹⁵⁵, assim, torna-se um fracasso revolucionário – porém, como diriam os Provos da contracultura europeia, antes “uma resistência desesperada” que “uma extinção submissa (GUARNACCIA, 2015, p.15). Sendo tudo renovável, sendo a mente humana curiosa e inventiva, há sempre novas maneiras de criar obstáculos maiores para o Estado – já que, como afirmou Zizek em algum lugar, “é mais

¹⁵⁴ Conforme explica Agamben: “Certamente o poder sempre procurou assegurar o controle da comunicação social, servindo-se da linguagem para difundir a própria ideologia e para induzir obediência voluntária” (AGAMBEN, 2007, p.68).

¹⁵⁵ Günther Anders fala de uma *frustração produtiva*: “É possível até mesmo que nossos esforços não tenham nenhum sucesso. Mas mesmo este fracasso não deve nos intimidar; a frustração reiterada não refuta a necessidade de reiterar o esforço. Pelo contrário, todo novo fracasso rende frutos, pois deixa-nos alertas quanto a iniciar outras ações cujos efeitos transcendam nossa capacidade de ter medo.” (ANDERS, 2013, s/n).

fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”, e, completando, com a pronta consciência da situação, ainda uma vez, os provos, que sacam que “no final perderá, mas não pode deixar escapar a ocasião de cumprir ao menos uma quinquagésima e sincera tentativa de provocar a cidade” (GUARNACCIA, 2015, p.15). Há aqui o pântano. E, como diz sua estrofe final, há o pão, há a fome. Alguém comendo, alguém não. Isso é caso de revolução. Estamos agora em 1968. Há, também, “crianças retraídas / atrás das portas / curtindo a náusea // nuas / da própria incompreensão / no dia que logo chega / (de soluço a soluço) / sem saber de nossa glória / e perdição”. Os silêncios cobrem todos os cômodos.

3.2 BABYLON EM CHAMAS: MELANCOLIA, FÚRIA E DELÍRIO EM SP

*À beira dos canais de Babilônia
Nos sentamos, e choramos*

“Salmo 137” – *Bíblia de Jerusalém*

I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars

Walt Whitman

*As forças motrizes da revolução são tédio e nostalgia, sua expressão é a destruição e a criação.
Destruição e criação são idênticas na revolução. Todo desejo destruidor é um desejo criador (Bakunin).
Algumas formas de revolução: assassinato de tiranos, destituição do poder dominante, estabelecimento de uma religião, rompimento de velhos quadros (em convenção e arte), criação de uma obra de arte, o ato sexual.
Alguns sinônimos para a revolução: Deus, vida, êxtase, caos.
Deixem-nos ser caóticos!*

Erich Mühsam

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A Vida explode sempre no mais além. Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros.

Roberto Piva

*Vamos celebrar nossa justiça
A ganância e a difamação
Vamos celebrar os preconceitos
O voto dos analfabetos
Comemorar a água podre
E todos os impostos
Queimadas, mentiras e sequestros
Nosso castelo de cartas marcadas
O trabalho escravo
Nosso pequeno universo
Toda a hipocrisia e toda a afetação
Todo roubo e toda indiferença
Vamos celebrar epidemias
É a festa da torcida campeã*

Renato Russo

Na Galeria Metrópole, ao som dos carros e dos velhos e lotados ônibus da CMTC que sobem a avenida São Luís, sob um céu cinza, no centro da cidade de São Paulo, um amigo, enfático e extasiado, diz ao outro, desconfiado:

Porra! Tá lembrado de quando você tinha o cabelo por aqui? Você era o Rimbaud da Galeria Metrôpole. Você lia Lautréamont no original. Você vomitava em cima dos parnasianos quando eles pensavam que estavam com tudo e não estavam com nada! Você foi o primeiro hippie do Brasil! Depois, quando o movimento hippie começou, você já estava em outra. Deixou todo mundo sem entender nada! Ah, cara, com você eu fiz a minha temporada no inferno, conheci os visionários, os poetas malditos. Nerval, Blake, Henri Michaux, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire!¹⁵⁶

No filme de Carlos Reichenbach, o poeta que aparece como visionário, cujo amigo compõe loas malditas, é interpretado por Orlando Parolini. O filme, não é segredo pra ninguém (Reichenbach já declarou isso em depoimentos), é uma homenagem do cineasta ao seu amigo e poeta: Parolini interpreta Parolini. Como num exercício de exorcismo, revê, no curta-metragem, a contracultura. Além disso, o filme nos mostra o poeta como um farol para quem conviveu com seu universo. Um farol furioso e de longo alcance que foi importante para a cena de artes em São Paulo. Sua voz, agora, vai chegando ao silêncio e *Cartas de Babilônia* é seu derradeiro livro. Escrito entre os anos de 1968 e 1972 (os anos mais brutais da ditadura empresarial-militar brasileira), é um poema serial, longo e melancólico. Alguns de seus fragmentos foram publicados no número 8 da revista *Almanaque*¹⁵⁷, no ano de 1978 – uma das poucas publicações de poemas de Parolini na imprensa literária nacional.

Sendo seu canto do cisne na poesia¹⁵⁸, *Cartas de Babilônia* se inicia com uma dicção menos tensa, próxima ao rock’n’roll:

Lyrtes	
	my baby
you don't know	
em Babilônia	
	sus pensos jardins
acobertando sombras	
sobras negadas à nossa fome	
da mesa faraó	
que descalços	
	umbrais não transporíamos

¹⁵⁶ Fala constante do filme *Sangue Corsário* (1979), de Carlos Reichenbach, que é uma homenagem do cineasta ao amigo poeta que tanto admirava.

¹⁵⁷ *Almanaque – Cadernos de Literatura e Ensaio*, n.8. São Paulo: Brasiliense, 1978. pp.76-81.

¹⁵⁸ Orlando Parolini escreveria, ainda, um romance, roteiro de cinema e algumas poucas peças de teatro.

my baby
em Babilônia

barbitúricos sonhos
compensando vazio estômago amanhecido
corporal andar cansado internoite

Lyrtes

em Babilônia / baba / bomba

sexo leilão

lei do cão

espera esperma
cada um por si

my baby
you don't know

É começo de 1968, o AI-5 ainda não estava no ar, mas se aproximava. As tensões no setores artísticos, entretanto, se ampliam, criando batalhas intermináveis dentro do pensamento brasileiro. Conhecida por “querela nacionalista”¹⁵⁹, poderia ser resumidamente explicado pelas seguintes palavras de Flora Süssekind:

Em discussão, o movimento tropicalista e seu aproveitamento do rock, da cultura de massa, da guitarra elétrica, acompanhado de uma recusa dos projetos e utopias de poder da esquerda tradicional brasileira. Seus opositores, segundo o próprio Caetano Veloso: “os estudantes de esquerda” e os “pais de família”. (SÜSSEKIND, 2004, p.48).

Interminável treta entre o que se achava que era “autêntica arte de esquerda” e o que se achava que não era. Os artistas experimentais, conjugando sua liberdade de criação e pensamento, fizeram seus caminhos. Cansados do nacionalismo arcaico e tosco¹⁶⁰ e dos

159 Claudio Willer aponta, sobre esse assunto, “as objeções da esquerda mais tradicional, de orientação soviética, aos beats e à contracultura, apontando-os como sintoma da decadência burguesa, ocupados com temas menores diante da grande causa, a realização da sociedade sem classes.” (WILLER, 2013, p.173), isto é, impondo, de maneira unilateral, a “maneira correta” de resistir à sociedade capitalista e criar outra sociedade. Nesse sentido (e contrariando as análises da esquerda ortodoxa), Luiz Carlos Bresser Pereira aponta que, naquele momento histórico, “Os operários podem hoje ser considerados ex-revolucionários. Substituíram-nos nesta segunda metade do século XX os estudantes. Estes possuem objetivos revolucionários. Sua ideologia é de crítica radical à sociedade industrial moderna, superando nesse sentido a crítica marxista, que nega apenas um aspecto da sociedade industrial: o capitalismo. Embora num misto de anarquismo e marxismo, a ideologia da juventude na verdade vai além dos limites dessas posições na medida em que realiza a crítica do próprio racionalismo, do qual o marxismo é típico fruto”. (BRESSER PEREIRA *apud* SÜSSEKIND, 2004, p.26).

¹⁶⁰ Fato que levaria o poeta Haroldo de Campos a formular a pertinente questão: “O que se entende por nacional em arte? O nacionalismo há de ser forçosamente um regionalismo temático e este, necessariamente, uma tematização do rural?” (CAMPOS, 1979, p.29). Glauco Mattoso, por seu turno, destaca que “o discurso poético panfletário só é marginal no sentido da clandestinidade correspondente a uma fase mais repressiva. Em termos literários, não são linguagens e temáticas historicamente inovadoras, e culturalmente não representam uma subversão de valores: é apenas uma colocação dentro das regras do jogo d poder”. (MATTOSO, 1981, p.45).

panfletos inócuos e pedagógicos da esquerda burguesa¹⁶¹, muitos artistas, apesar da hostilidade¹⁶²) partiram para leituras radicais das experiências e das relações possíveis entre arte e política¹⁶³.

Nessa derradeira peça poética encontramos uma espécie de síntese das tópicas preferidas parolinianas: a voz violenta da cidade; o misticismo-libertino-libertário; e a melancolia geracional. Suas tópicas misturam-se ao caminhar da voz lírica pela Babilônia, símbolo e espaço de barbárie e espanto.

Do ponto de vista bíblico, Babilônia é “a mãe das prostitutas e das abominações da Terra, como nos mostra o *Livro do Apocalipse* (17:1):

Um dos Anjos das sete taças veio dizer- me: “Vem! Vou mostrar-te o julgamento da grande Prostituta que está sentada à beira de águas copiosas: os reis da terra se prostituíram com ela, e com o vinho da sua prostituição embriagaram-se os habitantes da terra”. Ele me transportou então, em espírito, ao deserto, onde vi uma mulher sentada sobre uma Besta escarlate cheia de títulos blasfemos, com sete cabeças e dez chifres. A mulher estava vestida com púrpura e escarlate, adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas; e tinha na mão um cálice de ouro cheio de abominações; são as impurezas da sua prostituição. Sobre a sua frente estava escrito um nome, um mistério: “Babilônia, a Grande, a mãe das prostitutas e das abominações da terra”. (BÍBLIA DE JERUSALÉM – *Apocalipse*, 2017, p. 2159).

A Babilônia é também a cidade capitalista moderna: símbolo de degradação social e moral, centro do consumismo desenfreado, da ganância e da violência, prisão do espírito

¹⁶¹ Segundo Flora Süssekind, “uma esquerda que se aliara à burguesia (nacional), mas não podia ouvir o som de guitarras (estrangeiras)”. (SÜSSEKIND, 2004, p.49).

¹⁶² Como apontou o poeta Glauco Mattoso, outro rebelde dentro do nosso panorama de arte contracultural, sobre a hostilidade que enfrentam os artistas radicais: “todos os artistas de mentalidade avançada que, como os cientistas, pesquisam novos campos do conhecimento e constituem as chamadas *vanguardas*” (MATTOSO, 1981, p.16).

¹⁶³ Podemos pensar, rapidamente, em nomes como Hélio Oiticica, Torquato Neto, Waly Salomão, Belchior, Roberto Piva, Caetano Veloso, Nicolas Behr, Raul Seixas, entre outros. Não raro, caía sobre esses dissidentes uma maldição, que os marca como um estigma, como aponta o depoimento de Roberto Piva: “(...) fiquei sabendo que o Vicente [Ferreira da Silva] escreveu uma tese sobre Novalis. Isso era imperdoável na época, se você fugisse de dois ou três autores marxistas ou positivistas, estava perdido e ficava estigmatizado como direita para o resto da vida”. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.38). Em sua treta histórica com Roberto Schwarz, o poeta Augusto de Campos, tal como Piva fez a vida toda, crítica esse tipo de crítica, quem vem da escola de Antonio Candido, “em torno de quem se formou nas últimas décadas toda uma geração de críticos voltados fundamentalmente para uma abordagem sociológica do fenômeno literário”. (SÜSSEKIND, 2004, p.67). Quer dizer, a vanguarda construtivista (a poesia concreta) e a vanguarda existencial-surrealista (os poetas paulistas da trupe de Piva), neste quesito, caminham juntas, *desafinando o coro dos contentes*.

livre. A Babilônia é o pântano. Lá habita aquela sociedade onde o sujeito “considera seu próprio carro como uma parte de si mesmo (exemplo típico de bem de consumo utilizado como meio de escravização)” (MATOS, 181, p.11), a sociedade adoecida que agoniza numa densa atmosfera de pesadelo. Não há mais a natureza, para conjugar o ócio e a contemplação, agora “em lugar da mãe Natureza, temos a mãe Cidade, uma mãe prostituta, cuja beleza é sinistra e fria, a beleza de uma viúva desconhecida, cujo Eros carregado de promessas narcóticas só pode reluzir numa rua apinhada e barulhenta”. (BERARDINELLI, 2007, p.145). É por essa paisagem, digamos, pantanosa, que a voz do poema observa e se expressa ao leitor.

Dando início ao poema com uma peça cuja dicção e tópicos remetem ao rock’n’roll (veículo máximo de divulgação da contracultura), mais claramente nos refrões: “Lyrtes / *my baby / you don’t know* / em Babilônia”, “*my baby* / em Babilônia”, “Lyrtes / em Babilônia / baba / bomba” etc. Essa dicção se estende também à segunda peça (“Lyrtes / *my baby* / em Babilônia”, “em Babilônia / *my baby*”). É como se iniciasse um poema com um *riff* de guitarra, com a linguagem da rua, dos jovens carbonários, incorporando aquilo que Berardinelli chama de “nova sensibilidade artística, estilo da modernidade e experiência urbana” (BERARDINELLI, 2007, p.144).

A essa dicção rock junte-se à apreciação da Babilônia, a paisagem violenta da cidade dilacerada (“sus pensos jardins”) formada por uma sociedade cuja cruel ganância não permite aos excluídos (“descalços”) sequer os restos, as migalhas (“sobras negadas à nossa fome / da mesa faraó”). Os sonhos, também dizimados, agora só se dão pelo uso de drogas que, nesta fase melancólica, não mais são portais para a ampliação das percepções, abrindo caminho para formas criativas de vida em comunidade: assumem aqui a faceta cruel de mecanismo de alívio para a fome e o cansaço extremo:

barbitúricos sonhos
compensando vazio estômago amanhecido
corporal andar cansado internoite

A desconstrução da estratégia usada pela contracultura hippie está clara: paz e amor resultaram *inúteis*. Afinal, em Babilônia “baba / bomba”, é a “lei do cão” que rege as construções sociais, que funcionam num contraditório maquinário do “cada um por si”. “*My baby / you don’t know*”.

O ritmo é o da cidade, ambivalente e contraditório, onde a ausência de otimismo social e moral é gritante. Esse cenário fornece a respiração rítmica. Apesar do pessimismo

com relação à conjuntura histórica, em muitos momentos do poema a libertinagem-libertária surge como antídoto à vida sucateada: “membro a soerguer-se // ereção // Lyrtes amado corpo”, “– que está fazendo por aqui? / – vamos até o meu apê?”, no centro da cidade, “bares luzabertos”, “fumando Pall Mall”.

A cidade babilônica é a retomada da tópica da visão da cidade de São Paulo pelo poeta, que talvez tenha seus paradigmas principais nos poemas de Mário de Andrade. Porém, se para Mário, ainda que existam críticas às contradições do contexto de modernização de seu tempo, da cidade ainda é possível extrair uma sinfonia utópica de construção de um imaginário positivo, nos versos de Parolini, por outro lado, a cidade é dissonante, claustrofóbica, bizarramente onírica, peça maciça e labiríntica de ruídos, ferocidade e desencontros: “ruandando madrugadamente” // (gado nos currais)”, onde “monalisa bebe nas galerias / gelo seco nas virilhas”.

O poeta grego Konstantínos Kaváfis surge através de citação nominal e do célebre poema “À espera dos bárbaros”: “nosso medo / o não chegarem os bárbaros”, agora, no tempo da bomba nuclear, portando “de urânio lanças pontiagudas / ferindo a carne / virilhas dissecando / Ah, Kaváfis”. Os bárbaros que, como no poema do grego, “eram uma solução”, não vêm, não chegam, foram engolidos pelo inimigo, são também a geração que floriu e não germinou. Em seu lugar, “salamandras cinzas em nossas coxas / aranhas nos joelhos tecendo estes anseios”, “serpente afeto / cascavéis chocalhos sangrando este silêncio” (a partir da parte 3 do poema, é importante notar, mais uma vez a voz do poema modula-se do singular ao plural).

O sujeito lírico caminha pela cidade-babilônia, tateia seu concreto e seu espírito. Voz visionária, observa a cidade caminhando por suas entranhas, adentrando-a. Tanto Heriberto Yépez quanto Claudio Willer falam da caminhada¹⁶⁴, do estar em movimento, mambembe, nômade, como prática de uma gnosis que literalmente abre caminhos para o frescor vital e intelectual. “A *flânerie* baudelairiana, a caminhada ao acaso surrealista, e a errância beat são igualmente movidas pela disponibilidade, pelo deixar-se levar, ‘pelo vento do eventual’ nas palavras de Breton” (WILLER, 2013, p.86). A cidade-babilônia paroliniana é dolorosamente real, hostil e violenta, onde, na praça popular, “os lagos de tão rasos / não permitem afogamentos: / se temos fomes / não há que nos alimente / – os peixes / vivem / (de excrementos)” – como diz o poema “Descrição da Praça da República para a amada que mora no interior”.

¹⁶⁴ Como nos versos de Paulo Leminski: “Andar e pensar um pouco, / que só sei pensar andando. / Três passos, e minhas pernas / já estão pensando.”, de *La vie en close* (1991).

Assim, as cenas melancólicas que permeiam o poema também denunciam o desamparo pelo qual a camada marginalizada da sociedade passa, num país de terceiro mundo varado por valas sociais e regido por um governo ditatorial:

frio
um rio desce pelo asfalto
crescem os olhos
mãos nos bolsos
café máquina requentado
várias vezes subindo esta avenida
aves noturnas
nada sobrou

De todas as movimentações utópicas de mudança de sociedade, “nada sobrou” – a não ser o rio morto pelo asfalto (a cidade de São Paulo é um túmulo de rios mortos), o ócio melancólico (que açoita) das “mãos nos bolsos”, caminhando pela avenida vigiada pelas mau agourentas “aves noturnas” do sistema. A violência babilônica se faz presente, remetendo diretamente aos sequestros e torturas operados pela ditadura empresarial-militar – estamos em 1969, portanto, pós-promulgação do AI-5, mecanismo que institucionalizou a tortura. As imagens são explícitas: “na garganta pregos transpassados”, “agulhas finas penetrando subcutâneas // até o amanhecer”. Cenas violentas num cenário violento. A tortura nega ao sujeito seu centro, destrói, como vimos, as articulações entre corpo e linguagem (o uso espacial dos versos na página dão relevo ao estilçamento físico e psíquico do sujeito): “quem são eles // o que nós somos”. Ecoa ainda aqui: “nada sobrou”. Babilônia City é uma espécie de Gotham City¹⁶⁵ sem heróis, sem mais espaço para qualquer mitificação.

A linguagem da técnica, vinda da esfera da pesquisa espacial (o homem havia pisado na lua em 20 de julho de 1969; esta parte do poema é de julho de 1970) liga-se à paranoia da bomba nuclear. A guerra nas estrelas, a corrida espacial, como bônus no cardápio de morte da Guerra Fria: “no espaço”, “aeronave supermercado / mãos boiando botões transistorizados / em transe corporal // vagando azul de metileno / cordão umbilical”, “pulsar / estrela coração”, “espaço abdominal”, “o astronauta corrige a posição”, “galáxia dissolução // pulsar pulsar pulsar / pulmão dilacerado / aço ferrugem”.

¹⁶⁵ Importante notar que tanto Gotham City (cidade fictícia, violenta e corrupta do universo de história em quadrinho da norte-americana DC Comics, lugar repleto de gangues de todos os tipos, onde atua o super-herói Batman e vilões como Coringa, Charada, Duas-Caras etc.) quanto Batman, figuras pop de imensa circulação e popularidade, são referência em muitas obras artísticas do período. Podemos lembrar, como exemplo, as canções “Batmacumba”, de Gilberto Gil, e “Gotham City”, de Jards Macalé.

O corpo torna-se matéria de voo, se torna espaço, se sideraliza. E, como objeto, como nave espacial, se dilacera, enferruja, acaba. Olhar e perspectiva. Em resposta às grandes viagens espaciais, troféus da tecnocracia capitalista, ao humanos apenas se destaca a “manchete de jornal” sensacionalista, o ordinário mecanismo da “jornada quotidiana”, o meramente humano. Sublunar, “ao rés do chão noturno”, entretanto a Babilônia se reveste de outro cenário: “o despertar carcaças / aranhas escorpiões sugando velhas árvores / deste jardim // O NOSSO”. O cenário de horror e medo faz fundo à realidade nacional: “clarins de alvoradas / degoladas”. Os clarins das bandas militares (de ordenança de artilharia, entre outras coisas) anunciando alvoradas natimortas, sem espaço para a construção de vida.

A parte 12 de *Cartas de Babilônia* é uma ladainha. A palavra “ladainha” pode significar, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*: a) um gênero, uma prece litúrgica, oração composta por invocações a Deus, Jesus, à Virgem Maria, aos santos etc., recitadas pelo enunciador do ato e respondidas pela congregação; b) “falação fastidiosa que está sempre repisando as mesmas ideias”, lero-lero, lenga-lenga; ou c) “canto rogatório popular na abertura de uma roda de capoeira”. Isto é, literariamente, como forma, a ladainha está ligada ao universo religioso, muito identificada à devoção e ao misticismo do Nordeste brasileiro.

O poeta adentra uma forma tradicional e, de maneira irônica, faz uso das ambiguidades de sentido da palavra “ladainha” para potencializar a expressividade do poema, aumentando a acidez de sua crítica. Vamos ao poema:

12. (ladainha)

VAZIO ESTÔMAGO

hienas vociferando neste deserto

certo/incerto

ossos cravados no isopor de uma paisagem que vejo da janela da torre de Babel

VAZIO ESTÔMAGO

hienas salmodiando calafrios

cio/rio

por 5 dólares quebramos promessas feitas no batismo 1ª comunhão imagens retardadas

VAZIO ESTÔMAGO

hienas devorando caracóis

plástico/lençóis/elásticos

hotel de 3ª categoria na Boca do Lixo por uma noite cama de capim

VAZIO ESTÔMAGO

hienas armadas de punhais

letais/fatais

nossas coxas entrelaçadas gafanhotos se esmagaram para a fome de anjos madrugadas odor de mofo

VAZIO ESTÔMAGO

hienas vomitando pão e vinho

pedra/sabão

fel em nossas veias injetado e conhecermos mais um dia à procura do inesperado das 6 horas da tarde até à solução

VAZIO ESTÔMAGO

hienas... etc... etc...

O refrão está estourado em caixa alta, invade imediatamente o campo de visão do leitor, anunciando a quem se invoca: “VAZIO ESTÔMAGO”. No Brasil de 1970, em pleno clímax ufanista desencadeado pela propaganda militar¹⁶⁶ e coroado pelo tricampeonato mundial conquistado pela seleção brasileira de futebol no México. Enquanto o delírio nacionalista reinava em todo território nacional, sob as ordens do general Emílio Garrastazu Médici (que ocupava – indevidamente, diga-se – o cargo de presidente da república e o exerceu da forma mais violenta e arbitrária possível), toda resistência era sistematicamente silenciada e o país economicamente se encontrava em frangalhos; palavras como violência, fome e miséria circulavam pelo ar denunciando o clima de medo. Assim, “VAZIO ESTÔMAGO”, tornada, na ladainha, a figura a quem se invoca, coloca-se no centro da questão um problema central da realidade nacional que a propaganda militar governamental trabalha para esconder.

A ladainha possui um ritmo melancólico, seu ondeio vocal é triste. Pode conter uma oração, uma reza, um lamento, um desafio, um pedido, um desabafo. No jogo de vozes entre o narrador e o coro, bem marcados no poema, Parolini faz um desabafo injuriado, uma denúncia política. As hienas cercando e cerceando, à caça de carniça, representando o estado policial (“hienas vociferando”, “hienas armadas”), a igreja (“hienas vociferando”, “hienas salmodiando”), a sociedade tecnocrata (“hienas devorando caracóis”, “hienas vomitando pão e vinho”).

