



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Diógenes Oliveira da Costa

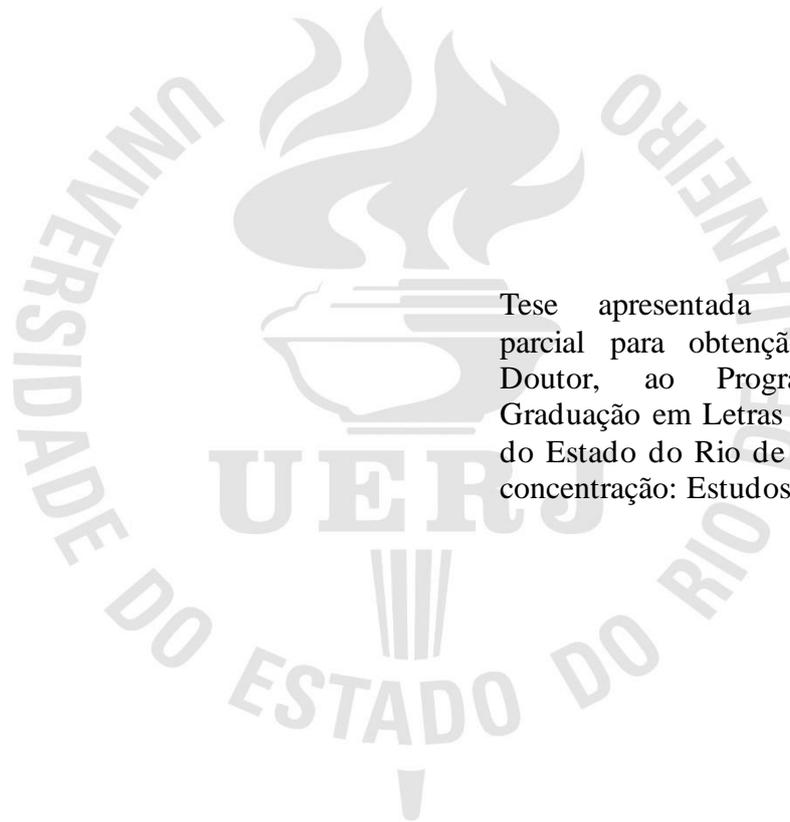
O reencantamento do mundo por Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal

Rio de Janeiro

2020

Diógenes Oliveira da Costa

O reencantamento do mundo por Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Cristina Chiara

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C837 Costa, Diogenes Oliveira da.
O reencantamento do mundo por Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal
/ Diogenes Oliveira da Costa. - 2020.
277 f.: il.

Orientadora: Ana Cristina Rezende Chiara.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Piva, Roberto, 1937- Crítica e interpretação – Teses. 2. Chacal,
1951- Crítica e interpretação – Teses. 3. Ginsberg, Allen, 1926-1997 -
Crítica e interpretação - Teses. 4. Poesia brasileira - História e crítica –
Teses. I. Chiara, Ana Cristina. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Diógenes Oliveira da Costa

O reencantamento do mundo por Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 25 de agosto de 2020

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Cristina Rezende Chiara (orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. André Luiz de Freitas Dias
Centro Universitário de Volta Redonda

Prof^a. Dra. Fernanda Teixeira de Medeiros
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcelo dos Santos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

À minha esposa Morgana, o reencantamento do meu mundo.

Ao meu pai, Josinaldo; à minha vó Celina; à vó da Morgana, Irene (em memória).

AGRADECIMENTOS

Esta tese não teria sido possível sem a contribuição da minha esposa Morgana com seu incentivo e seu amor; sem o exemplo de força da minha mãe Beth e da minha irmã Diangelis; sem o companheirismo da minha orientadora Ana Chiara; sem as aulas de Guillermo Giucci; sem as leituras indicadas por Claudio Willer; sem a troca de ideias com Chacal; sem os professores da UERJ cujo convívio serviu de grande aprendizado.

A todos, meus sinceros agradecimentos.

(...)
nos usem como
exemplo, tentem se
recompor, andem na
linha,
encontrem suas comunidades,
tentem resgatar suas próprias consciências,
prestem mais atenção aos seus amigos,
ao seu trabalho,
à sua meditação,
à sua arte,
à sua beleza,
façam o que for preciso pela sua própria eternidade.
Allen Ginsberg

RESUMO

COSTA, Diógenes Oliveira da. *O reencantamento do mundo por Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal*. 2020. 277 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Roberto Piva e Chacal, dois dos maiores nomes da poesia brasileira contemporânea (e raramente estudados em conjunto) têm Allen Ginsberg, o grande poeta americano da segunda metade do século XX, como referência. Através da leitura parafrástica, nos aproximamos de suas obras (*Paranóia e Ciclones; Muito prazer, Ricardo, Preço da passagem e América; Uivo e A queda da América*, respectivamente) e de suas posições de poeta perante as restrições impostas pela realidade. O uso de enteógenos – a partir dos conceitos de R. Gordon Wasson e dos relatos de Davi Kopenawa, entre outros – e do que conhecemos como “drogas” – nas palavras de Eduardo Viveiros e Timothy Leary, por exemplo – incitam um processo de reencantamento do mundo pragmático, racional – pelas concepções de Friedrich Nietzsche, Max Weber e Peter Sloterdijk. A linguagem da poesia, na qual a figura do poeta retorna ao arcaico e estabelece contatos atemporais – é o caso de Gary Snyder – entra neste processo como potencial fator de frestas reencantadas em meio ao panorama moderno/nihilista.

Palavras-chave: Allen Ginsberg. Roberto Piva. Chacal. Reencantamento do Mundo. Poesia.

Transgressão.

ABSTRACT

COSTA, Diógenes Oliveira da. *The re-enchantment of the world by Allen Ginsberg, Roberto Piva and Chacal*. 2020. 279 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Roberto Piva and Chacal, two of the greatest names of contemporary Brazilian poetry (and rarely studied together) have Allen Ginsberg, the great American poet of the second half of the 20th century, as a reference. Through paraphrastic reading, we approach his works (*Paranóia* and *Ciclones*; *Muito prazer, Ricardo*, *Preço da passagem* and *América*; *Uivo* and *A queda da América*, respectively) and their positions as a poet in the face of the restrictions imposed by reality. The use of entheogens – based on the concepts of R. Gordon Wasson and the accounts of Davi Kopenawa, among others – and what we know as “drugs” – in the words of Eduardo Viveiros de Castro and Timothy Leary, for instance – incite a process of re-enchantment of the pragmatic, rational world – for the conceptions of Friedrich Nietzsche, Max Weber and Peter Sloterdijk. The language of poetry, in which the figure of the poet returns to the archaic and establishes timeless contacts – it is the case of Gary Snyder – enters this process as a potential factor of reenchanted cracks among the modern/nihilist panorama.

Keywords: Allen Ginsberg. Roberto Piva. Chacal. Re-enchantment of the World. Poetry.

Transgression.

SUMÁRIO

| | | |
|----|--|-----|
| | INTRODUÇÃO | 09 |
| 1 | ENTEÓGENOS E “DROGAS”: UM (BREVE) PANORAMA DO “DEUS DENTRO DE NÓS” À “VIAGEM” DA CONTRACULTURA | 15 |
| 2 | BIOESCRITAS/BIOPOÉTICAS: “NOBRES HISTÓRIAS [...], RICAS MEMÓRIAS” EM RELATOS DE VIDA E ARTE | 33 |
| 3 | A IMAGEM DO POETA MALDITO/MARGINAL: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS NOS “VOOS DA BLASFÊMIA” | 54 |
| 4 | “JARDIM ENCANTADO”: ENCANTAMENTO, DESENCANTAMENTO E REENCANTAMENTO DE “UM NOVO CORPO” | 70 |
| 5 | <i>UIVO</i>: “BRECHAS ENCARNADAS” EM VISÕES, SONHOS E VERSOS.. | 92 |
| 6 | <i>A QUEDA DA AMÉRICA</i>: NAS CURVAS DO DESLOCAMENTO, “DESLIGUE-SE DA MATÉRIA, & OLHE AO REDOR” | 127 |
| 7 | <i>PARANÓIA</i>: “UM ÓRFÃO [...] DESCENDO UMA RUA GASTA” PELA SÃO PAULO DA POESIA E DO DELÍRIO | 159 |
| 8 | <i>CICLONES</i>: XAMANISMO E ENDEREÇAMENTO “RUMO ÀS ESTEPES ETERNAS” | 178 |
| 9 | <i>MUITO PRAZER, RICARDO, PREÇO DA PASSAGEM E AMÉRICA</i>: A “PRIMEIRA POESIA” DE CHACAL E O RETORNO DO POETA NO “VENTO DA VENTURA” | 204 |
| 10 | O REENCANTAMENTO DO MUNDO: GARY SNYDER “UIVANDO COMO UM HOMEM SÁBIO” SEUS “LAMPEJOS DE LUCIDEZ” | 239 |
| | COM SIDERAÇÕES FINAIS: “SEGUINDO RITMOS DISTANTES, MAS ESCUTADOS EM PROFUNDIDADE” | 253 |
| | REFERÊNCIAS | 270 |

INTRODUÇÃO

Vou explorar [...] a seguinte hipótese: a revolução poética moderna tem como princípio a liberdade entendida como uma maneira de que o poeta dispõe para acompanhar seu dito. Esse acompanhamento tem como condição de possibilidade uma nova experiência política do sensível, uma maneira nova que a política tem de se tornar sensível e afetar o ethos cidadão na era das revoluções modernas. (Rancière. Políticas da Escrita, 1995, p.109)

“No paradoxo há, ao mesmo tempo, isto e aquilo. O paradoxo é o que estamos assistindo, essa conjunção do arcaico com a tecnologia de ponta, ou seja, a tribo e a internet juntas [...]. A tópica moderna era a verticalidade, o poder do pai, do professor, daquele que sabe. Em substituição a esse tópico vertical, estaria sucedendo uma tópica horizontal, chamada ‘a lei dos irmãos’. Não mais aquilo que é simplesmente da ordem da educação, não mais aquele que por saber puxa o bárbaro para a civilização, não mais a transmissão a partir da educação, mas da iniciação. Passa-se da educação para a iniciação. Iniciação é o que faz sobressair um tesouro que está aí e a internet é um fenômeno que nos empurra da educação para a iniciação. É justamente aí que está criando o que se pode chamar de comunicação pós-moderna. Estamos assistindo a comunicação interativa, para além do simples ideal racional, uma comunicação que será em seus diversos aspectos, emocional.¹”

(Michel Mafesoli)

William Blake, Edgar Allan Poe, Antonin Artaud, Conde de Lautréamont, Charles Baudelaire, entre outros, partilham uma condição dissonante. Porém, esta aproximação não se dá somente por semelhanças. Roberto Piva e Chacal, poetas raramente estudados em conjunto, admiram Allen Ginsberg. O poeta americano, talvez o maior da segunda metade do século XX, promove o contato entre ambos, dois dos nomes mais relevantes da poesia brasileira contemporânea. Tão diferentes, o paulistano Piva e o carioca Chacal têm Ginsberg como ponto em comum. Mas o que o autor de *Uivo* tem de interessante que atrai poetas tão distintos? Para saber, é necessário rumar por percursos árduos que não facilitam a experiência e, por isso mesmo, cativam leitores ávidos por uma poesia provocadora.

¹ Disponível em: <<http://projetos.eusoufamecos.net/b-ppgcom/2019/05/30/desencantamento-e-reencantamento-michel-maffesoli-fala-sobre-o-pensamento-pos-moderno-na-famecos>>. Acesso em: 23 de jul. 2020.

O itinerário desta pesquisa se inicia (capítulo 1) a partir de um breve horizonte exposto sobre enteógenos e as chamadas “drogas”. Apesar das diferenças, certas características atribuídas ao segundo se confundem com as do primeiro. A problematização se amplifica quando o interesse por estas substâncias (monitoradas pelo Estado regulador, apesar da tendência jovem) que reinterpretam a realidade cresce consideravelmente na contracultura americana do pós-guerra. Espalham-se pelo ocidente, desembarcando pelo viés da psicodelia difundida em terras brasileiras, contrariando bases sociais e culturais para, então, alçar voos desafiadores.

Há uma transformação que não se dá facilmente. Entre ânsia e prazer, o ser humano se torna outro. Ele nasce para uma nova consciência cuja perda dos sentidos o leva a uma Beleza sábia e misteriosa, presente, por exemplo, na poesia de Baudelaire e Byron; nas palavras de Davi Kopenawa; nos estudos de R. Gordon Wasson, Carl A. P. Ruck e Albert Hofman; nas declarações de Eduardo Viveiros de Castro; nas utopias de Timothy Leray.

A seguir (capítulo 2), avançamos na direção de escritas não ficcionais que podem trazer elementos de ficção no tratamento do tema. Autores como Thomas de Quincey, Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, William Burroughs e Allen Ginsberg escrevem (a experiência da linguagem) sobre os efeitos de substâncias consumidas anteriormente ao relato. Com isso, queremos apontar que a experiência do transe nem sempre é paralela à da escrita. A ascensão no abismo é sugerida não só pelo viés estilístico, mas também sob a memória afetada. A escrita preserva, entre lembranças claras e ilusões da mente, o que é passageiro. Ela floresce a Beleza do traço artístico – a partir dos conceitos de bioescrita e biopoética – como alternativa ao pensamento racional na busca de possibilidades como as reveladas pelo mundo sensível e por uma mente alterada.

O homem é levado a outro tempo, a outro lugar despido de vergonha. A catarse e o encanto o correlacionam não ao individualismo, mas ao ser que, apesar das limitações da linguagem, mergulha na pluralidade de um único momento e depois retorna, acreditando que pode escrever (mesmo com imprecisões) sobre o evento. Entre verdade e criação, a memória trai e o registro (no caso, poético) mostra, enfim, uma força que não deve ser ignorada.

A andança (capítulo 3) tem o aspecto da transgressão como fundamental para seguir. A escuridão se torna a luz de uma poética, uma linhagem. Ela desperta interesse por seus escritos e por suas vidas. Cria-se um amálgama entre o poeta marginal (Waly Salomão, Torquato Neto, Cacaso) e o poeta maldito (Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Gérard de Nerval). Aproximam-se pela revolta individual que se transforma na rebelião de uma genealogia herética. Nos desregramentos do isolamento compartilhado (profanação reprovada

por uns e admirada por outros), assumem, assim, caráter incompreendido que antecipa o futuro.

Em diferentes níveis, transmitem um saber difícil de ser entendido e aceito. Expandem o espírito do humanismo neopagão cuja poesia é mais viva no devaneio de um novo dia. O poeta conduz uma coletividade integrada nas esferas estética e comportamental. Esta herança ganha estofos. Ginsberg “desperta” Piva e Chacal por caminhos que diferem, mas também se assemelham. A transgressão se faz presente. Desta maneira, tornam-se outros para, a partir dos mistérios do universo, enfrentarem o mundo atual com intervalos de reencantamento.

Progredimos (capítulo 4) pela dimensão espiritual, pelo transe, pelo êxtase. A poesia (de William Blake e Walt Whitman, por exemplo), com ar de condenação e divindade misteriosa, retorna aos primeiros tempos, nos quais, o mito da magia era soberano e se espalhava como pura imanência. Em seguida, tratamos do seu desencantamento pelo viés de Max Weber. O ser humano se afasta do encanto e se torna racional e cético em relação ao poderes arcaicos. Sob a ênfase da moral rebatida por Friedrich Nietzsche, é induzido ao arrependimento por suas tentações mundanas. Por outro lado, a normatividade e seu caráter metódico, sistemático, sóbrio e disciplinado – como examinada pelos estudos de Peter Sloterdijk – condena marcas de arrebatamento como garantia de dias melhores. A vida, orientada pelo desempenho social, torna a magia mera credence. Criam-se doutrinas antagonistas à “precariedade” da experiência mística, atribuindo um poder inexorável aos bens materiais.

Neste contexto, o poeta revive o sagrado. Como um demiurgo², reencanta a paisagem limitada e compartilha sua maravilha. Ele não teme o oculto, pois acredita que nos conhecemos mais quando nos aventuramos no desconhecido. Considera os enteógenos e as “drogas” veículos de um tráfego metafísico que recobra a participação humana na integridade do mundo. Incomodado, aponta para o real perigo: a perversidade por trás do suposto mundo harmônico, dócil e orgulhoso da prevalência burguesa, tornando a magia dessacralizada e a embriaguez ausente. Desta maneira, caminha asfiziado para a morte não enquanto passagem, mas desaparecimento. Por isso, o poeta adere ao seu tempo e toma distância como pária que retoma o arcaico como fresta reencantada em meio ao panomara moderno.

Com os poetas, a viagem vai da escuridão à luz sem perder o charme do enigma.

² Artesão que organiza o universo, ele não cria a realidade, mas modela o caos pela imitação de modelos. É responsável pelo mal que não pode ser atribuído ao Criador. Segundo Platão em *Timeu* (tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2003), é o “produtor e pai deste universo” (*Timeu* 28c) que “tomando tudo quanto era visível, que era desprovido de repouso, mas se movia contra as regras e de forma desordenada, conduziu-o da desordem para a ordem” (*Timeu* 30a).

Caminhamos (capítulo 5) com Allen Ginsberg nos versos de *Uivo*. Esta proximidade íntima acontece pela paráfrase como percepção sensível. Elaboramos uma interpretação viável dos novos espaços que surgem. Para além da necessidade prática, suas trocas subjetivas geram fluxos afetivos mediante a experiência da linguagem e, assim, enriquecem o trajeto.

Há muito material sobre Ginsberg. Destacamos sua importância, seu histórico familiar, as amizades, a América dos anos 50, o pós-guerra, a *Six Gallery Reading* e a leitura de *Uivo*. A partir deste acontecimento, o lançamento da obra, os casos de censura, julgamento, liberação e o conseqüente holofote midiático. Pelos olhos angelicais do poeta, a maldição é revelação. Sua travessia pelas tormentas do mundo é audaz e coletiva. Ele mergulha nas profundezas para reconstruir um cenário perdido. Com *Uivo*, Ginsberg recria um cosmos especial evocando expoentes da loucura e autores preferidos que, logo, ecoam os gritos silenciados da alma.

A locomoção (capítulo 6) continua pelo devaneio presente em *A queda da América*. Ginsberg peregrina para dentro das entranhas da América dos anos 60 e 70. Pelas veias da natureza, vê nos animais selvagens figuras mitológicas; nos cenários naturais, mata adentro, a floresta que resiste. Verborrágico sem deixar a maturidade de lado, Ginsberg aponta seu frenesi contra a vida militarizada e econômica que derrama o sangue de jovens na guerra do Vietnã – um cotidiano que se estende na poluição das metrópoles. Nas autoestradas americanas, o periférico e sua fala comunal se irmanam no brilho das substâncias alteradoras de consciência, na metamorfose do tempo, na aproximação entre vida e morte, sexo e música, loucura e clarão.

Há um Desejo que paira em suas muitas descrições. O poeta está em movimento e seu entorno também se movimenta. O processo iniciático em *A queda da América* afina a conexão entre a poesia de Ginsberg e o valor originário sufocado. Provocadora e irônica nas vias transitórias e idiossincráticas de um prazer herético, o “eu” do poeta vai à raiz do materialismo, das atitudes suspeitas das grandes empresas. Testemunha, desolado, sua América catastrófica, enquanto, por outro lado, visita lugares sagrados. O religioso da natureza se espreita na pausa das máquinas, no avesso do céu riscado, nos seres mais delicados. Criaturas “repulsivas” (amigos poetas, bichos silvestres) marcam “presença”, promovem o escândalo e, desta forma, aliviam a dor da existência intoxicada a partir de uma mágica relevante.

Os deslocamentos nos levam (capítulo 7) a São Paulo do final dos anos 50 e começo dos 60. Em pleno desenvolvimento moderno, conchavos misteriosos entrecruzam recusas e

aproximações da estreia poética de Roberto Piva, *Paranóia*³. O poeta, levado por um comboio de êxtase, percorre e transforma a cidade. Atira-se no “estado-limite” de uma literatura profana. Seu canto insatisfeito abraça o desequilíbrio alheio. Propõe outra visão ao difundir a Beleza de sua máquina delirante da linguagem.

O voo pelas trevas de *Paranóia* partilha o extraordinário e embaralha as figuras do poeta (cujo âmbito íntimo toma as rédeas do protagonismo poético) e da cidade (cuja suposta incoerência origina uma conexão peculiar). Deste modo, Piva atinge alturas paradoxalmente profundas nas quais as dissonâncias particulares e coletivas são projetadas à luz transitória do sonho.

O movimento de Roberto Piva (capítulo 8) na São Paulo dos anos 90 nos leva a outra geografia. Dimensão poética composta pelos deuses da floresta, a correnteza presente nos versos de *Ciclones* segue os fluxos de um prelúdio solto no ar. A cada rodopio, o sopro da contemplação ritualística e da exaltação iniciática envolve a relação entre o encanto do xamã e a aprendizagem do discípulo. Bailam ao som do tambor. Anunciam um novo tempo. O reinado mágico e erradio, com compasso próprio, tem no poeta seu porta-voz.