O jogo de rimas, em eco, ampliando ou desafiando a semântica e criando atritos de sentido, azeita a estrutura da ladainha para os longos versos que encerram cada estrofe da peça. Os versos finais são discursos visionários que funcionam com resposta instintiva (selvagem, animal) ao “VAZIO ESTÔMAGO”, à ruína da fome. Sua estrutura rítmica

¹⁶⁶ Elaboradas pela AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) do governo militar (tomando conta das mídias todas, espalhava slogans como “Você constrói o Brasil”, “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Ninguém segura este país”, “Brasil, conte comigo” etc.). A disputa, como vimos, se dá também (e talvez principalmente) no campo linguagem.

prosaica assume, na ladainha, o papel de um enredo enviesado, como que a explicar, através de uma discursividade que hesita entre a lógica e o surreal, o absurdo da existência numa sociedade tecnocrata: “torre de Babel” e “hotel de 3ª categoria na Boca do Lixo”, “nossas coxas” e “fomes de anjo”. O suplicante lamenta e descreve os males pelos quais a comunidade passa, buscando a comoção de alguma entidade que ali pudesse aplacar o sofrimento de todos (nas ladainhas, essa entidade está nas figuras de Deus, Jesus, da Virgem, dos santos etc.), porém, ao final, como é costumeiro nas práticas litúrgicas, não há confiança (fé) de que algo mude e nem há agradecimentos. O discurso surta e seu efeito explode até a exaustão (psíquica/física), como se a não suportar tal “ladainha”: “hienas... etc... etc...”. O mesmo de sempre.

Ricardo (cantado no denso e longo poema chamado “Canto de louvação para o suicídio de Ricardo”, de 13 de março de 1964 e constante no anexo II dessa tese) surge no poema, como uma entidade ambígua (como tudo no poema, como tudo na vida): “pedra espinho nas almofadas”, “aquém do mal do bem além da noite”. Ricardo personifica um estado de espírito retorcido pela realidade brutal (“além da noite / elétricas guitarras violadas / no ventre cravadas garras escorpiões”). Cacos de garrafa pelo chão, cacos de vida pelos becos e vielas da cidade: “este veneno / este veneno”. Exilados de si em si, no “jardim público / pútrido” da cidade que atravessa, que segue enganando ao tempo sem nem porquê. As lembranças do amigo que se suicidou quebram, no interior do poema, o ritmo de violência e/ou escárnio para dar vez a um tom mais reflexivo, como pausa para a dor, como saúde no meio da interminável doença fascista: “de inverno feito para o calor do encontro / e que nos basta”. A frugalidade da existência, uma ética profundamente centrada na alteridade, refaz, no cenário do poema, uma trajetória possível (utópica) no meio do desespero do tempo histórico (“coca-cola café / jantar de 3ª categoria no balcão suspenso de Nabucodonosor”). O amor rápido, fugaz, quase impossível, escorre pelo tempo como lembrança: “O AMOR que ficou / atrás do mictório”. Frio, líquido, como a segunda ladainha a aparecer em *Cartas de Babilônia* – dessa vez, subvertendo qualquer tipo de padrão formal que pudesse ser usado no jogo vocal das ladainhas tradicionais, isto é, *desladaizando* a ladainha. Continua no ambiente de banheiro público, de W.C. de praça central ou boteco sujo: “um rio desce / bíblico / entre cadeiras”. A embriaguez criando “anões de espasmos”, flertes noturnos, como “flechas ligeiras” vindas de “olhares de martinis secos”. Erótica, a passagem resiste à barbárie através do gesto de quebrar o silenciamento, que não é só da voz, mas da própria ética, que é destruída, tornando o sujeito alguém feito de receio e horror: “O MEDO A LEI”. Pelo viés jurídico, através dos

longos braços da lei, o sistema dita e mantém suas normas. A geração que pregou o pacifismo se via agora pintada num sinistro quadro: “martírio de são sebastião cravado / nos postes de mercúrio / peixes elétricos extensão dos dedos”. A vida, na Babilônia, talvez só se explique mesmo pelo absurdo, pela distorção.

Entre a resistência, encenada no poema principalmente pela celebração possível do amor homoerótico (em muitos casos, necessariamente insolentes, como em: “ó Babilônia / nos entregamos / ventre contra ventre / e só / se mais quiséssemos – repetiríamos”), e noção da realidade brutal, por vezes niilista, atravessada por um realismo bizarro, que dizima mentes e corpos (“retalhadas vísceras”, “lesmas caracóis nos copos altos hibernados”, “gelatina corrosiva em nossas coxas / plásticos tendões”, “ventre arrebetado”, “atroz formiga corroendo nossos olhos”, “fome”, “rio de misérias”). Em sua longa jornada, o poema tateia a conjuntura histórica e canta também seus mortos. Uma travessia de volta para casa (qual casa?) cujo impacto do que se esconde na escuridão dos entalhes, nos detalhes de uma existência sob uma ameaça constante (de morte, de solidão, de miséria, de loucura) no centro simbólico de uma civilização que, talvez pelo deslumbre de ter construído foguetes, tenha chegado ao ápice de sua arrogância e egoísmo. Nessa travessia (odisseia sem trunfo, onde não há heróis), as toponímias que podem localizar o leitor não existem. A função de localização geográfica é desempenhada pelo ambiente de pesadelo: “anões”, “escorpiões”, “sapo girassol”, “escória escol ralé da madrugada”, “martírio de são sebastião” etc. Isto é, uma topografia mágica, encenada quase sempre em atrito com o mais trivial e cru da realidade – uma topografia mágica em constante contato com uma topografia trágica. As associações estranhas remetem diretamente ao estado de sonho, formam figurações misteriosas, de decifração difícil, a temporalidade não-linear, a voz flutuante (predominando a voz plural) e visionária, características pertencentes, portanto, do campo do onírico. Uma modulação mesmo entre o mágico e o trágico. Essa atmosfera, entretanto, constrói uma alegoria da vida sob constante clima de pesadelo (a vida sob um regime fascista, por exemplo), uma vida subtraída de seus direitos fundamentais, uma vida monstruosa numa realidade monstruosa, “esterco estrela” a nos condicionar a existência, toda conjugada “em bares de 3ª categoria”, entre “retalhos de podridão” e uma paisagem de “cinzas de cigarros em copos”.

No ano de 1971, já está claro para a opinião pública a existência de tortura e morte nos porões da ditadura. Não é mais um fato desconhecido (ainda que, para a vasta maioria da população, bombardeada pela maciça propaganda militar, os fatos relacionados à

tortura não sejam tão claros e, muitas vezes, até desconhecidos). De qualquer maneira, para a resistência e para as pessoas informadas estava tudo muito claro. As denúncias de exilados que passaram por torturas chegavam ao resto do mundo¹⁶⁷, exigindo esclarecimentos das autoridades brasileiras. No governo Médici: “abriu-se a porta o breu esparramou-se”.

O personagem Marcio também reaparece, acentuando ainda mais o gosto de acerto de contas que o poema tem. Só que Marcio, agora, tem “a fronte cabisbaixa”. Porém, ainda que em cacos, há a movimentação homoerótica – o desdobramento de “Marcio” em “mar em cio”, otimismo carnal sobre o pessimismo intelectual, remédio contra a pulsão de morte que inundava e pesteava o ar: “nossas coxas se tocaram em crispações”. Ainda que “por um momento”, o amor, o afeto carnal se faz presente, é resistência: “movimento lento / o sexo se alteara / as sobras de nós mesmos repousando no sofá”. Enquanto, no asfalto, “os automóveis” correm, no mar o amor se celebra “internoitecidamente”, “marenoite”, onde até a linguagem se funde, eroticamente, como, por instantes, os corpos no ato sexual. Mas a cidade-monstra, escândalo de concreto e ruído, não dá trégua, incorporando as fomes e os desejos: “aqui o crime nos vergasta / em Babilônia City”.

O vigor da resistência vai cedendo lugar a uma noção mais pesada da realidade da luta contra o mundo tecnocrata capitalista: “era impossível vencer / o preço / posse”. E “na madrugada tosse de cigarros / mentolados”, a violência retorna explícita ao poema (“cortando o ventre dolorido em vômitos de fome / (que de amor não era / mas de pão)”) encenando no corpo da voz lírica (“entregar-se o corpo”) e da cidade (“coração plástico batendo em caixa acústica / em Babilônia City”) as grotescas paisagens “onde faróis se

¹⁶⁷ Como exemplo, cito o importante relato redigido, de dentro da prisão, por Frei Tito de Alencar Lima (1945-1974), dominicano preso e torturado pela ditadura empresarial-militar. O relato foi amplamente divulgado no exterior (primeiramente no jornal alemão *Publik*, logo depois publicado no mundo todo em diversos idiomas, chegando a ganhar prêmio especial de reportagem da revista norte-americana *Look*, em 1970). Em seu parágrafo inicial, denuncia Frei Tito: “– É preciso dizer que o que ocorreu comigo não é exceção, é regra. Raros os presos políticos brasileiros que não sofreram torturas. Muitos, como Schael Schreiber e Virgílio Gomes da Silva, morreram na sala de torturas. Outros ficaram surdos, estereis ou com outros defeitos físicos. A esperança desses presos coloca-se na Igreja, única instituição brasileira fora do controle estatal-militar. Sua missão é defender e promover a dignidade humana. Onde houver um homem sofrendo, é o Mestre que sofre. É hora de nossos bispos dizerem um BASTA às torturas e injustiças promovidas pelo regime, antes que seja tarde. A Igreja não pode omitir-se. As provas das torturas trazemos no corpo. Se a Igreja não se manifestar contra esta situação, quem o fará? Ou seria necessário que eu morresse para que alguma atitude fosse tomada? Num momento como este, o silêncio é omissão. Se falar é um risco, é muito mais um testemunho. A Igreja existe como sinal e sacramento da justiça de Deus no mundo. ‘Não queremos, irmãos, que ignoreis a tributação que nos sobreveio. Fomos maltratados desmedidamente, além das nossas forças, a ponto de termos perdido a esperança de sairmos com vida. Sentíamos dentro de nós mesmos a sentença de morte: deu-se isso para que saibamos pôr a nossa confiança, não em nós, mas em Deus, que ressuscita os mortos’ (2 Coríntios 1, 8 e 9). Faço esta denúncia e este apelo a fim de que se evite amanhã a triste notícia de mais um morto pelas torturas” (BETTO, 2006, pp.384-385).

apagam sobre venenos”, e, ainda que amanheça: “intumescidas veias chacais de isopor”. Parece mesmo impossível vencer a máquina de injustiças do capitalismo, “por isso vamos sem remorso em soluços / sem solução”. Na força estranha de suas metáforas, de intensa visualidade, a melancolia diz a cidade não como associação mas como projeção.

Surge, após Marcio e Ricardo, a figura de Eduardo (um personagem novo no universo paroliniano), a quem a voz do poema explica que “árduo é o caminho / e chegar não fora nunca solução”. E, como um visionário e urbano Virgílio em embriagada vigília por um purgatório infernal: “partir somente partir incólumes / roupões de náilon escondendo flores plásticas”. Na sociedade de massas, tudo é plastificado¹⁶⁸. Os habitantes das margens são os interlocutores da caminhada pela cidade-babilônia com quem o poema dialoga de maneira mais profunda, denotando uma noção de espanto e descrença perante a realidade: “e a nós precursores desta aurora / só nos resta o árduo caminho / chorar agora”. A celebração do reencontro através dos abismos do real e da linguagem: os afetos são os confidentes que, perdidos da mesma batalha (utopia), são, então, devorados pelo sistema: “anéis de espanto não se dissolveriam / viriam os cães morder os restos / de nós os fotografados gestos / de um momento perdição”.

A um mundo violento e díspar, fundado na fragmentação, e que força o olhar a perscrutar as águas mais turvas da existência (onde habitam “bibelôs de aquários anoitecidos / peixes piranhas ossos triturando / NOSSOS”), o poema se revela, também, dramático (“em Babilônia nos negamos” – na metrópole moderna o sujeito vai se apagando aos poucos) e sua reflexão passa pela sombra, pelo escuro, age, às vezes, contra si mesma. Um mundo onde a justiça é seletiva, onde a miséria em que se encontra a grande maioria da população é o sustentáculo da pirâmide social, onde os direitos são negados: “o piso / o PIS / pisoteados”.

A rebelião, na poesia paroliniana, é carne e osso: “bate coração arrebenta / que de romântico não tecem os olhos frios // nossos”. O caráter excessivo de sua estratégia poética, ao mapear (urbana que é essa poesia) os afetos, as políticas, as poéticas, cria mecanismos de desalienação, abrem portas para a percepção. Desse modo, no cenário babilônico de Parolini, as “salamandras cinzas nos olhos arroxeados”, os “roxos girassóis

¹⁶⁸ “Foram os situacionistas que numa mescla de marxismo, anarquismo, surrealismo, fizeram a crítica mais certa à sociedade ‘espetacular mercantil’, onde tudo se dá sob a forma da mercadoria e esta se dá como espetáculo. É preciso ‘queimar a mercadoria’. Por isso a inscrição ‘*Bientôt de charmantes ruines*’ (Em breve, encantadoras ruínas)” (MATOS, 1981, p.65).

de metileno / caracóis sangrando pestilências”, a “fuligem guelras girassóis de esperas”, os “ácidos frutos peras apodrecidas”, dentre inúmeras outras imagens de tonalidade surrealizante, formam o organismo da cidade, cuja topografia vacila entre o mágico e o trágico. Nessa topografia, o amor como resistência na “tarde asfalto” tecnocrata, o “cântico dos cânticos deste prazer da carne / perdurando um só momento / que mais queremos?” – o sexo cantado alto, com “guirlandas anoitecidas / glândulas / glande”. O amor homoerótico, visto como pecado ou aberração pela sociedade de então, é celebrado como valor positivo, do tabu (pecado) se faz totem (transgressão): o pecado torna-se divindade. Movimentos medievais¹⁶⁹, como a heresia do Espírito Livre, consideram “a santidade do pecado e o valor místico da transgressão” (WILLER, 2013, p.18). Poetas mambembes e boêmios sempre foram caracterizados como místicos, buscavam, através de sua particular, extravagante e herege metodologia, a iluminação, a revelação, a gnose, assim como os chamados místicos monásticos, que partiam, digamos, de uma experiência mais tradicional. Apresenta-se, num movimento pendular que cruza todo o poema, o prazer contra a opressão, contra um cenário de “bíblicos anões / responsórios vários multidão”, e, onde impera a hipocrisia, o poeta celebra o amor livre: “e vamos ao teu encontro / de sexo a sexo / nos entregamos / NUS”. A luta contra o sistema, como vimos, resultou em amargura, porém é reconhecido, pela voz que celebra a caminhada pela Babilônia, que “entre o corpo e o corpo / suor de tanto esforço / que em vão não foi”. O amor livre é celebrado por duas vozes inseparáveis: a pessoal e a comunitária – vozes há muito tempo veladas e proibidas (a voz dos negros, das mulheres, dos indígenas, dos LGBTs)¹⁷⁰, vozes “feridas de tantos golpes sustentados”. O amor livre é altamente político – pois é plural (inclui) e não normativo (exclui) e é justamente essa “variabilidade que tornava o sexo algo tão bom para se pensar, já que por meio dele se podiam explorar ambiguidades e definir fronteiras” (DARNTON, 1996, p.23), tornando, desse modo, o amor livre, a liberdade sexual, não só uma pauta central da contracultura, mas também uma maneira de abrir a mente às percepções múltiplas do mundo, “onde o amor livre promove

¹⁶⁹ A dauto Novaes afirma que: “Pesquisas recentes nos revelam uma Idade Média de ideias radicais na crítica ao amor conjugal, à fidelidade, na defesa de liberdade sexual, e até mesmo uma ‘teologia da luxúria’, o que põe em questão, mais uma vez, as velhas imagens e estereótipos da História como ‘progresso’ linear.” (NOVAES, 1996, p.11).

¹⁷⁰ Pensemos, nesse sentido, nas afirmações de Roszak: “(...) a percepção de que, de alguma forma, o Poder Negro implica numa forma de vida inteiramente nova – uma cultura negra, uma consciência negra. Uma alma negra totalmente incompatível com a sociedade branca e agressivamente orgulhosa disso” (ROSZAK, 1972, p. 56); e de Yépez: “Resulta inobjetable que sin la entrada de la mujer como agente activo en la sociedad y la literatura, la poesía se hubiera estrangulado, inclusive la poesía más anticonvencional, pues sin el resurgimiento de lo femenino ningún otra revolución del lenguaje hubiera sido suficiente o auténtica. A la cultura no le quedan otras alternativas que el feminismo o el suicido”. (YÉPEZ, 2002, p.118).

o livre pensamento” (DARNTON, 1996, p.23). Portanto, o sexo é um lar, um lugar de aconchego onde é possível, em tempos difíceis, o livre pensar, o livre viver: “o sexo se consome // que temos fome // *home sweet home*”.

Não por acaso, na parte seguinte do poema (33), a duplicidade interjetiva (“eia!”, “sus!”) reitera a expressão de total excitação voluptuosa: “sexo-amor!”. Em tempos fascistas, como os que são encenados nessas estranhas e selvagens epístolas parolinianas, o conservadorismo¹⁷¹ mira seu ataque contra, entre outros alvos, o sexo e a liberdade dos desejos. Tudo relacionado ao amor livre é vítima de policiamento da sociedade tecnocrata – tudo em nome de uma cínica moral e seus “bons costumes”, da tradição, da família e da propriedade. Contra esse estado de coisa, a insurgência do orgasmo¹⁷², os “anéis de orgasmos corporais”, a resistência da carne contra as (e apesar das) trevas.

Estamos em 1972 e a viagem poético-epistolar pela Babilônia vai chegando ao seu ápice e conclusão. Se o poema começa com uma dicção rock’n’roll latente, numa referência explícita à contracultura, na parte final do poema o rock retorna: “elétricas guitarras / (chorando?)”. Ruína e choro. Seu retorno, porém, já é pela chave sinistra, de baque e incerteza: “chorando?”, pergunta o poema. Antecipando, desse modo, a crítica posterior que se faria da rebelião hippie: “Chora quem participou / assistiu da Grande Reforma de Costumes do Ocidente / que não foi revolução, como alguns diziam, pois não alterou as relações de poder nem as da propriedade/ mas subverteu tudo o mais: sexo, casamento, ética, religião, música, aparência, vestuário, objetivos de vida” (LEMINSKI, 2011, p.55). Quer dizer, muitas coisas mudaram com a rebelião contracultural e, se, por um lado, os sonhos ruíram, por outro, a resistência não parou. No meio das passagens abertas pela ruína, outras formas de luta surgem. Não será, portanto, o sistema, que subjuga os desfavorecidos (“em apartamentos dormindo / roendo misérias consentidas”), portador de vitória alguma¹⁷³, pois as peças estão em jogo e se movimentam (até hoje) –

¹⁷¹ Exemplar, nesse sentido, é o depoimento de Claudio Willer onde o poeta diz que um dia sua mãe o abordou e disse as seguintes palavras: “Veja bem, Claudio, o livro desse seu amigo [o *Paranoia*, do Roberto Piva]. Ela obsessão que ele tem pelo corpo... quer saber de uma coisa? Eu acho que ele é homossexual”. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.72). O conservadorismo se encontra em toda parte – dentro e fora do círculo familiar, no trabalho, na universidade.

¹⁷² Segundo Darnton, no século XVIII, “o libertinismo dizia respeito tanto ao corpo quanto ao espírito, à pornografia e à filosofia” e os livros que tratavam de sexo usavam o tema para atacar “à Igreja, à Coroa e a toda espécie de abuso social” (DARNTON, 1996, p.25). Na década de 1960, o sexo livre entra como estratégia política da contracultura contra o *establishment* careta e repressivo.

¹⁷³ Sobre “vencedores” e “perdedores”, Yépez comenta: “Estados Unidos derrotó al nazismo y fascismo, pero los premios de esa victoria militar no eran mayores libertades individuales sino bombas atómicas, conformismo revitalizado, vanidad engrandecida y un enorme karma de muerte. El vanguardista estadounidense funcionó como un autocrítico de los botines y la victoria, un artista del remordimiento. Años después fue el nuevo riesgo de una victoria – ahora en Vietnam contra el comunismo – lo que provocó el

o espírito jamais deixa de existir, seja em que época for, seja lá qual forma de luta assuma, está lá. Não à toa, a citação direta da clássica canção “Ballad of a Thin Man”¹⁷⁴ (DYLAN, 2016, p.344), do trovador Bob Dylan, que encena uma batalha simbólica entre a *intelligentsia* (“You’ve been with the professors / And they’ve all liked your looks / With great lawyers you have / Discussed lepers and crooks / You’ve been through all of / F. Scott Fitzgerald’s books / You’re very well read / It’s well known”¹⁷⁵) e a contracultura, que, por sua vez, responde: “Because something is happening here / But you don’t know what it is / Do you, Mister Jones?”¹⁷⁶. Frente à cegueira de um sistema excludente (“na garganta o grito enclausurado”, “calvário”), o poema pergunta: “em nós / que ousas contemplar?”, pois, contra conservadorismo (que se reflete em todas as camadas da sociedade), os caminhos abertos pela alegria da libertária revolução amorosa¹⁷⁷: “templo de carne edificamos / de sexo a sexo tecemos o trajeto”.

Na Babilônia, os vetores de localização espaço-temporal não existem o caminhante, incorporando em sua voz a dos orfeus enfurecidos e fodidos das grandes metrópoles, cita as paisagens fantasmagóricas por onde passam: “garras espreitando faróis entardecidos / 3 vezes descemos a avenida // cigarras veias eletrônicas // amarras cortadas // e fomos”. A cidade transforma as condições de escrita, muda as relações todas

fortalecimiento de la vanguardia de los años sesenta. ¿Valían la pena las bajas de jóvenes americanos, se llegase a la victoria o no? El vanguardista norteamericano históricamente ha sido un crítico de las guerras y victorias vacías de Estados Unidos.” (YÉPEZ, 2002, p.119)

¹⁷⁴ Canção do sexto álbum de Bob Dylan, *Highway 61 Revisited*, de 1965 – um clássico absoluto da contracultura e da canção popular do século XX.

¹⁷⁵ “Você esteve com os professores / E todos foram com a sua cara / Com grandes advogados você / Discutiu leprosos e canalhas / Já passou por todos / Os livros de F. Scott Fitzgerald / Você é muito lido / É muito sabido // Porque alguma coisa está acontecendo aqui / Mas você não sabe o que é / Sabe, Mister Jones?”, em tradução de Caetano W. Galindo (DYLAN, 2016, p.347).

¹⁷⁶ Caetano Veloso, em seu furioso discurso contra o conservadorismo do público no III FIC (Festival Internacional da Canção), que aconteceu entre setembro e outubro de 1968, que cruza a canção “É proibido proibir” (de autoria do próprio Caetano), ecoa essa cena dylaniana (a loucura da contracultura x os polos ideológicos positivistas: “Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada”. Como observa Flora Süssekind, “talvez a crítica mais aguda ao autoritarismo nesses primeiros anos tenha sido a do movimento tropicalista, francamente hostilizado pelos militantes de esquerda à época” (SÜSSEKIND, 2004, p.25). O que levaria à desconfiança de algumas das figuras centrais da contracultura como, por exemplo, Torquato Neto (“Para mim o Brasil é o país do amor, do improviso, do jeitinho, onde qualquer um dorme burro e acorda gênio, onde o esquerdista de hoje é o direitista de amanhã, onde o direitista de hoje é o chinês de amanhã.” (NETO, 1982, p.101)); ou Paulo Leminski (“Toda postura política ‘de esquerda’ tende a uma certa aversão à ideia de liberdade da arte. De autonomia da arte em face das solicitações políticas e morais que a História coloca”. (LEMINSKI, 2011, p.51)); ou Roberto Piva (“Eu era boicotadíssimo. Eles me evitavam, como evitam até hoje, a direita e a esquerda são iguais nisso aí. A esquerda nesse ponto chega a ser pior porque é hipócrita” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.62)). Com relação a esta última afirmação de Piva, Leminski faz coro: “Do final dos anos 1960, entrando pelos 1970 adentro, certos setores da dita ‘esquerda’, bem posicionados no poder cultural (jornais, revistas, TV, teatro), procuram impor um certo jdanov-stalinismo artístico” (LEMINSKI, 2011, p.73).

¹⁷⁷ Em depoimento, Rodrigo de Haro, poeta da contracultura brasileira, confirma o clima de euforia com relação ao amor livre: “O que realmente nos interessava era celebrar o Eros”. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.45).

e transforma seus indivíduos em fantasmas supérfluos, “sem espessura”, como observa Berardinelli, “na condição de habitante da cidade, já se é ausente, porque supérfluo” (BERARDINELLI, 2007, p.157). A alma aparece toda retorcida e estilhaçada nos cenários do poema. São epístolas, não podemos esquecer, e a epístola, como gênero, foi muito cultuada na Antiguidade, e de grande relevo¹⁷⁸ na escrita bíblica – as Epístolas de Paulo, constantes do *Novo Testamento*, são de suma importância para a transformação e difusão do cristianismo. Atualizando, de maneira irônica e subversiva, o gênero, Parolini elabora cartas enviesadas de um poeta visionário ao seu presente mais profundo. Coletivamente. Desse modo, chegamos à última carta, a peça de número 36, datada de 27 de março de 1972. O tempo de trevas, como vimos, persiste em todo o território nacional¹⁷⁹.

36.

chagas chacaís

o charco

e mergulhamos

os olhos os olhos afixando
desejos mentais em bancos públicos

feridas a sangrar

ruandando entre pilastras se esgotando
de bronze as feras nas galerias
de arminho as garras do procurar

melhor preço
sem endereço a relatar

¹⁷⁸ A epístola, como gênero, retoma sua grande popularidade a partir do Renascimento, no século XVII, naquilo que se acostumou a chamar de romance epistolar, que tem seu auge no século seguinte.

¹⁷⁹ Segundo o *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*, são, apenas no ano de 1972, 38 mortes oficiais. Na apresentação da comissão organizadora, há um trecho que esclarece a diferença entre “desaparecidos” e “mortos oficiais”. No primeiro caso: “O termo *desaparecido* é usado para definir a condição daquelas pessoas que, apesar de terem sido sequestradas, torturadas e assassinadas pelos órgãos de repressão, as autoridades governamentais jamais assumiram suas prisões e mortes. São até hoje consideradas pessoas foragidas pelos órgãos oficiais. Neste caso, as famílias buscam esclarecer as circunstâncias da morte e a localização dos corpos”; e, no segundo caso: “O termo *morto oficial* significa que a morte das pessoas presas foi reconhecida publicamente pelos órgãos repressivos. No entanto, muitas vezes, é necessário ainda localizar os restos mortais que foram enterrados com nomes falsos – num flagrante ato de ocultação de cadáveres, já que as autoridades oficiais sabiam a verdadeira identidade dos mortos. Na maioria das vezes, a versão policial da morte é totalmente falsa”. Continua, mais adiante, o texto: “Sob o título ‘Mortes Oficiais’, encontra-se, anualmente, a relação daqueles que o regime militar informou estarem mortos, seja através das notas oficiais das secretarias de segurança pública, seja permitindo a divulgação do ocorrido. As mortes para as mortes foram de suicídios, balas perdidas, atropelamentos ou assassinatos pelos próprios companheiros”. Cf. *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1995. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/dados/dossiers/dh/br/dossie64/br/dossmdp.pdf> Acesso em 17 de dezembro de 2018.

latas de náusea que degustamos
que assim foi
é
será

As “chagas chacais” devoram o corpo mergulhado na água servida, água podre, que não gera vida, água de morte. É a cisma da época: o medo de sequestro (“de arminho as garras do procurar”), tortura (“feridas a sangrar”) e consequente desaparecimento (“sem endereço a relatar”). O cansaço e a frustração, insistentemente presentes durante todo o trajeto do poema, reflete-se com mais intensidade aqui (“ruandando entre pilastras se esgotando”) e, com isso, carregado de melancolia, nos tempos de “latas de náusea” que degustam e, “olhos insanos devorando sensações”, a voz do poema profetiza: “quem assim foi / é / será”. A contracultura hippie enfim se encerra¹⁸⁰ e, pasmos e amargamente realistas, “Choram os que veem que tudo no fundo continua igual ou pior” (LEMINSKI, 2011, p.55).

O poema segue um caminho extremamente politizado (talvez seja mesmo a peça mais explicitamente política de Orlando Parolini) sem, entretanto, soar panfletário ou pedagógico. O poeta trabalha muito bem com as ambiguidades que propõe. *Cartas de Babilônia* tenta dar conta das tensões de sua história e dá voz à alteridade num lugar onde a ordem explícita era “sofrer sem comentários”. Eduardos, Ricardos, Marcios, todos personagens que atravessam esse inferno lírico-poético, essa viagem órfica desse nosso Orlando furioso, todos símbolos de uma geração cujos ideais foram por água abaixo (engolidos sistema), porém, estão lá, todos eles (os personagens), resistindo e (re)inventando caminhos no meio das trevas – pois são a vanguarda possível, a possibilidade de mudança através do afeto e da paixão, a utopia pulsante. A escuridão era espessa, mas havia vida resistindo e, havendo vida, há luta e há escracho¹⁸¹. Como observara Marcuse à época do Maio de 68, “a juventude explode em risos e cantos, misturando as barricadas com a pista de dança, o heroísmo e os jogos de amor”, o filósofo alemão observa que o combate ao *esprit de serieux*¹⁸² (característica marcante da

¹⁸⁰ No Brasil, a cultura hippie cruza ainda a década de 1970, através do desbunde.

¹⁸¹ Em São Paulo, segundo Claudio Willer, a contracultura atuava da seguinte maneira: “nós expressávamos uma rebelião romântica que se caracteriza, desde o final do século 18, por ridicularizar a burguesia filisteia. (...) O que pudéssemos fazer pra execrar burguês, nós fazíamos. Aqui em São Paulo, tínhamos uma burguesia escandalizável, provinciana e retrógrada”. (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, pp.44-45).

¹⁸² O “complexo de épico” de que, segundo diagnóstico de Tom Zé, sofria o compositor brasileiro: “por que então esta mania danada / esta preocupação / de falar tão sério / de parecer tão sério / de ser tão sério // de sorrir tão sério / de chorar tão sério / de brincar tão sério / de amar tão sério?”. Afinado com as pautas carbonárias do tempo, continua o compositor tropicalista: “E por que então esta vontade / de parecer herói / ou professor universitário / (aquela tal classe / que, ou passa a aprender com os alunos / – quer dizer, com

sociedade tecnocrata burocratizada) “é uma grande revolta antiautoritária que afirma a racionalidade da imaginação e reivindica uma outra moralidade e uma outra cultura” (MARCUSE *apud* MATOS, 1981, p.65). Celebram na revolta, avacalham, lutam e gargalham, pois “não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso”, como observou Benjamin, que, completando o raciocínio, diz que “as vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma” (BENJAMIN, 1985, p.134). Com relação à poesia, a contracultura deu nova concepção à ideia de vanguarda: “durante la posguerra echarían a andar de nuevo el concepto de vanguardia: cambiar la poesía para cambiar la conciencia, no sólo la literatura” (YÉPEZ, 2002, p.23). Transformar a consciência, reinventar os modos de relação social, fundir poesia e vida¹⁸³, isto é, novamente, mudar a configuração padrão das coisas. Uma poesia renovada e viva, cujos “esforços para fundir arte e vida diária são parte integrante do patrimônio das vanguardas históricas do século XX” (GUARNACCIA, 2015, p.30), isto é, herda, da “tradição insurrecional” das vanguardas da primeira metade do século, o anseio pela completa simbiose arte x vida, criando, desta maneira, uma poesia revigorada, “a serviço da transformação da realidade, e não de sua descrição” (BENJAMIN, 1985, p.117).

Nesse derradeiro livro de poemas, Parolini reassume todos os temas que lhe são caros (a liberdade, a rebelião existencial, a paisagem urbana marginal, o amor homoerótico, a mística), os retoma e os repensa, são atualizados. À maneira dos surrealistas, mobiliza “para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1985, p.31), a palavra mágica¹⁸⁴ visionária, do caminhante órfico, do viajante do absurdo que percebe o mundo sensível imediato através de uma visão totêmica da realidade, numa poética transgressora, de tradição insurrecional. Sua perspectiva delirante possibilita a abertura de caminhos possíveis para uma expressão que investe em múltiplas opções formais e linguísticas como modos de olhar bem de perto as tensões e contradições de sua convulsiva época. Mente alerta e olhos bem abertos, para além do que está à vista, as

a rua – ou não vai sobreviver)?”, numa clara tomada de posição com relação à querela nacionalista – a sisudez da esquerda ortodoxa x a alegria desvairada do desbunde. (A canção se chama “Complexo de épico” e faz parte do repertório do clássico álbum *Todos os olhos*, lançado em 1973).

¹⁸³ Ainda uma vez, Claudio Willer, confirmando o espírito de rebeldia que representa seu tempo, através da não separação entre vida e arte: “sou a favor da confusão entre poesia e vida. Não se trata de realismo literário, de retratar a vida, mas sim de querer que a vida se torne uma extensão da poesia” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p.34).

¹⁸⁴ Maciel escreveu que a contracultura “tem mais a ver com um passe de mágica do que qualquer processo racionalizável” (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p.16).

ranhuras de faca e as sombras dos buracos de bala nas paredes da realidade – essa “planetária noite corrupta”. Como um autêntico contemporâneo, olhos bem abertos à brisa do tempo, o poeta visionário-erótico-arruaceiro, lê no escuro.

4. CONCLUSÃO: O ILUMINILISMO DA LOUCURA LÚCIDA

*Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
o êxtase fará sempre sol!*

Mário de Andrade

*Lembra do Dante? Aquele cara que levou você para
fazer um recital na FEI em 68 e que ficou uma vara
porque a estudantada só queria ouvir Ray Conniff. Você
profetizava para uma plateia de múmias. E ninguém se
tocava. Lembra que chegou uma hora o Dante não
aguentou, levantou e começou a xingar a mãe de todo
mundo? E ninguém reagiu! Ninguém reagiu!!*

Fala do filme *Sangue Corsário* (1979), de Carlos
Reichenbach

Parolini era o poeta!

João Silvério Trevisan

LADO 1

Após a leitura desses poemas, dessa obra, chegamos, aqueles que tivemos fé, ao final (ou, na verdade, ao começo de tudo¹⁸⁵, pois será (também) daqui que os outros pesquisadores e pesquisadoras que se interessarem pela obra paroliniana podem partir e ampliar as leituras que essa obra possibilita). Chegando aqui, nessa *con(cl)(f)usão*, a impressão que tenho é a de que o trabalho de Orlando Parolini é realmente um trabalho interessante, forte e impactante e que merece ser mais lido e debatido, mais curtido em noites alucinadas de sábado ou em tardes sonolentas de domingo, lido em saraus furiosos

¹⁸⁵ Como diziam os velhos e simpáticos boêmios que, aos sábados pela manhã no bar do meu pai, recebiam com um grande sorriso a caipirinha pré-feijoadada: “aqui é só aperitivo!”.

pelo centro da cidade, nos espetáculos de rock e *happenings* anticaretas¹⁸⁶. É por conta do impacto dessa poesia em minha sensibilidade de leitor que essa tese¹⁸⁷ existe, afinal de contas. Saravá, Parolini!

Orlando Parolini é, antes de tudo, um sujeito radical, que optou por viver uma vida radical. Por isso, sua poesia e sua trajetória pela cena artística também são radicais. Como acontece aos poetas radicais, a circulação e recepção de sua obra é comprometida, justamente por que o radicalismo não faz média – tanto que os editores de seu tempo recusaram publicar seus poemas e seu romance. Estamos falando de um poeta com uma linguagem anárquica e alucinada que começou a compor poesia ainda na segunda metade dos anos de 1950. Uma poesia-contrá, poesia antiliterária, contrapoética.

Orlando Parolini é, também, um poeta contemporâneo. Nosso contemporâneo. Poeta furioso que fragmenta a luz do presente (não nos esqueçamos que, para quem experimenta o contemporâneo, todos os tempos são obscuros), perscruta no escuro e transforma o tempo e nele constrói sua perspectiva histórica.

À primeira vista, pode parecer uma poesia negativa¹⁸⁸ (o que, de certa perspectiva, é *também* verdade), mas não é, somente. A sociedade capitalista é negativa, e, em seu jardim, regado com o sangue de culturas milenares, só podem brotar flores podres e pulsão de morte. A poética paroliniana, assim, vai de encontro a esse estado de coisas. É uma poesia desesperada e brutal, muitas vezes, mas é também uma poesia que nos leva a pensar nossa situação num mundo que, de maneira alguma, escolhemos viver.

Gosto muito de um poema chamado “Uberaba”. Um belo poema meditativo escrito ainda nos anos de 1950 (florescer da contracultura norte-americana); mais exatamente em 19 de janeiro de 1959.

¹⁸⁶ Nosso país se tornou uma nação infeliz, imbecil, hipócrita e profundamente previsível. Como diz o *Serafim Ponte Grande* (1933), obra radical do inquieto e grandioso Oswald de Andrade: “O Brasil é uma república Federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus. Depois todos morrem”.

¹⁸⁷ A escritura dessa tese, não poderia deixar de dizer, cruzou momentos políticos tensos e extremos de nossa história recente. Passamos por um *impeachment* sujo de uma presidente da república, pelo desmonte total e descarado das instituições democráticas, e, desgraçadamente, pela eleição pelo voto popular de um presidente fascista. Tudo isso teve um impacto psicológico brutal sobre mim (e sobre as pessoas que amo, meus afetos – a minha vida, enfim) e isso, obviamente, respingou no meu trabalho de pesquisa. A destruição do horizonte utópico e o sucateamento completo da vida atingiram em cheio a todos nós. Baqueou. Atingida pelo fascismo, essa tese, porém, lhe faz resistência.

¹⁸⁸ Como afirma Herman Bahn: “O homem grita das profundezas da sua alma, a época toda se torna um grito isolado, perfurante. A arte também grita, dentro da profunda escuridão, grita por socorro, grita pelo espírito.”

UBERABA

depois de ver que é seca
(a flor de vidro)
antes que o tempo nos amorteça
quando flor de vidro a flor
em nosso jarro
a flor de barro
começaremos a volta ao cotidiano
imemorial

AGORA

há o lento invulnerável momento
de sempre nós antes do mais
tudo que desejaríamos depois
eternamente
não desesperar
será voltarmos para o abismo no abismo
de nós, em nós, a todo instante
da indiferença alheia
não desesperar
será morrermos em nossa morte
hoje e sempre
silencioso enigma

Penso nesse poema como uma dobradura de cujas camadas se desdobram assuntos importantes para a poética de Parolini. Estão nele alguns objetos de linguagem importantes para sua sensibilidade lírica: “quando flor de vidro a flor / em nosso jarro / a flor de barro / começaremos a volta ao cotidiano / imemorial / AGORA”. Está aí a flor, o “imemorial AGORA”, o instante absoluto zen. Nele, já há o desespero, tão característico em almas inconformadas e românticas: “não desesperar / será voltarmos para o abismo no abismo / de nós, em nós, a todo instante / da indiferença alheia / não desesperar / será morrermos em nossa morte”. Um desespero ainda ponderado, que cumpre alguma mediação. Explica os efeitos do “não desesperar”. Aclara: poeta-visionário. Enigmático, “hoje e sempre / silencioso enigma”.

Mente alerta: hippie *avant la lettre*¹⁸⁹, possuído pela revolta, embebido em sua vanguarda subversiva, Parolini tinha noção muito clara de suas escolhas, como vimos. As angústias e frustrações de sua geração o afligiram de muitas maneiras. Sua poesia, “visionária e generosa” (REICHENBACH, 1979), antecipando o desbunde da poesia marginal dos anos de 1970 e a brutalidade do punk, deixa as marcas de um artista com

¹⁸⁹ Sempre muito inquieto, o poeta-visionário se antecipava aos acontecimentos, como observa Jairo Ferreira: “Parolini já era um *beat* e foi um dos primeiros a deixar o cabelo crescer sem repressões. Anárquico, surrealista, ele nunca foi de muito papo, ainda em 63 caiu fora do grupo de estudos Fílmicos e foi distribuir suas poesias apocalípticas em praça pública”.

plena consciência de seu tempo. “Viver hoje significa usufruir todos os prazeres do corpo e do espírito, mesmo que para isso tenhamos que mandar a moral e as convenções às urtigas. Se não temos coragem, daí nossa tragédia, a culpa será nossa, pois, de ambos os lados, milhares de bombas aguardam um momento oportuno” (PAROLINI, 1963, p.96), como escreveu o poeta.

Jairo Ferreira¹⁹⁰, grande crítico de cinema, espírito livre e contracultural, escreve sobre Orlando Parolini no texto “Tchau pra quem fica”, publicado em sua coluna sobre cinema no jornal *São Paulo Shimbun* de 28 de janeiro de 1971, reconhecendo na figura do poeta o autor do primeiro filme underground do Brasil, que seria o mítico *Via Sacra*¹⁹¹:

Justiça seja feita: o curta-metragem *Via Sacra*, de Orlando Parolini, passa a ganhar maior importância. Iniciando em 66, surge hoje como o primeiro filme underground brasileiro. Antecipou Gamal, jogando a ficção nas ruas, no documental. Em matéria de heterossexualidade, vai a consequências ilimitadas, discretamente mostradas em *Mulheres Apaixonadas* (chupação do underground). Como visão das vagabundagens adolescentes ainda está insuperado. (FERREIRA, 2006, pp.212-213)

Parolini era conhecido no underground pelas eletrizantes leituras públicas que fazia pela cidade. Verdadeiros espetáculos de rock movidos a garganta e versos, essas performances anárquicas marcaram muitos dos jovens inquietos que circulavam pelo sistema nervoso da cidade e que tiveram a sorte de presenciar alguma leitura do “profeta da Galeria Metrópole”. O cineasta Carlos Reichenbach, que guardou por muitos anos os originais com os quais trabalhei nessa tese, dá o seguinte depoimento:

¹⁹⁰ Jairo Ferreira era um grande interlocutor e admirador de Orlando Parolini. Em seu artigo “Críticanarquismo e zero de conduta” escreve: “O Ignácio Loyola me deu toda a promoção. O Orlando Parolini, primeiro crítico do *Shimbun*, ficou de eminência parda até que assimilasse o anarquismo dele para ser eu mesmo e inclusive contestá-lo radicalmente (os anárquicos são pólvora crítica versus nitroglicerina cultural), mas até hoje o Parolini é um poeta melhor que Piva e Willer, justamente por isso perdido no anonimato.”. In: *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/25/zerodeconduta.htm> Acesso em 12 de janeiro de 2017.

¹⁹¹ Em entrevista ao também cineasta Petter Baierstorff, publicada no zine *Brazilian Trash Cinema* n.3, em 2001, Jairo Ferreira fala um pouco, *en passant*, sobre Parolini. A pergunta de Baierstorff é: “Fale um pouco sobre a ‘paranoia de 68’, quando cineastas neuróticos destruíam seus filmes (como Parolini, coautor do destruído e inexistente *Via Sacra*”. A resposta de Ferreira é: “Essa pergunta é boa. Abra meu livro na página 126. Temos aí Orlando Parolini em *Via Sacra*. Uma foto vale por mil palavras.” Na foto citada, Parolini aparece com olhar severo, com uma espécie de coroa invertida feita de papel sobre a cabeça, cabelos longos e barba grande (“desvairado de cabelos até a cintura e barba de Jesus Cristo que recitava poemas apocalípticos”, nas palavras de Carlos Reichenbach), vestimenta de jornal onde se lê em letras grandes, na faixa ao lado esquerdo “Vão me matar”, e na faixa do lado direito “eu sei demais”. A foto pode ser conferida no anexo IV dessa tese, onde se encontra alguma iconografia do poeta. A entrevista está disponível em: <https://canibuk.wordpress.com/2011/04/02/o-vampiro-da-cinemateca/> Acesso em 13 de janeiro de 2018.

No início dos anos 1960, entre a garotada que vinha em caravana conhecer de perto o “profeta da Galeria Metrópole”, o desvairado de cabelos até a cintura e barba de Jesus Cristo que recitava poemas apocalípticos, estava o jovem Jorge Mautner. E em 1964, quando o viaduto do chá era invadido pelas hordas militantes que hostilizavam a população com sua panfletagem desenfreada, Parolini armava sua tenda na frente do prédio da Light e distribuía gratuitamente seus textos virulentos e blasfemos para os mesmos transeuntes. À noite, voltava com alguns amigos e ficava horas examinando as latas de lixo, num pioneiro exercício de pesquisa de mercado.¹⁹²

Essas leituras instauravam focos de resistência, incendiavam corações e mentes, ajudavam a manter um circuito criativo, o que era essencial naqueles tempos de trevas da ditadura empresarial-militar. Sua filiação com a anarquia e sua consciência que o lugar da arte é o lugar da anarquia eram sua ética e sua poética. Blasfemo, como o chama seu amigo Reichenbach, o poeta, anjo cyber-xamã pluridimensional e pansexual que evangeliza pelo espanto, pelo alumbramento libertário nos filmes da boca do lixo, é pela apreensão das coisas do mundo que luta, ao final das contas. Há uma enorme generosidade nesse ato.

Através de suas muitas maneiras de compor e dos vários caminhos construtivos pelos experimentou, adiantou muitas das questões que seriam investigadas apenas no decorrer da segunda metade de seu século convulsivo. “Você sabe que eu achava uma babaquice em 63 quando você ficava falando de bomba atômica”, diz o patético personagem do curta-metragem, típica figura engolida pelo sistema, encalacrado com seus pequenos problemas, ao personagem visionário de *Sangue Corsário*. “Você antecipou muita coisa. E sempre caía fora da jogada quando a coisa virava moda”, continua a personagem, ainda pasmo. Aqui, se configura uma ética, a representação de um espírito contestatário que, tendo “consciência de que no final perderá”, jamais se rendeu às chantagens e aos confortos do sistema. Afinal, o importante ainda está por fazer, como diz o Parolini-Parolini de *Sangue Corsário*. Realmente, o importante continua sendo mirar o impossível e fazê-lo acontecer. Até lá, a poesia paroliniana continua firme, cantando furiosamente, e, assim, resistindo.

¹⁹² Depoimento citado por Sergio Cohn na apresentação ao volume 1960 da antologia *Poesia.br*. In: *Poesia.br*. Volume 1960. Rio de Janeiro: Azougue, 2012. p.11.

LADO 2

Só acredito no artista fora da lei, ou por outra: a tradição é chatíssima. É o marginal que mantém o arco em permanente tensão, o excêntrico que escandaliza a Hebe, o maluco que horroriza a classe-média-com-pão-e-manteiga, o doido que enfurece as inquisições e a crítica-coalhada de todos os tempos. Estes são os bons, os que mandam a bola pra frente. Me apontem um grande artista bem comportado, ou uma arte nova bem compreendida. Os olhos verdes brilham melhor sobre uma posta de fígado cru, os olhos tristes são de Lindoneia, aqui é o fim do mundo. E os Mutantes são demais, doidos de pedra. A loucura é essencial à criação e o Brasil deve TUDO aos seus melhores loucos. O resto é novela, sambinha e abril.

Torquato Neto

*Vaca profana, põe teus cornos
Pra fora e acima da manada*

*Dona de divinas tetas
Derrama o leite bom na minha cara
E o leite mau na cara dos caretas*

Caetano Veloso

Estamos no século XXI e as coisas não estão nada bem. Mas as utopias, ainda que em frangalhos, estão aí, prontas para reconstruir pontes entre corações/mentes e inventar mundos possíveis. Movimentar. Em ensaio escrito em 1967 (intitulado “I’m Given to Write Poems”), o poeta americano Robert Creeley afirma: “Poems are very specific kinds of dancing, because language is that possibility most specific to our condition as human beings”¹⁹³. Lawrence Ferlinghetti, um dos maiores poetas da contracultura (que, aliás, completa 100 anos nesse ano da desgraça de 2019), em foto bastante popular, aparece com um broche onde se lê: “Fuck art, let’s dance”. Pound, que já havia dado a letra, através de sua definição de poesia logopáica, “dança do intelecto entre as palavras” (POUND, 1991, p.37), também ensinara que poesia não é literatura (e não é mesmo). Décio Pignatari já nos ensinou que a poesia é a arte do antimercado. A poesia não dá lucro, não vende, ninguém se interessa por poesia. Muito ao contrário, como podemos perceber, da

¹⁹³ Robert Creeley. *The Collected Essays of Robert Creeley*. Berkeley: University of California Press. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4t1nb2hc/> Acesso em 19 de dezembro de 2018.

literatura e das artes em geral. A poesia não é cria da civilização tecnocrata, a poesia é selvagem. É estado de alma selvagem, vibrante, sanguíneo. A poesia, como dizem, é outra coisa. A poesia é um modo de estar no mundo, enfrentamento constante ao ordinário, uma dança, uma ética.

O poeta norte-americano Lawrence Ferlinghetti

A dança, o rebolado, o rock, o transe do som nos poros, o corpo em puro alento: a dança, o amor livre, a poesia. Na sua revisão da contracultura hippie, Leminski escreve: “Choram todos os que dançam” (LEMINSKI, 2011, p.58). Alguns jovens poetas chilenos, aqui do lado, sangue latino, através do “Primer manifiesto infrarrealista”, de 1976 (plena ditadura Pinochet), somavam:

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música hasta en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros.