A fenda ilógica, nos versos de Piva em *Ciclones*, faz do prazer que jorra abrigo acolhedor e, ao mesmo tempo, tanque de guerra endereçado a novos adeptos. Assim, com ineditismos transgressores, o poeta desordena a cabeça do forasteiro com uma dança delicada de visão turva.

O desvio pela rodovia gera admiração. Após o movimento de Piva, retornamos (capítulo 9) à rua. O Rio de Janeiro dos anos 60 e 70 respira o golpe de estado. Enquanto temos a praça como cenário político em ebulição, as areias de Ipanema resplandecem em experimentalismo. A poesia se afirma pela diferença. Espontânea e irreverente, confunde-se com a vida. Neste contexto, Chacal aparece com *Muito prazer, Ricardo*. Ao aparentemente abdicar da perícia técnica, ao incorporar a fala solta da geração de jovens contraculturais, reinventa o cotidiano como resistência à nuvem pesada do AI-5. Tendo o Píer como palco e *point*, berço e esconderijo, o poeta se alimenta do nacional e do estrangeiro.

A escrita mimeografada do poeta trilha direções inquietas. Causa incômodos. O espírito infantil, em pequenas doses de gíria e malícia, busca desacelerar o avanço das grandes corporações em tempos de repressão – contexto semelhante ao de *Preço da passagem*, segundo livro de Chacal. O poeta beira o extremo do revide tribal, do espaço ilimitado e experimental. Clandestino, habita a criança e o malandro na fragilidade da vida criativa, na

³ Apesar das normas ortográficas sugerirem a queda da acentuação, decidimos manter a grafia original.

consciência ecológica planetária à margem do patrulhamento existencial. Canal para outras vozes que ressignificam o cenário, no qual loucura e lucidez se complementam, é atraído pelo submundo e nele se projeta.

Após *Muito prazer, Ricardo e Preço da passagem*, Chacal vai para Londres, vê Ginsberg de perto e faz da performance do poeta americano modelo sugestivo para se jogar no abismo e voar nas asas da renovação antropofágica. Sua “primeira poesia” – pré-epifania ginsberguiana – ganha uma poção mágica. Ao retornar, com o país sob ditadura que se espalhava pela América latina, lança *América*. Na obra, o pop radiofônico americano encontra a experimentação tropicalista; o primitivismo dos primeiros tempos conversa com a revolução de figuras híbridas; a escrita que abarca símbolos caminha com a oralidade que abala estruturas rígidas. O poeta, como mago das palavras, sussurra distúrbios e cria laços com os excluídos.

A caminhada prossegue (capítulo 10) pelos valores difundidos por Gary Snyder. Em *Re-habitar*, seu apreço pelos meadros da floresta liga a vida selvagem à memória ancestral. Poesia como prece, ela se doa contra a mecanização do predador “superior”. Os tempos originais, soterrados pelo expansionismo desenfreado do homem moderno, retornam como experiência de risco, pois o interstício da clareza chama o ser humano e o alerta sobre o que é estar no olho do furacão.

Por fim (capítulo 11), os poetas – inseridos no mundo racional – promovem um rastro particular e cósmico. Encontros florescem na escuridão luminosa, na doce fúria que atravessa conceitos e ultrapassa fronteiras. A superação de si, encarnando “possessões”, percorre subidas e descidas desafiadoras. Suas percepções poéticas possibilitam brechas de reencantamento do mundo na repressão das linhas de montagem.

Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal instigam ao debate. Chegamos no começo da segunda década do século XXI e suas vozes ressoam em muitas outras na cenografia restrita dos dias. Em sintonia com o universo, com o invisível, aliam-se à valorização da vida selvagem. O recado sobrevive fora dos redutos confortáveis, na verve poética transgressora impulsionada pela alteração da consciência. Tais “mediações” trazem diferentes resultados. Para conhecê-los, é preciso cruzar a ponte, dar o primeiro passo e retornar com um saber divino no contorno da palavra. Fica o convite.

1 ENTEÓGENOS E “DROGAS”: UM (BREVE) PANORAMA DO “DEUS DENTRO DE NÓS” À “VIAGEM” DA CONTRACULTURA

Prestes a conhecer um poder que apenas ouvira falar, ele transpira. Está visivelmente ansioso. Olha para os lados. A respiração ofegante exala uma expectativa inédita. É sua primeira vez. Aguarda por algo poderoso, transformador. Nada acontece. A demora o deixa mais impaciente. Começa a questionar se tudo aquilo vale mesmo a pena. Havia ingerido uma substância que lhe prometia muito e, até então, lhe entregara pouco. Até que, de repente, surge à sua frente (vindo sabe-se lá de onde) um ser, uma criatura que o espanta. Ela aparece e, repentinamente, desaparece, assustando o rapaz que sente uma forte pancada na nuca e vai ao chão. Desmaiado, perde a noção do tempo. Ao despertar, não sabe se passaram horas ou minutos. Sente-se diferente. Entende que alguma coisa ficara para trás, que alguma coisa havia morrido. Em seu lugar, nascia algo. O parto acontece. O jovem geme. De dor, de medo. Entranha-se aos poucos no ar, na terra. Sua cabeça aparenta explodir a qualquer momento. Mesmo aterrorizado, o pupilo não desiste. Aproxima-se do seu mestre e lhe pede mais daquela substância. Sente, em um misto de ânsia e prazer, que está virando outro.

A cena descrita acima poderia ser a do poeta em momento anterior à criação poética. No capítulo 1, abordamos a imersão em experiências que oferecem um material instigante. A partir delas, as palavras exalam dúvidas sobre a origem de tais manifestações, exclamações a respeito dos efeitos sentidos, reflexões no tocante aos mistérios da vida. Temos a percepção do belo enquanto antinomias complementares, como nos versos de “Hino à beleza”, de Charles Baudelaire em *As flores do mal*.

Vens tu do céu profundo ou saís do precipício,
Beleza? Teu olhar, divino mas daninho,
Confusamente verte o bem e o malefício,
E pode-se por isso comparar-te ao vinho.

Em teus olhos refletés toda a luz diurtuna;
Lanças perfumes como a noite tempestuosa;
Teus beijos são um filtro e tua boca uma urna
Que torna o herói covarde e a criança corajosa.

Provéns do negro abismo ou da esfera infinita?
Como um cão te acompanha a Fortuna encantada;
Semeias ao acaso a alegria e a desdita
E altiva segues sem jamais responder nada.

Calcando mortos vais, Beleza, a escarnecê-los;
Em teu escrínio o Horror é jóia que cintila,

E o Crime, esse berloque que te aguça os zelos,
Sobre teu ventre em amorosa dança oscila.

A mariposa voa ao teu encontro, ó vela,
Freme, inflama-se e diz: “Ó clarão abençoado!”
O arfante namorado aos pés de sua bela
Recorda um moribundo ao túmulo abraçado.

Que venhas lá do céu ou do inferno, que importa,
Beleza! ó monstro ingênuo, gigantesco e horrendo!
Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta
De um infinito que amo e que jamais desvendo?

De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia,
Que importa, se és quem fazes - fada de olhos suaves,
Ó rainha de luz, perfume e ritmo cheia! -
Mais humano o universo e as horas menos graves?
(2006, p. 160-161).

Apesar do “que importa” do poeta (como se fizesse pouco caso de onde surgem essas forças diante da magnitude de seus fenômenos), qual a essência desse encanto que apresenta aspectos opostos? Qual o cerne desse fascínio que, em um primeiro momento, parece mais desorientar e que, posteriormente, cativa com seus poderes e enigmas? O quadro narrado no início do capítulo se relaciona com o perfil do poema baudelairiano. O recorte, entretanto, traz parte do que foi vivido e relatado pelo líder indígena Davi Kopenawa (com a contribuição do etnólogo Bruce Albert) em *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Testemunho autobiográfico com traços de manifesto xamânico, *A queda do céu* apresenta a fala de Kopenawa sobre assuntos que se complementam. São desmatamentos, epidemias, chacinas e a ameaça do homem branco à floresta. Dos tópicos abordados, atenção especial à figura do xamã: a vocação, a orientação, o saber transmitido e as visões promovidas por poderosas substâncias. O pó de *yãkoana*, mencionado por Kopenawa⁴, por exemplo, “nos permite, guiados pelos xamãs mais experientes, ver os caminhos dos espíritos e o dos seres maléficos. Sem ela, seríamos ignorantes” (2015, p. 137). Em outras palavras, sem o consumo de certas substâncias em rituais sagrados que proporcionam uma experiência sublime, o ser humano vive em meio às trevas da estupidez, em meio ao vazio. “Meu peito era oco” (2015, p. 133), diz Kopenawa.

A estas substâncias que alteram as percepções da consciência e causam um estado de êxtase, de entusiasmo – o qual Kopenawa experiencia e descreve – chamamos de enteógenos. Neologismo que vem do grego “entheogen⁵”, o termo significa “manifestação interior do

⁴ Segundo Kopenawa, “é o pó de *yãkoana*, tirado da seiva das árvores *yãkoana hi*, que faz com que as palavras dos espíritos se revelem e se propaguem ao longe” (2015, p. 136).

⁵ Formado a partir do Grego EN-, ‘em’, + THEOS-, ‘deus’, + GEN-, ‘gerar’”. Disponível em:

divino, do Deus dentro do ser”. Em *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, os americanos R. Gordon Wasson (estudioso dos enteógenos), Carl A. P. Ruck (profundo conhecedor da mitologia grega) e o suíço Albert Hofmann (descobridor do LSD) unem seus saberes para destacar a relação dos enteógenos – o “Deus dentro de nós [...] Substâncias vegetais que, quando ingeridas, proporcionam uma experiência divina⁶” (1980, s/p, tradução nossa) – com as religiões e as origens da cultura ocidental. Seus estudos tratam os enteógenos como veículos para estados alterados de consciência.

Podemos falar de enteógenos ou, como adjetivo, de plantas ou substâncias enteógenas. Em um sentido estrito, somente as drogas que produzem visões e das quais podem aparecer em rituais religiosos ou xamânicos seriam chamadas de enteógenos; mas num sentido mais amplo, o termo também poderia ser aplicado a outras drogas, tanto naturais como artificiais, que induzem alterações de consciência semelhantes às que foram documentadas em relação à ingestão ritual de enteógenos tradicionais⁷ (1980, p. 235, tradução nossa).

Utilizados neste “sentido estrito” para obter uma maior aproximação de deuses, divindades, espíritos – ao comentar sobre seus frequentes pesadelos com seu sogro, um grande xamã, Kopenawa ouve as seguintes palavras: “beba *yākoana* [...] e responda aos espíritos que o querem” (2015, p. 134) – e, desta maneira, enxergar realidades não perceptíveis à maioria das pessoas (com finalidades medicinais, dentre outras), os enteógenos, nos dizeres de Leslie Iversen em *Drogas*, datam dos primeiros tempos.

Antes de haver uma língua escrita, o conhecimento era repassado de forma oral de uma geração para a outra. Com o tempo, passou a ser uma ocupação especializada dos curandeiros, xamãs ou feiticeiros, que combinavam conhecimentos médicos com a prática da magia e ritos religiosos e tornaram-se figuras poderosas na comunidade. A crença em espíritos que podiam interferir na vida para o bem e para o mal, e assim causar doenças, era quase universal (2012, p. 7).

<<https://origemdapalavra.com.br/?s=ente%C3%B3geno>> Acesso em: 26 set. 2019.

⁶ O texto em língua estrangeira é: “‘Dios dentro de nosotros’ [...]. Substancias vegetales que, cuando se ingieren, proporcionan una experiencia divina”.

⁷ O texto em língua estrangeira é: “Podemos hablar de enteógenos o, como adjetivo, de plantas o de sustancias enteogénicas. En un sentido estricto, sólo aquellas drogas que producen visiones y de las cuales pueda mostrarse que han figurado em ritos religiosos o chamánicos serían llamadas enteógenos; pero en un sentido más amplio, el término podría también ser aplicado a otras drogas, lo mismo naturales que artificiales, que inducen alteraciones de la conciencia similares a las que se han documentado respecto a lá ingestión ritual de los enteógenos tradicionales”.

Os enteógenos são capazes de abrir uma porta de comunicação com o divino. O receio é superado por um poder que pode ser direcionado, mas não se controla. O indivíduo transborda. Poderia ser o caso do poeta que abre mão da estabilidade para mergulhar no desconhecido que “confusamente verte o bem e o malefício”, como diz Baudelaire em seu poema. É a situação de Kopenawa. “A gente comum é surda a elas (as palavras dos espíritos) mas, quando nos tornamos xamãs, podemos ouvi-las com clareza” (2015, p. 136). Em “O vinho das visões prodigiosas”, Eduardo Bueno cita Sangirardi Jr., autor de *O índio e as plantas alucinógenas*, para mostrar que...

ao ingerir a bebida mágica, o índio absorve também o espírito da planta, com todo seu encanto e poder. Retorna às origens ancestrais. Viaja até a aurora do mundo. E o mundo verdadeiro não é esse de todo dia, na taba e na floresta. A realidade está no mundo iridescente e nimbado de azul, povoado de fantasias e revelações. O mundo que nasce da planta miraculosa (2008, p. 102).

Estas substâncias propiciam uma experiência mágica e encantada não somente pelo contato com o sagrado, mas por permitir que se manifeste, que saia de dentro do ser o que antes estava reprimido. Kopenawa, ao ouvir seu sogro xamã Lourival⁸ falar sobre o pó de *yãkoana* e os *xapiri* – “você os chamam de ‘espíritos’ mas são outros [...]. No entanto, se parecem com os humanos” (2015, p. 111) – mostra-se, a princípio, “preocupado e indeciso” (2015, p. 134), mas escolhe fazer uso da substância. “Quero tentar beber *yãkoana*!” (2015, p. 134). Kopenawa supera o receio, a dúvida, a desconfiança – assim como o poeta busca superar o limite “que torna o herói covarde e a criança corajosa”, no verso de Baudelaire – para “seguir o caminho dos nossos maiores” (2015, p. 134), os grandes xamãs dos primeiros tempos. Possíveis impedimentos ficam para trás para ver, segundo a poesia baudelairiana, “mais humano o universo”. Em “Sobre o haxixe e outras drogas”, Walter Benjamin aborda o enfraquecimento de empecilhos diante de tais forças. “É provável que a droga, como resultado das transformações que provoca, leve também ao desaparecimento de uma série de fenômenos que constituem obstáculos para os indivíduos” (2013, p. 164).

Os enteógenos esmorecem impedimentos e promovem um retorno encantado aos prelúdios da existência. O que se vê, o que se ouve e o que se sente expande a realidade na qual o conhecimento, aparentemente distorcido e distante, se mostra claro (com um certo

⁸ Nas palavras de Kopenawa: “comecei a falar com meu grande pajé, que chama Lourival e é meu sogro [...]. Eu precisava da força da natureza. Aí fiquei um mês só tomando *yãkoana* [...] até conseguir sonhar. Sonhei com xabori, o espírito da floresta, e foi muito bom. Essa é a minha raiz, e ele falou pra eu ficar com ele”. Disponível em: <<https://www.hutukara.org/index.php/hay/davi-kopenawa/305-revista-trip-da-vi-kopenawa-yanomami-pouco-conhecido-em-seu-proprio-pais-ele-e-a-mais-respeitada-lideranca-indigena-brasileira>> Acesso em: 03 out. 2019.

sentido) e ao alcance. Não à toa o poeta transforma este saber em poesia. Não à toa Baudelaire diz que “a mariposa voa ao teu encontro, ó vela, / Freme, inflama-se e diz ‘Ó clarão abençoado!’”. Não à toa Kopenawa converte a informação em relato. “Minha fala será algo de novo, para aqueles que a quiserem escutar” (2015, p. 64). Mas há um ponto que necessita ser discutido. Mesmo com tantas características em comum que aproximam enteógenos com o que conhecemos e chamamos de “drogas” – em “A criação poética e outras drogas”, Claudio Willer inicia seu texto “com um poema de Baudelaire que, expressando uma poética e uma visão de mundo, também pode ser lido como relato sobre a experiência da droga. É o ‘Hino à beleza’” (2015, p. 13) – é preciso realçar estas semelhanças e, principalmente, estabelecer as diferenças.

Uma vez que os enteógenos – estas substâncias e/ou plantas consideradas poderosas usadas em rituais milenares – oferecem uma experiência cujo estado mental e físico são observados (a partir da fonte científica, por exemplo) como próximos de uma condição de envenenamento, de embriaguez, não se torna rara sua classificação pública enquanto maléfica, prejudicial e contraproducente, pois, segundo Iversen em *Drogas*, “refere-se a uma substância química tomada [...] devido a seus efeitos prazerosos” (2012, p. 7). O termo “drogas”, com este valor ineficaz e improdutivo (tendo a concepção de prazer condenada caso não atenda aos princípios de quem detém o poder, a autoridade), é vista como uma nociva distorção da realidade, levando o ser humano a uma situação de insanidade, de penúria pré-julgada pelo contexto social e construída cultural e historicamente.

Fenômeno moderno estereotipado, as chamadas “drogas” sentem a mão pesada do Estado, o órgão oficial regulador que relaciona “droga” e “negativismo”, categorizando o “usuário”, o poeta (em alguns casos), o ser humano que utiliza tais substâncias, de “drogado”, aquele que não é digno, que não merece respeito, cujo trabalho literário, “um moribundo ao túmulo abraçado”, nas palavras de Baudelaire, não se traduz (em alguns contextos) em “boa literatura”. Enfim, que está direta ou indiretamente associado à violência e é integrante importante da conhecida “guerra contra as drogas”. Em “A divinização e a enteogenia das plantas: uma introdução para o campo drogas/cultura”, Miguel Colaço Bittencourt explicita a questão.

Parte desse pensamento (um sujeito marginalizado da sociedade suscetível a um desvio social) é desenvolvido na atualidade política da ‘guerra contra as drogas’, vista como uma questão de segurança, criminalidade, violência, especificamente controle social (2016, p. 170).

Esta normatização que determina certas substâncias (inclusive comidas, bebidas, remédios, etc.) como “drogas” considera, para tal, questões econômicas, políticas, sociais, educativas, esportivas, médicas, religiosas, etc. (é o controle antidoping no esporte; são as pílulas usadas para combater distúrbios e problemas de saúde; é o corpo entendido como inviolável...). Ao compreendê-las como erro, desequilíbrio (não há nada natural ou essencial que determine, por exemplo, o que é lícito e ilícito), a regulamentação/criminalização vem à tona, regendo o cotidiano, influenciando a convenção social e marginalizando o contrário. Em *Ataques e Utopias: Espaço e Corpo na obra de Roberto Piva*, Gláucia Costa de Castro Pimentel contribui para uma melhor análise.

A droga se tornou uma das mercadorias mais cobiçadas por todas as máfias, configurando a segunda maior indústria do planeta, só perdendo para a indústria das armas. Mas que não se confunda o mercado de drogas a atual, com sua presente utilização, como alternativa de inversão de estratificação social, promovendo um grande acúmulo de riquezas nas mãos de larga parcela de segmentos sociais, até então, mantidos na indulgência. A transformação da droga em mercadoria de alta valorização em mercado paralelo, e mantido como tal para prevenir pagamento de impostos e outros controles do Estado, tem invertido sua percepção e uso [...]. A transformação das drogas em mercadoria rara e de difícil acesso provocou seu deslocamento desde a inserção nas culturas ancestrais de milhares de anos, jogando-a na ciranda financeira (2012, p. 133).

A “droga” como mercadoria lucrativa é deslocada de seu lugar de origem. Seu conceito é alterado e consumido pelos paradigmas do *status quo* vigente. Sua relação com o princípio do mundo, com a ancestralidade, é esquecida. Torna-se o “objeto da moda” consumido isoladamente ou em comunidades nas quais o transe, a dança e a miração dão lugar à curtição, à satisfação pessoal, à classe média, ao individualismo, à separação entre sujeito e objeto (a desintegração do mundo). Em entrevista dada à Revista Ilha⁹, Eduardo Viveiros de Castro cita seu caso.

Ingressei no Museu (Nacional) com a perspectiva de fazer antropologia urbana, pois tivera a ideia, quando ainda na PUC, de fazer uma pesquisa sobre o consumo de drogas pela classe média carioca [...]. Por conta de uma certa indecisão sobre se eu queria mesmo fazer carreira de pesquisa nessa área (e de um certo desencanto com a subcultura das drogas de onde eu era um “participador observante”), fui parar no Xingu, a pretexto de dar uma olhada [...]. Lá não pareciam fazer sentido aquelas representações arquetípicas da sociedade dualista, onde o mundo inteiro pode ser rebatido sobre grandes oposições tipo natureza/cultura, centro/periferia,

⁹ A entrevista completa está disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/download>> Acesso em: 03 out. 2019.

homens/mulheres, etc [...]. Sentia que havia dimensões da sociedade xinguanã que escapavam desse binarismo (2002, p.114-117).