Parolini, consciente da impotência da linguagem em deflagrar acontecimentos táteis nas operações de transformação real, mas atento ao *sorriso demente de seu século* (AGAMBEN, 2009, p.62), sabe, por outro lado, da potência das pequenas magias operadas pela poesia. A poesia é palavra mágica¹⁹⁴, uma manifestação muito mais ampla que os manuais ou os “técnicos” possam tatear com sua certeza inabalável, uma ética, um modo de ser e estar. Nesse sentido a poesia arma uma bomba: a vida se ilumina. O modo pelo qual encaro a poesia vai por aí. Acredito que Orlando Parolini também.

– se falo rosa
não digo nada
se um mundo guardo
dentro de mim

O grande escritor argentino Jorge Luis Borges, em “Inscripción”, peça de seu último livro, *Los conjurados* (1985), diz que “Escribir un poema es ensayar una magia menor. El instrumento de esa magia, el lenguaje, es asaz misterioso. Nada sabemos de su origen. Sólo sabemos que se ramifica en idiomas y que cada uno de ellos consta de un indefinido y cambiante vocabulario y de una cifra indefinida de posibilidades sintácticas”¹⁹⁵. Essa magia menor é o que imprime sentido ao mundo. O que o reconfigura pelas medidas do corpo e batidas do coração, muda a reconfiguração padrão. O antropoceno é aqui. A vida é mágica. E também trágica. Tudo é muito misterioso. No filme de Reichenbach, *Império dos desejos* (1980), na casa onde mora o poeta Di Branco (personagem interpretado por Orlando Parolini), pode-se ler a frase: “Vim e irei como uma profecia”. Talvez seja a melhor definição de Orlando Parolini.

Tão pungente quanto inteligente, estranha e bela, essa poesia veio para eletrificar o cânone, abrir possibilidades, criar novos mundos. Poesia de sabor forte, chega para, dentre outras coisas, reensaiar a mágica, ocupar espaço. Grande Orlando Parolini! Mil vivas! Seja bem-vindo.

A poesia é foda!

¹⁹⁴ Ainda uma vez com Leminski: “A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer. A sociedade industrial, centrada no trabalho servo-mecânico, dos EUA à URSS, compra, por salário, o potencial erótico das pessoas em troca de performances produtivas, numericamente calculáveis”. (LEMINSKI, 2011, p.86).

¹⁹⁵ Jorge Luis Borges. *Los conjurados*. Madrid: Alianza, 1985. p.11.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ORLANDO PAROLINI

- COHN, Sergio. (Org.). *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. p. 230-253.
- _____. (Org.). *Poesia.br – Vol. 1960*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.
- _____. “Parolini eminência parda”. In: _____. *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. Alessandro Gamo (Org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. pp.269-270.
- _____. “Criticanarquicanozeroconduta”. In: *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/25/zerodeconduta.htm>. Acesso em: 12 de janeiro de 2017.
- PAROLINI, Orlando. *Poemas (1957-1961)*. Mimeografado/ inédito.
- _____. *Poemas do pequeno assassino (1963-1964)*. Mimeografado/ inédito.
- _____. *O pântano (1964-1968)*. Mimeografado/ inédito.
- _____. *Cartas de Babilônia (1968-1972)*. Mimeografado/ inédito.
- _____. “Sugawa Eizo”. In: *O filme japonês*. São Paulo: Grupo de Estudos Fílmicos, 1963. pp.95-98.
- _____. Fragmentos de *Cartas de Babilônia*. In: *Almanaque – Cadernos de Literatura e Ensaio*, n.8. São Paulo: Brasiliense, 1978. pp.76-81.
- REICHENBACH, Carlos. “Depoimento”. In: COHN, Sergio. (Org.). *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. p. 231-233.
- _____. “Lição das coisas – entrevista com Carlos Reichenbach”. In: *Cult*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevistacarlos-reichenbach/> Acesso em: 12 de outubro de 2014.
- WILLER, Claudio. “*Filme demência* de Carlos Reichenbach, com minha participação”. In: *Blog pessoal de Claudio Willer*. Disponível em: <https://claudiowiller.wordpress.com/tag/orlando-parolini/> Acesso em: 30 de junho de 2017.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003a. pp.65-89.

_____. “O artista como representante”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003b. pp.151-164.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. pp.55-73.

_____. “Elogio da profanação”. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2012. pp.57-70.

AGRA, Lúcio. *Monstrutivismo: reta e curvas das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ANDERS, Günther. “Teses para a Era Atômica”. In: *Sopro – Panfleto político-cultural*, n.87, abril de 2013. Disponível em: http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html#.W_q--OhKjIV Acesso em 25 de agosto de 2018.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva)”. In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno – obras reunidas vol.3*. São Paulo: Globo, 2008. p.196-203.

AUGUSTO, Acácio. *Política e polícia. Medidas de contenção de liberdade: modulações de encarceramento contra os jovens na sociedade de controle*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, PUC-SP, 2009.

_____. *Política e antipolítica: anarquia contemporânea, revolta e cultura libertária*. São Paulo: Tese de Doutorado, PUC-SP, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BERARDINELLI, Alfonso. “Cidades visíveis na poesia moderna”. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: CosacNaify, 2007. pp.143-173.

BETTO, Frei. *Batismo de sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

BÍBLIA – *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2017.

BLANCHOT, Maurice. “A fala profética” In: _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp.113-124.

BONANATE, Luigi. *A guerra*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

- BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo – O poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- CALVINO, Italo. “Definições de territórios: o erótico (o sexo e o riso)”. In: _____. *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 251-255.
- CANFORA, Luciano. *Crítica da retórica democrática*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. “A Poesia Concreta e a realidade nacional”. In: *Arte em Revista*, n 1. São Paulo: Kairós, 1979. p. 27-31.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- _____. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-brasil*. São Paulo: Globo, 1990, p. 7-53.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c.1970)*. São Paulo: Tese de Doutorado, USP, 2007.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem: estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAVALCANTI, Claudia. “Em busca do êxtase”. In: _____. (Org.). *Poesia expressionista alemã – Uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. pp.17-33.
- COELHO, Renato. (Org.). *Mostra Jairo Ferreira – Cinema de invenção*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.
- COHN, Sergio. (Org.). *Nuvem Cigana – poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- _____. (Org.). *Poesia beat*. Rio de Janeiro: Azougue: 2012.
- CORRÊA, Felipe. “Introdução”. In: BAKUNIN, Mikhail. *Revolução e liberdade – Cartas de 1845 a 1875*. São Paulo: Hedra, 2010. pp.9-39.
- _____. “Mikhail Bakunin e o Anarquismo”. In: *Anarkismo.net*. Disponível em: <https://www.anarkismo.net/article/17395> Acesso em 19 de janeiro de 2018.
- CORSO, Gregory. *Gasolina & Lady Vestal*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2003.
- DIAS, Maria Luiza. *Suicídio: testemunhos de adeus*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- DYLAN, Bob. *Letras (1961-1974)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos – Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FARIA, Álvaro Alves; MOISÉS, Carlos Felipe. (Orgs.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000.
- FERREIRA, Jairo. *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. Alessandro Gamo (Org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

- FERLINGHETTI, Lawrence. *Vida sem fim: minhas melhores poesias*. Trad. Nelson Ascher, Paulo Leminski, Paulo Henriques Britto e Marcos A. P. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70 – literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GINSBERG, Allen. *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperPerennial, 2006.
- _____. *Mente espontânea – Entrevistas 1958-1996*. São Paulo: Novo Século, 2013.
- GONÇALVES Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GUARNACCIA, Matteo. *Provos – Amsterdã e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Veneta, 2015.
- HANSEN, João Adolfo. “Pra falar das flores”. In: Vários. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005. pp.71-76.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas ideológicas – marca registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HUNGRIA, Camila; D’ELIA, Renata. *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- KROPOTKIN, Piotr. *O princípio anarquista e outros ensaios*. São Paulo: Hedra, 2007.
- LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2012.
- LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*. Campinas: Editora UNICAMP, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora UNICAMP, 2011.
- _____. “Poesia: a paixão da linguagem”. In: NOVAES, Adauto (Org). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. pp.283-306.
- _____. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MCCLURE, Michael. *A nova visão – de Blake aos Beats*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- MORAES, Eliane Robert. (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

- NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- O'HARA, Frank. *Selected Poems*. New York: Alfred A. Knopf, 2012.
- OTICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. "A luta com o anjo – uma introdução à poesia de Rilke". In: RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012. p.13-53.
- PÉCORA, Alcir. "Nota do organizador". In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião – obras reunidas vol. 1*. São Paulo: Globo, 2005. pp.8-15.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- _____. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PIVA, Roberto. Entrevista a Fabio Weintraub. In: Cult digital. São Paulo: Editora Bregantini, 2000. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/> Acesso em: 2 de fevereiro de 2016.
- _____. *Um estrangeiro na legião – obras reunidas vol. 1*. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Mala na mão & asas pretas – obras reunidas vol.2*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *Estranhos sinais de Saturno – obras reunidas vol.3*. São Paulo: Globo, 2008.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- PRADO, Antonio Arnoni. (Org.). *Libertários no Brasil – Memórias, lutas, cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RECLUS, Elisée. *Anarquia pela educação*. São Paulo: Hedra, 2011.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno/ Iluminações*. Trad. Ledo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- _____. *Iluminuras – Gravuras coloridas*. Trad. Maurício de Arruda Mendonça e Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- _____. *Prosa poética*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política: 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SEVCENKO, Nicolau. "Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas". In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005. pp.13-23.
- SNYDER, Gary. *Re-habitar – Ensaio e poemas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

TREVISAN, João Silvério. “Arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva)”. Disponível em: www.revista.agulha.nom.br/ag38piva.htm Acesso em: 26 de julho de 2017.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

WAITS, Tom. *Nocturnos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *A rua da literatura e a literatura da rua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

WILLER, Claudio. “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião – obras reunidas vol. 1*. São Paulo: Globo, 2005. p.144-183.

_____. *Os rebeldes – Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre, L&PM, 2013.

_____. “Dias circulares”. In: *Cult* – versão eletrônica. São Paulo: Editora Bregantini, 2010. <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dias-circulares/>> Acesso em: 29/06/2015.

YÉPEZ, Heriberto. *Luna creciente: contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*. Tijuana/ México: Conaculta, 2002.

ZILIO, Carlos. “Da antropofagia à tropicália”. In: LAFETÁ, João Luiz, LEITE, Lígia Chiappini Moares; ZILIO, Carlos. (Orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. pp.11-55.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: CosacNaify, 2002.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

FILMOGRAFIA

a) como diretor

Via sacra. (16mm, original destruído pelo autor). 1965.

b) como ator

O corpo ardente. Direção: Walter Hugo Khouri, 1966.

O quarto. Direção: Rubem Biáfora, 1968.

Sangue Corsário. Direção: Carlos Reichenbach, 1979.

O império do Desejo. Direção: Carlos Reichenbach, 1981.

Amor, palavra prostituta. Direção: Carlos Reichenbach, 1982.

Made in Brazil. Episódio 3: “Um milagre brasileiro”. Direção: Renato Pitta, 1985.

Filme Demência. Direção: Carlos Reichenbach, 1986.

ANEXOS

ANEXO I: ORGANIZAÇÃO DOS LIVROS

Livros organizados em vida pelo próprio Orlando Parolini. As datas, as seções dos livros, os poemas constantes de cada volume, na ordem que o autor deixou organizados em documentos particulares datilografados. Respeitou-se, ainda, todo acabamento formal (espaços, pausas etc.) que o autor escolheu para os seus poemas, tal como consta nos originais.

1. O primeiro livro se intitula *Poemas*, é datado 1957-1961.

Poemas (1957)

“Apocalipse”
“Os barcos”
“(Anonimamente)”
“Dilúvio”
“[Se estampam no rosto...]”
“[Inútil a manhã que vem...]”
“Funeral”
“[Os cavalos que voam...]”
“Coro N. 1 das transitoriedades”
“Coro N. 2 das transitoriedades”
“[Procurar agora...]”
“Andrógino”
“[É preciso partir...]”
“[As cabeças dançam no ar...]”
“Balado do esquecimento”
“Balada do morto amigo”
“[Digo:...]”
“O suicida”
“Poemas herméticos”
“Poema para que se chore”
“[Morrer...]”
“Uberaba”
“[Hesitar entre a rosa e o espelho...]”
“[Como se um sonho houvera...]”
“[Senhor,...]”

“Poemas da bomba”
“Antigo pássaro”
“[De calcinado vivo...]”
“[Se de pedra agora fora o canto...]”
“Poema-pássaro”
“[Relógio...]”
“Poeta do desalento”
“Louvação do bom defunto”
Os cavalos
“[Orfeu,...]”
“[Depois,...]”
“[Imersos...]”
“As bailarinas”
“[Relógio...]”
“[Mortos ficaremos em praça pública...]”
“Revelação do incógnito”

2. O segundo livro de Parolini se chama *Poemas do pequeno assassino* e a datação que consta nos originais é 1963-1964. O livro é dividido em quatro seções: *Poemas do pequeno assassino*, *Poemas de filial amor*, *Canto de louvação para o suicídio de Ricardo* e *Poemas diversos*. Consta ainda dos datilógrafos originais uma outra seção chamada *Poemas diversos* nesse mesmo volume. Porém, a datação constante desse outro conjunto é 1965-1968, portanto posterior à data geral do livro. Para resolver a questão, optei por separar a seção em questão e rearranjá-la no livro seguinte, *O pântano* (cuja datação corresponde à sua: 1964-1968).

Poemas do pequeno assassino (1963-1964)

“Poemas do pequeno assassino”

Poemas de filial amor (1964)

“Poemas de filial amor”

1. O pai e a mãe
2. A herança
3. O filho

4. Cena familiar
5. A morte
6. A refeição
7. A sesta
8. A re=puta=ação
9. O casamento
10. O irmão
11. O morto

Canto de louvação para o suicídio de Ricardo (13/3/1964)

“Canto de louvação para o suicídio de Ricardo”

Poemas Diversos (1964)

“À espera do anjo”
“Poema noturno com apóstrofe”
“Poema para Sumiê”
“Inútil pranto para Nagisa Oshima”
“A maçã”
“Poema”
“Epígrafe para o livro de horas de Sórora Angélica”
“A perdição”
“[De cerveja...]”
“[E nada resta...]”
“Praça da República”
“Descrição da Praça da República para a amada que mora no interior”
“[Anjos descem das palmeiras...]”
“Poema da autoridade”
“Os antropófagos”
“[No Viaduto do Chá...]”
“As virgens restauradas”
“[Nirma,...]”
“Poema muito antigo”
“[Nas esquinas...]”
“Poema antropofágico”

3. *O pântano* (1964-1968) é composto, originalmente, por apenas um longo poema serial dividido em 33 poemas-fragmentos. Como escrito acima, desloquei a seção *Poemas diversos* 1965-1968 do livro *Poemas do pequeno assassino* para este livro, com base na datação dos poemas.

O pântano (1964-1968)

“O pântano”

Poemas diversos (1965-1968)

“Tema para tambor e ventre aberto”

“O que vem depois”

“O pederasta – O mutante”

“Paixão segundo São Marcos”

“Balada das coisas cotidianas”

“Você vai morrer”

“Poema cíclico”

“Bombom Sonho de Valsa”

“Poema de base”

“Notícia”

“[Na noite o corpo...]”

“Sexo *robot*”

4. O último livro de poemas de Orlando Parolini, *Cartas de Babilônia*, é também um longo poema serial dividido em 36 partes.

Cartas de Babilônia (1968-1972)

“Cartas de Babilônia”

ANEXO II: REUNIÃO DA OBRA POÉTICA DE ORLANDO PAROLINI

*Alegria achareis neste poema
como poema ilícito, como um
corpo casual ou vão, como a memória
dura e acídula, como um homem se
conhece respirando, ou como quando
se entristece sem causa ou se doente,
ou se lavando sempre ou comparando-se
às dimensões das coisas relativas*

Jorge de Lima

Nesse segundo anexo, constam integralmente os quatro livros publicados por Orlando Parolini, com as especificações deixadas pelo autor. Foram feitas, como descrito no anexo anterior, algumas alterações e mudanças mínimas (uma seção, alguns erros ortográficos), preparando o texto original datilógrafo para o (possível) leitor dessa tese. A grafia de todos os livros abaixo foi atualizada de acordo com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que vigora no Brasil desde o ano de 2009.

O texto foi estabelecido a partir de originais datilógrafos de Orlando Parolini – respeitou-se a vontade lúcida do autor, à exceção de algumas poucas emendas. Esses originais pertencem à coleção particular do editor Sergio Cohn¹⁹⁶ – que gentilmente cedeu cópias xerográficas do material com o qual trabalhei aqui na tese. Não houve trabalho com variantes, pois os possíveis materiais com essas variantes não existem. Os poemas sem título têm sua(s) primeira(s) palavras grafada(s) em versalete. Vamos aos livros:

¹⁹⁶ Em e-mail pessoal, Sergio Cohn explica que o “material entregue ao editor da revista *Azougue*, Sergio Cohn, por Carlos Reichenbach, em 2001. Os originais haviam sido passados por Orlando Parolini ao próprio Reichenbach na virada dos anos 1990, e estavam guardados com ele desde então”. Em uma entrevista ao site *Jornal de Poesia*, Cohn fala da história da publicação de sua revista e, de quebra, um pouco sobre Parolini e as loucas aventuras de seus originais: “Então a gente começou a pensar no conteúdo da revista com outras perspectivas. Naquele primeiro número nós publicamos o Orlando Parolini, que era uma figura fantástica, um poeta que atuava nos filmes do Carlão Reichenbach, mas que nunca teve seus livros publicados em vida, e que era inteiramente desconhecido. Um dia eu estava de carro com o Daniel na avenida Paulista, e a gente vê o Carlão, que era um diretor já importante, esperando no ponto de ônibus, porque ele tinha a teoria de que cineasta de verdade tem que andar de ônibus, para ver as pessoas. Uma teoria que devia ser melhor difundida. E nós demos uma carona para ele, eu falei da revista, do meu interesse pelo Parolini, e no dia seguinte ele me dá uma pasta de textos do Parolini acompanhados por uma apresentação que ele tinha feito na época que o Parolini morreu, alguns anos antes.”. In: *Jornal de Poesia*. <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag68revista03.htm>> Acesso em: 10 de outubro de 2017.

Poemas

(1957-1961)

APOCALIPSE

não sei se era anjo
ou cataclisma

se demônio
ou fresca brisa

se era peixe
ou serpente

será pedra
será pão?

unicamente sei
que olhando
fiquei
a grande flor
se naufragando

1957

OS BARCOS

os barcos peixes não trouxeram
parados
mortos na areia morta
vomitados
eram raízes
eram frutos de tempestade

os afogados acenavam
com gestos de onda
no fundo das águas

1957

(ANONIMAMENTE)

que floresças os teus versos
na paisagem mineral
não é o essencial

o que importa
é mitigar a sede
do teu deserto
e o fogo apagar
dos teus ossos calcinados

1957

DILÚVIO

o tempo
tempo-girassol
(desespero de pedra)
escorregou
inundando as coisas mortas
e mortas permaneceram as formas naufragadas

só o relógio
mecanismo vivo
é que voava
(ave de cera)
na catástrofe
da hora,
hora que não era
a paralítica
de minha ausência

a água imóvel
(seria um mar ao longe?)
dilúvio cotidiano
do tempo nascida
tempo ex-relógio
derramou-se
e o momento marcado
no cristal do dia
apagou-se

somos todos os afogados
inútil soltar
os acorrentados pássaros

1957

SE ESTAMPAM no rosto
florescem as flores cicatrizes
as dores

como poderei transbordar os abismos
os sonhos voar muito além da névoa?

o gesto seria
o manifesto
do invisível
do visível
atrás do véu
estático no êxtase

como poderei revelar
o que além do tempo existe
se as palavras dormem
no silêncio da forma
apenas pressentida?

1957

INÚTIL A MANHÃ que vem
inútil a flor
a rosa inútil
inútil folha tremulante
o poema inútil
colher o derradeiro eco
na concha das mãos
pétala morta
inútil
oferecer um ramo
(ou de espinho)
o gesto perdido
no dia da infância
inútil a luz
a sombra inútil
paradoxal
inútil o passado
o futuro
(o presente não há)
inútil despojarmo-nos
mortos estamos
mortos
mortos
mortos quais cadáveres mortos
o tempo escorre
inundando os ossos

1957

FUNERAL

a estrela última caiu
pesadamente
esmagando as horas

do invisível desceu o pássaro
abrindo as asas
velando o tempo

1957

OS CAVALOS que voam
do ventre à garganta
do meu ventre à minha garganta
fogo
sou inútil na hora crucial
na longitude perdida

o silêncio

são de trevas as mãos que eu aceno

florescer primeiro
caminhos mortos de minhas raízes

1957

CORO N.1 DAS TRANSITORIEDADES

dizer que vamos para o mar

RECUAMOS

o mar é que nos afoga
com todos os peixes e sais
e algas de sangue
fetos
gestos de dar

água,
iremos com as mãos sobre a face

HESITAMOS

é perene o desejo de morrermos de nós

as pessoas na areia
diário de fuga

RECUAMOS

perdidos caminhamos assim
perdidos
acritudes na boca
cilícios nos rins

as nossas portas estão fechadas
não importa bater

HESITAMOS

a onda se quebra no limiar da janela

1ª VOZ:
tenho o rosto diante do espelho
de mim
os olhos perenes
bolhas deslizando na água-cristal
de mim
um relógio vergasta
os pensamentos íntimos
sou agora de mim
hora
não ressoa o meu eco
no fundo do mar
(recuamos – hesitamos)
e dizer que vamos pelo mar-espço
no tempo dos cartões alinhavados
a grande vinha estremece para a colheita

CORO N.2 DAS TRANSITORIEDADES

a areia amortizou os nossos passos
e somos agora caminantes longe do mar

– já não vamos –

nas mãos trazemos algas e sargaços
frutos colheremos ao alvorecer

um espelho partido mostrando-nos a face
de cicatrizes tecemos o retrato

(imagem vaga)

de cicatrizes

de cicatrizes
já não somos

permanecemos na dor
qual praia no mar
e tudo passa na pressa de flor
que na tarde morre

– e vivemos –
– e amamos –
– e choramos –

1ª VOZ:

esta é a folha que arranquei da Grande Árvore
cotidiano vou pelo relógio
relógio a bater a hora da violência

esta é a flor, inútil,
de lágrimas o seu orvalho
eis os olhos
abertos
sem pálpebras para vigílias

(e a onda se afasta – já não vamos)
ó mar possuído de quem não somos os navegantes
engoliu a vaga os nossos rastros

PROCURAR agora
as palavras
que não dirão nada
(no alto mar)
do que tenho de pedras
no íntimo fechado

do gesto
prenunciando a nuvem
no ar a forma
tornou-se nítida
pássaro voando

procurar agora
será perder-se
no pensamento próprio
que a palavra encerra
muda e inútil
no dicionário aberto

sentir se deve
o sangue negro a escorrer
dos dedos negros
– se falo rosa
não digo nada
se um mundo guardo
dentro de mim

rosa eu digo chaga
viva mas extinta
o que de pedras tenho
no íntimo fechado

1958

ANDRÓGINO

fruto que em si mesmo a própria flor encerrasse
vi a forma do corpo envolver-se nos lençóis
dupla que era no desejo incontido

a cabeça sobre o amado repousava
na mão esquerda um relógio
o enigma denunciava
(noite – quase madrugada)
e na direita uma taça
convidava para a estesia
(noite – quase madrugada)

ninguém diria ao ver as rosas em suas mãos
que um anjo ali pousara

era o andrógino
era

É PRECISO partir
que seja de dor o caminho
é preciso partir
talvez agora
sempre partindo à procura do mar
da grande árvore única de fumaça

sei o inverso da viagem interrompida
sei a asa quebrada em voo inaugural
sei de nós
as mãos e os pés silenciosas jornadas
para nós
para a flor que morre no gesto antecipado

(flor – elétrica rosa)

ir em nós como água
partir
que o relógio marque a hora não esperada
o tempo corra
espectral aurora

1958

AS CABEÇAS dançam no ar
os cabelos são nuvens

a mulher na janela
mastiga uma flor
ontem colhida

as cabeças rolam e os cabelos
mas os pássaros morrem todos eletrocutados
e não serão anjos

na poça d'água uma estrela apodrece

1958

BALADA DO ESQUECIMENTO

escassa voz do pranto
o vento entre as folhas
fluindo
chorando o vento
no limiar do tempo
escassa voz do pranto

nada olvidará
a flor
e a música de acordes
na memória ouvidos
antes do minuto do mar
profundo
o adeus do esquecimento

escassa voz do pranto
no relógio o vento chorando
abrindo a porta
para o tormento

o eco repetirá a voz
não repetirá o eco
a voz chorando
ventando o vento
a alma em si mesma
guardará
agora
depois do último gesto
derradeira flor a brotar
no esquecimento
escassa voz do pranto

1958

BALADA DO MORTO AMIGO

nos cabelos gemendo o vento
o vento nos cabelos
e a lágrima seca e petrificada
o vento gemendo nos cabelos o vento
nos cabelos gemendo o vento

era assim como pássaro em nuvem
azul em nuvem como pássaro
perdido
perdidamente no silente voo
era como pássaro
na nuvem azul em céu azul
gestos oscilando na distância

morto, era a flor e a voz e a flor
morto, a água escorrendo no último
desejo escorrendo a água
diluindo a flor e a voz
morto, amigo,
em flor azul era como o pássaro
petrificada lágrima não chorada
agora a lágrima petrificada
morto amigo
palavra não pronunciada antes
que gemendo o vento nos cabelos
esperando a hora em que liberto o corpo
voo azul como pássaro azul e pássaro
reconhecida aurora na madrugada
em tom de púrpura a aurora
na madrugada reconhecida

repouso lábios em repouso
e as mãos perdidas no etéreo tempo
eterno tempo
tempo eterno
eternidade e repouso o lábio
olvidadas todas as palavras

DIGO:

– a noite e sangue sobre os gestos
no alto-mar – no mar tão baixo de minha intenção

se tenho espinhos
não importa a noite com a suavidade de seu veludo
não importa a noite caindo como flores
caindo como flores
caindo como flores

agora e noite
na estante os livros não são humanos
serão pedras?
mãos que consolam eu sei que às vezes são
mas serão pedras?
agora e noite
talvez direi: – abrindo o livro terei comigo um pai?

tudo e silêncio, agora, eu escrevo
silêncio em mim
silêncio em mim
silêncio em mim

não importa a noite com a suavidade de seu veludo
se caminho no deserto

se meu gesto é de renúncia
guardai-o na vossa compreensão

1958

O SUICIDA
(1958)

1.

sua mão boiava como um gesto partido
perdido
na derradeira aurora,
olhos de vidro,
as lágrimas todas guardadas
num prenúncio de voz
e o silêncio entre as pedras

talvez não tenha chegado a hora do desejo
– e o suicida dorme

amanhã será a vigília do mutilado
(no chão as flores impenitentes)
quando pedir a imutável água
(nas taças de cristal as flores impenitentes)
os pés nos espinhos repousando
(no remo as flores impenitentes)
o nada importará o anseio do seu grito
(na face do amigo as flores impenitentes)
e nada importará

o desconhecido para à margem do caminho
flutuam entre os dedos as flores impenitentes

nos trilhos,
o suicida dorme aguardando a sombra

2.

dirão que o pássaro lhe pousou no ombro
e com os pés recurvos arrancou-lhe os olhos

dirão que o grito sufocado no silêncio
foi o motivo da negação

– o suicida permanece impassível –

dirão que de pedras era seu caminho
no horizonte a sombra projetada

dirão que à noite não dormia
frio o lençol, terra que o cobria

– o suicida permanece impassível –

dirão que amava a estrela invisível
no corpo as chagas da agonia

dirão que ouvia a voz do amigo louco,
no vulto louco, louco já não seria

– o suicida permanece impassível –

todos dirão quando vier o sol,
todos correrão pela porta totalmente aberta,

mas o suicida permanece impassível
com seu colar de rosas rubras

3.

no ar riscou a curvatura do próprio corpo
os cabelos sobre os olhos
do abismo o escondiam

por ele um pássaro passou distraído
a nuvem ocultou a luz que não havia

era o silêncio de névoas correndo
deslizando nos espelhos
palavras que não se ouviam no interior da água

peixes roçavam-lhe a epiderme nua
nua e quente no sangue que não fervia
peixes eram na epiderme nua
não eram peixes na epiderme nua
não eram peixes,
nem algas,
nem flor marinha,
ali o Suicida flutuava nos líquidos desejos

4.

o vômito repreendido no cristal

a dor,
absurda, mas a dor
de não dizer na hora precisa
a palavra anunciada

o vômito repreendido no cristal

5.

na hora precisa, exata,
no momento exato virão as brumas
afagar as sombras
desprendidos os braços em gestos mútuos
para o anseio,
na hora precisa, no momento exato

a flor na jarra chora uma lágrima
(murcha)
vazio o leito, a forma abandonada

o SUICIDA já se prepara

na hora precisa, no momento exato
quando o relógio face ante o espelho
mostrar o tempo, nesse instante perene
Ele voará

sobre a mesa repousa todo o passado

a água no copo se evapora

pela noite alguém entrou amedrontado

6.

no cristal,
espelho enfurecido,
o relógio batendo,
o relógio
batendo
relógio batendo
no cristal
espelho enfurecido,
a cor se alongando,
nas filigranas atrás do véu
de cristal, espelho enfurecido
o relógio batendo,
batendo
no dorso curvado
do espelho enfurecido
derretendo a imagem sucessiva
de uma flor (seca)

no quarto escuro
o Intruso acendeu a luz
e acordou o desespero

POEMAS HERMÉTICOS
(1958)

1.

ser o que nunca fora ontem
ser hoje, agora, desejo ser
olhando o tempo
a escorrer no espelho em cacos
e ontem fui-me o que jamais quisera
hoje, agora,
o nunca eu fora serei no mais

ontem fui o nunca eu fora antes
quando olhando de perfil o tempo
na escuridão do espelho em cacos

na escuridão do espelho em cacos
era a luz o próprio eu que eu fui
ontem,
agora já não serei um,
serei muitos
nos mil pedaços da unidade sempre
a unidade é múltipla no cristal partido

hoje sou o ocaso
amanhã serei a dor inútil
sempre

2.

ontem eu era o cristal na unidade múltipla
de sua epiderme
e eu fui o muitos que foram um
na lentidão do tempo
ante o partido espelho

ontem apenas uma dor sempre,
hoje sempre uma dor apenas, do que fui
aquele nunca eu fora
perdido na memória,
filigranas na distância

ontem jamais seria
o nunca eu fora, agora, hoje,
nesta hora escrita,
10h30 da noite, chove, a janela está aberta

serei, importa?, raiz,
seca, não raiz pretérita,
seca, mas presente,
presente, presente, três vezes
o que eu fora, sempre fui, o que serei

importa revelar?
raiz é raiz,
nem verme será,
seca,
nunca uma árvore,
sua flor uma ausência

a transbordar de um jarro

3.

raiz, eu disse, o que eu fora
e sou agora, ontem,
raiz, nem verme, seca
e presente,
ausência em flor,
a transbordar de um jarro,
raiz,
jamais uma árvore,
presença do que fora aquele que é
eu,
inútil no tempo,
na escuridão de uma luz
a que eu não fora nunca

raiz, disse, e uma dor apenas
no cristal partido
refletindo o momento
na unidade múltipla
da epiderme em cacos,
raiz, seca
raiz presente
sombra de flor,
espectro
do que eu jamais não fora nunca,
serei, sou a dor apenas
a dor raiz, seca,
de antes, seca,
ontem, agora serei jamais, seca

4.

agora direi que sou espectro,
antes, talvez tenha sido,
agora eu sou,
espectro,
raiz,
flor (ausente) e árvore jamais

ficou suspenso o meu desejo,
não fora eu nunca escuridão à luz,
ontem, nesta hora,
a treva caiu com o silêncio de todos os relógios

ficou suspenso o meu desejo,
palpitação de ver
da cor na profundidade
a flor
se naufragando
e a raiz
(jamais não fosse o cristal partido)
viva, o que fora, seca é

sou espectro,
já antes amadurecido em sombra,

e espectro serei
único em mim mesmo
nos mil pedaços do espelho
refletindo o tempo,
tempo-árvore cotidiana
sempre,
os relógios não emudecem
a treva é que se cala

5.

ser agora o que jamais não fora antes,
raiz (seca)
flor (ausente)
árvore (cotidiana)
espectro (amadurecido em sombra)

ser o nunca eu fora
jamais um fruto
caindo inexistente
sobre a face do cristal,
espelho,
unidade partida
em múltiplos pedaços

fruto
ou escuridão à luz
quisera agora transformar
árvore-raiz-flor = espectro

não sei a dor a revelada,
ó treva silente, corpo de espumas,
não sei,
apenas serei, sou agora
o gesto perdido
anterior à máquina
gesto antes gesto
vibração na memória

fruto,
semente talvez
ou flor antes ser do que a árvore,
semente,
o que posso oferecer serão de pedras,
mãos, terra,
a dor apenas

em sulcos aéreos o grão cairá
flor volante
pássaro mudo
o mesmo a pousar na esfinge

sou, eu, serei,
o que levará na face
uma chaga,
— a vós oferto esta rosa introspectiva

6. poema final (e que não é)

espectro, eu disse,
imagem última de meu poema,
espectro,
fruto,
árvore
raiz e flor,
espectro, disse,
e direi não espectro –
sombra jamais,
homem, carne, talvez
ossos, cálcio, ferro, fogo fátuo

vou revelar
5 poemas,
chagas,
rosas introspectivas a sangrar
na memória,
a dor apenas é um caminho
e o cristal
múltiplo na unidade em cacos,
um espelho ante a face,
flor, não,
sangue:
– ó rosa desfolhada!

fui sempre o que jamais quisera, e sou
agora...
a palavra estática
em gesto de pedra

ó minhas mãos,
ó meu corpo,
ó minha alma,
ó meus olhos náufragos,
ó dilúvio,
derramai!

a flor presa aos lábios
é o farol do meu naufrágio

7. (poema final e que é, com oferenda cristã)

ser ante o espelho
de cristal
os rastros
e a dúvida de ser
não sou perdido
na longitude do abismo
qual folha na tempestade

(árvore seca)

exausto fiquei de erguer os braços,
– Senhor,
aceite agora as chagas da minha face.

8. (em 10/01/1959, o mesmo tema revisitado em cia. da morte) (e de você) (mutante)

em ti serei em mim agora
depois fantasma em nós
dúplice forma

verei contigo em mim na hora
do desfalecimento,
em ti espasmos, em mim a estesia

em nós a sombra de mim,
de ti,
a luz interior que nos une assim

verás em ti a flor
(prenúncio de agonia)
em mim o áspero sol de toda pedra

na lembrança de tua ausência
descansarei,
(agora eu me suplico)

do mar a onda trará a voz
que ouvi,
e que nunca lhe disseste

POEMA PARA QUE SE CHORE

restará a lágrima não pressentida
amigo,
quando o relógio derramar-se em asas

nós

secos espinhos
voltando da viagem interrompida
amargos tristes frutos já seremos

pássaro escondido o gesto guardaremos
o gesto
a ave
o marinho pássaro

1959

MORRER

amigo e amiga
será a solução de agora
silenciosamente morrer sem protesto
sem gritar sem chorar
cair morto em seu quarto
ou na praça
sem dizer nada

Orfeu, se foras vivo
a tua flauta quebrarias
ao ver-nos estirados sobre a areia
a esperar
esperar
esperar
final catástrofe
um guarda-chuva aberto que reverdece
e vem do céu vem do inferno
e nos protege

1959

UBERABA

depois de ver que é seca
(a flor de vidro)
antes que o tempo nos amorteça
quando flor de vidro a flor
em nosso jarro
a flor de barro
começaremos a volta ao cotidiano
imemorial

AGORA

há o lento invulnerável momento
de sempre nós antes do mais
tudo que desejaríamos depois
eternamente
não desesperar
será voltarmos para o abismo no abismo
de nós, em nós, a todo instante
da indiferença alheia
não desesperar
será morrermos em nossa morte
hoje e sempre
silencioso enigma

19/01/1959

HESITAR ENTRE a rosa e o espelho
lucidez memória
o bronze fere o desespero

seremos pedras no tempo pedras
no relógio que encarcera
as quebradas asas do voo inverso

hesitar
e a demência do obscuro gesto
a procurar
e o espelho ante a rosa, chaga viva,
rosa e chaga,
hora que não retarda os passos para o mar

5/5/1959

COMO SE UM SONHO houvera
e o temerário gesto
que não traía

depois, será se o sol em rútilas
pupilas
e secas folhas em desejos quebrados
caminharemos
ante o vidro-espelho e a certeza
de não encontrar amor

será o grito anteriormente ouvido
se as serpentes todas
e seus estilhaços
nos descobrirem

e choraremos face a face
eu e tu
há tempos naufragados

17/12/1959

SENHOR,
que de vós não tendes
quem em mim não seja
a dor sofrendo e a agonia?

o mesmo gesto se não fizéreis
a nós jamais – o irrevelado

de gritos meus e de silêncio
teci o manto em vós lançado

estamos perto e não ouvimos
e aos nossos olhos dilacerados
a vossa face ocultareis

29/12/1960

POEMAS DA BOMBA
São Paulo, agosto de 1961

1.

uma bomba é uma bomba
nada mais, aleluia.

flor de aço não despetalada
e fogo e cinza e o poder
de luzqueimando nossa carne
em fel em ferro
estrôncio-90 plutônio
no cerne oculto, aleluia.

morreremos todos
na garganta surda voz
para o protesto
ao vê-la desabrochar em cogumelo

(antífona)

caiu do céu a brasa
e nos queimou,
em silêncio repousam corpos calcinados,
aleluia.

2.

de fogo e ferro, miserere,
cinzas cairão sobre as cabeças
e os infantes que jogavam tênis
elásticos permanecerão em meio às trevas

de fogo e ferro, miserere,
as amadas gritando para os altares
onde os deuses despídos de autoridade
sorrirão de nosso medo
enquanto os jarros de flores plásticas
se transpiram em gasolina

de fogo e ferro, miserere,
os ventres cheios das mulheres
se derramam em prematuros
os homens mecanicamente se devoram

miserere

3.

aleluia,
geração perdida,
eu e tu, amanhã morreremos
quando o sol brilhar no céu de agora
nossos sexos ficarão queimados
e a juventude envelhecida.

de borracha as pernas escorregam das janelas
nos altos prédios 30 andares

apartamentos se fecham para os cadáveres
de nosso tempo, aleluia.

neste momento,
ousaremos cantar a flor,
geração perdida,
a de fumaça única entre nuvens
inculta e não plantada

(antífona)

amigos meus,
não temos culpa de estarmos vivos
se o rei não apodreceu
dormindo no seu trono

4.

a rainha de vestido transparente
a todos mostrava o seio
e dançando o ventre oferecia
coberto de misérias
em benefício da paz universal

5.

plúmbea flor oculta no subterrâneo
o grito oferece ao desespero
e medo denuncia chaga viva
dos gases liquefeitos, aleluia

eletrônicos morreremos
que assim foi exigido
as amadas morrem de mãos pendidas
ocultando o sexo de outras eras
que este é o tempo artificial, aleluia

ah, pássaro ferro chumbo TNT
caia sobre nós neste momento
os cabelos queime a estesia nos revele
de teu abrir-se em voo mercúrio sol
que os olhos temos de vitral para o relâmpago
inconsútil epiderme para o rasgar-se
aleluia

6.

de poeira o manto estende
as pernas correm para o abismo
asfalto
asfalto
asfalto
bomba de cobalto plutônio argônio
90 vezes a luz se derramando
nossas cartilagens

tocha de petróleo nos altares

rosa mística
o rei ausente repousa nas cocheiras
os cavalos dançam mastigando as almofadas
de puro náilon

as portas se fecharam dos apartamentos
cadáveres no sofá
geladeiras enferrujadas
um leve odor de sêmen flutua entre bonecas

7.

(fragmentos da fala do Rei)

– mulheres vi dançando nuas
no momento último de ocultar-se
subterraneamente
ao despertar da Tenebrosa

– eu estava só – não chorei
de olhos arrancar dos nascituros
dos jovens corromper em minha espera
aleluia

(da roupa nos despiram
o sexo nos tiraram)

– de gritar o gesto surpreendi
a voz cortei-lhes com fumaça
cadáveres coloquei nos abrigos antiaéreos
aleluia

(e mortos lá ficamos
unidos e sem protesto)

8.

uma bomba é uma bomba
nada mais
e contra ela não há remédio
ou solução
rosa viva eletrônica
ígneia pura flutuando, aleluia

sol oculto, lua agora refratária
de abrir-se em chuva nós veremos
glória nas alturas anjos degolados
furor e fogo
horrenda náusea da boca exalar
gases de neon
os olhos oferecer às formigas devoradoras

silencio
que elétrico cai o pássaro
e as cinzas nos revela
aleluia

9.

tempo virá dos braços arrancar
asas cortar dos anjos rebeldes
que assim o Rei ordena
e nós obedecemos

na espera
tenebrosa oculta de plutônio
o medo nos transforma em cafajestes
— que a hora é próxima, mas não chega,
a vida se concentra em dois minutos
de perder-se e não amar

ah, geração perdida,
lágrimas nos cabelos dos amigos
cantando o cigarro apagaremos
no seio das amadas
de nós agora já esquecidas
e pouco importa flores plásticas colocar sobre as janelas

10.

na rua augusta vi meninas nuas
os amigos devorando as mal amadas
na pressa de correr e de chegar
antes do tempo e sua manifestação

de borracha as mãos se tateavam
a procura de si,
os deuses corrompidos entre copos de uísque
nosso crimes relatavam em sumário julgamento

(alguém houve que se despindo
ao Rei mostrou o sexo de cristal
condenado foi a 100 anos de prisão)

na rua augusta os cavalos pastam os cartazes cinematográficos

os heróis repousam nas almofadas
apodrecidos
nas calçadas nós gritamos os crimes cometidos

eis o tempo dos assassinos

11.

eis a bomba
de hidrogênio de plutônio
de fogo atômico para nossa pele
se fora esponja ou pluma
o infante agora em seu berço
o lírio nas mãos repousaria

eis a bomba
o segredo de rasgar-se em pétalas
entre nuvens derramar as cinzas
e o guarda-chuva abrir-se para o nada

eis a bomba, senhores,
para o vosso reconhecimento
e a certeza de algum dia
no próprio corpo possuí-la

12.

de borracha escorregamos pelo asfalto
entre gritos de sirenes mensagens planetárias

só o relógio marca a hora inacabada
o tempo de voar, o tempo de morrer,
aleluia

somos frágeis, certamente,
a paz jamais teremos em nossa mesa
onde um peixe se humilha por estar vivo
e nada oferecer à fome canibal

de nós será agora o despojar-se
o corpo encomendar ao fogo dos altares
e nada receber, aleluia

a náusea roendo nosso estômago
cancerosamente

13.

(canto bíblico)

na fornalha ardente
cantaremos salmos
com os 3 adolescentes

na fornalha ardente
os infantes se queimarão
com os 3 adolescentes

na fornalha ardente
a besta foi jogada
com os 3 adolescentes

na fornalha ardente
entre patas de cavalos
as moças despojadas
com os 3 adolescentes

na fornalha ardente
plutônio argônio hidrogênio
para os 3 adolescentes

.....

o Rei desceu do trono
olhou pelo buraco –
tudo era bom, segundo a própria lei,
aleluia

14.

nos corredores dos apartamentos
cavalos pisam lírios
por nós mesmos arrancados
e as crianças que brincavam no terraço
são lançadas para o alto
bolas de elástico

janelas fechadas – portas trancadas
rapazes despidos dormindo nos tapetes
moças embriagadas

o tempo existe para perder-se
unicamente

dai-nos a mão
pouco importa os crimes não perdoar
antes do fim

nós estamos sós,
ao Rei não chega a surda voz

15.

na rua augusta cavalos pastam nos cartazes cinematográficos
de nudez total
gângsteres policiais

pela calçada se despejam sonolências
canibais que se evolvam em motonetas
dilaceradas

não há solução, amigos
podemos entrar pelas portas laterais
de desejarmos
cigarros atirar pelas janelas
sozinhos morrer entre automóveis carbonizados
sinal da Redentora

(na rua augusta os bares estão fechados
as camisas penduramos coloridas e mofadas
é proibido fumar
é proibido beber
é proibido amar
é proibido tocar nos objetos
é proibido
é proibido
é proibido

16.

na rua augusta os cavalos pastam lírios
serenamente
sob o sol elétrico de cartazes cinematográficos
e pássaros caem aos nossos pés

anjos naufragados

deuses não seremos, ó selvagens,
as crianças morrem sobre almofadas

eis do alto a Tenebrosa
nos chamando para a messe

ANTIGO PÁSSARO

eis o pássaros de perdidas eras
o primeiro grito pousando em sua fronte

de ar
de fogo e cinzas
o seu retrato
em nós gravou, pássaro,
rouca a voz
agora já não ouvida
surdo o canto
quebrado o gesto de suas asas

ave,
serena em voo
permanece morta
a olhar o tempo
que em nós habita
(se de barro não fora o corpo
a ser levado para o abismo)

pássaro,
somos frágeis
agora exaustos nos afogamos

março, 1961

Fui, como ervas, e não me arrancaram
Fernando Pessoa

DE CALCINADO vivo
de agreste vou pelo deserto
a sede
o estéril fruto ofertando
(e ser agora
não será pouco
se o que resta em mim
em nós somente
de sol a sol
de noite a noite
no silêncio se consome)
ah, hora de dar-se
ao grito a nossa força
no abismo despertar a névoa
talvez o desespero

19/7/1961

SE DE PEDRA agora fora o canto
em mim a dor sofrendo
e agonia
iremos nós para a viagem
azul do abismo
e não regressaremos

eis que um anjo pousando em nossa fronte
verá o sinal
de sermos nós
os mutilados

para a viagem desse abismo iremos
e não mais regressaremos

eis que um anjo pousando em nossa fronte
se de pedras agora fosse o canto
em mim a dor sofrendo
a agonia...

1961

POEMA-PÁSSARO

pássaro,
pousar em voo no meu ombro
seria inútil
(se fora pássaro, se não fora)
ó ave,
gesto igual teríamos de aniquilar-te
mesmo grito para teu espanto
mesmas garras para aprisionar-te

em outras eras te adoramos
e
no entanto seria fútil o silêncio e o próprio canto
para salvar-nos
que ensurdecemos e cegos agora estamos
para contemplar-te
pássaro,
morrer não importa

27/3/1961

RELÓGIO
sacrário de agonias
agora o ventre se estilhaça
engrenagem
corre o sangue sobre nós
fel de azinhavre

ossos podres ferrugem

relógio
tempo de morrer
tempo de matar
se não fora máquina
impenetrável
metal de sonolência
triste fim a nos esperar

27/3/1961

POETA DO DESALENTO
(Fuefukigawa)

assunarô, assunarô
tudo o que veio
o que há de vir
o que não veio
na memória guardo
esquecimento

do outro lado o rio corre
o mesmo de esperar-se em vão
adormecer a sede em nós rugindo
leões enfurecidos
mas não sabemos – o Monte Fuji paira acima
de nossas almas
de quebradas asas os anjos caem
aos nossos pés
e samurais não somos

assunarô, assunarô
de porcelanas penas voou o pássaro
as árvores permeneceram fiéis
ao pranto derramado
o que de mim não houve
em nós de pedra se anuncia
não importa chorar a deusa morta

(à margem do Rio Fuefuki a flor plantei
deste silêncio,
os frutos colheremos sazoados para a morte)

– ouve, tu, cinzenta lua de pergaminho,
ouve, tu, ribanceira
para o jogar-se em voo de libertação

perplexos gritar ousamos às efígies
de impassíveis deuses sorridentes

lá onde uma cidade inteira se despiu
para o naufrágio
uma criança soltou um barco de papel
e nós nos afogamos
agarrando-nos às vestes do Bem Amado
perdida túnica sete véus de sortilégios

assunarô, assunarô
ó mercúrio o sol de corromper-se em tempos idos,
à noite uma lanterna revelou-se em filigranas
a cegueira ocultou a face da princesa
da máscara arrancada ao fim da dança
o sangue escorreu das artérias luminosas

ó tu, noite de feltro azul luzindo,
ó amar de sempre,
quem de nós sobreviverá?