O “desencanto” mencionado por Viveiros de Castro é uma marca das chamadas “drogas”. É o uso de psicodépressivos (calmantes, álcool, barbitúricos e solventes como esmaltes, tintas, colas, loló) após um dia cansativo de trabalho; o uso de psicoestimulantes (cafeína, nicotina, cocaína e seus derivados, crack, anfetamina, ecstasy) antes de uma reunião de negócios ou de uma festa *rave*; o uso de remédios (tranquilizantes, antidepressivos, sedativos, antiepiléticos como Valium, Lorax, Lexotan, etc.) com efeitos psicotrópicos para amenizar doenças como esquizofrenia, depressão, transtorno bipolar, etc.; o uso de substâncias cujos efeitos possuem uma consequência social¹⁰ (dependência química, física, psicológica, problemas com a família, amigos, etc.). Nota-se um crescimento desordenado de substâncias. Sua multiplicação faz com que o elemento sagrado perca força. É o “peito oco” de Kopenawa lá no começo deste texto. É apenas diversão. Se antes fazia-se uso desta ou daquela substância dentro de um certo contexto, a utilização frequente e exacerbada modifica este panorama. É o “desencanto” de Viveiros de Castro. Mas será que este desencanto, esta queda do sagrado, pode ser encontrado, por exemplo, na contracultura, em especial na poética que bebe desta fonte complexa (ainda mais se levarmos em consideração as semelhanças e distinções entre a contracultura americana e a brasileira) a qual retomaremos mais à frente?

Mesmo a “droga” carregando esse quê de maldita, mal vista, condenável e execrada (assim como uma determinada linhagem dentro da poesia), há quem veja aspectos que merecem uma reflexão mais apurada em seus resultados, aproximando-a daquelas substâncias psicodislépticas que causam efeitos alucinógenos (LSD, cogumelos, ópio, haxixe, ayahuasca, etc.) e promovem uma alteração da consciência, ou seja, associando a “droga”, através de relatos autobiográficos, poemas, etc., a efeitos provocados pelos enteógenos e desafiando, assim, ainda mais o olhar controlador do Estado.

Embora os termos “drogas” e “enteógenos” se aproximem reiteradamente ao ponto de um ser usado para abordar o outro e vice-versa, mostra-se necessário pensar o assunto por perspectivas diferentes. Desta maneira, após iniciarmos o texto com a experiência xamânica de Davi Kopenawa, traçarmos um paralelo entre sua experiência xamânica com o poema “Hino à beleza”, de Charles Baudelaire, e abordarmos o que são “drogas” e enteógenos, sigamos então com os estudos de Wasson sobre este último.

¹⁰ Quem combate juridicamente os “males” das “drogas” na modernidade é o Direito com o aval da Ciência. A repressão às “drogas” é sancionada diante de provas científicas.

O banqueiro Robert Gordon Wasson (tão interessado em enteógenos e sua cultura, tornou-se pesquisador referência no tema) estabelece contato com povos e religiões que fazem uso de poderosas substâncias. Em uma de suas viagens à América do Sul, em 1955, tem acesso ao ritual com os cogumelos mágicos graças a permissão de Eva Mendez que, segundo Wasson, é uma “curandeira de primeira categoria, da mais alta qualidade¹¹” (1957, p. 3, tradução nossa). Enquanto seu amigo e companheiro de viagem, o fotógrafo Allan Richardson, registra, pela sua lente, o ritual, Wasson, mais tarde, apresentaria tais fotos¹² como introdução e explicação daquele cerimonial ao mundo (científico/moderno) no artigo *Seeking the Magic Mushroom*¹³, tornando-os, desta maneira, “os primeiros homens brancos na história registrada a comer os cogumelos divinos, que por séculos foram um segredo de certos povos indígenas vivendo longe do grande mundo ao sul do México¹⁴” (1957, p. 2, tradução nossa). Estar “longe do grande mundo” foi a maneira encontrada pelas tribos indígenas para sobreviver diante do invasor. Uma vez em lugares de difícil acessibilidade, estariam protegidas do homem branco, de sua contaminação. Assim, proporcionariam uma experiência autêntica (crença na qual muitos acreditariam mais à frente). Wasson, um dos poucos brancos que conseguem ter acesso, a furar este isolamento, expõe sua experiência com enteógenos, no caso, os cogumelos, através de depoimentos autobiográficos.

Nós comemos nossos cogumelos, mastigando-os lentamente, pelo período de meia-hora. Tinham um gosto ruim [...]. Allan e eu estávamos determinados a resistir aos efeitos que eles pudessem ter, para observar melhor os eventos da noite. Mas nossa decisão logo caiu perante a investida dos cogumelos [...]. Fomos deixados na escuridão e na escuridão ficamos até o amanhecer. Por meia-hora nós esperamos em silêncio. Allan estava com frio e embrulhado em um cobertor. Alguns minutos depois ele inclinou-se e sussurrou, ‘Gordon, estou vendo coisas!’. Eu lhe disse para não se preocupar, eu também estava. As visões tinham começado [...]. Continuara naquele nível até 4 da manhã [...]. As visões vinham se nossos olhos estivessem abertos ou fechados [...]. Eu estava suspenso no ar vendo paisagens de montanhas¹⁵ (1957, p. 3-5, tradução nossa).

¹¹ O texto em língua estrangeira é: “curandera de primera categoría, of the highest quality”.

¹² Mais à frente, veremos que Antonin Artaud, nos anos 30, registra a mesma experiência não por fotos, mas pela palavra.

¹³ Algumas das fotos estão disponíveis em: <<https://doorofperception.com/2015/04/r-gordon-wasson-seeking-the-magic-mushroom>> Acesso em: 30 set. 2019.

¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “the first white men in recorded history to eat divine mushrooms, which for centuries have been a secret of certain Indian peoples living far from the great world in southern Mexico”.

¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “We ate our mushrooms, chewing them slowly, over the course of a half hour. They tasted bad [...]. Allan and I were determined to resist any effects they might have, to observe better the events of the night. But our resolve soon melted before the onslaught of the mushrooms [...]. We were left in darkness and in darkness we remained until dawn. For a half hour we waited in silence. Allan felt cold and wrapped himself in a blanket. A few minutes later he leaned over and whispered, ‘Gordon, I am seeing things!’. I told him not to worry, I was too. The visions had started [...]. They continued at that level until 4 o’clock [...]. The visions came whether our eyes were opened or closed [...]. I was suspended in mid-air viewing landscapes of mountains”.

Os rituais noturnos, com poucas distrações externas, promovem a Wasson um reencontro consigo, no qual a canção (mantra), em meio ao coletivo, contribui para uma maior sintonia com o sobrenatural. Wasson busca encontrar Deus a partir daquela teatralização com uma performance acompanhada de sons, ritmos, instrumentos, danças e elementos corporais. Sua procura não tem fins medicinais. Ele não está doente (não ao menos fisicamente). Porém, há um motivo para sua presença naquele ambiente, uma razão ambígua. Ao mesmo tempo em que está dentro do ritual (faz uso do enteógeno), também está fora (para explicá-lo através do texto jornalístico e do elemento tecnológico fotográfico presente).

Wasson também escreveu a apresentação de *Vida de María Sabina: la sabia de los hongos*, de Álvaro Estrada. Nela, o pesquisador mostra toda sua admiração com o relatos de María Sabina conseguidos por Estrada – “no livro do senhor Estrada, esta ‘sábica’ [...] nos conta como tem sido sua vida, de seus antepassados e de sua dura infância, dos seus maridos que partiram, de como conheceu os cogumelos¹⁶” (1977, p. 12, tradução nossa) – e relembra: “jamais esperei por uma experiência extraterrena como aquela¹⁷” (1977, p. 9, tradução nossa). Sabina proporciona a Wasson um outro saber. Ainda maior. É pelo xamã que o oculto se revela, que o enteógeno se expressa – “um infinito que amo e que jamais desvendo”, de acordo com Baudelaire – e mostra as insuficiências da explicação racional. O corpo vira canal, caminho. A atividade religiosa da curandeira (ou xamã) María Sabina, cuja “capacidade de falar com seres sobrenaturais [...] em termos de igualdade¹⁸” (1977, p. 15, tradução nossa), é atribuída à potência dos cogumelos cultuados.

O cogumelo ‘fala’ pela boca do sábio, que só serve de veículo para a voz do cogumelo [...]. Os cogumelos são vistos como pequenos seres, machos, fêmeas, ou um e outro, do tamanho dos cogumelos, ‘duendes’, ‘palhaços’, dados a toda sorte de truques agradáveis e travessos¹⁹ (1977, p. 17, tradução nossa).

Wasson, representante do mundo científico, expõe os rituais religiosos, os enteógenos poderosos e seus efeitos transformadores ao público branco, moderno, eurocêntrico e científico (tem seus textos publicados em revistas). Entre a Verdade mantida pelo primitivismo – na qual há uma relação direta entre os seres e os poderes sobrenaturais – e o

¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “en el libro del señor Estrada, esta ‘sabica’ [...] nos cuenta cómo ha su vida, de sus antepasados y de su dura infancia, de sus dos esposos que partieron, de cómo conoció los hongos”.

¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “jamás esperé una experiencia extraterrena como aquella”.

¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “capacidad de hablar con seres sobrenaturales [...] en términos de igualdad”.

¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “El hongo ‘habla’ por boca del sabio, que sólo sirve de vehículo para la voz del hongo [...]. Los hongos son visualizados como pequeños seres, varones, hembras o de unos y otros, del tamaño de hongos, ‘duendes’, ‘payasos’, dados a toda suerte de tretas gratas y traviesas”.

desconhecimento da ciência moderna, o pesquisador promove a ocidentalização daqueles rituais. Nos relatos de María Sabina a Álvaro Estrada em *Vida de María Sabina: la sabia de los hongos*, a curandeira mostra as consequências da atitude de Wasson.

Desde o momento que chegaram os estrangeiros a buscar a Deus, as *crianças santas* perderam sua pureza. Perderam sua força [...]. De agora em diante já não servirão. Não tem remédio [...]. Antes de Wasson, eu sentia que as *crianças santas* me elevavam. Já não os sinto assim. A força tem diminuído²⁰ (1977, p. 119-120, tradução nossa).

O próprio Wasson se sente responsável, mas mostra o preço a ser pago por um mundo que é descoberto pelo seu registro científico, por uma prática de atos e palavras, por uma ideia reforçada de comunidade que agrupa pessoas, por um aspecto familiar cuja afinidade faz com que seus integrantes se sintam protegidos. Graças a Wasson, descobre-se que procedimentos antigos ainda acontecem em pleno século XX.

Eu, Gordon Wasson, sou responsabilizado pelo fim de uma prática religiosa [...] que se remonta a milênios [...]. Uma prática realizada em segredo durante séculos tem sido levada à luz, e a luz anuncia o final [...]. Tive que optar: esconder minha experiência ou decidir-me a apresentá-la dignamente ao mundo [...]. Os cogumelos sagrados e o sentimento religioso concentrado neles pelas serras do México meridional teriam que ser dados a conhecer o mundo, e como era devido, sem importar o que me custaria. Ao não fazer assim, a “consulta ao cogumelo” duraria uns anos mais, porém sua extinção era e é inevitável. O mundo saberia vagamente que havia existido tal coisa, mas não a importância de seu papel. Por outro lado, dignamente apresentada, perduraria seu prestígio e o de María Sabina²¹ (1977, p. 21 - 22, tradução nossa).

Se para Wasson a extinção de um ritual milenar não é problema (desde que, antes de seu desaparecimento, receba a chancela, a aprovação, o reconhecimento, o registro por parte do mundo moderno), Kopenawa manifesta sua preocupação com o extermínio de um povo, de uma cultura. Por isso, sua mensagem em *A queda do céu* é direcionada mais ao homem branco invasor e violento. “Entreguei a você (o etnólogo Bruce Albert) minhas palavras e lhe pedi para levá-las longe, para serem conhecidas pelos brancos [...]. Poucos são os brancos que

²⁰ O texto em língua estrangeira é: “Desde el momento en que llegaron los extranjeros a buscar a Dios, los niños santos perdieron su pureza. Perdieron su fuerza [...]. De ahora en adelante ya no servirán. No tiene remedio [...]. Antes de Wasson, yo sentía que los niños santos me elevaban. Ya no lo siento así. La fuerza ha disminuido”.

²¹ O texto em língua estrangeira é: “Yo, Gordon Wasson, soy hecho responsable del fin de una práctica religiosa [...] que se remonta a milenios atrás [...]. Una práctica realizada en secreto durante siglos ha sido sacada a la luz, y la luz anuncia el final [...]. Tuve que optar: ocultar mi experiencia o decidir-me a presentarla dignamente al mundo [...]. Los hongos sagrados y el sentimiento religioso concentrado en ellos por las sierras del México meridional tenían que ser dados a conocer al mundo, y como era debido, sin importar lo que me costara. De no hacerlo así, la ‘consulta al hongo’ duraría unos años más, pero su extinción era y es inevitable. El mundo sabría vagamente que había existido tal cosa, pero no la importancia de su papel. Por otro lado, dignamente presentada, perduraría su prestigio y el de María Sabina”.

escutaram nossa fala” (2015, p. 63). Kopenawa e Albert sabem que *A queda do céu* não é de interesse exclusivo a quem se preocupa com as questões indígenas. Ambos concordam que o texto merece ter um alcance maior, pois trata de um tema importante a todos. A epígrafe que abre o livro não traz os seguintes dizeres de Claude Lévi-Strauss por acaso: “Não são apenas os índios, mas também os brancos, que estão ameaçados pela cobiça do ouro e pelas epidemias introduzidas por estes últimos” (2015, s/p). Na epígrafe seguinte, Kopenawa acrescenta:

Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger [...]. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar (2015, s/p).

Os espíritos ficam mudos. O êxtase é dessacralizado. Em “O recado da mata”, prefácio de *A queda do céu*, Eduardo Viveiros de Castro fala em “futuro funesto para o planeta” (2015, p. 12), esta...

esfera abstrata, um globo visto de fora, cercado e dividido em territórios administrados pelos Estados nacionais, épuras da alucinação euroantropocêntrica conhecida pelos nomes de “soberania”, “domínio eminente”, “projeção geopolítica” e fantasmagorias do mesmo quilate (2015, p. 17).

O homem branco, ao aniquilar o que não conhece, contribui para o seu próprio desaparecimento. Fazem parte deste desconhecimento os enteógenos (seus efeitos, sua religiosidade, sua reconexão com a natureza) e as comunidades que vivem em selvas, florestas e lugares de difícil acesso como a Vila Céu do Mapiá²² e a Igreja Nativa Americana²³. Há também a figura do xamã (o interlocutor de divindades, de substâncias poderosas). De figura diabólica para os colonizadores à persona urbanizada, idealizada e popularizada na modernidade, o (neo) xamã tem o papel de médium entre o mundo material e o espiritual. É procurado por interessados no assunto. “Teus pés me abrem a porta”, poetiza Baudelaire. O xamã renova a interpretação da realidade, de um universo unificado, aproximando corpo e alma. Lourival, Eva Mendez, María Sabina – xamãs mencionados por Davi Kopenawa, Robert Gordon Wasson e Álvaro Estrada, respectivamente – são alguns exemplos de

²² Localizada na Amazônia ocidental brasileira, sua comunidade faz uso do santo daime. Disponível em: <<https://www.santodaime.org/site/a-comunidade/a-vila-ceu-do-mapia/a-vila>> Acesso em: 03 de out. de 2019.

²³ Entre os Estados Unidos e o México, o grupo utiliza o peyote. Disponível em: <<https://www.xamanismo.com.br/igreja-nativa-americana/>> Acesso em: 03 de out. de 2019.

curandeiros, mediadores do êxtase (o equilíbrio psicofísico), indivíduos que possuem a técnica xamânica que, aos poucos, sucumbe mediante o avanço daqueles que carregam “o peito oco”.

Retomemos, agora, o tema da contracultura e sua relação com “drogas” e “enteógenos”. Definir contracultura é tarefa árdua. Diversos trabalhos acadêmicos contribuem para pensar a questão. De movimento contestatário dos anos 60 e 70, constituído primordialmente por jovens cujos interesses em misticismo e substâncias psicodélicas, por exemplo, promoveram valores opostos aos do padrão social, à postura radicalmente crítica perante a cultura oficial, a contracultura opõe-se (por isso o “contra”) à Cultura enquanto manifestação estável, imutável e contínua, apresentando uma ideia de desconstrução, transformação e reinterpretação da realidade. Em *O que é contracultura*, Carlos Alberto Messeder Pereira demarca aqueles anos e toda pujança de então.

Corriam os anos 60 e um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política da esquerda tradicional, firmava-se cada vez com maior força, pegando a crítica e o próprio Sistema de surpresa e transformando a juventude, enquanto grupo, num novo foco de contestação radical [...]. Começavam a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura (1986, p. 7).

Surge um novo mundo (poético?), um mundo possível (artístico?) no qual a fantasia e o sonho resistem à racionalização e suas investidas, ressignificando-as e, assim, ampliando-a. Bastante difundida, a contracultura se trata de um movimento oriundo dos Estados Unidos da América cujos debates – em meio ao fenômeno *hippie* cuja busca visava, nos dizeres de Gláucia Costa de Castro Pimentel, “substituir a sociedade de consumo pela (inatingível) sociedade do desejo” (2012, p. 192) – acenderam o pavio de jovens que não concordavam com os ideais de vida da sociedade americana do pós-guerra, calcadas na racionalidade como resposta, ainda sob o fantasma tanto dos destroços recentes (traumas e resquícios da guerra) quanto de possíveis novas ameaças (a bomba atômica, por exemplo).

Voltamos a Gláucia Costa de Castro Pimentel em *Ataques e Utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva* para mostrar o “contato com as artes, os prazeres do corpo, de expressão e de experimentação corporal [...], sexo, drogas” (2012, p. 174) por parte dos

integrantes da contracultura americana²⁴. Em primeiro lugar, a explosiva combinação entre o trio “sexo, drogas e *rock ‘n’ roll*” como resposta à austeridade de então. O sexo, o amor livre, o corpo despido de vergonha e pecado. As drogas, os ácidos, as alterações da consciência. O *rock* de The Beatles, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, etc. Para Luis Carlos Maciel em *Nova Consciência: Jornalismo Contracultural...*

foi essa música que praticamente estabeleceu o método fundamental de criação da contracultura. Consiste basicamente em recolher o lixo da cultura estabelecida, o que é, pelo menos, considerado lixo pelos padrões intelectuais vigentes, e curtir esse lixo, levá-lo a sério como matéria-prima da criação de uma nova cultura (1973, p. 141).

Na complementação do ambiente contracultural, o charme de “morrer jovem” que atravessava o romantismo e chegava forte a um cenário propício. Não apenas a poesia autobiográfica de Lord Byron, morto aos 36 anos, influencia Álvares de Azevedo, sucumbido aos 20. Os artistas contraculturais também flertavam com a ideia de morte. A vida conturbada, enquanto “o fim está sempre perto²⁵” (tradução nossa), ganhava força com a repercussão da trágica morte de James Dean, estrela de *Juventude Transviada*, aos 24 anos. Vemos a relação entre morte e juvenildade nos últimos versos de um dos últimos poemas de Byron, “Neste dia eu completei trinta e seis anos²⁶”:

Por que viver, se carpes tua mocidade?
Da morte honrosa a terra aqui está
— Ergue-te para o campo de batalha,
E esvai o alento já!

Busca — menos buscada que achada
E para ti a melhor — a tumba do soldado;
Olha depois em torno, escolhe o solo teu,
E dorme descansado.

Ter uma “morte honrosa” moveu os movimentos estudantis, o “proibido proibir” parisiense diante das adversidades. Deixou as utopias mais próximas. Tudo isso espalhou uma noção de liberdade e de subjetividade não só pelos Estados Unidos, mas pelo mundo

²⁴ Segundo Pimentel, “importante frisar que o chamado Movimento Contracultural não possuía uma vertente única, seguidora de alguma cartilha” (2012, p. 274), o que amplifica sua complexidade.

²⁵ O texto em língua estrangeira é: “the end is always near” é verso da canção “Roadhouse Blues” do grupo de rock The Doors.

²⁶ O original e a tradução (na íntegra) de On this day I complete my thirty-sixth year estão disponíveis em: <<https://orinocerontevoador.files.wordpress.com/2009/11/traducao-lord-byron2.pdf>> Acesso em: 18 out. 2019.

ocidental. Neste contexto de autonomia e independência para repensar verdades estabelecidas, estão presentes as chamadas “drogas”, em especial, as psicodélicas. Pimentel comenta que...

desde o xamanismo, o decadentismo (do movimento simbolista), o Surrealismo e o movimento *beat*, a busca pelas alterações da consciência sempre ocorreram. Do desejo por uma conexão com o sagrado, pela fuga às dores existenciais, por uma ligação com o belo e o fazer artístico, as drogas na Contracultura passaram a ser usadas por puro e simples deleite - poder encantar-se com as alterações que olhos e mente sentem, inesperadamente. As drogas psicodélicas se propõem a ampliar a capacidade de percepção e de pensamento, ou seja, de acelerar o funcionamento cerebral. Com o aumento da velocidade, nem tudo chega a ser processado, ou compreendido [...]. Mas há que se pontuar, embora as drogas não fossem buscadas para conhecimento, mas ao contrário, para um ‘des-aprendizado’, um ‘des-condicionamento’ [...]. Estar alterado significava esquecer tudo o que se sabia, tudo o que se aprendeu e rever, ainda que alucinado, em pleno gozo e prazer, o outro, a si mesmo e o mundo” (2012, p. 184-185).