LOUVAÇÃO DO BOM DEFUNTO

colhemos rosas do teu ventre
morto és
argila frio permaneces
amigo

tempo foi em que eras pálido
e vivo,
agora a palavra em teus lábios
derradeira petrificou-se
e já não és
embora tenhas a mesma cor de outrora

morto,
nós te louvamos
pousando a nossa fronte em tuas asas
de fogo e náilon
que são de falsos anjos teus cantares

morto,
nós te execramos

10/1/1961

OS CAVALOS

os cavalos pastam os lírios
sob o sol elétrico
serenamente
e os pássaros caem morrendo aos nossos pés
anjos naufragados

deuses não seremos, ó selvagens,
as crianças morrem nuas
de azul vestidas ou de branco

eis do alto a Tenebrosa
nos chamando para a messe

só os cavalos vivem e os lírios
serenamente

10/1/1961

ORFEU,
se foras vivo
de cansaço morrerias junto às pedras
que apascentastes –
a flauta quebrarias e não perder-te
em meio ao tempo
em que dormirmos eternamente

Orfeu,
se foras vivo – mas não és
a flor verias de fumaça sobre nós
entre nuvens, Orfeu, e chorando
emudecerias

ah, tempo de morrer e de matar

7/4/1961

DEPOIS,
resta-nos chorar a lágrima guardada
cortar as flores ressequidas
as fronte coroar – que heróis não somos

se de silêncio fora o nosso grito
marcados por um relógio a escorrer
seriam os passos retardados
e o mesmo gesto de caminhar faríamos
embora a dor nos conservasse inertes

10/1/1961

IMERSOS

o tempo nos estilhaça
e nos afoga
e não importa soltar o grito
se ninguém ouve

vem do céu a flor aberta
de fogo e ferro e amônia
a inculta e não plantada
e desce e cai
e o relógio silencia por um momento
e nós que já não somos
ressuscitaremos
com a mesma angústia a mesma lágrima
nas mãos levando as próprias cinzas

7/4/1961

AS BAILARINAS

as pernas quebradas e as mãos perdidas
e os gestos de outrora ressuscitados
e os cabelos voando para as nuvens
enquanto as ovelhas pisavam os olhos
por nós mesmos arrancados

vinde, crianças, chorar a bailarina
vestida de náilon
e os seus pés guardar em relicários
(que flores não serão jamais)

10/1/1961

RELÓGIO

o sal corrompe o teu silêncio
fechou-se a porta para meu passo

máquina

se ouviras meu gemido
nosso grito agora amortecido
a ti não chegue,
relógio,
de matar-nos será o momento
implacável
e tu

máquina

permanecerás incólume
para o vindouro
e nós já não seremos

o gesto faço para salvar-me
e ninguém vê as nossas lágrimas

3/4/1961

MORTOS FICAREMOS em praça pública
olhando os bancos do jardim
onde uma criança pousa o seu mistério
simplesmente flor ou pássaro

ninguém verá nosso silêncio
se todos agora mortos em outros bancos
veem crianças que se degolam
simplesmente flor ou pássaro

7/4/1961

REVELAÇÃO DO INCÓGNITO

Se estampam no rosto,
florescem as flores-cicatrices,
flores-tragédias
e dores.

Como poderei transbordar os abismos
e os sonhos voar muito além da névoa?

Flores e dores
no rosto cicatrizes
côncavas-convexas.
O gesto seria
o manifesto
dos invisíveis
dos visíveis
homiziados no véu,
e então,

como poderei transbordar os abismos
e os sonhos voar muito além da névoa?

No rosto
gesto-cicatrices
dores e flores,
estático no êxtase.

Como poderei revelar
o que além do tempo existe
se as palavras dormem
no silêncio da forma
apenas pressentida?

1958

Poemas do pequeno assassino

(1963-1964)

POEMAS DO PEQUENO ASSASSINO
(1963-1964)

1.

se fora pássaro
a arma pousando em tuas mãos
já não sabemos
pequeno filho deste silêncio

agora os retrocesos do teu enredo
se enovelam
e nós o golpe aguardamos
na submissão da hora
– vem, anjo, com teus punhais
de sol e sal e fogo
os olhos nos apague com brilhantes
o crime nos perdoe
de sangue derramar
e não compreendermos
a inocência do teu gesto

2.

inconclusa
a flor de teu silêncio
em nós se manifesta podridão

– onde o corpo repousar, amigo,
cicatrizas os golpes de outros tempos
já não chegados?

perdida perdidamente
por não sabermos um grito sufocar
– anjo, nos aniquilaste

3.

príncipe
fel esponja aço lâmina cravada
na carne o cerne
alma devorada

quem de ferro lágrimas colheu
agora sempre
no retrato ao lado
sorrirá contigo
purpúreo infante de desejar-se

ah, punhal de plumas
em nós queimando
punhal de gelo
em nós ferindo
sete golpes coração aberto
irreversíveis
as mãos pousando
em teu semblante

4.

Temos fé no veneno.
Arthur Rimbaud

degolados
sob as rodas do velocípede
pueril ancestral
a fronte repousamos

doce amargo sono
nas asas suportarás
para o final momento
de aprofundeza descermos
em teu seguir-te
rebanho oculto imemorial
– pequeno pai
a arma esqueça por enquanto
fatal o golpe
não dilacere esta visão
de contemplar-te

veneno após veneno

5.

(13/5/1963)

de sangue
sangue e sangue
em ti nos diluímos
punhal de trevas
em nós matando
escuridão de luz

faca
aço pássaro imperial
sobre a cabeça
permanecem
de nossos filhos
as tuas asas
de sol de sal

não temos lágrimas
para o rasgar-se
própria lâmina
cego o olho
quebrado o braço
de muletas
rumo à perdição
e nos conduzes,
criança,
embora o tempo
retardado
a memória esmaque
do momento

6.

(9/1/1964)

na mão a arma de revólver ou faca
simples vil metal de bronze
ou brasa
dilacerando

– se não souberas, Príncipe,
se não sentiras
se não mataras
se apagar não foras
com tuas luvas
de argamassa o corpo
entenderíamos
náufragos de agora

de ontem fomos o esperado
e regressaste
na face a cicatriz de um golpe
recusado

7.

(11/1/1964)

ao pranto caminharemos
porque não tarda
o mesmo gesto de esquecer
outrora
– ó anjo
do mal do bem
o sacrifício de cantar
gregoriano canto chão deste murmúrio
nós suportamos
e lágrimas se não choradas
quando em fogo se abriram flores
que apenas eram tuas mãos

mas desprezamos o instante amável
de o crime aceitar
e regressaste levando a noite
no revólver
anunciando sangue nas malhas do pulôver

8.

(12/1/1964)

tu sempre em regressando
caminho inútil fim
de pedras amordaçado
em nós permanecendo
do que fora ontem,
agora desconhecemos
se grito ou voz
nas taças recolheram
de bronze repousando
– todo anjo é terrível –
e não soubemos a carne oferecer

ao teu aceno
olhos cegando nos conduziste
ao impossível

9.

(14/1/1964)

porque na sala escura
desabrochando em flores revelando
os gestos desconhecemos do desejar-se
nos abandonaste

amargas solitudes

nada resta

é-nos propício por enquanto
esperar do lado oposto surgir
sol de cataclismas nos redimindo
que mero grito nós sabemos ser em vão
e prosseguimos este esforço do rastro encontrar
por ti não outorgado

– criança, envelhecemos,
mata-nos agora
aos pés de cristais areias movediças
nos arrojam
olhos ofertando para o cegar-se

na memória reinarás
do que fomos
não compreendemos

POEMAS DE FILIAL AMOR
(1964)

In the man's body
In the woman's body
The man puts his penis in the woman
The woman puts her penis in the man

“Los penitentes (1st chant)”
Robert Kelly

1. O PAI A MÃE

antropófago canibal
deitado
– fim de inglórias circunstâncias
o PAI devora os objetos

cadeira mesa
o pão a pedra
o berço o feto
hóstia punhal

primevo início patriarcal
o fluir sentimos nós
das patas estendidas
filial
e mãos e pés e cabelos –
ah, os cabelos
de cordas amarrar
retendo os filhos no curral
antropófago canibal
e a mãe
de entranhas
de contrário pelicano
canta salmos comendo sal
e a mãe amortizada
amortecida a mãe de amor tecida
amortizada a mãe amortecida
a morte
a ida o fim
a mãe
o PAI

2. A HERANÇA

dos chifres
podres frutos
de acedia
comeremos

PAI

morrendo a mãe
(féretro de inconstâncias)
patas pousarão
esmagando sexos

AS VOSSAS

esmagando sexos

NOSSOS – filhos

bocas de fel

sangue bucal
 de morder
 o ventre o ventre o ventre
 ao vento de pedra
 pomes P
 Ê
 N
 I
 S
 PAI
 gerando frutos de inconseqüências
 PAI
 dos chifres
 às patas das patas
 ao verme
 germinal
 antropófago canibal
 os filhos
 NÓS
 de cirando em guirlanda
 marcharemos ao redor
 pisando estrume VOSSO
 mordendo a mãe NO CÉU
 amém
 NO INFERNO
 amém

3. O FILHO

cabeça
 onde chifres ponteiavam
 herança patriarcal
 imemorial
 do mal
 do mal
 DO MEL
 do fel
 nos lábios
 pousando inútil
 POMBA – (ave daninha) –
 Ó EVA
 mãe de nada
 de todos
 minha
 filho de eva
 EU
 filho de erva
 NÓS
 além das mãos
 as unhas cabelos
 sexos
 coisas mais
 de ignorar-se
 as FEZES
 feno
 de feno febre
 cavalgar
 do PAI ao filho
 destilando

fera feral

4. CENA FAMILIAR

a MÃE repousa o pai

deflora

flores ciliciais

e o ventre na geladeira

intumescido

rosas chacais

ó PELICANO

ave agora refratária

em nós

delicadas garras

VOSSAS

sangue de correr

do seio envenenado

osfilhos alimentado

clorofenol

M A D R E

mar-de-sêmen

se espraiaando

nossos membros se alongando

no final

agarrando o escapulário

odor de unguento

visceral

5. A MORTE

PAI

na testa

O OLHO

tri – an – gu – lar

e dormes

velando o corpo

NOSSO

do que foi maternal

silêncio

ranger de crinas

cascos cascos

seda de lençóis

colchão de molas

alabastro

madeira de LEI

suportando os sexos

de chumbo peso

pré-nupcial

PAI-QUE-ÉS

a noite se conduz

ao teu encontro

alabarda lança

em punho

(infantil guerreiro)

(derrotado)

(no instante mesmo)

(de despojar-se)

caricatural

6. A REFEIÇÃO

a mesa alvura toalha cobertura em volta os filhos
a mãe o pai cruz de ferro de displicências restos

nos pratos de cristal

EU
FALO
– nós –

ouvidos moucos
de quem a voz se salienta
arroto estomacal
PAI

azedada sopa rançoso paladar pão de crimes fermentando
aceradas facas
e
o sal de vinagre vinho
nós bebemos
todo dia
em louvor do bom conceito familiar

7. A SESTA

pater pater familias pater
antropófago digeres
do que comido foi

nós
as mãos os pés
em teu regaço

os intestinos putrefatos

PAI

se já não dormes
veneno destilarei
em teus ouvidos
e choraremos e cantarás
e cantaremos e chorarás
até a próxima ocasião
de repousares
com igual proveito cotidiano
do que comido foi
pater pater familias pater...

8. A RE=PUTA=AÇÃO

PAI – o que és
DOMINAS
negro dominó
infernado jogador
da honra familiar

MÃE
no peito suportando
mão de ferros
sem chorar

Nós filhos
amparamos
reais caprichos

VOSSOS

(sem comentários)

PAI – cristão

tu cortiça

boiando no telhado

atrás do véu re-

putação

9. O CASAMENTO

PAI mãe

sexo na mão

água benta

carismal

abençoando a multidão

NÓS

de germes germes germes

carregando nupcial

andor putrefação

entre coros gregorianos

órgãos genitais

religiosamente

final de festa

vomitando maldição

assim

PAI

do que foi animal

agora consequência

nossa perdição

gerando incongruência

noite santa

sacramental

faca no ventre

materno vis ceral

sangue lençol e castidade

odor de ácido

manhã de sal

10. O IRMÃO

devoraste

por um prato de lentilhas

real situação

de quem atrás já caminhava

sem pedir sem esmolar

EU – NÓS

tu

na cabeça fezes

primogênicas

por um prato de lentilhas

devoraste

a mim a nós

mordendo escuridão

11. O MORTO

na boca — O VERME
a flor — na mão
jardim de excrescências
cheirando cera
pez açafrão

fumaça devorando
lágrimas
entre risos e cochichos
mel de vespas a desprender-se
de ti — MORTO
em nós
em mim
impregnando pestilências
TUAS
(regime familiar
que nos devora)

Ó INÚTIL
por que impões
o peso da presença
sobre a mesa
em que fazemos refeições?

mas morto é sagrado
no peito a cruz da expiação
rosas nos cabelos
retardada virgem
coroa de excrementos
pisamos teu retrato
renegando a tradição

CANTO DE LOUVAÇÃO PARA O SUICÍDIO DE RICARDO
(13/3/1964)

verdes uvas
acidulados frutos
maças de espumas
colhidas em teu regaço
pomar de pedras
no instante mesmo
de dar-se
outrora gesto irrealizado

entre nós
um muro separava as consequências
a bomba o gás
vergonha e crime
a sede o pranto
o sal do tempo
tua idade corroendo
a morte que levei no bolso
flor de trevas artificial
ao teu encontro

agora
o corpo o nosso teu
repousa na calçada
latas de lixo
laranjas podres
quebrados copos
cabeça decepada a serrote
murmurando agradecimentos
enquanto do lado oposto
caminhavas
mãos no bolso
gola levantada
atrás do vidro intolerância
gritos por ti já não ouvidos

Ricardo Ricardo
nossa a culpa
de incompreensão gerada
nosso o erro
por nós por mim fora criado
em cada esquina
comendo nuvens
te encontramos

se foras príncipe
se anjo foras ou demônio
atroz criança
os crimes apontando
conosco convivendo
entre risos e inocência
nós o sabíamos – ignoramos

ah, cavalos de pelúcia nos sofás
rosas olhares
dedos de cera
peso suportando
do desespero
lagarto espreitando das persianas

todo dia cada noite

Ricardo, nós te louvamos
antes e depois do veneno
do revólver
por ti agora recusado
mata-nos
suicidas seremos nós
caminhando ao teu encontro

.....

criança
fera de feltro
de vitral vestida
nossas mãos pousando
em teus cabelos
arame incongruência
a paz nos anuncia
sem que saibamos
cortar o pranto
usufruindo sexual regaço
nesta hora despedaçada

Ricardo, assim eras
e vives

sentado no sofá da incontinência
sufocando
o que de resto vibra
em nosso quarto
aquário de fumaça

eras de erecto
joana d'arc entre as chamas
queimando nosso lábios
com o roçar de tuas forças

morte agora
corpo recolhido
repousando
repousando
repousando
3 vezes cada dia
cada mês
outono inverno
em nós que em ti nos destruímos

Ricardo
lençol de águas
derramando
braços não lavou
de carregarmos
peso chumbo
teus desejos despertados

flor de mofo
esmagamos contra o ventre
a canivete
e sorriamos

porque sorrir
era de mim o designado

tarda criança
de cem anos feita
Ricardo,
te louvamos
deitados sobre a ponte
onde cuspimos maledicências
esmagando cogumelos
excrementos celestiais
te louvamos bendizemos
Sanctus Sanctus Sanctus
Agnus Dei de casualidade

peito aberto te entregamos
coração
e arrancaste
nossas pernas nossos sexos
mutilados caminhamos
rumo à intolerância
te louvamos bendizemos
cães latindo
dilacerando sedas
de tua face infantil
e que não ousamos
contemplar
Ricardo Ricardo
um grito reservamos para acordá-lo
agora emudecemos
que de ti o insondável se criou
sem conheceres
que de nós o mal se apossou
e nos matamos em teu consolo

.....

criança
era de feltro o anjo
em ti dormindo
e não sabias
quando as mãos o despertaram –
rumor de feras
ao teu lado construindo
as aparências
o rastro não encontramos
que nos deixaste
asfalto de outras horas
consumido agora
por alheios passos
deste convívio
Ricardo,
de fogo o tempo
tua face sombreou
e lágrimas derramadas
em escuras salas de fermento
não mudaram as cicatrizes

desgraçados de nós que esperamos
e regressaste na esquina

no canteiro
sob a ponte no colégio
no cinema sobre o lixo
do que não vinhas
no bolso o crime escondendo
o impraticado

.....

animal devoras
o que de dignidade resta
no procedimento
de imoral julgado
por quem de lei
o código se faz presente
e que nós ignoramos

Ricardo
deus está dormindo
a autoridade ruminando
de mãos dadas sairemos
urinando nas estátuas
e flores nascerão
de nossas fezes –
grinaldas nos banquetes
a noiva carregando
entre velas nos altares
um lírio de pureza
o morto que nas mãos
um ramo desvanece

– onde estão os cães
da intolerância?
– o colar de ouro?
– são luiz gonzaga?
na fossa comum
no prostíbulo das virgens
em segredo defloradas

é pais e mestres e mães
e freiras sacerdotais

de vossas bocas
um manancial de baba
escorrega na calçada
onde iremos manchar os pés
sapatos corroer
Ricardo,
vamos voltar
subiremos nestas árvores
antes de afogarmos
neste rio de excrementos

.....

agora
o crime se alimenta
do segredo nosso meu

nas mãos levamos
estraçalhado pássaro
morto por nós por mim
serenamente
enquanto olhávamos
teus brinquedos no tapete
teus livros e cadernos
as armas verdes
do teu consentimento
RICARDO e caminhamos
suportando in experiências
não pedimos conselhos a ninguém
quantas vezes o mal brotou
do sexo antecipado
com injúrias e lamentos
da divindade de plantão?

100 vezes nos eletrocutamos
na praça pública
para o gozo do Cardeal
100 vezes escarramos para o alto
e um girassol se abriu
em nossa frente

de cinza e vinho
de cinza e vinho
de cinza e vinho
(vinagre – que não bebemos)

só os pederastas nosso canto
compreendiam
as meninas narcotizadas
e os anjos do meio-dia

todos velavam seus instrumentos
de trabalho
imbecilmente
prazer era apontar
entre gritos de indecência
o normal comportamento
que nós outorgamos

Ricardo
a bomba amamos sem receio
e não esperamos o discurso do general
coçando as nádegas
as famílias exortando
para o bem da sociedade
(general era um boneco
nu
no palanque oficial)
cães grunhiam
lambendo restos de complacência
cavalos engaiolados
lírios mastigando
no interior das catedrais
entre nuvens de incenso
difícil atravessar a ponte
e não atravessamos
que o peso era em nossas costas

centuplicado
e inútil fora
do lado esquerdo
o mesmo chão de agreste
se oferecia –
rancor igual e ódio
a lei perene codificando
nossos anseios

Ricardo
destruíste destruímos
a cada instante
o corpo oferecido
elétrico suplício
dos sexos arrancar
sem lamentar-se
posse de mim de nós
dos transeuntes aglomerados
animais irracionais
na boca o riso se estampando
obedecendo mandamentos

terna infantil criança
nós te louvamos
que de morte em nós se revelou
teu retrato adolescente
quando a arma pousando sobre o ventre
as perspectivas estilhaçou
e retrocedemos
ao marco inicial
do seio subalterno
onde reina ignorância

Ricardo,
nós já morremos

À ESPERA DO ANJO

de cera
o anjo correu
pela Ladeira da Memória
e ninguém viu
do chafariz de ferro
jorrava esperma estagnado
molhando as folhas secas
de uma figueira bíblica
caídas sobre a escada
onde sentados esperávamos
o sinal
de sua ausência deflagrada
5 HORAS DA MANHÃ
ao meio-dia
gritamos para o alto

com o pênis endurecido
batendo em nosso ventre esticado de latão
tambor de flacidez de nuvens
ofendendo quem trabalhava
para o progresso da nação

À TARDE

porque as vozes mais sonoras de cansaço
estremeciam os guardas policiais
na garganta um cacto introduzimos
estimulante de ocasião
e o pênis abandonamos
para as moças que passavam
com odores de carbono
de cartas copiativas 5 vias

CHEGOU A NOITE

um mar de sêmen nos inundava
impedido foi o trânsito
e para o alto já não gritávamos
– era de silêncio o tempo –

DA MEIA-NOITE ÀS CINCO

dormimos nos intervalos de acender e apagar dos anúncios luminosos
talvez neste instante o Anjo apareceu
ignorando a posição de nosso corpo abandonado

NO OUTRO DIA

repetimos com mais força
o que fizemos anteriormente

NO OUTRO DIA

NO OUTRO

NO OUTRO

não encontramos solução

NO 6º DIA

optamos por uma decisão:

NÃO EXISTIA O ANJO

famintos rastejamos palmo a palmo
até o túnel perdição

NO 7º DIA

descansamos da procura
de nós
nada mais restava
o ventre aberto surda a voz na garganta arrebetada
arrancado pênis com amor sofreguidão

soaram as trombetas de Jericó

1964

POEMA NOTURNO COM APÓSTROFE

nada sabemos da sombra
do queixume do gás
dos letreiros de neon
nada sei sabemos
na noite metropolitana
janelas escancaradas
invisíveis mastros
semáforos semeando esperas
de não encontrarmos
a nós a ti
anjo de plástico
queimando espadas
nas ilhargas dos cavalos
motorizadas vespas
corroendo o resto de amor
de amor é ódio
por mim por ti por nós
já cultivado
há tanto tempo que esquecemos
agora de desfrutar
sem que nos vejam
a presença das mãos
do sexo deflorado
em nossas pernas
fatigadas pernas de andar
de andar de andar
morrendo sangue vomitando
nas almofadas ausentes
dos bancos públicos
onde cães vêm urinar naturalmente
crianças brincar de esconde-esconde
a bomba a bola a bomba
antes que o avesso se transforme
na harmonia das coisas repetidas
da lei geral da lei da lei
do lenho sacrossanto milenar
inutilmente
os pés atacando as mãos
que preferimos ignorar
nada sabemos nada
da espera sob a marquise
deste arranha-céu maledicências
atrás dos cartazes cinematográficos
em vitascope technicolor
da terra do faraó
bebendo náuseas de conservas enlatadas
a nós a mim oferecidas
anterior ao gesto final que não faremos
que a noite é povoada de cogumelos

– Falmer, por que dormes?

Maldoror passeia os cães
acorrentados sob o vento
ao nosso encontro
não temos voz para gritá-lo
não temos voz
do fundo deste poço envenenamento

cavado para nós
enquanto olhávamos
os últimos resquícios
da luz tão fugitiva
do expresso noturno
esmagando aranhas os testículos
os ovários adolescentes
ao regressarmos
à procura do mal estabelecido
os caminhos eram fechados
de arame holofotes
nas muralhas não deixaram
brechas para o salto
nada sabem de nós
e nos apontam para o repasto
cotidiano
das notícias dos jornais
engavetados na consciência
dos homens bem pensantes
gordas mãos
duplicatas creditadas
30 d/d c/ 3% de desconto
de misérias conjugais

– Falmer, por que dormes?
pega o sexo entre as mãos
aos transeuntes ocupados
com problemas de moral
como lembrança ofereça-o
de nossa predestinação
para o irreversível
e que o guardem entre os seios
das virgens milenares
cobertas de suor
cheirando mofo familiar

1964

POEMA PARA SUMIÊ

em Hiroshima

mon amour

em Hiroshima Nagasaki

mon amour

em Nagasaki

em Hiroshima

mon amour

(era uma bomba e outra bomba

e outra bomba

outra bomba

bombardeando

de cobalto megatons

sobre o asfalto)

entre a queda e o suspiro

o mar se congelou

(brasa dormida)

nos arrastamos caminhamos

no ventre o feto

semente estéril nascituro

trigais colheitas de excrementos

fulminantes

mon amour

em Hiroshima

1964

INÚTIL PRANTO PARA NAGISA OSHIMA

cegos

caminhamos

o sol nos olhos enterrado

longa espera

rua de passos retardados

longa marcha

que não faremos

rumo ao inacessível

inúteis nossos esforços

nesta hora de despedidas

o amor não praticado

a solidão já pressentida

1964

A MAÇÃ

sobre a mesa de fórmica

cortada em 4
será necessária

em 4 dilacerada
com punhal sofreguidão

– a semente é uma

podridão

Criança,
a escolha se faz presente
ou isto ou aquilo
agora ou nunca
revolver coração

A MAÇÃ

a divisão
ou a multiplicação?

e não fermenta

8/11/1964

POEMA

de aço
borboletas sangravam em cada canto
coloridas
mofadas
bíblicas borboletas
passeando sobre o asfalto

ninguém viu de suas bocas
as rosas expelidas
o cristal das asas empoeirado

só fezes se contemplavam

eram poucos os transeuntes
eu e tu
iluminados deserdados
alguns raros assassinos
a estátua negra de um menino escravo

1964

EPÍGRAFE PARA O LIVRO DE HORAS DE SÓROR ANGÉLICA

.....crash.....crash.....crash.....

um *robot* dilacera o filamento
 de teu estado
 de graça

quebrando flores pistilos vários

 e envolvido
 dorme
 (enorme)

kyrie eleison
cristãogaudio
cristelétrico

 cristel
 cristel
 cristel

no arranha-céu das catedrais
o robot levanta sua tromba

 numismática
 arquiiepiscopal

a cantas amiga:

 – sou esposa do rei ausente
 negra sou, porém formosa
 (da boca de Salomão
 e toda sua depravação)

A PERDIÇÃO

porque estou arrependido
de cinzas cobrirei a cabeça
os pés lavarei com água benta carismal
com cacos de telha
a epiderme rasparei
porque estou arrependido
a boca encherei de pedregulhos
as costas açoitarei
um cilício na cintura
o sexo prenderá
os rins amortecendo
em cruz abertos braços jejuarei
7 dias 7 noites
comendo pão ázimo de judeus
gafanhotos mel
porque estou arrependido
conhecerei a av. São João
da Cruz ou Evangelista não sei
e na primeira praça pública
me despirei
em sinal de humilhação
porque estou arrependido
vomitarei nas portas das igrejas
nos umbrais dos cemitérios defecarei
que tudo é pó
diz o Testamento
e se quiserem saber por que estou arrependido
não me perguntem

— ah, perdida geração,
o último avião passou e nos esqueceram
na plataforma nos deitamos
esperando
esperando
esperando

DE CERVEJA
e vomitando amônia
desta hora cancerosa
destilando
em que amar não foi
resto de dar-se
infantilmente

congelado vomito
levedo azedo suportamos

ah, tigres de vidro
de nossa náusea leopardo
rejubilantes poeirentos nos sofás
onde o corpo maceramos

sei de ventres que rasgados foram
de furados olhos
de bocas que se fecharam num bocejo

mas o inútil prevalece
fel do estômago
fezes
benzedrina – um epitáfio

1964

E NADA resta
senão ficarmos sob as árvores
das praças centrais
dos jardins pré-fabricados
dormindo
deitados sonhando
em êxtase acordados
olhando as folhas que caem imbecilmente
porque são folhas
e não porque de nós
a hora compartilham

daqui as borboletas se ausentaram
o cantar que ouvimos são de aves engaioladas
em altos prédios de apartamentos

há crianças urinando sobre a grama
velhos pútridos ruminando desejos inconfessos

o que fazer? – nada
nos espinhos dos canteiros
anjos mal dormidos
fumaça nos cabelos
infantilmente os olhos cravam
e lhes sorrimos em retribuição
um mútuo gesto de entendimento
nos aproxima
e ninguém nos vê
que mortos todos estão agora
só nós sabemos colher as flores
do pântano que nos embriaga

PRAÇA DA REPÚBLICA

pardais copulam na verde grama
e não importa que as crianças se aborreçam
comendo terra
chupando dedos
lambendo patas de cachorros
latindo para esponjosos gansos imbecis
flanando sobre um lago
de revelada podridão

estas árvores são árvores de outras praças
tão inúteis de imponência
nada oferecendo de que se coma –
famintos estamos nesta sombra
igual à sombra das marquises circunvizinhas
esperando o Retardado
– se não vier
à tarde deitaremos nestes bancos
onde meninos se mataram
em regozijo de todos os presentes

1964

DESCRIÇÃO DA PRAÇA DA REPÚBLICA PARA A AMADA QUE MORA NO INTERIOR

os lagos de tão rasos
não permitem afogamentos:
se temos fomes
não há que nos alimente
– os peixes
vivem
(de excrementos)

os pombos não nos pertencem
roubá-los será inútil por enquanto
e que valem os pombos para a fome de uma geração inteira?

sedentos
a sede aplacaremos com coca-cola
no bar mais próximo

algumas pontes o contato estabelecem
entre o vazio e o vazio
sugerindo paisagens que não vivemos

ao meio-dia
se debruçarmos sobre as ferragens
esperando a volta para os estábulos de ar condicionado
nos chamarão de pederastas

estátuas há
que olham para as árvores
contemplando as estátuas

no grande parque infantil
de arame rodeado
crianças são treinadas
como cães de apartamento

a beber nas horas certas
urinar nos W.C.
sem sujar o uniforme

na parte mais baixa se repararmos
sem muita preocupação
agências de turismo aveludadas
casas bancárias de velhas tradições
restaurantes e cafés
lojas de créditos
rodeiam o que mais se salienta no local:

O MICTÓRIO PÚBLICO
moralmente dividido
para homens e senhoras
não importa a condição

4/11/1964

ANJOS DESCEM das palmeiras
na rua São Luiz

era noite

porque não bebemos
porque o amor não foi em nós
realizado
porque de gás flores colhemos
dos letreiros de néon
não nos escolheram

e é assim
agências de turismo
nuvens oferecem ao nosso alcance
águas termais
hotéis de espuma
fascínios orientais de almanaque
o Louvre
a Santa Sé
o Palácio da Rainha
mas estamos nus – cabelos em desalinho
viajar nos é proibido
nos transatlânticos de primeira

Janeiro/ 1964

POEMA DA AUTORIDADE

turbulentos ou não
e a caravana passa
cães na retaguarda

CACHORROS-POLICIAIS

a prepotência demência insuficiência
de quem na mão a lei se vangloria
de estar guardada

– cuspiremos para o alto
minha geração
nos umbrais das catedrais
dos palácios episcopais
governamentais
defecaremos
quando surgir a manhã
(se a manhã vier)
flores nascerão tenho certeza
flor de fezes sobre a mesa
no altar
em vossa mão, filhos do cão!

1964

OS ANTROPÓFAGOS

sentados
comendo flores
os antropófagos embalam crianças
nos jardins mais próximos
– era de se ver
de porcelana tenras mãos quebradas
macios olhos num instante devorados
a surpresa espanto dos transeuntes
que nada compreendiam
que nada reclamavam

era de se ver
testículos sobre a grama
sexos boiando nos lagos artificiais
onde peixes de aquário
ensimesmavam-se boquiabertos –
vitral de tédio
ruminando as aparências
de anjos retardados

era de se ver a fome
a sofreguidão de lançarmo-nos em suas garras
bolas de visgo
um a um os membros arrancando
até a consumação do sexo

22/4/1964

NO VIADUTO DO CHÁ
pulamos para a morte
quando propícia for a sua hora
da realidade estampada
nos letreiros luminosos
um colchão de molas nos espera
além da ponte
e véus de noiva estraçalhados
virgens pudicas ostentando os seios
entre nuvens de náilon

18 horas e nos atrasamos para a festa

1964

AS VIRGENS RESTAURADAS

oh virgens
milhões de virgens
apodrecidas
ancoradas no cais
onde guindastes se elevam
com poderes de vômito
corroendo as idades

resta saber
se da mão estendida
um rio corre
se o mel
de nossas abelhas
voejam em aço
não frutifica em cera

resta saber
virgens
o amargo ventre despojado
o seio amargo
o cansado sexo
de não pousar a nossa vida

tudo é falso
um tesouro de indignidades
de iniquidades
passeia sobre as veias
e coração

exala um forte cheiro
das entranhas corrompidas

1964

NIRMA,
somos anjos
sobre o asfalto arrastando as asas
que forças há para o erguer-se
mas é inútil

Nirma,
você não compreende
e se pudera de espanto voltarias
ao inacessível e choraríamos

1964

POEMA MUITO ANTIGO

abaixo o mar estende
os seus naufrágios

sobre a areia
agora
a ti entrego minhas asas
(que estamos mortos
que morremos estamos nesta hora)
e nosso grito retorna
– ave de outras eras
merencória

ah, falésia,
precipitar-se o sonho
em seu abismo

NAS ESQUINAS
comedores de areia
desalmados
mãos estendemos aos transeuntes

flores pisamos
em contrário às leis do bom senso
e educação

mas não importa
nossos pés são de vime
de muletas caminhamos para lá
– se desejares, infante, em qualquer parte
o ônibus elétrico tomarias
rumo à noite
e fumando cigarros de cortiça
nos encontrasses,
o tempo resistiria em teus cabelos

nulo sentado permaneces na sala de visitas
onde velhos te apalpam com alfinetes de esponja
e somos nós os ignorados
do jardim de qual convívio?

– uma esmola, por favor!

28/1/1964

POEMA ANTROPOFÁGICO

as moças suburbanas
desceram todas na Av. São João
e subindo para a Praça da República
a grama devoraram
com angelical transporte e emoção

havia festa no ar
nas enferrujadas árvores
pombos dormiam indiferentes
defecando sobre o lago
verde cor da esperança

ah, o terror da surpresa de nossas mãos
apalpando bolas de elástico
flutuando nas cabeças de crianças embevecidas
pela nudez dos corpos nos canteiros
entre ovários estraçalhados

no final,
quando os cães uivaram docemente
afugentando os vermes sobre as pontes
os paquidermes de náilon recuaram para os bancos
numa ofensiva última
naquela tarde festival

houve choro e ranger de dentes
disse o Profeta

das moças suburbanas os ossos recolhi
no coreto central
de neve o asfalto se tingiu
nos transeuntes um odor de feno impregnou-se
e normal a vida continuou
nos cinemas superlotados
entre bolhas de fermento
e sêmen congelado

1964

O pântano

(1964-1968)

1. POEMA DAS SETE HORAS DA MANHÃ

Rasga o hímen de teus heróis
cidade minha,
antecipado voo de um unicórnio petrificados nos jardins de Nabucodonosor
estas veias carregadas de sêmen
intumescidas de barro
onde aprisionas o teu povo, cidade minha.

Epiderme de crianças
mastros desfraldados
bandeiras de aceno
penduradas nos postes telegráficos
nas antenas de televisão os seios destas virgens milenares corrompidas
podridão

Derrame, cidade minha, esta cesta de ovários
cornucópia de sexos
flutuando
nas cabeças
estes cabelos voando 30 andares
amanhecidos
odores de vômito
panos mofos...

1964

2.

As mãos e mergulhamos
escafandro de vidro
viseira de plástico
(ó inútil cavalheiro)
ao fundo de entranhas possuídas
furor e fogo
clemência divina não aplacada
às 3 horas da manhã
quando aberta a persiana
sentinelas de sabão
– tu jorraste celestial saliva
impropérios maldições líquidas sanguessugas
a presença anunciando águas mofadas
até o cerne deste espírito feliz
que canta:

aleluia
aleluia
aleluia

1964

3.

na barriga
rosa intumescida
vulgarmente
cultivando espinhos
entre o sexo e o reverso
das coisas feitas –

a fome e a nuvem
o cão e a cadela
coca-cola na mão
sanduíche em silêncio mastigado

A ESPERA

e outra vez
mais
cinema que se abre
luz que se deflagra
alguém que escarra
caindo meteórico cigarro
se apagando
em nossa testa
no chão
reina a paz evidentemente
VOCÊ NÃO VÊ?

a espada pendurada
o Anjo Gabriel penteia a longa cabeleira

12/2/1965

4. O VENTRE

se abrindo
a noite se estertora
em calabouços de vime
magnéticas flores
aço e fel
chumbo caindo
e vamos –

oh, nós de pesadas vestes
de um lado ao outro
os cavalos entre cortinas mastigando
as alfazemas que não colhemos

agora resta o ventre e esta lâmpada
escurecendo
visão dos pósteros que não virão

20/3/1965

5. O FESTIM

glândulas
os bárbaros mastigam
e mãos e ventre e sexos
tudo mais de mastigar-se
de boca em boca
escorrendo vinho nosso sangue
turbas águas minerais –

– senhora,

a mesa é colocada
neste prato plástico protoplasma
o coração – NOSSO
um garfo – O REVÓLVER
faca e fogo
para o repasto
pastando vermes
colhidos na manhã das virgens defloradas

19/4/1965

6.

nos conspurcamos
às 10 horas da noite
entre o rumor e o vagido
de cabeça em cabeça
aguardando os passos da besta-fera

relicários gestos

morte de amor infantil semblante
– por que não esperar?

estas vísceras são nossas
o ar bebemos de fuligem
e não nos contemplamos

robots de outrora

se quiseres inaugurar outras paisagens
um olhar nos basta
o resto será dado por acréscimo

9/10/1965

7.

que nos afoga
que nos sufoca
candelabros de espuma reacendendo
estas misérias anoitecidas

sem medo e pranto

ah, oleosas garras

escorrer de mel no corpo

que era nosso
teu
suado para a fome inteira
de um só dia
por uma noite inteira
de um lado ao outro
noturnas aves pousando sobre os ombros

sem compaixão

8/10/1965

8. (revelação da flor apodrecida)

aleluia
para a vida para a morte
atrás das colunas de granito

o corpo e o corpo

mãos pousando sobre o sexo
metal em brasa a escorrer do tabernáculo

(aleluia aleluia)

flor de vômito de nossa boca

ouropel ouropel

saís de amônia

cristais de esperma

8/9/1965

9.

destas bocas geleias escorrendo
pegajosos passos entre a flor e o vomitório
ventosas se agarrando
sugando toda essência
e FEL

e nós que agora paráliticos nos deitamos
terra-a-terra
arrastando a perna
até a margem do convívio estabelecido
cães que nos farejam
falos mortos secando ao sol destas luzes de neon
noite adentro sem compaixão

8/9/1965

10.

arrancadas vestes
nus permanecemos
de cicatriz em cicatriz
de baioneta em baioneta caminhando
noite oleosa final momento
– ah, leopardos nesta lama sonolentos
mastigando cabeleiras

um a um
e vamos

de um lado ao outro
do céu ao inferno
até o esgotamento
e semprecomeçar

11. (corporal)

21/7/1965

12.

o amor não vale

procurar não basta
sonhar é ausentar-se

18/8/1965

13.

265

20/3/1965

14.

líquidas sanguessugas
libélulas cor de espanto
esvoaçantes neste mel e lama
sugando fel

— e o verbo divino se fez carne
e apodreceu entre nós
nesta esquina
entre o amor e a procura
de gases envenenados flores de neon
ó nós de olhares neutros
um grito bastaria atroz fanfarra
e os esgotos se abririam
religiosas bocas
para engolir-nos

16/8/1965

15.

onde as lesmas se aglomeram e caracóis
nos conspurcamos
clamando aos céus
esperma derramando nestas cabeças
tenazmente

porque em nós a lei se glorifica
porque em nós o barro se enobrece
que somos podres
de pestilências as flores corroendo
apacando a fome
para a vida para a morte
este amor empobrecido
de recusas alimentado e mel

31/10/65

16.

de nós agora o despojar-se
se anuncia
anjo de escárnio vestido em brasa
atroando estes tambores
enciclopédicas guerras
batalhas nestas estradas de ir e vir
cercados
algemados
luz de neon nas transparências
de cartazes boquiabertos nas fachadas de cinemas
salas de espanto

lugar de medo borbulhando

sabor de vômito

OREMUS OREMUS

ah, moluscos

apodrecidas algas e fermentos
escorpiões subindo em tuas coxas
em nossas mãos estas aranhas para corromper-te

– figura infame

fogo-fátuo ressequido sêmen
(em outro tempo ejaculado)
azul de claraboias abertas para o charco

e mergulhamos

20/9/1965

17. (caminhando para o próximo crime)

uma noite inteira nos conduz ao morticínio
o crime reavivamos por instinto
até o esgotamento

e nos entristecemos
de mão em mão esta pedra carregando

de ser isto
ou ser aquilo

merda –
às 4 da manhã
o último salto ensaiamos
para a renúncia de um longo dia
a dormir em hotéis suspeitos
onde a cama é uma cama
a latrina uma latrina –
o sonho não levamos para lençóis de linho
ao acordar somos os mesmos
igual caminho seguiremos
as armas afagando
por uma noite inteira dentro do pântano

9/5/1966

18. O FESTIM II

senão a carne para oferecer
senão a boca
senão o sexo e coisas mais
(de tão banais)
senão as mãos

(as cabeleiras afagando)
senão os olhos para serem num instante perfurador
senão o corpo inteiro se consumindo num braseiro

(de vis metais) –

– avançai, ó putrefatos

9/5/1966

19. (FARGO)

cruel
de esgoto a náusea reverdece
a nossa –
que o amor não basta
que a nada o amor conduz
e não nos iludimos, senhora –

agora

o pântano nos aproxima

e vamos

gozando a podridão de sua oferta
nas mãos levando estas aranhas sanguessugas
porque assim nós decidimos
até a consumação dos séculos

9/5/1966

20.

muito temos dado e pouco recebido
de hora em hora
o mesmo gesto de recusas

alimentado

nos dilacera
e retornamos embevecidos
horror de anjos de quebradas asas
semeando esperma
sobre flores de um jardim imaginário

9/5/1966

21.

de purpurina o terror se veste
gritar não basta
que o silêncio se faz esponja
a morte é para além de nossa causa
não importa o fel a escorrer de nossa boca
o mal não importa

e a moral

a rua é nossa
e o resto
o resto
o resto
o resto
o resto

9/5/1966

22. (impropérios para Márcio)

melhor seria a este que nascido
 (jamais não fosse)
 e que nascendo
 viveu
 em brasa consumido
 o corpo oferecendo em gesto antecipado
 a quem mais desse
 inventando o amor de poucas horas
 em noites banais
 regressando sempre ao local de sempre
 por um prato de lentilhas
 e a própria perdição
 e a própria negação
 e a própria salvação

9/ 1966

23. (de Márcio – a fronteira)

uma vez mais o crime se anuncia
do gesto não sabemos se real
(imaginário)
se vale a pena chegar nesta fronteira
(entre demência
clarividência)

Márcio é tempo
do pântano caracóis de gelatina
se oferecem ao nosso encanto
e os devoramos sem precaução –
dos restos desta mesa as migalhas colheremos
porque somos assim mesmo –
todas as chances que não tivemos
e não nos importamos

– IMPORTA AGORA?

24.

a noite basta para matar-nos
uma vida inteira pendurada
galerias de cimento armado

tudo se faz
e nada fica

um grito
mas que se apertam em derradeiros gestos

21/7/1965

25.

mutilados
 do que nós já resta
 nos esquecemos
 arrastando o torso
 de uma cruz à outra
 de porta em porta estendendo a mão inexistente
 colhendo o pão que não deixaram sobre a mesa
 estes ferros na garganta
 religiosos cães que nos devoram

às 3 horas da manhã

os alicates abrem suas bocas

e nos prostramos
exangues

sangue
sangue
sangue
em cada esquina um de nós se escondeu dentro do lixo

1965

26.

não sei de nós a dor que se arrasta agora
a estrada é nossa
conscientes levando assim a vida
suportando o mal
e ninguém vê
nos ombros a cruz de muitos vícios
no rosto a marca envelhecida
fermento fel a dissolver – ah, tenebrosa
aranhas neste lodo ejaculado
os olhos devorando num só momento
amém

16/1/1967

27.

do chão estas feridas florescendo
entre cacos de vidro
escorpiões nos arrastando
até o final de uma noite apodrecida
onde o crime nos alimenta

e assim e sempre
um grito será tarde
vazio gesto a quem não ouve –
– por que não o despojar-se?
– por que não o despenhar-se
destas galerias ensolaradas de neon? –
a hora é próxima, amigos meus,
a garganta temos traumatizada
e nada importa
senão a fome que nos une
o sono que nos arrebenta

16/1/1967

28.

noturnas aves roendo nossas cinzas
do queimar-se em vão sem sortilégios
de andar sorrindo *robots* de plásticos
parando nas esquinas em gestos de consentimento
e o sono vem pela manhã com flores mortas
deslizando entre as pernas sujas do regresso
e nos deitamos simplesmente –

se não tiveres coragem, não te acerques
um rio corre de nosso ventre
de lodo e sal
aranhas passam suaves sobre a testa
é inútil tua mão
inútil teu gemido
nós descansamos simplesmente –

16/1/1967

29.

agora caminhando sonolentos
pela noite vamos
subindo estes degraus
o sexo entre as mãos
aos olhos oferecendo
que a nós nos resta somente o corpo
somente a fome e a sede
que nos consome
os verdes anos ressequidos
sob a luz destas calçadas

é preciso dormir
alguém convida para o sonho
e de mãos atadas nos prostramos
entre a flor e o vazio estômago
os anjos caem queimando as asas

– até amanhã, muito obrigado.

16/1/1967

30.

a renúncia é nossa
nosso o pranto
o amor não outorgado
nossa a rua onde paramos
com olhos de vigília procurando
o maior preço
em cada gesto descobrindo o prazer codificado
nosso o corpo se arrastando noite adentro
de esquina a esquina
devorando os restos de contentamento
em copos de vidro e xícaras de café
até que chega a madrugada
e um gosto fica em nossa boca
de aranhas massacradas nos lençóis
o cansaço de saber que amanhã será igual
também depois
depois
e depois

8/2/1967

31.

o nos colocarem entre serpentes
arminho e fofos
de espinhos virados pelo avesso
estrebuchadamente feroz
o bucho o fofo o mofo
ar de gesso
empanando seus chocalhos
cascavéis
guizos
nossas andanças pelas frisas

anoitecidamente

a nós
tecidas as algemas
apertando a mente

até a madrugada
viaturas nas esquinas policiais

ai de nós aqui
quando o lixeiro passa levando nossos restos
a sobra a obra
o rosto de quem viu e não compreendeu

9/12/1967

32.

quando chegar
um a um de lanças eriçadas
atacaremos
falange gloriosa

de um lado ao outro caminhando
entre o mal e a moral
pisando restos de idades mortas

amigos,
será de nós o despojar-se?

punhal nas mãos
de dor nos revestimos
pedras sobre nós

agora
o fim esta distância separando

(de gangrena contemplado)

amor não temos
ódio rancor
de tempos outros

vibrando golpes
na carne jovem
que nos pertence

e noite vamos
cruz nos ombros
subir estes degraus

arrancando os olhos
debaixo de lençóis
bebendo as lágrimas
por nós não derramadas
até o amanhecer

dormiremos

livres do mal
a pensar no que existe
além do pão
além da fome

atrás das portas
curtindo a náusea

da própria incompreensão

sem saber de nossa glória
e perdição

(de soluço a soluço)

1968

POEMAS DIVERSOS
(1965-1968)

TEMA PARA TAMBOR E VENTRE ABERTO

ah, fanfarras. Nesta tarde. Caracóis em nossas goelas
sugando sanguessugas
tenazmente as garras
glândulas glande
os paquidermes pisando fosforescências
– ah, surdas fanfarras
tambores de lata atroando
a noite se reduz em heroína
azul de metileno nos copos ovalados
mercúrio cromo e pão –
– um brinde para a decência
pestilência
incongruência
existência
uma esponja de náilon recolhendo esperma
na rua principal
e cães
e polvos se arrastando
entre cacos de vidro
pequenas chaminés
nos telhados da aurora coberta de plástico

ah, surdas fanfarras. Nesta tarde.
camisas de vênus desfraldadas
bandeiras de aceno
AÇO E FOGO A FÉ A FACA

rataplan
rataplan
rataplan

as éguas marcham
os heróis tocam trombetas e vamos
um a um de mãos dadas algemadas
rataplan
os intestinos derramando até o fim

27/6/1965

taça de cristal
e chumbo fogo azul
queimando as excrescências

ah, flor de luz lúcida luzindo
estranho amor de carne contemplado
e só e nada mais

um gesto
mansos caracóis em prata rastejando
em tuas mãos

por ti agora
a verdade é possuída
e te enobreces por não a revelar –

estátua viva pregavas à multidão
ausente de teu convívio
e eras só
que ninguém em praça pública
o teu silêncio ouviria –

os paralíticos são realmente os paralíticos
os cães provocam náuseas a si mesmos

– mas nem por isso um olhar
tu recusaste
aos boys de gravata e paletó
com pastas de couro plástico
documentos carregando
para o progresso da nação
dos senhores acachapados dos escritórios imobiliários
alfandegários
bancários

– entre todos você era o esclarecido
na mão o crime o impraticado
na boca o beijo
na testa a bomba repousando

ah, geração inteira condenada à perdição

276

PAIXÃO SEGUNDO SÃO MARCOS
Para Márcio

que de trevas são estes caminhos

e a luz não se acendeu

3ª hora:

subimos o calvário entre gritos alaridos
arrastando escorpiões

colhendo espinhos –

Simão,
de lepra nos vestiram aguardando este festim
a mesa era vazia
amargo o pão
a mirra com vinho misturada

E O FEL

vinagre nas esponjas aplacando nossa sede
o cigarro vitrificado

– que mais querem de nós?

senão ainda uma coroa de excrementos
cingindo nossa testa
onde o bálsamo jamais se derrama –

Judas,
por um beijo te entregamos nosso corpo
e não nos conhecestes
sentado na poltrona viatura policial
o dinheiro te pesava

e fomos

de porta em porta oferecendo esta miséria
algemados braços
cabeleiras arrancadas com furor
massacrado sexo
até a madrugada
quando as lesmas se aglomeram

mastigando esperma

de nós ejaculado –

– alguém estava nu, seguindo este cortejo:
– Senhor, sereis vós? –

(então se fez silêncio de galos degolados
pela espera)
rangeram os dentes dos chacais
e os tigres da luxúria de pelos eriçados
os sonhos devoram nas esquinas escurecidas
tropeçando nas sarjetas pelas bocas dos esgotos
cáímos pela 1ª vez

(e não nos ajudaste, Cirineu)

rastejamos passo a passo
para os bares noiteabertos
lamberam os cães nossas feridas
tenazmente vomitando sobre os copos de cristal

nos defloramos
sangue jorrou do lado aberto

água de sal

ah, espadas e punhais
soldados tiras gerais
as condecorações são vossas!
por cabeça um prêmio arrebatado
por prisão um desejo satisfeito –

na segunda queda
as pernas esfolaram nas fivelas
de botas reluzentes
ofegantes sob o peso de leis inúteis
que não reconhecemos –
levantamo-nos mais dispostos
apoiando-nos mutuamente
e pela TERCEIRA VEZ nos defrontamos
com o degrau impossível
caindo sobre o lixo arrastando podridão

nas costas suportando esta cruz
de muitos vícios
como reza a vã moral –

era o tempo do desprezo
de renúncia era o tempo já chegado
(e não nos conformamos)

quando surgiu a manhã
os crimes foram julgados
galos cantaram debatendo-se no esterco

E SEGUIMOS

um a um
irmanados na consciência dos crimes praticados
comendo estes jantares de terceira categoria
comprados sob os lençóis da noite anterior

sem remorso ou arrependimento

vencendo os degraus separando-nos da morte

por nós ignorada –

do lado esquerdo o mau ladrão
do direito o bom ladrão
e nós de abertos braços cuspindo para o alto
das prostitutas esperando seus abraços
dos pederastas o ganha-pão –

(E SE FEZ TREVAS NOS APARTAMENTOS

PARA UMA NOVA REDENÇÃO)

31/5/1966

1. BALADA DAS COISAS COTIDIANAS

cidade atroz, ruínas,
de cimento e mais cimento eu vou andando por aí
e você que passa indiferente e que não sente
o grande mal ameaçando sua cabeça
porque você está sozinho por que você é sufocado
nas espera de longas horas para tomar a condução
e eu sei que está sofrendo mas seu grito é proibido
e dia a dia seu trabalho é sempre o mesmo
não importa a condição
e então vai descobrir que o mundo não lhe pertence
e será tarde será tarde uma nova solução

cidade atroz, ruínas,
de manhã é muito triste o começo de um novo dia
caminhando por estas ruas encharcadas de vazio
cada um levando sobre os ombros uma noite consumida
em pensar no que existe em pensar no que nos resta
de tanto esforço feito em vão e ver que tudo já não presta
e mesmo assim viver se deve sempre e sempre ouvindo o rádio
dizer que o mundo está perdido e a guerra começou
em algum lugar muito distante
que você não sabe onde é que é
e tudo isto parece que afeta sua vida
no entanto o cerco vai fechando e um dia você percebe
que a arma está em suas mãos

cidade atroz, ruínas,
os meus olhos estão chorando e os seus também vão chorar daqui a pouco
nossas lágrimas cairão sobre a fogueira
e o fogo será mais forte pois que os donos do poder
estão falando e nós ouvimos, conscientes de que tudo está errado
em casa você chega já cansado
aceitando sem protesto uma nova imposição
e amanhã será melhor e eu sei que não será

cidade atroz, ruínas,
não há dor que se compare à minha dor.