Descoberta pelo químico suíço Albert Hofmann (a partir de experimentos realizados em laboratório) no final dos anos 30 e difundida em larga escala nos anos 60 por adeptos como, por exemplo, Timothy Leary – nome chave da contracultura americana e estudioso que, uma vez convertido ao budismo, propagou “a capacidade desse alterador de consciência [...]” (2012, p. 190) – o LSD foi a “droga do momento” que, “por seus inúmeros benefícios, seria aceita muito em breve pela sociedade americana” (2012, p. 190), acreditava-se, devido ao seu poderoso efeito na consciência. Em *High Priest*, Leary descreve algumas das suas sensações com o LSD. “Abri meus olhos. Eu estava no paraíso. Iluminação [...]. Eu podia viver cada vida que já tinha vivido, pensar cada pensamento que já tinha pensado²⁷” (1962, p. 328, tradução nossa). Seu entusiasmo não parou por aí. O desejo de popularizar aquela experiência ganhou força. “Um pensamento repentino. Agora que esse avanço da consciência aconteceu, um novo nível de harmonia e amor estava disponível. Devo trazer minha família, meus amigos para este novo universo²⁸” (1962, p. 328, tradução nossa). Leary aborda uma realidade oculta, levada à luz, graças às experiências por ele descritas e anteriormente mencionadas por Hofmann em “LSD: My Problem Child”, cujas sensações “me convenceram da existência de uma realidade insondável, poderosa e miraculosa que estava escondida da vista de todo mundo²⁹” (1979, p. 30, tradução nossa).

²⁷ O texto em língua estrangeira é: “I opened my eyes. I was in heaven. Illumination [...]. I could live every life that had ever been lived, think every thought that had ever been thought”.

²⁸ O texto em língua estrangeira é: “A sudden thought. Now that this breakthrough of consciousness had occurred, a new level of harmony and love was available. I must bring my family, my friends to this new universe”.

²⁹ O texto em língua estrangeira é: “convinced me of the existence of a miraculous, powerful, unfathomable reality that was hidden from everybody sight”.

Subsídios proporcionados pela tal “viagem de ácido” (apesar das *bad trips*), nas palavras de Pimentel, ganham repercussão e “fazem a cabeça” da juventude.

Atinge-se a ingenuidade e deslumbramento de uma criança em seus cinco ou oito anos (dependendo do usuário, evidentemente), fronteiras se borram e hierarquias se evaporam [...]. Frente à *bad trip*, o risco de um surto psicótico é muito fácil, e dependerá de outras pessoas ao redor para que seja acalmada, e até mesmo, salva. O mal dessa fragilidade é que nem sempre haverá esse grupo de suporte [...]. Por outro lado, o bom dessa fragilidade é que essas alternâncias desfiguram e desmascaram os indivíduos frente a seus pares. Sob as drogas psicodélicas desmontam-se estruturas sociais hierarquizadas durante os longos períodos de tempo que permanecem sob seus efeitos” (2012, p. 190-191).

Apesar da grande demanda, as “drogas” não passariam ilesas pelos olhos de quem monitorava os ideais da contracultura.

O problema é o desdobramento equivocado neste jogo semiótico. A associação era feita entre drogas, bandidagem, terrorismo, subversão, sujeira e outros desajustes morais. O risco de discriminação e perseguição se ampliava, devido a uma leitura autodefensiva de periculosidade e violência (2012, p. 179).

A forte potência no indivíduo, o impacto poderoso na noção do tempo e a possibilidade de ser usada a qualquer hora, em qualquer lugar, por qualquer um, sem plano ou supervisão, cativam um público ávido por tais experiências. Entretanto, seu consumo pela via do individualismo, do isolamento (não o isolamento no alto da serra ou nas entranhas da floresta, ou seja, longe dos centros urbanos, como acontece nos rituais comandados pela figura do xamã, mas o distanciamento comunitário, da concepção de grupo, que existe, porém, com características distintas do cenário ritualístico), da curtição e da desordem, simboliza a decadência do sagrado, o desvio da religiosidade.

Mesmo com a grande procura por suas “vantagens” (por não ser natural, independe de plantio e condições climáticas, por exemplo); mesmo Timothy Leary acreditando que o sentido do sagrado, a experiência mística, a expansão da mente e a saída da finitude física estavam ali, presentes, vendo “em uma vislumbre rápido o *design* do universo³⁰” (1962, p. 335, tradução nossa) e aproximando liberdade (pelo viés do sagrado) e libertinagem (pelo viés pagão), com o uso do LSD; mesmo assim, o sintético, este corpo que já nasce profano no século XX e produz uma modificação da consciência até então desconhecida, caracteriza o fim de uma história iniciada pelas substâncias naturais (haxixe, peyote, etc.) atribuídas e

³⁰ O texto em língua estrangeira é: “in a quick glimpse the design of the universe”.

utilizadas por indígenas em cerimônias religiosas. Isto significa que não existe mais a busca e a preferência pelo natural, pela experiência pioneira de Gordon Wasson na qual, segundo Carl A.P Ruck em *El Camino a Eleusis*, “podemos nos unir à comunidade dos antigos iniciados com um durável vínculo de amizade, uma amizade nascida de ter compartilhado a experiência de uma realidade muito mais profunda³¹” (1980, p. 79, tradução nossa)?

Os preceitos da contracultura desembarcam no Brasil nos anos 70. Especialmente no Rio de Janeiro, espalha-se pela poesia, pela música, pelas artes em geral, criando uma efervescência cultural imediata voltada para o agora, o imediato. Hoje fartamente estudado, aquele cenário novo, experimental e criativo possibilitou uma mistura que incluía as influências estrangeiras com as produções nacionais em meio aos “anos de chumbo”. Sob a constante ameaça do AI-5 que contribuía para a imutabilidade do ambiente cultural, a contracultura ampliava os parâmetros de uma liberdade plena. Em *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, Heloísa Buarque de Hollanda mostra que “negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba” (1978, p. 66), enfim, os excluídos, ganham a simpatia e a admiração de quem percorre os caminhos da contracultura no Brasil.

As “drogas” aparecem neste panorama como artifício de deboche, de desbunde. Eram facilitadores para uma maior circulação de ideias que contrariavam as bases sociais e culturais. Uma provocação diante das proibições, da gaiola que aprisiona “O pássaro incubado³²”, poema de Cacaso.

O pássaro preso na gaiola
é um geógrafo quase alheio:
Prefere, do mundo que o cerca,
não as arestas: o meio.

É isso que o diferencia
dos outros pássaros: ser duro.
Habita cada momento
que existe dentro do cubo.

Ao pássaro preso se nega
a condição acabado.
Não é um pássaro que voa:
É um pássaro incubado.

Falta a ele: não espaços
nem horizontes nem casas:

³¹ “O texto em língua estrangeira: “... é podemos unimos a la comunidad de los antiguos iniciados con un perdurable vínculo de amistad, una amistad nacida del haber compartido la experiencia de una realidad mucho más profunda”.

³² Disponível em: <<http://ermiracultura.com.br/2019/05/24/cinco-poemas-de-cacaso/>> Acesso em: 18 out. 2019.

sobra-lhe uma roupa enjeitada
que lhe decepa as asas.

O pássaro preso é um pássaro
recortado em seu domínio:
Não é dono de onde mora,
nem mora onde é inquilino.

Se pensarmos o pássaro como metáfora do poeta engaiolado, impedido de explorar o que vai além da “roupa enjeitada / que lhe decepa as asas”, entendemos o artista com seu canto cerceado em dois níveis: em primeira instância, o restringir cultural, pois “O pássaro incubado” (poema que abre o livro *A Palavra Cerzida*, sua estreia, em 1967) apresenta uma voz ainda iniciante (a procura da dicção própria) do poeta perante o cânone poético brasileiro (João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, etc.) com quem estabelece diálogo. Já em um segundo momento (e nem por isso menos importante), a questão político-social entra em cena como símbolo de resistência à censura. Em ambos os casos, o poeta-pássaro se vê sem os devidos artifícios para voar, sair do chão, abandonar o estável. Determinadas substâncias promoveriam um alçar de voos que moveram, em diferentes contextos, os passos de Kopenawa, Baudelaire, Leary e Wasson, por exemplo.

Ao mencionar Wasson, é preciso fazer o seguinte questionamento a respeito do seu trabalho: a chegada do homem branco, europeu, à localidades mais distantes, devido ao seu interesse pelo oculto, pelo incógnito, e seu desejo por registrar experiências com enteógenos e levá-las à ciência do velho mundo, ao “contribuir” para que um povo (com suas crenças e costumes) não suma sem deixar registro de sua cultura, não estaria ao mesmo tempo colaborando para o enfraquecimento de sua força e sua conseqüente e abrupta destruição, como sugeriu María Sabina em relação ao trabalho de Wasson? Não estaria a natureza europeia desencantando, aos poucos, o sagrado ao descortiná-lo? Esta conexão de culturas (a pragmática e a alternativa, supostamente³³), a partir de um suposto “encontro harmônico”, seria uma extensão da conquista do século XVI que desembarca em terras estranhas com sua curiosidade, ganha a confiança nativa, depois a domina, destrói e implanta seus hábitos?

Neste capítulo 1, apresentamos um (breve) panorama de assuntos que renderiam muito mais. Enteógenos, religiosidade, primitivismo, ciência, “drogas”, Estado, contracultura... Apesar da tamanha complexidade, o quadro aqui exposto nos permite seguir em frente, avançar na pesquisa com base nos assuntos abordados. No capítulo 2, traremos alguns relatos (além dos textos já estudados de Kopenawa, Wasson, etc.) e poemas (de Baudelaire e tantos

³³ Uso o termo “supostamente” não por acaso. Determinar que uma comunidade seja pragmática ou alternativa é algo que depende do ponto de vista. Para os indígenas, suas tribos certamente não eram alternativas.

outros). Haveria distinção entre estas escritas ou todas cooperam, querendo ou não, para o fim de rituais que já eram realizados muito antes da chegada do homem branco em terras estranhas?

2 **BIOESCRITAS/BIOPOÉTICAS: “NOBRES HISTÓRIAS [...], RICAS MEMÓRIAS” EM RELATOS DE VIDA E ARTE**

Pensemos em escritas que trazem experiências não ficcionais (mas que podem apresentar elementos da ficção). Tomemos como referência o seguinte exemplo: o caso de um excêntrico artista que decide escrever sobre sua experiência com uma determinada substância capaz de alterar os estados da mente. Sua decisão parte do princípio de que naquele momento de uso contínuo e efeitos espetaculares, anterior ao processo da escrita, “sente que está sob o domínio da parte mais divina de seu ser” (2002, p. 85) e que este fenômeno merece ser relatado, registrado, apresentado ao público.

Ao lermos textos como, por exemplo, *Confissões de um comedor de ópio* – no qual Thomas de Quincey descreve seu contato com o ópio como “ascensão dos mais profundos abismos do meu espírito” (2002, p. 80) – interagimos e participamos com nossas próprias experiências passadas, nas quais os níveis de familiaridade nos aproximam. Será que quem passa por experiências dessa natureza entende melhor todo o processo que se desenvolve? Sabe como trazê-las para o campo da linguagem, em especial, a escrita? Conhece os meandros para, assim, constituir (no caso do poeta) uma poética? No capítulo 2, veremos que a relação com estas leituras não é apenas a de crítica. Atinge a área dos afetos, o não-racional, o não-institucional, uma dimensão esquecida que restabelece novas formas de espiritualidade e interpretação do real.

Relatos cheios de vitalidade (como o de Thomas de Quincey) que aproximam a experiência da linguagem (em segunda instância) da experiência do corpo com os efeitos provocados pelas “drogas” e/ou enteógenos (em primeira instância) não tratam a experiência em si como categoria, nem como experimento (no sentido científico). Nem mesmo a insuficiência do texto escrito perante a riqueza da experiência – o que De Quincey chama de “apocalipse do mundo dentro de mim” (2002, p. 80) – pode caracterizá-lo como inferior. Não se trata de comparação. Não há hierarquia. A escrita pode ser melhor do que a experiência se pensarmos esta última como algo passageiro. Já as palavras, estas permanecem (termo de Deleuze) para além da experiência do indivíduo. Mais do que isto, elas capturam uma ideia e florescem sua Beleza. Em “A doutrina das semelhanças”, Walter Benjamin explica:

a moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita. É de supor que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi

extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se, assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis (2012, p. 111).

A palavra escrita dá sentido ao que Benjamin chama de “imagens” ou “quebra-cabeças” do inconsciente. Ela limita o que se vive, pois “essa dimensão – mágica, se se quiser – da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica” (2012, p. 112). O ser humano torna-se refém dessa estrutura que se repete diariamente. Porém, o escrito ainda guarda muito do vigor da experiência, diz o que é fundamental, como se fosse um...

medium em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a claridade confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história (2012, p. 112).

O verbo, pela caneta do escritor dissidente, se torna via de acesso ao limbo. Pensa a “linguagem (escrita) como meio de controle e os exercícios para a libertação de condicionamentos” (2014, p. 35) – é o que diz Claudio Willer em *Os rebeldes: Geração beat e anarquismo místico* – que complementa: “heréticos desregrados correspondem a outro caminho, deixado de lado por teólogos racionalistas, historiadores positivistas e conservadores em geral” (2014, p. 19). A clarividência adquire forma e, assim, ganha em pulsão através de “manifestações à primeira vista aberrantes e excêntricas” (2014, p. 19): textos, relatos, depoimentos, narrativas, descrições, poemas. A linguagem escrita é usada em prol de instintos velados e intuições inexploradas, desfazendo o “emaranhado de cordas que me atava” (2002, p. 21), segundo De Quincey. Traz, nas palavras de Willer, “epifanias e sensações de êxtase” (2014, 29) para o texto, a experiência para o âmbito do escrito que, por sua vez, constitui “a realidade, ou aquilo que percebemos como ‘real’” (2014, p. 33). Em *Tremores: escritos sobre experiência*, Jorge Larrosa comenta: “não escrevo para convencê-los de nada [...], mas para ver se sou capaz de dizer algo que valha a pena pensar” (2015, p. 125).

Vale a pena pensar, então, o que a escrita (em especial, a literária) abrange e comunica. Na apresentação de *Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos*, Ana Chiara identifica e introduz ambos os conceitos a partir de “novas abordagens abertas ao diálogo para que sistemas de pensamento se desloquem por discursos” (2017, p. 7). Vida, arte, escrita, subjetividade, verdade e imaginação compõem seu corpus. Em relação ao campo do texto, nos interessa o que Chiara chama de “escritas de si (autobiografias e autoficções)” e

“escritas da intimidade (diários, cartas)” (2017, p. 7), ou seja, relatos nos quais as noções de realidade e ficção, certeza e imaginação se (con) fundem. Já no âmbito da vida (Bio), a relação contagiosa entre a existência do ser e “a subjetividade artística e vice-versa” (2017, p. 7) é o que nos levará adiante, esta teia complexa e estreita entre o subjetivo e o artístico. E na esfera da recepção, “a formação do desejo do público” (2017, p. 8), a aproximação endereçada através de “afinidades eletivas” (2017, p. 8) terá sua vez no momento apropriado.

Ao abordarmos o conceito de biopoética, voltamos nossa atenção ao “enfrentamento de questões éticas a respeito da vida animal, vegetal, da ecologia e da sobrevivência [...] de forma que frequentemente ponha em causa a barreira da espécie entre o humano e o não humano” (2017, p. 8), questionando soberanias entendidas como inatas, trazendo à discussão o valor falsamente simétrico e harmônico entre o homem e o planeta, assim como pensaremos “as condições de sobrevivência da subjetividade” (2017, p. 9) em meio à racionalidade do mundo moderno.

Portanto, a partir das concepções de bioescritas e biopoéticas apresentadas (escritas autobiográficas, autoficcionais, confessionais, literárias, subjetivas, éticas, etc.), trazemos, a seguir, algumas obras de autores que relacionam a vida e a arte, o ser e a palavra, a existência e a literatura, destacando especialmente suas experiências com “drogas” e/ou enteógenos. Exemplos não faltam: *Junkie*, de William Burroughs; *As portas da percepção*, de Aldous Huxley; *A erva do Diabo*, de Carlos Castaneda, etc. Há textos que reproduzem a realidade e seu cotidiano repleto de acontecimentos que se repetem diante dos nossos olhos. Outros trazem experiências que não obedecem a regularidade da vida. “O comedor de ópio é feliz demais para observar a passagem do tempo” (2002, p. 94), diz Thomas de Quincey em *Confissões de um comedor de ópio*. Estas obras, em especial, apresentam vivências que levam o leitor, com suas próprias lembranças, a participar de um processo de mudança, de ressignificação da consciência.

Vamos ao primeiro caso. Em 1932, após fazer uso de haxixe e sair pelas ruas da cidade francesa de Marselha – esta e outras experiências têm início no final dos anos 20 – Walter Benjamin descreve as primeiras impressões de seu estado em “Sobre o haxixe e outras drogas”. Uma das primeiras está relacionada à perda (ou alteração) da noção do tempo. “Penso que já passaram três quartos de hora. Mas foram apenas vinte minutos” (2013, p. 136). O tempo é outro. Apresenta contrações e dissensões, nervuras e fendas. É o das “dimensões imensas da vivência interior, da duração absoluta e do espaço incomensurável [...] tanto mais quanto maiores as contingências de espaço e tempo” (2013, p. 136). E o momento no qual “parecia-me que o efeito não se faria sentir” (2013, p. 136) – este possível desapontamento

com uma promessa que parece não se cumprir rapidamente – fica para trás. Adiante, Benjamin vê “a eternidade adentro”, na qual “tudo isso é luminoso, cheio de gente, animado, e que assim permanecerá” (2013, p. 137).

Se em um primeiro grau o autor parece desacreditar do potencial do haxixe, suas sensações posteriores mostram que tais efeitos não chegam todos de uma vez, mas em doses homeopáticas. “Me parecia vir um concerto, dessa vez de um conjunto de sopro. Mas ainda fui a tempo de perceber que não era senão o coro de buzinas dos automóveis [...]. Não estava muito seguro das minhas funções reguladoras” (2013, p. 137). Retirado o véu da vergonha e da racionalidade – assim “desaparecem as ilusões nos sonhos, sem nos deixar envergonhados ou comprometidos” (2013, p. 138) – e apoderado pelo ímpeto do haxixe – substância que age em um cenário no qual “as coisas verdadeiramente belas e iluminadoras permanecem adormecidas” (2013, p. 139) – Benjamin vê “uma alegria incompreensível [...], qualquer coisa de maravilhosamente belo e comovente” (2013, p. 139) que cria “afinidades profundas, quer com o (campo) do êxtase, quer com o (âmbito) da criação” (2013, p. 140).

Diante do panorama no qual “as coisas estão, como sabemos, completamente tecnicizadas, racionalizadas” (2013, p. 140), Benjamin percebe no indivíduo que usa e sente os efeitos do haxixe (ou seja, nele mesmo) o “novo ser que nasce” (2013, p. 142) para uma outra vida.

Me convenci de que o haxixe fazia os seus efeitos, ao sentir o súbito prazer amoroso de observar umas franjas a ondular ao vento [...]. O haxixe sabe convencer a natureza a nos conceder, de forma menos egoísta, aquele esbanjamento da nossa própria existência que o amor conhece (2013, p. 142).

O dom artístico potencializado, o riso solto, a descontração presente, a fala prolongada, o desinteresse por respostas prontas, a compreensão aparentemente superior, a ojeriza por ordens impostas. O haxixe pode proporcionar inúmeras sensações durante o transe, esta experiência que “tem o seu desfecho catártico [...], um fim engenhoso e não desprovido de encanto” (2013, p. 146). Benjamin ouve vozes, “coisas do espírito que começam a ‘falar espontaneamente’” (2013, p. 148) e que não podem ser controladas pelo ser humano. O ponto crucial do processo do transe não é o indivíduo (no aspecto individualista), mas o que o haxixe lhe propicia. É o ser como canal. Esta “droga” “nos desvia do mais importante objeto de toda a atenção: nós próprios” (2013, p. 148) para muito além, ou seja, uma atmosfera na qual “apreende-se em simultâneo a possibilidade de todas as coisas potencialmente acontecidas nesse espaço. O espaço pisca-nos o olho” (2013, p. 149) em “uma ‘vida interior’

mais intensa” (2013, p. 149) através da “forma turva” (2013, p. 150), profunda e obscura, da qual o escritor – “cada passo que dou é anotado” (2013, p. 152) – extrai aquilo que mais revela do que esconde, embora Benjamin registre a limitação da linguagem escrita (ponto que já destacamos) perante o vulcão de imagens, sons e sensações vindas da experiência com haxixe: “só poderei anotar alguns fragmentos” (2013, p. 154).

O que o autor de “Sobre o haxixe e outras drogas” chama de “progressivo clarear da percepção” (2013, p. 155) não conta apenas com seus textos. “O contato com os outros é fundamental para quem toma a droga” (2013, p. 156). Por isso, contou com a presença do filósofo Ernst Bloch (entusiasta do conceito de utopia) e dos médicos Ernest Joel e Fritz Frankel em suas experiências, pois...

essa disposição é particularmente valiosa para o indivíduo, porque se dá a ver aos outros – nas mudanças de caráter e também de fisionomia – mas mais ainda ao próprio [...]. É comum a muitas drogas potencializarem o prazer de estar com parceiros, ao ponto de se desenvolverem certas pessoas uma espécie de misantropia. O convívio com outros que não partilhem as suas práticas parece-lhes sem interesse e maçante (2013, p. 164).

Em boa companhia, Benjamin relata o que vê e sente para, depois, pensar a experiência e produzir sua bioescrita.

Sob o efeito do haxixe, as imagens, ao que parece, não precisam da nossa atenção para se apresentarem diante de nós [...], coisas tão extraordinárias e de forma tão fugidia e rápida, que nós, simplesmente devido à beleza e à estranheza dessas imagens, não conseguimos deixar de lhes dar atenção [...]. As formulações do haxixe num estado de sobriedade [...] me levava para uma grande viagem (2013, p. 158).

Em outro momento, Benjamin relata sua relação com o crack, o ópio, destacando-o a partir de uma “incansável capacidade de retirar de uma única realidade [...] uma pluralidade de aspectos, conteúdos e significados” (2013, p. 162). Com “sequências infinitas” (2013, p. 162), as cortinas estranhamente se abrem, as cores rapidamente se intensificam e a catarse acontece com “a experiência do olhar que é capaz de encontrar cem lugares diferentes num único” (2013, p. 165).

O que o ópio oferece a Benjamin (sensações, efeitos, imagens, sons) faz o escritor reconsiderar a existência enquanto algo meramente estável e racional. Com sua experiência, o crack torna-se passagem que ele, Walter Benjamin, ajuda a abrir e trilhar. Ida e volta. Caminhar adiante, para dentro do enigma e, desta maneira, ver “como se a vida tivesse estado

fechada num frasco como uma conserva” (2013, p. 165). Depois, retornar para contar aos que ficaram o que está a nossa frente e nunca é visto.

“Sobre o haxixe e outras drogas” ainda traz anotações feitas por Benjamin sobre a experiência com mesalina e o desencantamento da vida ainda nos primeiros anos do ser.

‘Desleixo’ é o nome da melhor parte desse sentimento de felicidade [...]. Má educação é o aborrecimento da criança por não ser mágico. A sua primeira experiência do mundo não é a de que os adultos são mais fortes, mas a de que ela não é um mágico. O prazer contido em tudo isso está por vir (2013, p. 166).

Benjamin defende o estado mágico no qual a criança deveria seguir em frente. Sabe, entretanto, que “chove ininterruptamente nos mundos infantis” (2013, p. 167), que o cerceamento ao encanto vem desde a mais tenra infância. A inocência infantil, ao descobrir o fascínio pela hostilidade, pelo sadismo, pela sordidez perante o enquadramento de atos, palavras e pensamentos, torna tal postura rica e poderosa. É a “sabedoria de quem é malcriado” (2013, p. 167).

Seja pela experiência com haxixe, pelo uso do ópio ou pela utilização da mesalina, Benjamin encontra nestes três momentos um “reservatório de beleza” (2013, p. 138), um “prazer da mais alta potência” (2013, 140) que o leva para além de estigmas e generalidades. Visões, sons e sensações são levadas ao campo da linguagem escrita. O que é verdade, criação e imaginação pouco importa neste processo de bioescrita. Vale o registro. Sabemos que a memória trai. Ainda assim, o que ganha as páginas traz uma força que não deve ser ignorada.

Antes de Walter Benjamin escrever “Sobre o haxixe e outras drogas” (antes mesmo das experiências relatadas na obra), *Paraísos Artificiais*, de Charles Baudelaire, foi publicado em 1860. Primeiro, todavia, retornemos ao ano de 1857. Baudelaire altera os paradigmas da poesia ao publicar *As flores do mal*. Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da Lírica Moderna*, comenta que a obra proporciona um “voo febril ao irracional [...], jogos mórbidos de excitação” (1978, p. 39) com versos como “ao verme que te beija o rosto³⁴” (2006, p. 175). Baudelaire vê *As flores do mal* ser considerado ofensivo por atacar o padrão moral europeu. O poeta é multado. *As flores do mal* tem seis dos seus poemas excluídos. Somente em 1868, em sua primeira edição póstuma (Baudelaire morrera no ano anterior), os poemas são incorporados à obra.

Neste intervalo, em 1860, *Paraísos Artificiais* foi publicado. Muito do que encontramos em suas páginas está diretamente ligado às experiências que aconteciam no

³⁴ “Uma Carniça”, em BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 175-177.

Clube dos Haxixins, em meados de 1840. Em *O COMISSÁRIO DO ESGOTO: coragem da verdade e artes da existência na escritura-vida de William Burroughs*³⁵, Wander Wilson Chaves Júnior informa:

inaugurado em Paris pelo médico J. Moreau e pelo escritor Théophile Gautier (1811-1872), este grupo celebrava reuniões para o consumo de *dawamesk* – um cozido de haxixe com manteiga e algumas pitadas de ópio consumido muitas vezes diluído com café. Moreau, médico curioso pelos efeitos do cânhamo, e que já utilizava esta substância para tratamento no hospital psiquiátrico de Bicêtre, apresentou a substância a Gautier que logo incentivou novos artistas a participarem das experimentações do clube. Passaram pelo Clube pessoas como os poetas Gérard de Nerval, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, além de Honoré Balzac e Eugène Delacroix. Destas experiências podemos observar o aparecimento de pelo menos dois livros em direta conexão: *O Clube dos Haxixins*, de Théophile Gautier, e *Paraísos Artificiais*, de Baudelaire (2013, p. 136).

Dentro de um quarto alugado no hotel Pimodan, em Paris, com outros membros do grupo, Baudelaire – “obedecendo a uma convocação misteriosa, redigida em termos enigmáticos [...], incompreensíveis para os outros” (1987, p. 111), de acordo com Théophile Gautier em *O Clube dos Haxixins* – tem uma experiência visionária marcada pela ebriedade que gera um êxtase contra o tédio e enxerga a substância como fuga do *spleen*.

Em *Paraísos*, o poeta conta sua experiência de “belas estações, dias felizes, minutos deliciosos” (2011, p. 11) àqueles que, sem conhecimento do assunto (potenciais leitores), enumerariam uma série de questões às quais Baudelaire nos apresenta em seu texto: “O que se experimenta? O que se vê [...]? Espetáculos extraordinários? São belos? E terríveis? E perigosos? Tais são as perguntas que frequentemente fazem [...] os ignorantes aos adeptos” (2011, p. 21). Segundo o próprio, “o autor [...] ousou fazer [...] o relato dos prazeres e das torturas que outrora encontrara” e “fala dos esforços sobre-humanos [...] para escapar à danação a que ele imprudentemente se havia devotado” (2011, p.15). Baudelaire, voltando-se ao leitor, aborda tanto a força necessária para retornar vivo da sua experiência quanto os riscos (e as consequências) que se corre ao embarcar em tal jornada.

Você não corre o risco, todos os dias, dos maiores castigos por recompensas menores [...]? O vapor apitou, o velame está orientado, e você tem sobre os viajantes comuns este curioso privilégio de ignorar aonde vai [...]. Viva a fatalidade [...]!

³⁵ Disponível em: <http://www.neip.info/downloads/Chaves_Vida_William_%20Burroughs_2013.pdf> Acesso em: 23 jan. 2019.

Você não tem deveres a cumprir que exijam a pontualidade e a exatidão; nenhuma tristeza de família; nenhuma dor de amor (2011, p. 24).

Por mais que Baudelaire apresente “extratos de anotações ou de confidências de homens inteligentes que se entregaram a esta droga por longo tempo” (2011, p. 15), não podemos esquecer que se trata do ponto de vista individual e europeu de “dias em que o homem se levanta com um gênio jovial e vigoroso [...] com suas pálpebras livres” (2011, p. 11). Advém de “uma força superior e invisível [...], uma elevação constante do desejo” (2011, p. 12) que predomina em *Paraísos*: “Prefiro considerar esta condição anormal do espírito uma verdadeira graça, como um espelho mágico onde o homem é convidado a ver-se belo” (2011, p. 12). Baudelaire ingere haxixe oralmente para atingir “este estado encantador e estranho” (2011, p. 12) como meio de “escapar, mesmo que por algumas horas, à sua morada de lobo” (2011, p. 13) – em outras palavras, das imposições sociais, das determinações morais, das classificações arbitrárias legitimadas.

É possível imaginar um Estado onde todos os cidadãos se embriagassem de haxixe? Que cidadãos! Que guerreiros! Que legisladores [...]! Na verdade, é proibido ao homem, sob pena de degradação e morte intelectual, de desordenar as condições primordiais de sua existência e de romper o equilíbrio de suas faculdades com o meio onde elas estão destinadas a se moverem, em uma palavra, de desordenar seu destino para substituí-lo por uma fatalidade de gênero novo (2011, p. 63-64).

Ir contra o estabelecido é algo que está presente em nossas vidas desde sempre. O homem, um dia, foi o centro do universo; o sentido comum, no passado, dirigiu o saber, o conhecimento; este mesmo conhecimento já esteve ligado a Deus e não à Ciência. Enquanto estas verdades foram mudando diante de novas descobertas, Baudelaire manteve acesa a chama revolucionária de *As flores do mal*. Segundo Claudio Willer em “Lautréamont, leitor de Baudelaire”, Baudelaire segue “incômodo, dissonante, por tratar de temas baixos, conforme a escala de valores então vigente” (2014, p. 55). O poeta propõe uma outra possibilidade de interpretação das “drogas” em *Paraísos Artificiais*, enxergando-as não a partir de suas consequências no âmbito social, mas como passagem para “uma existência melhor e a esperança de alcançá-la pelo exercício diário de nossa vontade” (2011, p. 13).

É preciso compreender a chamada “droga”, no caso do haxixe na experiência de Baudelaire em *Paraísos*, como uma substância natural capaz de mudar os estados da consciência. Ingerido oralmente, assim como cogumelos, ayahuasca, peiote (veremos adiante) e outras substâncias, o haxixe, ao ser confrontado aos estereótipos, mostra a experiência não

como necessidade, mas possibilidade. Se por um lado seu uso representa decadência e irresponsabilidade, por outro unifica no campo social, abre uma porta de comunicação e, assim, revela-se mágico.

Mesmo falando em “propriedades excitantes” (2011, p. 16) que aproximam o homem do divino dentro de si, Baudelaire – o poeta que está sempre nos limites, nas bordas opostas, do sublime ao grotesco (“quis ser anjo, tornou-se besta” [2011, p. 23]) – mantém-se, diante do leitor, entre a exaltação e a sobriedade, o paraíso e o artificial. “Tanto pode ser uma alegria imoderada e irresistível quanto uma sensação de bem-estar e de plenitude de vida, outras vezes, um sono equívoco e cheio de sonhos” (2011, p. 19-20) – sonhos que levam o sonhador à seguinte consideração do poeta: “Ninguém ficará surpreso se um pensamento final, supremo, brotar no cérebro do sonhador: ‘Tornei-me um Deus!’” (2011, p. 61).

O autor de *Paraísos Artificiais* é levado por “uma excessiva sensibilidade, sem governo que a modere ou explore” (2011, p. 23). O poeta aparenta ir do mínimo ao máximo, da parcimônia aos excessos. Entretanto, ao despencar da euforia ao equilíbrio, mostra ao leitor a inevitabilidade do outro dia, cheio de “excessos culposos” (2011, p. 14) e vícios “tão repletos de horror” (2011, p. 13).

A experiência revela-se possibilidade para outra perspectiva e não necessidade imposta. Redescobre-se o maravilhoso até então camuflado, escondido. Em *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*, Charles Baudelaire descreve outra experiência sua. Desta vez, com o ópio.

O ópio dá um sentido mágico a todas as tintas e faz vibrar todos os ruídos com uma sonoridade mais significativa. Algumas vezes, escapadas magníficas, cheias de luz e cor, se abrem subitamente nas paisagens e vê-se aparecer, ao fundo de seus horizontes, cidades orientais e arquiteturas, vaporizadas pela distância, onde o sol lança chuvas de ouro (2003, p. 203).

O ser humano experimenta uma manifestação divina que não vem de fora. Trata-se de um fenômeno que está dentro de si, levando-o a um itinerário que propicia outro tipo de existência – é o que vemos em trechos do poema “O barco embriagado³⁶”, de Arthur Rimbaud. Temos um poeta livre, rebelde e questionador que traça seu próprio caminho. “Como eu navegava por rios impassíveis / não mais me senti guiado pelos homens” (2005, p. 62). A vida desabrocha-se em inúmeras possibilidades. “Os rios me deixaram seguir onde eu quis” (2005, p. 62). E seguir por trajetos tortuosos não significa necessariamente problema,

³⁶ “O barco embriagado” faz parte dos “poemas escolhidos” de *Uma estadia no inferno / Poemas escolhidos / A carta do vidente*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005, p.62-65.

pois é em situações assim que o poeta revela: “dancei naquelas ondas” (2005, p. 62). Uma música toda própria que embala o bailado ébrio e solitário entre o poeta e sua produção. “Eu, desde então só, me banhei no Poema” (2005, p. 63). É neste espaço poético que segue o poeta “tingindo azulados delírios” (2005, p. 63) entre quedas – “cataratas, abismos” (2005, p. 63) – nas quais o indivíduo se atira e, bem próximo do colapso, voa. “Dos ventos tive asas e momentos de vôos” (2005, p. 64). O poeta, enquanto o próprio barco embriagado, acredita ter o poder de voar e, assim, vai até “arquipélagos siderais e ilhas / cujos céus delirantes abriam-se ao sonho” (2005, p. 65).

Falando em delírios, Baudelaire é um dos primeiros a escrever sobre a experiência com haxixe. O fato de estar em um hotel de renome, em Paris, sua cidade, centro urbano europeu, centro do mundo no século XIX, com pessoas próximas, pessoas que estão ali pelo mesmo motivo que o poeta, falando a mesma língua, conversando sobre os mesmos assuntos, faz o estranhamento estar na experiência com o próprio haxixe e seus efeitos e não exatamente no local, nas companhias, no ambiente que o cerca. É o que acontece em *Os Tarahumaras*. Antonin Artaud mostra que seu espaço geográfico (em relação a Charles Baudelaire) é outro, com outras características, implicações, perigos e resultados.

Os Tarahumaras faz parte de uma compilação de textos escritos por Artaud em um manicômio (alguns textos são de 1936, escritos no México). Artaud sofria com os efeitos da aplicação de eletrochoques naquele “asilo de alienados” (2000, p. 30). Era a psiquiatria de então que entendia os eletrochoques como caminho para o bem-estar do paciente. Em “Artaud”, Carl Solomon comenta: “ele condena todas as formas de psiquiatria e, portanto, toda a autoridade organizada³⁷” (2006, p. 118, tradução nossa). Para o francês, representava um “terror de várias horas” (2000, p. 31) cuja cura era o Peiote, ou Peyotl. “Só o Peyotl sabe opor-se ao Mal” (2000 p. 29), diz Artaud. “Todo lunático [...] é uma pessoa de lucidez maior, cujas ideias a sociedade acha perturbadoras³⁸” (2006, p. 118), endossa Solomon.

Em *Os Tarahumaras*, Artaud está no México. Não na Cidade do México, mas na Serra dos Tarahumaras. Seu espaço geográfico é o não-urbano, de difícil acesso para o homem europeu. Em “A Montanha dos Signos. Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930”, Tânia Gomes Mendonça explica o porquê do deslocamento de Artaud.

Em busca de um “estranhamento” por meio daqueles que são considerados distantes da modernidade também pode ser encontrada em artistas que, decepcionados com a

³⁷ O texto em língua estrangeira é: “he condemns all forms of psychiatry, and thereby all organized authority”.

³⁸ O texto em língua estrangeira é: “All lunatics are [...] a person of superior lucidity whose insights society thinks disturbing to it”.

realidade do início do século XX na Europa, procuravam novos modos de enxergar o cotidiano em sociedades consideradas afastadas das influências da civilização europeia [...]. É possível afirmar que Antonin Artaud seria um exemplo disso (2015, p. 33-34).

É deste lugar distante que, segundo Artaud, é possível viver a verdadeira experiência, o ritual com o Peyotl, que modifique o estado da consciência e “envolva por completo a alma” (2000, p. 11). Tribos indígenas como os Tarahumaras encontraram em lugares distantes a melhor forma de sobreviver diante do avanço do império espanhol colonizador. Quanto menos contato com o homem branco, mais autêntica seria a experiência para Artaud. “Tive realmente a sensação de acordar a uma coisa para a qual eu estava até ali malnascido e orientado de errada forma, cheio de uma luz que eu nunca tinha possuído” (2000, p. 12). Os Tarahumaras expressariam uma outra verdade de que a Europa decadente do pós-guerra não daria conta. “Eu não estava de visita aos Tarahumaras como curioso, mas interessado em encontrar uma Verdade que escapa do mundo da Europa e a sua Raça tinha sabido conservar” (2000, p. 24).

O estranhamento que está no haxixe e seus efeitos em *Paraísos Artificiais*, de Charles Baudelaire e em “Sobre o haxixe e outras drogas”, de Walter Benjamin, é ampliado em *Os Tarahumaras*, de Antonin Artaud. Abrange, entre outros aspectos, o espaço geográfico (distante do centro urbano, do contato com o homem branco europeu e seu processo de colonização) e a língua (Artaud pouco domina o castelhano e menos ainda o dialeto falado entre os Tarahumaras). Estes pontos inusitados, tanto espaciais quanto linguísticos, fascinam. Contribuem, junto com o haxixe e todo ritual envolvido, para a revelação. Na busca de uma pureza etnográfica, porém, Artaud deixa escapar as transformações, as mudanças, as “impurezas” já presentes na tribo.

O actual Governo do México construiu na montanha escolas indígenas onde a filhos de índios se ministra uma instrução decalcada das escolas comunais francesas, e o ministro da Instrução Pública do México [...] mandou instalar-me nos edifícios da escola indígena dos Tarahumaras (2000, p. 17).

Rituais mediados pelo estado-nação, instrução europeia, pobreza, desflorestamento, narcotráfico, turismo, etc. O espaço do natural revela-se utópico. Artaud viaja para a Serra Tarahumara movido por esta utopia, pela ideia de original, pelo ideal de começo do mundo. Se para o homem-branco-europeu-colonizador-expansionista os outros (os não-europeus como os Tarahumaras) são ignorantes, incultos e primitivos a partir do seu princípio local, de seu pensamento etnocêntrico, de sua visão eurocentrista, segundo Gill Perry em *Primitivismo*,

Cubismo, Abstração, “centrada no Ocidente” (1998, p. 5), para Artaud eles progredem mais que o europeu. O primitivismo, neste caso, seria progresso e não atraso – é o que diz José Ternes em “Bachelard e Lautréamont: literatura, primitivismo, animalidade”: este primitivismo “não configura uma volta pura [...] a um universo anterior ao humano [...]. Trata-se de um progresso” (2014, p. 81). O progresso, conforme Ternes, no primitivismo dos não-europeus, faz Artaud estar ao lado dos Tarahumaras por conservarem sua relação com o sagrado através do cerimonial com o Peyotl, pelo viés do enteógeno que, nas palavras de Artaud em *Os Tarahumaras*, “ressuscita a memória dessas verdades soberanas” – verdades que “permitem que ela (a consciência humana) recupere a percepção do Infinito” (2000, p. 13-14).

No ritual preparado especialmente para Artaud, o poeta passa por um procedimento de morte, uma espécie de “Mito de reparação” que nos quer “restituídos à simplicidade” (2000, p. 12). A racionalidade oferece lugar à magia. O indivíduo despe-se até surgir outro, cuja relação com o corpo não é mais a mesma.

O Índio Tarahumara não atribui ao corpo o valor que nós Europeus lhe damos e tem dele noção toda diferente. ‘Eu cá não sou não senhor do corpo’, parecia dizer [...], já não se identifica com aquilo que é para nós emoção pessoal, melhor dizendo não o fazia do nosso modo (2000, p. 15-16).

Nesta relação própria dos Tarahumaras com o corpo, Deus (chamado de Ciguri por eles) fala, manifesta “a verdade”, já que “em todo homem [...], há um velho reflexo de Deus” (2000, p. 16-17). É quando acontece a incorporação do infinito através da utilização do Peyotl. “Já não sentimos o corpo que acabamos de deixar e nos segurava dentro dos seus limites, mas em contrapartida sentimo-nos bastante mais felizes por pertencer mais ao ilimitado do que a nós próprios” (2000, p. 26). Para a ordem vigente, trata-se de uma prática temida. “Consideram perigosas as crenças dos Velhos Mexicanos” (2000, p. 17), pois “quando tomam Peyotl deixam de [...] obedecer” (2000, p. 19). Artaud vira um participante cósmico do lugar em uma relação sagrada. Torna-se parte da natureza. Sua existência particular lhe avisa: os outros (o homem branco europeu) é que estão enfeitiçados vivendo uma “banal realidade” (2000, p. 27).