3/9/1966

2. VOCÊ VAI MORRER

por esta estrada de ir e vir eu vou seguindo meu caminho
e vou sozinho
convidei você para que viesse andar comigo
e não nos encontramos
agora estamos longe e separados
embora eu veja você do outro lado
através do grande muro de fumaça radioativa

(entra bateria)

meu amigo,
abriremos o guarda-chuva e pisando nestas flores
irmanados estaremos na consciência do mesmo crime
de ter nas mãos este revólver
preparados para a guerra, para a morte preparados

aleluia
aleluia
aleluia

agora levo sobre as costas 2000 anos de mentiras
e não sei se vale a pena continuar esta jornada

A BOMBA VAI NASCER – O MUNDO VAI MORRER
A BOMBA VAI NASCER – O MUNDO VAI MORRER

e no asfalto dormiremos encharcados de gasolina
roendo nossos dedos arrastando a podridão
que hoje é tempo de sofrer
que hoje é tempo de sofrer
você vai morrer
que hoje é dia de sofrer
eu também vou morrer
você vai morrer
hoje é dia de sofrer...

3/9/1966

Observação: Tanto “Balada das coisas cotidianas” quanto “Você vai morrer” foram musicados por Jairo Ferreira. Conforme anotações nos originais de Orlando Parolini: “2 canções cuja música foi de Jairo Ferreira executadas em praça pública em 1966”.

serei sempre aquele a quem as asas são cortadas
e que nunca as teve
por mais que as quisesse para voar
das escarpadas
a quem a jaula está aberta
mas que sair não pode mais que um passo
onde um rio de sal e fogo
transpassa as caminhadas
a quem nos pulsos algemas não se fecham
com braços livres para acenar
sabendo inútil tanto esforço
que ninguém virá e a estrada está deserta
serei sempre aquele passando pela rua
vigiado pela autoridade
o poder constituído
a miséria quotidiana enlatada nos supermercados
seremos sempre essa desgraça
por mais que lutemos dia a dia
e de nós se contará
que somos heróis anônimos
por nós o dever fora cumprido
as mulheres todas descerão
para que deitemos em suas coxas
quando o sexo for extirpado
e sempre será assim
até morrermos estendendo a mão
aos nossos filhos a quem as asas serão cortadas
e que nunca as terão
por mais que as quisessem para voar

BOMBOM SONHO DE VALSA

na la(c)ta
o sonho
 valsa
alça que se desata
ao compasso
 de 3/quartos
aromatizados artificialmente
para o amor
sem eira e beira

9/12/1967

POEMA DE BASE

as mãos no corpo
nus sobre o sofá

a cor do espasmo espanto
restringindo estes desejos em crispações
ao rés em cris
ao gris do esperma

E
JA
CU
LA
DO

9/12/1967

NOTÍCIA

o feto o fato a foto

LAMA

fotograma ao écran
é o cão

sim
e
não
acontecimento

CIDADE/CIMENTO

29/11/1968

NA NOITE o corpo
a cor no corpo
clepsidra

fermentando indolências
A DOR

adorai a máquina
que não é má

A MORTE

29/11/1969

SEXO *ROBOT*

belo
nudez de plástico
gangrenas engrenagens

suportando o peso
pênis
porta
para nós

não aberta
ferrugem se alastrando
sobre os ombros

dissolvendo sombra corporal

SOL
no seio
a mão em meio
ventre estilhaçado galáxia sexual
azinhavre cabelo

BELO
plasma plástico
O NU

4/5/1969

Cartas de Babilônia

(1968-1972)

1.

Lyrtes

my baby

you don't know

em Babilônia

sus pensos jardins

acobertando sombras

sobras negadas à nossa fome

da mesa faraó

que descalços

umbrais não transporíamos

my baby

em Babilônia

barbitúricos sonhos

compensando vazio estômago amanhecido

corporal andar cansado internoite

Lyrtes

em Babilônia / baba / bomba

sexo leilão

lei do cão

espera esperma

cada um por si

my baby

you don't know

12/1/1968

2.

Lyrtes

my baby

em Babilônia

colônia férias florescemos

fumando Pall Mall

entranhas fervendo

sol anoitecendo

texturas fúteis flácidas membranas

face

membro a soerguer-se

ereção

Lyrtes amado corpo

my baby

bares luzabertos condições

(se vieres...

talvez pudesses...

– que está fazendo por aqui?

– vamos até o meu apê?)

em Babilônia

my baby

amônia morte

AMO

NÍA

CO

12/12/1968

3.

Jaime

James

J'aime

Je t'aime

teu corpo

pó que mastigamos
ruandando madrugadamente

(gado nos currais)

baltazar festim

apartamentos

à parte o resto
de ofertas recusado

(que não pedimos)

Jaime James

em Babilônia

mon ami

monalisa bebe nas galerias
gelo seco nas virilhas

cabelos eriçados

O BELO O ELO O EL

acorrentados

5/1/1969

6.

nosso medo
o não chegarem os bárbaros
de urânio lanças pontiagudas
ferindo a carne

virilhas dissecando

Ah, Kaváfis,

a ÁSIA é lá tão longe
anjos vermelhos e fronteira desconhecem
anjos vermelhos a fronteira desconhecem
e esperamos
pernas cruzadas
de túnicas despídos em praça pública

eu, os teus meninos,
surgir sol amarelo

negropoente
salamandras cinzas em nossas coxas
aranhas nos joelhos tecendo estes anseios

5/5/1969

7.

cantaremos salmos
sal roendo nossos lábios

LYRTEs

em Babilônia
esqueletos se fecharam em almofadas
mansamente entre lençóis se desfizeram

na madrugada

fogo de crispações

rosas desfolhadas girassóis

serpente afeto
cascavéis chocalhos sangrando este silêncio

Lyrtes

Nyrma

em vão morremos

14/5/1969

8.

frio
um rio desce pelo asfalto
crescem os olhos

mãos nos bolsos

café máquina requentado
várias vezes subindo esta avenida
aves noturnas

nada sobrou

jardins suspensos
na garganta pregos transpassados
colchão de molas
agulhas finas penetrando subcutâneas

até o amanhecer

subúrbios carros gerando nosso vomito

quem são eles

o que nós somos
ninguém pisou a lua
e lá não estamos

14/5/1969

9.
no espaço
a fera
a distância envelhece
onde o sexo colocar
aeronave supermercado
mãos boiando botões transistorizados
em transe corporal
vagando azul de metileno
cordão umbilical
: Lyrtes:
escafandro vitrificado mergulhamos
nas pedras milenares
ao teu contato em Babilônia City
Gotham City
e já não eras

7/7/1970

10.
pulsar
estrela coração
espaço abdominal
em 3" segundos
o sexo não revela
se demonstra se desmonta
manchete de jornal
jornada quotidiana
ao rés do chão noturno
urna de sais dissolvendo
o astronauta corrige a posição
Lyrtes:
em Isnamur a esfinge nos contempla
girando o telescópio
galáxia dissolução
pulsar pulsar pulsar
pulmão dilacerado
aço ferrugem

11.

A...

depois o vale floresceu entre anzóis
era seu o despertar carcaças
aranhas escorpiões sugando velhas árvores
deste jardim

O NOSSO

clarins de alvoradas
ao lado a mesa de migalhas
rei não fui
e abdiquei
entregar-se restou de nós despido corpo
cor da pele flutuando sobre carvões

20/10/1970

12. (ladainha)

VAZIO ESTÔMAGO

hienas vociferando neste deserto
certo/incerto
ossos cravados no isopor de uma paisagem que vejo da janela da torre de Babel

VAZIO ESTÔMAGO

hienas salmodiando calafrios
cio/rio
por 5 dólares quebramos promessas feitas no batismo 1ª comunhão imagens retardadas

VAZIO ESTÔMAGO

hienas devorando caracóis
plástico/lençóis/elásticos
hotel de 3ª categoria na Boca do Lixo por uma noite cama de capim

VAZIO ESTÔMAGO

hienas armadas de punhais
letais/fatais
nossas coxas entrelaçadas gafanhotos se esmagaram para a fome de anjos madrugadas odor de mofo

VAZIO ESTÔMAGO

hienas vomitando pão e vinho
pedra/sabão
fel em nossas veias injetado e conhecermos mais um dia à procura do inesperado das 6 horas da tarde até
à solução

VAZIO ESTÔMAGO

hiena... etc... etc...

20/10/1970

13.

Ricardo

pedra espinho nas almofadas
daqui nos contemplamos
pranto de não chorar

antes do pão o corpo
a cor do pó suas pegadas
aquém do mal do bem além da noite

além da noite
elétricas guitarras violadas
no ventre cravadas garras escorpiões

este veneno
este veneno
cacos garrafas chão espuma
e nos deitamos simplesmente

29/10/1970

14.

aqui viemos
neste jardim público
não descansamos
pútrido
de inverno feito para o calor do encontro
e que nos basta

arrasta
arrasta o corpo no entregar-se melhor oferta
coca-cola café
jantar de 3ª categoria no balcão suspenso de Nabucodonosor

– por favor, um cigarro!

cobra coral caleidoscópio

A LEI

A DOSE

O AMOR que ficou
atrás do mictório

29/10/1970

15. (ladainha II)

neste bar de praça mictório público
um rio desce
bíblico

entre cadeiras
anões de espasmos
flechas ligeiras
taças olhares de martínis secos

gelo

martírio de são sebastião cravado
nos postes de mercúrio
peixes elétricos extensão dos dedos

O MEDO A LEI

um prato de macarrão
antes da posse

se assim não fosse não viveríamos

30/11/1970

16.

retalhadas vísceras
sermos vis
o desejamos
o desjejum

lesmas caracóis nos copos altos hibernados
presunto e pão
cereja ausente deste cardápio

cardos cardumes
pedra-pomes
pedra-ume
gelatina corrosiva em nossas coxas
plásticos tendões
prazer elástico sofrer sem comentários

ó Babilônia
nos entregamos
ventre contra ventre
e só
se mais quiséssemos – repetiríamos

30/11/1970

17.

não fora o ventre arrebentado
entre o vazio várzea
de nós os anjos sorriam

atrás dos bancos
atroz formiga corroendo nossos olhos
ossos anões paisagem sem passagem

escorpiões

escória escol ralé da madrugada

um sapo girassol
vítreo parado
no ganha pão

não fora o ventre arrebetado

fome

fazer o amor já não seria

30/07/1971

18.

de cinema em cinema

estúpido fervor

favor de olhares entrelaçados
esterco estrela

1/3 de amor

um quarto de pensão sem lavatório

os impropérios
os minérios

ave, ave,

rio de misérias

balcão de quibes em casa turca

aqui Del' Rei,

pelo corpo já paguei

30/7/1971

19.

basta o gesto

haste que se levanta
até a madrugada
o pão em nossa porta
azedo leite fermentado
que mais importa?
café solúvel
requeijado
em bares de 3ª categoria
noturnos guizos
frisos de galeria
galés de braços acorrentados
ó cascavéis:
persianas se baixaram

retalhos de podridão

30/7/1971

20.

abriu-se a porta o breu esparramou-se
esperma espera (novamente)
pera ácida
era o aço de mil lençóis
faróis de vime espreitando
cinzas de cigarros em copos
não de cristal
corpo de espuma prazer sugando
sujo de amor entre soluços
calor da carne
a cor
a cavea
avé ó morte
o fim
um hálito de bÍlis no quarto enfumaçado

8/8/1971

21.

Marcio

clepsidra areia movediça
cruzando nossos braços
subindo o elevador

ELE
A
DOR

adro adorno de aluguel
de luz ornada a frente cabisbaixa
(imagem trivial)
nossos cacos
nossas coxas se tocaram em crispações
por um momento
movimento lento
o sexo se alteara
as sobras de nós mesmos repousando no sofá

8/8/1971

22. (cartão postal)

Marcio

mar em cio
revolvendo entranhas
maresia

mar de nós

A MERDA
O MEL

deslumbrados gestos
internoitecidamente

marenoite Marcio
arfuligem fuga

marasfalto
ao alto

os automóveis

eis aqui os servos do clamor

Marcio

sexo

amor

8/8/1971

23.

aqui o crime nos vergasta
em Babilônia City
areia aquário de peixes paquidermes
epiderme grossa um rio
era impossível vencer
o preço
posse
na madrugada tosse de cigarros
mentolados
garras mentais azinhavradas
cobertos de suor
encardidos lençóis de tantos usos
nossas mãos tocando cartilagens –
o gesto

branco giz na escuridão
cortando o ventre dolorido em vômitos de fome
(que de amor não era
mas de pão)

um prato de sopa
REVOLVER

entregar-se o corpo
entre a cor e pó deste tormento
esgar escárnio escorpião
coração plástico batendo em caixa acústica
em Babilônia City
onde faróis se apagam sobre venenos

amanhecer
intumescidas veias chacaís de isopor
por isso vamos sem remorso em soluços
sem solução

10/08/1971

24.

Eduardo
árduo é o caminho

e chegar não fora nunca solução
partir somente partir incólumes
roupões de náilon escondendo flores plásticas

facas de cristais

o ar que respiramos

EDUARDO

árido deserto banal imagem
asfalto e cal

= O MAL =

filhos a nascer de uma linhagem
a voar no espaço

pássaros de aço

e a nós precursores desta aurora
só nos resta o árduo caminho

chorar agora

21/2/1972

25.

Dardos de metal corroendo os braços
um fardo a carregar

EDUARDO

de muitos laços
abandonados rastros nesta selva ferrugem
imagem do que foi em tarde Consolação
e se assim não fora
anéis de espanto não se dissolveriam
viriam os cães morder os restos
de nós os fotografados gestos
de um momento perdição

22/2/1972

26.

em Babilônia
negamos
bibelôs de aquários anoitecidos
peixes piranhas ossos triturando

NOSSOS

cinzas de festim convivas recusados
o não lamento
lama

cama

excrementos

fulgor de aurora nos pastos ressequidos
chão que não pisamos

o piso

o PIS

pisoteados
cocheira aberta tropel de bárbaros
em Babilônia nos negamos

6/3/1972

27.

Eduardo

salamandras cinzas nos olhos arroxeados
sal de amônia
amor negado
odor de musgo nos cinemas vesperais
bocas bocejo
mãos o sexo afagando
ar de *spray* que respiramos

ao rés do chão

os ais de muitas fomes transpassando o ventre

(não o coração)

e tranquilos nesta vitória nos aguentamos
um tempo e outro tempo
sem a ninguém dar satisfação

6/3/1972

28.

10 horas da noite
honra e desonra
o réu e seus açoites que não somos
pernoite ao rés do chão deste desejo

o pão

negar-se ao fogo ao jogo perdição
negros faróis na madrugada
os lençóis cobertos de suor
abertos abraços
gestos lassos do que passou sem comentários

lacraram os relicários deste amor
que mais não vale
e pouco importa o seu clamor

honra e desonra
horror de quem viu na boca nossos beijos
sexos se tocando
se assim não fora

quem de nós resistiria?

10/3/1972

29.

depois
amargos frutos de isopor em cama fria
pedestais de gelo clamor de cinzas

os restos
os rastros
roxos girassóis de metileno
caracóis sangrando pestilências
as mãos
os pés
corroendo as indolências no flagrar da tarde antecipada de sua adolescência

arde
arde em fogo
nosso ventre
em nossas costas as mãos se deslizando
em só fervor sem crediário
sem favor

10/3/1972

30.

negamos tudo
o negro o branco a cor das alvoradas
fotograficamente ficamos

nos amamos

ao inverso negativo desfocado
o fogo
o jogo

negação do que foi
planetária noite corrupta

na garganta o nó de nenhum laço
traços deixados corpos consumidos
moído
idos milenares já tão vividos –

bate coração arrebenta
que de romântico não tecem os olhos frios

nossos

cântico dos cânticos deste prazer da carne
perdurando um só momento

que mais queremos?

14/3/1972

31.

tarde asfalto
falsos não são nossos olhares
colares intenções

guirlandas anoitecidas
glândulas

glande
fuligem guelras girassóis de esperas
ácidos frutos peras apodrecidas

e vamos ao te encontro
de sexo a sexo
nos entregamos
NUS

entre o corpo e o corpo
suor de tanto esforço
que em vão não foi

14/3/1972

32.
(não os filhos pródigos)

público sonho pútrido várzeas ensolaradas
varizes furadas
bíblicos anões
responsórios vários multidão

rios de mel que não provamos

A MERDA

O AR

aros metal prendendo os sexos

veredas de perdição

verdade além do primeiro passo salvação
romeiros regressando de outras eras
nosso ventre gesso queimando
desolada quermesse do ganha-pão

FARGO

em nós a posse glorifica
o sexo se consome

que temos forme

home sweet home

23/3/1972

33.

Fargo

amargo

amar

ramos de um domingo desta paixão

NOSSA

hosana! hosana!

olhos insanos devorando sensações

o dever que não cumprimos
não seria solução

anos e anos
caminhantes da aurora presumida
hora sofrida
feridas de tantos golpes sustentados

– eia! sus! sexo-amor!

babelônios corcéis suspensos
anéis de orgasmos corporais

24/3/1972

34.

elétricas guitarras

(chorando?)

garras espreitando faróis entardecidos
3 vezes descemos a avenida

cigarras veias eletrônicas

amarras cortadas

e fomos

em apartamentos dormindo
roendo misérias consentidas

sonhando
velar
amar

comer

kitchnete e quarto dia a dia

“because something is happening
but You don’t know what it is
do You, mister Jones?”

improváveis causas de mistérios não de Eleusis

em nós

que ousas contemplar?

templo de carne edificamos
de sexo a sexo tecemos o trajeto
que outros virão em dores se arrastar

27/3/1972

pedras pomares
em nosso quarto mares fuligem

A MÓ

na garganta o grito enclausurado

esmagando
esmorecidos passos inversa paixão
que de frutos
não medram nosso aquário

calvário

de cal um rio suburbano anoitece

programas noturnais
um prato de macarrão
aeronaves de fogo outros mundos que conhecemos
que mais não são andróginas atitudes

TRANSFIGURAÇÃO

28/3/1972

36.

chagas chacais

o charco

e mergulhamos

os olhos os olhos afixando
desejos mentais em bancos públicos

feridas a sangrar

ruandando entre pilastras se esgotando
de bronze as feras nas galerias
de arminho as garras do procurar

melhor preço
sem endereço a relatar
latas de náusea que degustamos
que assim foi
é
será

27/3/1972

ANEXO III: UMA SÍNTESE BIOGRÁFICA

*Pra que serve o homem?
O que é que ele tem?
Ou é um puta barão
Ou um João ninguém!*

Camisa de Vênus

Foi muito difícil conseguir informações biográficas sobre Orlando Parolini, visto que quase todas as pessoas que com ele conviveram já não se encontram entre nós. De qualquer modo, fui reunindo, através de depoimentos e algumas poucas conversas eletrônicas, as informações que consegui.

Orlando Parolini nasceu em Perdizinha¹⁹⁷, Minas Gerais em 1936. De família numerosa (e muito religiosa), é o caçula de nove irmãos. Vive a infância em sua cidade natal e na adolescência muda-se para a cidade de Uberaba, onde serve o Tiro de Guerra e trabalha na biblioteca municipal da cidade. Logo em seguida, segue para São Paulo, onde, por vários anos, é seminarista na Ordem dos Estigmatinos. Ainda em São Paulo, estuda teatro e aprofunda seu repertório de leituras, além de conviver os artistas marginais de seu tempo e começar a escritura de sua obra poética.

Participa do Grupo de Estudos Fílmicos de São Paulo e escreveu crítica sobre cinema japonês no jornal *São Paulo Shimbun*. No ano de 1965, Reichenbach faz a fotografia do curta-metragem *Via sacra*, criado por Parolini e considerado o primeiro filme underground feito no Brasil. O filme, entretanto, não existe, pois, Parolini, num acesso de paranoia, em 1970, sob a ameaça de ter seu material filmado confiscado pela polícia federal e de ser preso, torturado, morto, sabe-se lá, picotou todo o negativo, fotograma por fotograma. No filme, ele “misturava imagens de um Cristo esfarrapado perambulando pelas ruas do centro de São Paulo com cenas estarrecedoras de nudez frontal, sexo em grupo e canibalismo. Parolini antecedeu Pasolini em sua ascese feita de excessos” (REICHENBACH, 2004, p.232). Atuou, ainda, em vários filmes do cinema marginal paulista (principalmente sob direção de Reichenbach).

¹⁹⁷ Esta é a cidade exata de nascimento do poeta de acordo com correspondência eletrônica trocada com Nelson Parolini, familiar de Orlando.

Deixou quatro coletâneas de poesia: *Poemas* (1957-1961), *Poemas do pequeno assassino* (1963-1964), *O pântano* (1964-1968), e *Cartas de Babilônia* (1968-1972). No campo teatral, escreveu duas peças, *Divirta-se* e *O frango e a freira*. Também deixou um romance intitulado *Culus ridendus* (1986) – que Reichenbach chama de obra-prima e que passou pelas mãos de vários editores, sendo recusado por todos (*Idem*, p.233). Desgastado com tanta mediocridade e cegueira do meio editorial, não pensava mais em editar seus livros.

Orlando Parolini morreu em São Paulo, de infarto do miocárdio, no dia 5 de maio de 1991, aos 54 anos de idade.

ANEXO IV: ALGUMA ICONOGRAFIA

*É uma foto que não era para capa
Era a mera contracapa, a face obscura
O retrato da paúra quando o cara
Se prepara para dar a cara a tapa*

Chico Buarque

Nesse último anexo, como complemento à síntese biográfica, algum material iconográfico do poeta coletados em várias fontes. Em algumas das fotos não foi possível encontrar o autor da imagem.

Orlando Parolini em filmagem em algum lugar de São Paulo.

Foto: Orlando Parolini e Alvimar Taddei em atuação no filme *Amor, Palavra Prostituta* (1982), de Carlos Reichenbach.

Orlando Parolini atuando no filme *Sangue Corsário* (1979), de Carlos Reichenbach.

Orlando Parolini atuando em seu filme radical, *Via Sacra* (1965).

Foto: arquivo Jairo Ferreira

Na trindade de fotos, Misaki Tanaka e Orlando Parolini em *O império do Desejo* (1981), de Carlos Reichenbach.

Fotos: Carlos Shintomi