“Sobre o haxixe e outras drogas”, *Paraísos Artificiais e Os Tarahumaras* evidenciam um descrédito em forma de temor por parte de quem, segundo Baudelaire em *Paraísos*, desconhece esta “força superior e invisível [...], deslumbrante e gloriosa” (2011, p. 12). Não sabem lidar com “propriedades embriagadoras muito extraordinárias” (2011, p. 17) que

surgem, de acordo com Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, a partir da “experimentação com drogas, encaradas como meios para alterar a consciência e a percepção” (2010, p. 15). Para Baudelaire, o ser é “levado a admirar-se a si mesmo [...]. Tudo é motivo de prazer. A plenitude de sua vida atual lhe inspira um orgulho desmesurado” (2011, p. 58).

Apesar da aproximação, *Os Tarahumaras* diferencia-se de “Sobre o haxixe e outras drogas” e *Paraísos Artificiais*, entre outros pontos, no tom. Benjamin pensa a experiência de flunar pela cidade sob o efeito de substâncias (o haxixe, principalmente) que são apresentadas não como empecilhos, mas facilitadores. A embriaguez, para Benjamin, permite a retomada de lembranças sepultadas em algum lugar da consciência, do riso enrijecido pela sobriedade contemporânea. Já Baudelaire é didático. O poeta adverte o leitor sobre as delícias (o encontro com o extraordinário, com o excepcional) e os malefícios do haxixe (a servidão, a escravidão, o vício). A cautela, a dimensão moral de Baudelaire sobre o haxixe, sua preocupação em mostrar para o leitor os dois lados da moeda em *Paraísos* praticamente desaparece em *Os Tarahumaras*. Artaud não diz “cuidado!” ou “vá com calma!”. Nem infere qualquer tipo de cautela. Ele se joga ao abismo, ao despertar, às revelações, segundo Allen Ginsberg em *Mente Espontânea*, “da existência do universo inteiro” (2013, p. 58). Artaud radicaliza. Em “Artaud in Mexico”, Uri Hertz enfatiza: “sua rejeição à cultura europeia foi tão completa que ele se viu sozinho em sua posição, mesmo na vanguarda de Paris³⁹” (2003, p. 13, tradução nossa).

Retomemos o aspecto instrutivo em Baudelaire. No poema “A Viagem” (apresentaremos alguns trechos), em *As flores do mal*, o poeta nos indica que viajar é buscar algo que, no fim, nada mais é do que mais do mesmo, pois o ser humano se transporta e, assim, encontra-se. Há um desencantamento com as próprias projeções. O começo é puro tal qual a infância. O pequeno assiste tudo. Lá fora, qualquer coisa parece ser gigantesca. E o desejo de conhecer o que está tão distante cresce e toma conta daquela alma.

Para a criança, que adora olhar mapas e telas,
O universo se iguala ao seu vasto apetite.
Ah, como é grande o mundo à tibia luz das velas!
E na saudade quão pequeno é o seu limite!
(2006, p. 411).

Todavia, a utopia se choca com a realidade. O sonho do eterno conhece seu despertar. Para o espírito aventureiro, o caminho aparece para ser trilhado. Mas tudo tem seu instante

³⁹ O texto em língua estrangeira é: “His rejection of European culture was so complete that he had found himself alone in his position even in avant-garde Paris”.

derradeiro.

Partimos de manhã, a alma em chamas pressagas,
O coração cheio de fel e de acres mágoas;
Seguíamos assim, sempre ao sabor das vagas,
O infinito a embalar no finito das águas:
(2006, p. 411).

Há uma forte dose de ímpeto no viajar, no movimento, em não-parar, em partir na direção do infinito, fazendo seu próprio caminho sem aceitar restrições.

Mas viajantes de fato apenas são aqueles
Que partem por partir; o coração flutuante,
Jamais hão de aceitar ser outros senão eles
E, sem saber por quê, ordenam sempre: Adiante!
(2006, p. 411).

Apesar das “volúpias sem limite” (2006, p. 413) que habitam os corações viajantes, a “curiosidade sempre nos aflige” (2006, p. 413). Um sentimento de angústia, agonia e tormento parece estar presente em cada novidade, em cada descoberta intrigante que se apresenta durante o percurso. A “fortuna singular cujo alvo não se alcança” (2006, p. 413) não abala “o homem que jamais renuncia à esperança (...) / como um louco em cada porta” (2006, p. 413). O viajante, tomado por uma força, um ímpeto, não desiste facilmente e anseia pela ventura que crê estar sempre na próxima parada. Para ele, “cada ilhota que avista esse homem da vigia / é um paraíso, uma promessa do Destino” (2006, p. 413). Por isso, segue “esse ébrio marinheiro, esse inventor de Américas” (2006, p. 413) a registrar “quantas nobres histórias (...) / ricas memórias” (2006, p. 415). Este “inventor” traz para a escrita suas “nobres histórias”. O quanto há de criação e de veracidade não invalida que tais testemunhos sejam “ricas memórias”.

A partida é sonhadora. Lançar-se ao desconhecido excita o poeta. Evita, ainda que não permanentemente, a melancolia. Ambos, o utópico e o *spleen*, estão presentes em sua experiência pessoal, em seu relato escrito.

Queremos navegar sem bússula e sem vela!
Fazei, para que o tédio o ser não nos afronte,
Passar em nossos corações, qual numa tela,
Vossas lembranças com seus quadros de horizonte.
E o que vistes? Dizei

(2006, p. 415).

A esta altura do poema, Baudelaire assume a voz de quem viajou, chegou a um determinado lugar e percebeu que não havia nada de extraordinário ali.

Saber amargo, o que se tira de uma viagem!
 Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio,
 Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem,
 Um oásis de horror num deserto de tédio!
 (2006, p. 419-421)

Em *Paraísos Artificiais*, Baudelaire reproduz esta mesma sensação de abrandamento da sede vinda de “jovens viajantes ébrios de ânsia e de prazer” (2006, p. 421). Para o poeta, “após esta primeira fase de alegria infantil, há como que um apaziguamento” (2011, p. 32), já que “o espírito é apenas um espelho onde o meio ambiente se reflete transformado de uma maneira exagerada” (2011, p. 45). Logo, Baudelaire conclui que “o haxixe não revela ao indivíduo nada além do próprio indivíduo” (2011, p. 66).

Já Artaud é movido pelo oposto. O autor retorna, em *Os Tarahumaras*, à dimensão esquecida do ser. Chega mais perto da loucura, do irracional. Voltamos a Uri Hertz em “Artaud in Mexico” para mostrar que “a viagem de Artaud à terra Tarahumara e sua ‘viagem’ na montanha através do peyote constituem uma odisseia interior⁴⁰” (2003, p. 17, tradução nossa). Ao contrário da inevitabilidade do *spleen* de Baudelaire em *Paraísos Artificiais* e das instruções de “como se perder para se encontrar” de Benjamin em “Sobre o haxixe e outras drogas”, Artaud é viajante que só conhece o caminho de ida em *Os Tarahumaras*.

Barry Miles, em *Jack Kerouac – King of the beats*, define o autor de *On the road* como “uma figura arrebatadoramente romântica na América conformista” (2012, p. 21). Não poderíamos aplicar, aproximar esta definição à experiência de Artaud de trocar o conformismo europeu pelos mistérios da Serra Tarahumara? Não seria Artaud uma figura arrebatadoramente transgressiva (sem diminuir a importância, a relevância e a grandiosidade de Charles Baudelaire) diante de, nas palavras de Tânia Gomes Mendonça em “A Montanha dos Signos. Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930”, uma Europa “entre-guerras e com [...] excesso de racionalidade” (2015, p. 34)?

Estes textos que aproximam aspectos pessoais do autor com sua produção literária proporcionam, segundo Allen Ginsberg em *Mente espontânea*, “um avanço [...] da

⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “Artaud’s journey to Tarahumara country and his voyage into the mountain via peyote constitute an interior odyssey”.

consciência cotidiana habitual para uma consciência realmente capaz de vislumbrar toda a divindade” (2013, p. 58). Antonin Artaud, em especial, busca a experiência da cura, não a hospitalar, não a psiquiátrica do seu tempo com choques elétricos, mas em seu sentido mais amplo, a cura do espírito e do corpo que o leve à solução individual e coletiva para aquilo que o homem europeu chama de “progresso”. Vai ao México vivenciar o que considera ser uma vida alternativa, um lugar primitivo para a plena realização do ritual sagrado, místico com o Peyotl. Os Tarahumaras expressariam, através do peiote, uma (re) existência calcada, de acordo com Claudio Willer em *Os rebeldes: geração beat e anarquismo místico*, no “valor conferido à tradição e ao arcaico [...], a correlata valorização da transmissão oral (2014, p. 10)” que a Europa do pós-guerra não daria conta – crítica feita anteriormente por Arthur Rimbaud em *Uma estadia no inferno*: “para que um mundo moderno, se tais venenos são inventados!” (2005, p. 41). O autor de *A carta do vidente* que, anos mais tarde, viveria no continente africano como, dentre outras atividades, traficante de armas, exclama em oposição a uma existência racional e lógica cuja escassez, insuficiência e limitação do encanto mantém o ser humano distante do extraordinário.

A busca por respostas que acredita encontrar na irracionalidade e no infinito que o ser humano guarda em algum lugar de si faz Antonin Artaud transformar-se em figura contracultural que, nas palavras de William Burroughs em *Almoço Nu*, “não é para estômagos fracos” (2005, p. 11). Artaud é alçado ao posto de inspiração àqueles que, de acordo com Ginsberg em *Uivo*, “desnudaram seus cérebros” (2010, p. 81). Torna-se símbolo aos que, nas palavras de Jack Kerouac em *On the road*, “queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações” (2007, p. 25). Desta maneira, influencia (assim como Charles Baudelaire e, em menor escala, Walter Benjamin) outros tantos a acreditar e ir atrás do reecantamento do mundo. *A Beat Generation*, por exemplo.

Alguns anos depois, William Burroughs e Allen Ginsberg se correspondem à procura desta mesma experiência. Em *Cartas do yage*, Burroughs escreve para Ginsberg (ainda um jovem e desconhecido poeta recém-chegado em Nova York), nos anos 50, sobre sua viagem em direção às entranhas da América latina.

Fui à universidade para conseguir informações sobre o yage [...]. Perguntei sobre o yage. “ah, sim. Temos exemplares aqui. Venha e eu lhe mostro”, disse (Dr. Schindler) [...]. Mostrou-me um exemplar seco de trepadeira do yage, que parecia um tipo de planta bem pouco diferenciável. Sim. ele a tinha tomado. “Vi cores, mas não tive visões”. Ele me disse exatamente o que eu precisaria para a viagem, aonde ir e com quem contatar [...]. Sugeri o Putomayo como a área mais acessível para encontrar o yage (2008, p. 23-24).

Diferentemente de Artaud que não destaca a presença de órgãos oficiais na tribo Tarahumara, Burroughs faz questão de mostrar a Ginsberg um mundo com traços da colonização espanhola. “Sente-se o peso morto da Espanha, sombrio e opressivo. Tudo o que é oficial leva a etiqueta ‘made in Spain’” (2008, p. 25). A estado policialesco também aparece em seus relatos. “Tudo o que conseguem com o sistema atual é incomodar os cidadãos. Nunca encontrei alguém na Colômbia que falasse bem da Polícia Nacional” (2008, p. 25). Na mesma linha segue a fama dos conservadores naquela região do planeta. “Se existe algo a dizer a favor dos conservadores, eu não ouvi [...]. Não se pode esperar nada de bom desses amantes de americanos” (2008, p. 26). Burroughs ainda revela a estreita aproximação entre política, conservadorismo, militarismo, polícia e religião.

Em frente ao correio havia cartazes do Partido Conservador, Um deles dizia: “Camponeses, o exército está lutando por seu bem-estar. O crime degrada o homem, que já não pode viver consigo mesmo. O trabalho eleva-o a Deus. Cooperem com a polícia e com os militares. ***Eles precisam de sua informação (grifo de Burroughs)*** [...]. É seu dever delatar as guerrilhas, trabalhar, conhecer o seu lugar e ouvir o padre”. Que truque velho! [...]. Onde há progresso social, está a igreja (2008, p. 28-29).

Apesar da sensação de ser trapaceado – “tenho sido enganado pelos curandeiros (o bêbado mais inveterado, mentiroso e ordinário da vila é invariavelmente o curandeiro) (2008, p. 32) – em meio a “ruas enlameadas, prédios de um andar, a maioria lojas” (2008, p. 33), Burroughs, ao contrair malária, testemunha, com certa desconfiança, as ações tomadas pelo *Brujo*.

Esse velho e bêbado trapaceiro estava cantarolando em torno de um homem evidentemente afetado pela malária [...]. O Brujo me disse que tinha que estar bêbado para fazer sua bruxaria e curar pessoas [...]. Naquela noite tive um vivido sonho em cores da selva verde e de um pôr do sol vermelho que vi durante a tarde. Uma cidade complexa, familiar para mim, mas não consegui localizá-la bem. Parte Nova York, parte Cidade do México, parte Lima, que eu ainda não havia visto [...]. Não sei dizer se esses sonhos tiveram alguma coisa a ver com o yage. Incidentalmente, supõe-se que se vê uma cidade ao se tomar yage (2008, p. 34-35).

Já em outro momento, após duvidar do poder do yage que havia ingerido, percebe os efeitos se mostrarem de maneira mais contundente.

Uma onda de tontura me arrebatou e a cabana começou a girar. Era como cheirar éter ou, quando você está muito bêbado, deita e a cama gira. Brilhos azuis passavam em frente a meus olhos [...]. Fui atingido por uma náusea súbita e violenta e corri para a porta, batendo o ombro no umbral. Senti o choque, mas não senti dor. Mal conseguia caminhar. Sem coordenação. Meus pés eram como blocos de madeira.

Vomitei violentamente [...] e caí no chão [...]. Uma bobeira mecânica incontrolável tomou conta de mim. Repetições hebefrênicas sem sentido. Seres larvais passam ante meus olhos numa bruma azul, todos lançando grasnidos obscenos e escarnecedores (mais tarde, identifiquei esses grasnidos como o coaxar dos sapos) [...]. Estava de quatro, tendo convulsões pelos espasmos da náusea. Eu ouvia arquejos e gemidos **como se eu fosse uma outra pessoa (grifo nosso)** [...]. Devem ter-se passado horas (2008, p. 43-44).

O yage, de acordo com Burroughs, propicia “imaginação viva, resultados afrodisíacos, bobeira e ataque de riso” (2008, p. 46). São características que atuam contra o “medo do pesadelo do marasmo” (2008, p. 54), da vida maçante e enfadonha que os *beats* repudiavam. “Nos Estados Unidos, ou se é pervertido ou se vive num tédio monótono” (2008, p. 57). Não havia meio termo. Para que o ser humano não esteja exposto somente ao comodismo e à mediocridade da vida moderna, artistas como William Burroughs iam atrás do yage e de toda sua revelação.

Yage é uma viagem espaço-tempo. O quarto parece sacudir e vibrar com movimento. O sangue e a essência de muitas raças: negros, polinésios, mongóis da montanha, nômades do deserto, polígotes do Oriente Próximo, índios, novas raças ainda não determinadas e por nascer e combinações ainda não descobertas passam através do meu corpo. Migrações, incríveis viagens através de desertos, florestas e montanhas [...] onde todos os potenciais humanos estão espalhados (2008, p. 70).

Após as experiências relatadas por William Burroughs em cartas enviadas a Allen Ginsberg, o futuro poeta de *Uivo* rumou em direção à América do Sul 10 anos depois de seu amigo. Faz uso de Ayahuasca (Yage) sob os cuidados do Curandeiro (ou Maestro) à espera daquilo que deixara Burroughs maravilhado.

Comecei a ver ou sentir o que pensei ser o Grande Ser, ou alguma de suas manifestações, aproximando-se da minha mente [...], a única imagem que posso recriar é de um grande buraco negro do Deus-Nariz, através do qual vi um mistério – e o buraco negro cercado por toda a criação, especialmente cobras coloridas – tudo real [...]. A sensação é tão real (2008, p. 78).

Em outra experiência com Ayahuasca, Ginsberg relata a Burroughs suas sensações referentes ao espaço, às suas visões, ao ritual do Maestro e ao desconhecido.

Toda a cabana parecia rajada de presenças espectrais, todas sofrendo transfigurações [...]. O curandeiro cantarolava uma melodia muito suave, simples, repetida e logo variada, uma espécie de alívio [...], parecia algum ponto de referência que eu ainda não conseguia contactar [...], o Grande Ser dentro de nós mesmos (2008, p. 82-83).

A utilização do Yage e o canto do xamã não apenas curariam a alma, mas também abririam um caminho no qual “mais fundo se vai – visitar a lua, ver os mortos, ver Deus – ver os espíritos das árvores, etc.” (2008, p. 85). Ginsberg tem receio. “Não sou curandeiro [...] e tenho medo de promover um pesadelo que não possa parar” (2008, p. 86). Porém, o poeta recebe resposta de Burroughs, encorajando-o a confiar nos seus instintos e questionar os limites da mente: “não há nada a temer. Vaya adelante. Olha. Escuta. Ouve. Tua consciência ayahuaski é mais válida que a ‘consciência normal’? ‘Consciência normal’ de quem? Por que voltar a ela?” (2008, p. 89).

Ginsberg é encorajado e entusiasma-se com o LSD. Em 1959, faz uso pela primeira vez da droga sintética buscando a expansão e a alteração da mente. No ano seguinte, viaja à América do Sul (de onde surgem as correspondências de *Cartas do Yage*). Ao retornar, aproxima-se de Timothy Leary e, juntos, propagam, nas palavras de Ginsberg em *Mente espontânea*, a chamada “revolução ácida” (2013, p. 184). Para o poeta, “o LSD realmente seria igual a algumas experiências naturais” (2013, p. 185).

Leary vê nos Beatles o caminho para alavancar a popularização do ácido. Não à toa, em *High Priest*, o autor refere-se a uma série de frases que nascem de versos da canção “*Lucy in the Sky with Diamonds*”, do quarteto inglês. Um exemplo: “*picture yourself in a boat on a river*” torna-se “*picture yourself afloat on a river*” (1962, p. 320). Não basta imaginar-se em um barco. É preciso que esta imaginação te leve a flutuar rio adentro. Outro caso: “*picture yourself on a train in a station*” vira “*picture yourself in a brain in a station*” (1962, p. 320). Ir para o interior do cérebro era a viagem desejada. Assim como em “*everyone smiles as you drift past the flowers*” passa a ser “*everyone smiles as you drift past the hours*” (1962, p. 321). O interesse em outra concepção de tempo no qual os sorrisos não têm medo de aparecer é maior.

Ginsberg também vê nos *Fab Four* um ponto importante. Em *Mente espontânea*, cita as palavras do regente Leopold Stokowski.

Perguntaram para ele [...] quando os Beatles vieram aqui (América) pela primeira vez, o que ele achava deles. Ele deu uma resposta bem simpática. Disse: “Estão procurando êxtase, que é uma velha busca humana. Legitimada” [...]. Do que mais estão atrás? Especialmente no mundo do rock? (2013, p. 94).

Atrás deste mesmo êxtase, Ginsberg escreve o poema “*Portland Coliseum*”⁴¹ sobre John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr e todas as sensações, emoções, prazeres e alegrias que os quatro músicos despertavam em seus concertos. Trata-se de “um único som de assobio de dez mil crianças”⁴² (tradução nossa). Uma comunhão na qual “todos saltam juntos”⁴³ (tradução nossa) para “gritar novamente e bater palmas, / tornar-se um Animal / no auditório do novo mundo”⁴⁴ (tradução nossa). Tanto Timothy Leary quanto Allen Ginsberg procuram por esta reconexão com a beleza através do LSD e suas experiências comunitárias. Grupos inteiros na mesma frequência de interação. Leary e os encontros por ele promovidos que poderiam curar a civilização em *High Priest* – “deixe-os pensar que somos loucos. Não nos importamos” (1962, p. 329) – e Ginsberg com sua concepção de coletividade poetizada através de “mãos acenando [...] / cobras de pensamento [...] / além da audição”⁴⁵ (em *shows* de *rock*) contribuíram para as buscas e procuras espirituais que marcaram a contracultura nos anos 60.

É o que faz Artaud antes dos *beats*. Ele busca uma reconexão. Sua experiência enteógena com peiote no alto da montanha Tarahumara o leva a rejeitar os “venenos” do mundo moderno mencionados previamente por Rimbaud. A posição do poeta francês (Artaud), nas palavras de Glaucia Pimentel em *Ataques e Utopias: Espaço e Corpo na obra de Roberto Piva*, é a de...

uma negação radical de suas instituições, valores morais e princípios de interpretação da realidade [...]. Uma reação constante contra o jogo de um sistema capitalista de produção, no qual todas as virtudes se medem em função do princípio de utilidade. Condicionados pela moral do trabalho e pela ideia funesta de peca do num mundo empobrecido (2012, p. 75).

O (re) surgimento de algo excepcional repete-se com o tempo. É retomado por artistas que transgridem a norma vigente, trazendo de volta a magia, o arcaico, o encantamento. Iluminam-se na “luz que eu nunca havia possuído”, como diz o autor de *Os Tarahumaras*. Quando esta mesma luz é apagada, tornando a “superfície oculta, em geral inacessível” (2000, p. 161), o ser humano adormece. É tratada como ilusão, devaneio, sonho em meio às

⁴¹ O original está disponível em: <<https://www.portlandmercury.com/BlogtownPDX/archives/2009/05/14/four-brown-english-jacket-christhair-boys-ginsbergs-coliseum-poem-about-beatles>> Acesso em: 14 jan. 2018.

⁴² O texto em língua estrangeira é: “A single whistling sound of ten thousand children”

⁴³ O texto em língua estrangeira é: “all jump together”.

⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “Scream again & chaphand / become one Animal / in the New World Auditorium”.

⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “hands waving [...] / snakes of thought [...] / beyond hearing”.

obrigações e necessidades do real. Quando acessa, a experiência é reveladora e o homem desperta.

Em “Sobre o haxixe e outras drogas”, Walter Benjamin lembra que estas experiências que alteram os estados da consciência permitem “maiores [...] contingências de espaço e tempo” (2013, p. 136). Esta particularidade ultrapassa limites. O indivíduo é tomado por sensações vívidas, intensas e contundentes. A maneira como o artista relaciona esta questão em um texto literário incita nossa investigação. No momento da experiência, nada é escrito. Os relatos acontecem posteriormente. E mesmo a linguagem escrita não sendo suficiente, mesmo que se perca muito do que se experienciou na hora de “transcrever” a experiência, o que é relatado (ou criado) ainda instiga.

“Sobre o haxixe e outras drogas”, *Paraísos Artificiais*, *Os Tarahumaras*, *Cartas do Yage*, assim como outras obras, trazem, tanto no plano textual quanto vital, traços autobiográficos (os autores falando de suas respectivas experiências em primeira pessoa), autoficcionais (estabelecem relações paralelas entre autobiografia e ficção), íntimas (especialmente nos diários escritos por Artaud que deram origem a *Os Tarahumaras* e nas cartas trocadas entre Burroughs e Ginsberg em *Cartas do Yage*), receptivos (William Burroughs e Allen Ginsberg compartilham da transgressão de Benjamin, Baudelaire e Artaud e a propagam) e éticos (sobre a reconexão entre o ser humano e o não humano, o homem e o animal, o sujeito e o natural) em meio a substâncias poderosas, rituais coletivos, impressões individuais, sonhos e viagens.

Portanto, neste capítulo 2 (iniciado pelas confissões de Thomas de Quincey para, em seguida, abordarmos os conceitos de bioescritas/biopoéticas), tanto as chamadas “drogas” quanto os enteógenos possuem papel central (em diferentes níveis) nas experiências relatadas, nas bioescritas/biopoéticas de Charles Baudelaire em *Paraísos Arificiais*, Antonin Artaud em *Os Tarahumaras*, Walter Benjamin em “Sobre o haxixe e outras drogas” e William Burroughs e Allen Ginsberg em *Cartas do Yage*. Nos casos explicitados, Artaud é aquele que transcende qualquer limitação. Transforma-se em figura que influencia outros *outsiders* a acreditar no retorno do fantástico, na retomada da magia. A Geração *Beat* de Allen Ginsberg e alguns de seus admiradores (entre eles, Roberto Piva e Chacal), por exemplo. No capítulo 3, veremos o papel da transgressão (seus percursos, percalços, prazeres e seduções) nas equivalências e disparidades entre a figura do poeta maldito e a do marginal. Quais seriam? E qual a importância de estabelecer tal relação?

3 A IMAGEM DO POETA MALDITO/MARGINAL: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS NOS “VOOS DA BLASFÊMIA”

Imaginemos o poeta cuja produção poética aborda, dentre outros temas, perversões, libertinagens, devassidões, delírios, devaneios, utopias, alquimias, elixires, substâncias. Tanto sua pessoa (a vida que leva) quanto seu trabalho (a poesia que escreve) são considerados (pela parte conservadora da opinião pública e especializada) indecentes, ultrajantes, imorais. Torna-se alvo. É preso, processado, julgado. Sua obra, recolhida de circulação. Vive situações de pobreza, enfrenta condições de penúrias, passa por problemas financeiros. Tem sua vida abreviada no anonimato, longe do devido reconhecimento.

No capítulo 3, pesquisamos a condição transgressora do poeta como fundamental para fazer do seu corpo, da sua consciência e da sua poesia uma oferenda a outras visões, sentidos e experiências. Vida e arte que se alastram pelos caminhos da polêmica, iconoclastia, marginalidade, autodestruição, recusa de regras, miséria, suicídio, morte prematura, mas também pelas vias misteriosas de enteógenos, “drogas”, prazer, êxtase, transe, expansão da mente, superação dos limites, noção de coletivo, natureza e religiosidade.

Tratamos de poetas chamados de radicais, transgressores, inconsequentes, loucos, etc., que constituem uma poética que, por sua vez, dissolve seus laços com a linguagem elevada, o conteúdo heróico, a imitação, a objetividade, a razão inerente à natureza. Há toda uma massa crítica, um arcabouço teórico voltado à produção dessa linhagem de artistas. Assim como também existe um interesse público em suas vidas. Notadamente, estas figuras – que tanto a análise criteriosa quanto os leitores em geral entendem por poeta maldito e poeta marginal – se confundem. Aproximações e disparidades contribuem para este amálgama. Ambos os termos – que trabalharemos neste capítulo não como classificações fixas, mas denominações que contribuem para o debate – não restringem a discussão. Ao contrário, fomentam-a. Trazem possíveis analogias. Promovem dissonâncias que enriquecem a questão. Não somente pela comparação, mas também pelas próprias terminologias que carregam. De um lado, o vocábulo “poeta maldito” consagrado por Paul Verlaine em *Os poetas malditos* e expandido por vários estudiosos. Do outro, a expressão “poeta marginal” empregada nacionalmente por Heloísa Buarque de Hollanda na antologia *26 poetas hoje* – e que até hoje provoca conflitos e questionamentos. Alcinhas similares, porém distintas, que contribuem para a formação desta imagem transgressora do poeta.

Começamos pelo âmbito nacional. Quando falamos em “marginal”, nos remetemos a algo ou alguém que está ou age à margem; que opera no limite; que atua pelos extremos. Em outras palavras, o “marginal” é o (auto) renegado, o (auto) excluído. No caso dos poetas marginais (grupo também conhecido como Geração Mimeógrafo) do Rio de Janeiro dos anos 70, a não-veiculação de suas obras pelas grandes editoras reforçou sua marginalidade. No prefácio de *Sombras dançam neste incêndio*, Sérgio Cohn comenta:

o termo marginal, adotado pela crítica, referia-se não apenas ao tom irreverente e contracultural dos poetas, mas também ao fato deles (sic) estarem utilizando meios alternativos para a divulgação de seus livros, em bares, teatros e nas famosas Dunas da Gal, o ponto de encontro da juventude hippie na praia de Ipanema (2017, p. 15).

Estarem fora do circuito oficial, no entanto, não os impediu de proliferar. Sua poética performática metamorfoseou-se nas sombras. No livro *A experiência opaca: literatura e desencanto*, Florencia Garramuño atribui ao poeta marginal uma “noção de margem [...] não estática e sim mutante” (2012, p. 74). Sua condição de afastado, um estrangeiro em relação aos princípios que regem o cotidiano, possibilitou uma transformação da poesia ainda mais contundente.

Os poetas da Geração Mimeógrafo incorporaram o comportamento da contracultura: sexo, drogas, *rock 'n' roll*, palco, festa, poesia, ritmo, tropicália, cinema. Com participação ativa nas areias das praias cariocas, nos bares e *points* do momento e nas entradas dos teatros, segundo Garramuño, estes poetas “estremecem todo o fundamento de uma moral burguesa” (2012, p. 75). Balançam bases rígidas. Transformam a poesia. Promovem abalos com uma informação nova e uma estrutura (não necessariamente planejada) compatível com a divulgação de sua poética. Atraem a atenção. A poesia marginal carioca ganha notoriedade. Heloisa Buarque de Hollanda leva-a ao ambiente acadêmico. Na introdução de *26 poetas hoje*, a autora comenta: “o assunto começa – ainda que com alguma resistência – a ser ventilado nas universidades” (2007, p. 9). O poeta marginal despertava simpatias e desprezos. Em *Uma história à margem*, Chacal – nome importante desta então “nova poesia” – analisa:

se por um lado alguns professores tomavam o partido dessa nova poesia, permeável a todos os ventos, espelho de um período de trevas na vida do país, fruto de uma cultura de massa, onde o consumo era compulsivo e os produtos descartáveis, outros a acusavam de ser justamente aquilo que elas refletiam: des-car-tá-vel! (2010, p. 65).

A poesia que esboçava ares de novidade tomava contornos de reação aos tempos de então. “A resposta, meu amigo, está soprando ao vento⁴⁶”. O verso de Bob Dylan – que não obedece cerimônias nem apresenta formalidades a um público jovem que simpatizava com o *thin man*⁴⁷ - ressoava fortemente em terras brasileiras (especialmente as cariocas) pelos contornos daquela poesia nova, viva, orgânica e marginal. Segundo Hollanda, “a presença de uma linguagem informal [...] que fala da experiência vivida contribui [...] para encurtar a distância que separa o poeta do leitor” (2007, p. 10). As abordagens diretas, as atitudes subversivas, as posturas informais e as afinidades instantâneas cheias de vida tomavam conta do cenário artístico *underground* carioca. Citemos, por exemplo, o poema “Livros de Contos”, de Waly Salomão (poeta presente em *26 poetas hoje* como Waly Sailormoon):

Alma emputecida
Sombra esquisita
Se esquiva
Entre
Laços de Família
(2007, p. 180)

Não somente o corpo, mas a alma também se encontra em ebulição no poema. Está em desconforto – um transtorno latente não só nos versos de Waly, mas também na breve convivência entre, por exemplo, sogra e genro em “Os Laços de Família”, conto presente na obra *Laços de Família* de Clarice Lispector, cujo título é o verso derradeiro do poema acima. O que deveria ficar nas entrelinhas, salta aos “olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um contínuo brilho de zombaria e frieza” (2009, p. 94) de Catarina, filha de Severina (a sogra) e esposa de Antônio (o genro). O estado de um sorriso estrábico, diferente (o do poeta, a de Catarina, a de Clarice) é revelado de forma clara e imediata, sem rodeios. No poema de Waly, não se trata de uma alma que está apenas brava ou meramente aborrecida. Ela está “emputecida”, “puta da vida”. Um ódio, um incômodo que se torna fonte de “uma expressão esperta” (2009, p. 95) – lugar de onde brotavam atitudes perturbadoras. Esta “sombra esquisita” projetada à Geração Mimeógrafo acompanhava aqueles dias de repressão. Retornando ao poema, o poeta “se esquiva”, dribla, engana regras estabelecidas e verdades absolutas. Até mesmo uma certa unidade nos “Laços de Família”. Trata-se de um nó na garganta que desafia a condição permanente, uma aliança não com o sorriso bem cuidado

⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “The answer, my friend, is blowin’ in the wind”. O verso de “Blowin’ in the wind” faz parte do álbum *The freewheelin’ Bob Dylan*, de 1963.

⁴⁷ Referência a “The ballad of a thin man”. A canção de Dylan faz parte do álbum *Highway 61 Revisited*, de 1965.

cheio de dentes, mas que nasce do estrabismo que diferencia este olhar, esta expressão diante de dias severos, de obstáculos, freadas como a do táxi (no conto de Lispector) que proporciona uma “intimidade de corpos há muito esquecida” (2009, p. 96) entre mãe (Severina) e filha (Catarina).

Esta relação íntima e estranha entre os nomes de *26 poetas hoje* é defendida por Heloísa no posfácio da sexta edição da antologia. A autora destaca, em seu trabalho pioneiro, a linguagem informal e o senso de humor afiado daqueles poetas como meios de aproximação em relação ao movimento modernista, além da associação entre arte e vida e a narração da sua própria história em meio a tantas restrições. Era uma geração que escrevia seu próprio “Livro de Contos” e redirecionava “Os Laços de Família”, as relações das quais não se pode (ou acredita) escapar, perante as dificuldades apresentadas pelo panorama repressor da época:

do ponto de vista da linguagem, essa poesia seria uma alternativa à hegemonia das vanguardas, da tradição cabralina bastante influente [...], e que parecia representar uma retomada do modernismo de 1922 [...] tomando por base o uso do humor, a invasão de fatos insólitos e cotidianos no território literário, a presença de uma dicção trabalhadamente informal no olimpo poético, o desejo renitente de aproximar, com um só golpe de linguagem, arte e vida [...]. É bem verdade que, na organização deste conjunto, não desgrudei o olho de sua representatividade enquanto registro político naquele momento de extremado rigor da censura [...]. Em cada poema-piada, em cada rima [...], um elo da experiência social da geração AI-5 (2007, p. 259-261).

Porém, muito antes dos marginais sacudirem o cenário poético nacional, os poetas malditos já eram motivo de escândalo. Por definição, são relacionados a uma espécie de maldição, condenação. Persona trágica, extrema em seus anseios e mal vista (maldita) pela sociedade, sonha e deseja (em doses de loucura) atormentar o bem, a virtude, a moral. “Ah! os pulmões queimam, as têmperas trovejam!” (2005, p. 25), diz Arthur Rimbaud em *Uma estadia no inferno*. A fama do francês contribuiu significativamente para qualificar outros poetas como malditos, aqueles que radicalizam sua travessia pelo mal. “O inferno não pode atacar os pagãos. – É a vida ainda” (2005, p. 26). Rimbaud é um dos poetas presentes em *Os poetas malditos*⁴⁸. De acordo com Paul Verlaine, o jovem poeta lhe despertou uma “profunda admiração por sua genialidade⁴⁹” (s/a, p. 7) e, por isso, “o público precisa saber⁵⁰” (s/a, p. 7) daquele “pálido perturbador [...], erupção sublime⁵¹” (s/a, p. 7), criador precoce de poemas

⁴⁸ *Los poetas malditos*. Disponível em: <<https://mrpoecrafthyde.files.wordpress.com/2011/09/los-poetas-malditos-paul-verlaine.pdf>> Acesso em: 20 dez. 2019.

⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “profunda admiración por su genio”.

⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “el público conociera”.

⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “pálido inquietante [...] sublime erupción”.

instigantes como, por exemplo, “Vogais⁵²”:

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais
Um dia hei de dizer vossas fontes latentes:
A, negro e veludoso enxame de esplendentes
Moscas a varejar em torno aos chavascais

Golfos de sombra; E, alvoro de tendas tumescentes,
Lanças de gelo altivo, arfar de umbelas reais;
I, púrpuras, cuspir sangue, arcos labiais
Sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes;

U, ciclos, vibrações dos mares verdes, montes
Semeados de animais pastando, paz das fronteiras
Rugosas de buscar alquímicos refulgos;

O, supremo Clarin de estridores profundos,
Silêncios a esperar pelos Anjos e os Mundos:
O, o ômega, clarão violáceo de Seus Olhos!

No poema acima, Rimbaud, poeta do “verbo acessível a todos os sentidos” (1995, p. 141), de acordo com Jacques Rancière em *Políticas da Escrita*, liga as vogais do alfabeto a determinadas cores. Estas correspondências provocam sensações que levam o leitor, segundo Rancière, a um “lugar vazio [...], que ainda não se conheceu [...]. Mas pode-se escrever na forma de poema o que ainda não está dito, aquilo que, ao mesmo tempo, impede o ‘dizer’ da humanidade nova de entrar na ordem do ‘fazer’” (1995, p. 144). Um espaço tomado pelas correspondências não vistas que o poeta propaga e almeja descobrir. “Um dia hei de dizer vossas fontes latentes”. Para tal, é preciso estar entre “moscas a varejar em torno aos chavascais” e “cuspir sangue”, pois enquanto estiver “sorrindo em fúria” – condição para uma outra visão da existência – o poeta ainda ouvirá o “supremo Clarin de estridores profundos”, o anseio pelo êxtase pulsando de suas vísceras.

Não são poucas as vezes nas quais tamanho arrojo é restringido. Porém, sem Deus para limitar, nas palavras de Georges Bataille em *A literatura e o mal*, a “violência soberana, sem as quais a poesia fica mutilada” (2017, p. 77), os chamados poetas malditos trazem o vício do submundo à regularidade da superfície. Causam atrito. Em *Os cantos de Maldoror*, Lautréamont afirma: “Me alegraria saber o inferno tão perto do homem” (2008, p. 90). Quanto mais perto do fogo, maiores as chances de se queimar, do incêndio se alastrar, do caos se instalar. Quanto mais desagradado, mais desprezado o poeta é. Por isso “a sociedade não ama esses possessos infelizes” (2003, p. 89), diz Charles Baudelaire em *Paraísos Artificiais*. É o

⁵² Tanto o original quanto a tradução estão em RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Edição bilíngue. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

caso de Stéphane Mallarmé. Em seu poema “A tumba de Edgar Poe⁵³” (presente em *Os poetas malditos*) – homenagem ao cinquentenário de morte do poeta americano – o francês traz à tona a figura da morte, tão presente nos versos de Poe, para mostrar que a poesia do autor de “O corvo” ainda viveria por muitos e muitos anos. Ambos compartilham uma “estranha voz” de diferentes dicções que “proclamaram bem alto o sortilégio atribuído / à onda sem honra de uma negra orgia”. E por viverem em meio ao “solo e céu hostis”, comum aos poetas desta genealogia, não abrem mão dos “voos da Blasfêmia” que tanto incomodam equilíbrios e estabilidades.

A aversão aos padrões sociais marca a poesia de poetas como Mallarmé, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e tantos outros. Encontram-se na concepção de maldito difundida no final do século XIX. Estabelecem um distanciamento da sociedade considerada alienante que sobrepõem suas ordens e regras às inquietações dos indivíduos. Ao gênio é concebido este poder transgressor repleto de selvageria. Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich diz que “sua capacidade é muito mais um produzir do que um descobrir” (1978, p. 26). O sonho, o devaneio e a fantasia são a centelha que impulsiona o gênio através da palavra, do discurso, da atitude e da poesia.

Os poetas da Geração Mimeógrafo não atenderiam a esses mesmos preceitos que caracterizam o maldito? No livro *Ataques e utopias. Espaço e corpo na obra de Roberto Piva*, Gláucia Costa de Castro Pimentel reproduz a seguinte afirmação de Roberto Piva, outro arquétipo de poeta sem limites: “Não sou marginal, sou marginalizado” (2012, p. 88). O poeta paulistano, representante de uma poesia que une rebeldia e intelecto, transgressão e tradição poética, opõe-se ao que Pimentel chama de “coloquialismo quase pueril da geração mimeógrafo de Chacal, Charles e outros do mesmo período” (2012, p. 86). Com sua declaração, Piva chama atenção para diferenças. Apesar de estar em *26 poetas hoje*, desprende-se dos chamados “marginais”. É a “geração dos anos 70, os ‘desbundados’, que Piva nega constantemente” (2012, p. 83). Entretanto, ele mesmo declarou para Camila Hungria e Renata D’Elia, no livro *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*, que “todo poeta é marginal, desde que foi expulso da República de Platão” (2011, p. 117). Qual seria a diferença entre o marginal e o maldito? O que o encontro de ambos nos apresenta? O que é ser maldito, marginal e marginalizado?

O poeta marginal ficou muito atrelado à cena carioca setentista graças a *26 poetas*

⁵³ O original e a tradução estão em: MALLARMÉ, Stéphane. “Le tombeau d’Edgar Poe / A tumba de Edgar Poe”. Tradução de Augusto de Campos. In: _____. *Mallarmé*. Traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Edição bilíngue. São Paulo, SP: Edusp & Perspectiva, 1975, p. 66-67.

hoje. “É baixo Leblon puro, com alguns acréscimos importantes” (2011, p. 118), afirma Claudio Willer em *Os dentes da memória*. Constituiu-se uma geração, a partir de um grupo de amigos, ligada não somente ao comportamento, mas também aos meios de produção, consolidando uma cena literária. Vale ressaltar que este “hoje” do título remete-se ao ano de 1976. Alguns daqueles poetas que viviam e produziam à margem, atualmente são lidos, consumidos, estudados. A antologia contribuiu para que certos nomes ali presentes – uns muito diferentes de outros – sentissem o “gostinho” da inclusão. Burlaram a marginalidade e conseguiram transitar entre o holofote e o periférico. Em *Uma história à margem*, Chacal comenta: “Ronaldo Santos, poeta da Nuvem (Cigana), se recusou a entrar. Achava que marginal era marginal e devia publicar fora do esquema oficial [...]. Nós, atormentados, atrás [...] de amplificar nossos escassos leitores, topamos e estávamos dentro” (2010, p. 77). Quem não fazia parte deste “grupo” alçado a discussões se sentiu deslocado em meio aos deslocados.

Em *26 poetas hoje*, cada um dos poetas proporcionaria uma antologia própria. “É uma salada de frutas” (2011, p. 118), diz Antonio de Frascoschi em *Os dentes da memória*. No posfácio da sexta edição da antologia, Heloisa Buarque de Hollanda questiona: “o que Roberto Schwarz teria a ver com Chacal? Zulmira Tavares com Torquato Neto? O que Antonio Carlos Secchin teria a ver com Leila Miccolis?” (2007, p. 259). Em *Uma história à margem*, Chacal comenta:

poesia marginal, para mim, é algo muito abrangente e indefinido [...]. Fica parecendo que a poesia marginal se define pelo não. O que não era poesia visual. O que não era poesia de linguagem culta. O que não era poesia engajada do CPC. A poesia marginal era algo muito abrangente, ou seja, tudo que era poesia discursiva dos anos 70 [...]. *26 poetas* hoje mostra essa configuração desconfigurada (2010, p. 77-78).

Apesar da “variedade de estilos, projetos e crenças” (2007, p. 260), nas palavras de Hollanda, *26 poetas hoje* ficou abalizado pela coloquialidade da língua, pela informalidade dos meios de produção e pela vitalidade daqueles jovens, esbeltos e queimados de sol. Em *Uma história à margem*, Chacal complementa: “poesia de corte rápido, urbana, corporal, em diálogo informal com a tradição, aberta para vozes alheias, para insights zen, para o olho da

rua e a fala da cidade” (2010, p. 65). Roberto Piva estava ali. Em meio àquela poesia. Para Chacal, “o beat dos beats paulista” (2010, p. 77). Em *Os dentes da memória*, Piva relembra:

Heloisa estava preparando a antologia, me procurou e eu topei participar. Aí ela me convidou para ir ao Rio de Janeiro e me hospedou lá [...]. Conheci vários poetas cariocas novos. Foi muito divertido, muito positivo. Particpei de uma leitura, um evento chamado Artimanhas (2011, p. 116).

Porém, Piva era mais velho do que a maioria. Era de São Paulo. Um orador eloquente com traços surrealistas em versos longos e voz de trovão. Pertencia a outra turma. Mesmo indo ao Rio de Janeiro para o sarau de lançamento da antologia (Chacal esteve à frente da produção), no Parque Lage, não se enturmou. Não ao ponto de estabelecer uma aproximação. Era o marginalizado deslocado entre os marginais apresentados por Heloisa Buarque de Hollanda em sua antologia.

Se o poeta marginal ficou identificado ao grupo do Rio de Janeiro dos anos setenta, o poeta maldito, por sua vez, vem de toda uma tradição romântica que, nas palavras de Roberto Acízelo de Souza em *A ideia de poesia e arte: reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas*, “criara um ambiente favorável à valorização social da poesia” (2007, s/p). É conhecida a admiração de Charles Baudelaire por Edgar Allan Poe, assim como o apreço que ambos tinham pelos românticos ingleses Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth⁵⁴. O próprio Baudelaire teve como admiradores Arthur Rimbaud e Conde de Lautréamont, por exemplo. Outros poetas associados ao romantismo como Lord Byron, William Blake, Gérard de Nerval, dentre outros, também colaboraram definitivamente, segundo Ana Chiara em “Do poeta oitocentista para o poeta contemporâneo”, para os...

fluxos perceptivos, afetivos [...], do pathos expressivo para o circuito comunicacional [...], a vivência do cotidiano [...], a necessidade de expressão dos impasses, contradições, perplexidades da condição moderna com sua fratura com a tradição e com o explícito desejo de poesia, tornando-os experiência estética [...], o estilo combativo de seus escritos [...]. O romantismo, sem dúvida, contribuiu para a reformulação das noções de lirismo, considerado como expressão do interior rumo ao exterior e de sujeito do poema, afetando, por vezes, a própria subjetividade do poeta de modo a conduzir ao que se compreende hoje como abalos da subjetividade” (2019, p. 15).

Associa-se o poeta maldito aos deserdados, aos proscritos da humanidade – é o que

⁵⁴ Tratei do assunto na minha dissertação de mestrado intitulada *Paulicéia Desvairada e Paranóia: o “eu” solidário nas entranhas do combate*, em 2015, na UERJ. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=8913. Acesso em: 14 dez. 2019.

notamos, por exemplo, nos versos iniciais de *El desdichado*⁵⁵, de Nerval.

Eu sou o tenebroso, - o viúvo, - o inconsolado
O príncipe d'Aquitânia da torre abolida:
Minha única estrela é morta - e meu alaúde
Constelado traz o Sol negro da Melancolia

Primeira pessoa que enfatiza o que é excluído. Trata-se do “tenebroso”, o medonho; o “viúvo”, o solitário, o isolado que vive em agonia; o “inconsolado”, cuja aflição e amargura o acompanham. Este “príncipe [...] da torre abolida” que acolhe os abortados, os excluídos, vê sua “única estrela [...] morta” e sua música, através do alaúde, trazer não o sol enquanto estrela maior, fonte de luz e vida, mas o “Sol negro da Melancolia”. Nerval partilha daquilo que Baudelaire chama de “sedução do abismo” (2003, p. 117) em *Paraísos Artificiais*. Queda que atrai tal qual “seduções tão poderosas que não podem ser senão virtudes” (2003, p. 91).

O poeta maldito e o marginal apresentam diferenças. Mas há momentos nos quais se encontram. A Geração Mímógrafo problematiza essa relação. Marca um lugar, uma época. O marginal – este termo que, no campo poético, até hoje gera protestos e aplausos – estava na música (podemos citar a dupla Jorge Mautner e Nelson Jacobina), no cinema (pelo multitalento de Torquato Neto), no teatro (na comédia anárquica apresentada por Asdrúbal Trouxe o Trombone) e chega à Academia (por intermédio de Heloisa Buarque de Hollanda e do poeta e professor universitário Antonio Carlos de Brito, mais conhecido como Cacaso). Eram artistas que, assim como os denominados malditos, não se encaixavam no sistema em vigor e, por não concordarem com as ordens vindas de instâncias superiores, eram perseguidos. Nestas aproximações e distanciamentos, encontramos muitos poetas. Não são poucos os que transitam entre o maldito e o marginal, esta “expressão da rebelião, a revolta individual” (2008, p. 28), como diz Claudio Willer em “O Astro Negro”.

Embora circulem entre duas esferas distintas, estes poetas correspondem a uma minoria. O poeta é “exilado no chão, em meio à turba obscura⁵⁶” (2006, p. 125), segundo Baudelaire em *As flores do mal*, e assim, segundo Willer, “promove o confronto entre a banalidade do cotidiano [...] e a irrupção do insólito e inesperado” (2008, p. 39).

⁵⁵ O poema em sua íntegra (original e tradução) está no artigo “Gérard de Nerval: poesia e memória”, disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/viewFile/99419/97910>> Acesso em: 26 dez. 2019. É deste poema que sai o título da seguinte obra: KRISTEVA, Julia. Sol Negro: depressão e melancolia. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “Exilé sur le sol au milieu des huées”. Verso do poema “O Albatroz”.

A recepção crítica e o público em geral colaboram para a sedimentação desta figura. O próprio Rimbaud, em *Uma estadia no inferno*, se denomina um deles. “Agora **sou maldito (grifo nosso)**, tenho horror à pátria. O melhor é um sono bem bêbado, na praia” (2005, p. 22). O poeta maldito é despatriado. Uma vez rejeitado, está mais próximo da decadência, das trevas, do Diabo. A estadia de Rimbaud pelo inferno nos mostra: “vós (Satanás) que amais no escritor a ausência das faculdades descritivas ou instrutivas, vos destaco estas horrendas folhas do meu carnê de danado” (2005, p. 19).

O poeta que caminha entre o maldito e o marginal, uma vez menosprezado por suas transgressões e descomedimentos – a raça de Rimbaud que “nunca se levantou a não ser para saquear” (2005, p. 21) – contribui para, de acordo com Claudio Willer na “Nota sobre a tradução e a edição” de *Os cantos de Maldoror*, a “rebelião romântica [...], genealogia de autores heréticos” (2008, p. 11). Esta linhagem está ligada à revolta, à heresia, consolidando uma descendência poética caracterizada por uma “transgressão sistemática” (2008, p. 38). Postulam, conforme Georges Bataille em *A literatura e o mal*, “sua paixão como um absoluto” (2017, p. 109). E que paixão seria essa? O que os (co) move? Rimbaud comenta em *Uma estadia no inferno*: “tenho a idolatria e o amor do sacrilégio; - oh! todos os vícios, ira, luxúria. – magnífica luxúria; - sobretudo mentira e preguiça” (2005, p. 20).

Os poetas desta genealogia relacionam a poesia que escrevem com a postura que externam. Para Claudio Willer na “Nota sobre a tradução e edição” de *Os cantos de Maldoror*, reforçam as “relações entre texto e biografia, literatura e vida, criação e loucura” (2008, p. 11). Não fazem distinção. Usam a palavra poética e a atitude questionadora para atizar a “rebelião extrema contra a sociedade e o mundo” (2008, p. 44). Cultuam a profanação, abdicam do paraíso.

A ordem cotidiana e literária é profanada pelo poeta que provoca e enfrenta reações contrárias, o que Bataille, em *A literatura e o mal*, chama de “reprovação dos outros” (2017, p. 77). São julgados a partir de uma análise racional, moral e sóbria. Por isso, nos dizeres de Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, estes poetas “receberiam críticas pelo exagero no desfile de excessos” (2010, p. 16). Renovam e compartilham da mesma órbita, do mesmo espaço, da mesma “desordem de espírito” (2017, p. 111), segundo Bataille. A alta voltagem de desregramentos de diferentes naturezas se faz presente.

Mesmo no âmbito particular – esfera infernal na qual Rimbaud permanece e está “sempre só; sem família” (2005, p. 21) – o coletivo é reforçado. O poeta expõe direta ou indiretamente (menções, admirações) suas procedências. Em *A literatura e o mal*, Georges

Bataille analisa o estudo que Sartre faz sobre Baudelaire, chegando a este lugar de isolamento compartilhado e à liberdade que deste isolamento o poeta (maldito/marginal) extrai para criar.

Para que a liberdade seja vertiginosa, ela deve escolher [...] estar infinitamente errada. Assim, ela é única, neste universo que está todo engajado no Bem [...]. E aquele que se dana adquire uma solidão que é como a imagem enfraquecida da grande solidão do homem verdadeiramente livre... Em certo sentido, ele cria [...], se sacrifica a fim de colaborar para a grandeza do conjunto, a singularidade, ou seja, a rebelião de um fragmento, de um detalhe (SARTRE, 1946, p. 80-81 apud. BATAILLE, 2017, p. 31-32).

O privado e o público se misturam. Esta linhagem poética não segue tendências cômodas, nem a literatura em voga. É “a invenção de uma poesia que já seja, antecipadamente, a língua das harmonias futuras; uma teoria das vozes e dos corpos, uma prática antecipada e antecipadora da futura concordância entre eles” (1995, p. 148), de acordo com Jacques Rancière em *Políticas da Escrita*.

De ignorados pelo constante abuso autônomo praticado em nome da liberdade que, para Bataille, é “esse estado possível em que o homem não tem mais o apoio do Bem tradicional – ou da ordem estabelecida” (2017, p. 32), a reconhecidos pelo público e pela Academia (em escalas distintas). Nomes que, precedendo a glória, cuja imagem exige “um salto, um arrancamento de si brusco e improvável” (2017, p. 42-43) e um “fulgor poético” (2017, p. 117), aos poucos, passam a ser pesquisados por estes “leitores [...] transgressores de todas as leis morais e sociais” (2017, p. 148), como diz Roberto Piva em “Autobiografia”. Poeta presente em *26 poetas hoje* e nome fundamental da Geração Mimeógrafo, Chacal também faz uma reflexão sobre a recepção crítica e pública destes poetas (em especial, os da poesia marginal) em *Uma história à margem*:

é claro que isso (a poesia marginal) encontrava muita resistência no meio acadêmico [...]. E então alguns professores e muitos alunos perceberam aquela oxigenação e compraram a briga [...]. Estávamos lá, dando nossa cara a tapa, feito rufiões de verbo, arruaceiros da lira (2010, p. 66).

Furar a relutância da Academia revela a existência de leitores que, de dentro do meio universitário (ou não), admiram esta poesia à margem e amaldiçoada. Nomes como os de Roberto Piva e Chacal, mesmo com trabalhos tão diferentes e mantendo suas posições (Piva sempre foi contra a “domesticação” acadêmica e Chacal opõe-se ao distanciamento entre a Academia e a vida cotidiana), são cada vez mais estudados. Vejamos.

Somente com o relançamento do seu livro de estreia, *Paranóia*, pelo Instituto Moreira Salles, e com o documentário *Uma outra cidade*, de Ugo Giorgetti (ambos em 2000), Roberto Piva passa a receber a atenção devida, resultando na publicação de toda sua produção poética pela Editora Globo nos anos de 2005 (*Um Estrangeiro na Legião*), 2006 (*Mala na Mão & Asas Pretas*) e 2008 (*Estranhos Sinais de Saturno*). Amigo de Piva e leitor de sua obra, Sergio Cohn comenta em *Sombras dançam neste incêndio*:

as publicações chamaram a atenção de uma nova geração de leitores para a poesia e a figura emblemática de Roberto Piva [...]. E, nos últimos anos, a atenção à sua obra só se amplia, com teses acadêmicas sendo realizadas [...] refletindo sobre a força da poesia e do pensamento de um dos maiores poetas que já surgiram no Brasil (2017, p. 22-23).

Atualmente, Gabriel Rath Kolyniak (editor da editora Córrego), Vanderley Mendonça (editor do selo Demônio Negro) e Gustavo Benini (herdeiro do poeta) estão à frente da montagem e preservação da Biblioteca Roberto Piva⁵⁷.

Em relação a Chacal, apenas em 2007 o poeta teve toda sua obra poética reunida (*Belvedere*⁵⁸). Em *Ciranda da poesia: Chacal por Fernanda Medeiros*, a autora lembra, porém, que durante muito tempo...

a crítica muitas vezes considerou (a poesia de Chacal) pobre, pouco 'literária', fácil [...]. Como acho poesia uma coisa sempre muito desafiadora, desconfiei desse veredicto [...]. Chacal era o protagonista de muito do que eu havia pensado e de muito do que considero importantíssimo na poesia dos anos 70 (2010, p. 7).

No ano de 2010, escreve um livro de memórias, *Uma história à margem*⁵⁹, no qual inclui seus quase (até então) 40 anos de carreira artística. Em 2014, é lançado o documentário *Proibido Fazer Poesia*. Chacal passa uma semana na Universidade de Harvard rememorando sua história e apresentando sua poesia. No mais, o poeta mantém-se à frente do CEP 20.000 (o Centro de Experimentação Poética completa 30 anos em 2020), participa de eventos, performances, palestras e concluiu (apesar de suas desavenças com a Academia) o Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) em 2018.

Mesmo com as diferenças entre Piva e Chacal, ambos se aproximam pela transgressão poética e existencial que encontram em Allen Ginsberg. Nome admirado tanto pelo bardo

⁵⁷ Para maiores informações, acesse: <https://bibliotecarobertopiva.wordpress.com>.

⁵⁸ Nove anos depois, em 2016, teve novamente sua obra poética completa publicada no livro *Tudo (e mais um pouco): Poesia reunida (1971-2016)*.

⁵⁹ Premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (2008).

paulista quanto pelo poeta carioca, o poeta *beat* é oficialmente reconhecido⁶⁰. Em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, Claudio Willer esclarece:

nunca se inibiu em ganhar prêmios [...]. Até mesmo da *American Academy of Arts and Letters* em 1979, depois de receber o *National Book Award* (Prêmio Nacional do Livro) em 1973, por *The Fall of America*, e, em 1979, a medalha de ouro do *National Arts Club*. Tornou-se professor emérito do *Brooklin College* a partir de 1986. Entre outras honrarias, foi laureado com a medalha de *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* pelo Ministério da Cultura francês em 1994, e com a *Phi Beta Kappa* de *Harvard* no mesmo ano (2010, p. 57).

Façamos aqui uma ponderação entre consagração e aceitação. Em *Meus prêmios*, Thomas Bernhard aborda a ironia das premiações, o valor do dinheiro recebido e paradoxalmente usado para desafiar um mundo no qual o capital se sobressai perante os aspectos literários. Um calvário necessário para o autor que precisa pagar suas contas. A beleza harmônica e moderada das cerimônias é descortinada – “solenidade [...], de um mau gosto e de uma desconsideração de que, naturalmente, eu ainda nem tomara consciência” (2009, p. 16), diz Bernhard. Se em meio a diferenças e tensões Roberto Piva e Chacal são cada vez mais aceitos no Brasil, Allen Ginsberg, não só na América, parece estar em outro nível, o da consagração (fez uso de sua imagem para provocar o pensamento em ambientes marcados por valores financeiros e premiações questionáveis).

Premiada e, ao mesmo tempo, provocadora, a poesia de Ginsberg supera maledicências e casos de censura, sendo discutida desde os anos 50. Nas palavras de Václav Havel no prefácio de *Mente espontânea: entrevistas selecionadas (1958-1996)*, os versos e a postura do poeta são “contra a superficialidade da nossa civilização [...], resistência ao sistema totalitário que foi imposto à nossa existência” (2013, p. 9). Redescoberta sob diferentes interesses críticos, a poesia de Ginsberg demonstra, de acordo com Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, um fôlego longe de se esgotar, renovando-se com o passar dos anos: “Ginsberg permaneceu como um dos grandes poetas da segunda metade do século XX. Comprovam-no seus milhões de exemplares de livros vendidos, as traduções [...], suas consagradoras apresentações públicas e tudo o que foi escrito sobre ele (2010, p. 9).

Em “Astro Negro”, Willer afirma: “assim como há autores [...] cujo prestígio decresce com a saída de cena, outros [...] têm destino inverso” (2008, p. 13). Em diferentes níveis, o interesse por Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal aumenta cada vez mais. Aproximam-se em diversos aspectos. Desde “um possível ilimitado [...], o atrativo da liberdade, da recusa

⁶⁰ Apesar da importância de sua atitude contracultural, sai do âmbito acadêmico e é por este assimilado.

dos limites” (2017, p. 44), segundo Bataille em *A literatura e o mal*, até a “**experimentação com drogas (grifo nosso)**, encaradas como meios de alterar a consciência e estimular a percepção” (2010, p. 15), de acordo com Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”.

Estudar estes poetas é questionar a polêmica que “continuam a causar até hoje, dada a pertinência do que transmitem” (2013, p. 10), diz Laérica Fontenele em “Ah! Esses adoráveis malditos, trágicos e obscenos!”. Pesquisá-los é lidar com “obras que veiculam um saber difícil de ser apreendido e aceito [...], promovendo a ruptura da tela da fantasia, com a qual nos defendemos do impossível, tornando exposta a fratura que nos constitui” (2013, p. 10). Enfim, investigá-los é perceber que “somos incitados a pensar no presente da poesia” (2019, p. 19), de acordo com Ana Chiara em “Do poeta oitocentista para o poeta contemporâneo”, e se perguntar por que “a sociedade tem por eles um anátema especial” (2003, p. 78), como diz Baudelaire em *Paraísos Artificiais*.

Ginsberg, Piva e Chacal partilham características. Uma delas, nas palavras de Bataille em *A literatura e o mal*, é a “indiferença às regras comuns” (2017, p. 76). Podemos citar também a visão da poesia não como uma experiência vivida pela metade, desinteressante, mas como algo essencial e intenso. “A poesia como contrária à razão” (2017, p. 77) e antagônica ao mundo “prosaico e sem sedução” (2017, p. 80), completa Bataille. Para Gláucia Costa de Castro Pimentel em *Ataques e utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva*, trata-se da “poesia enquanto ‘expansora’ de espírito” (2012, p. 80) – um lirismo que amplia horizontes e rejeita, de acordo com Bataille, “coações necessárias ao lucro” (2017, p. 45). Trata-se de “uma luz que jorra do âmago das coisas [...], de um humanismo neopagão [...] para fazê-las brilhar nas relações entre homens” (1995, p. 153), segundo Jacques Rancière em *Políticas da Escrita*. Sua preocupação é de outra ordem. Segundo Marcelo Jacques na “Apresentação” de *As flores do mal*, esta poesia é...

um veneno que inocula em nosso próprio espírito uma inquietação que não se dissipa uma vez passada a experiência da embriaguez [...], jamais cessa de ressoar à nossa volta, denunciando irônica e inelutavelmente nosso irremediável mal-estar diante da paradoxal condição humana [...]. Incita a usar os sentidos para ver, ouvir, tocar não o que está por detrás ou para além do espetáculo do mundo, mas o que nele imediatamente salta aos olhos, aos ouvidos, à pele. E, nesse movimento, reencontrar a ingenuidade que permite a cada um ver-se, ouvir-se, tocar-se (2006, p. 14).

Com *As flores*, Charles Baudelaire abre caminho para os poetas que escolhem (ou são escolhidos?), segundo Rimbaud em *Uma estadia no inferno*, “o tumulto, vou aos vermes, horror do horror” (2005, p. 28). Entendem que somente nos limites da própria ruína, nos

confins da própria tormenta, na “inclinação ao devaneio” (2017, p. 46), de acordo com Bataille em *A literatura e o mal*, a poesia é viva, pulsante. Seus desejos são soberanos. Suas negações, principalmente a “recusa da atividade produtiva” (2017, p. 46), libertadoras. No lugar do dinamismo industrial e manufaturado, buscam, segundo o verso de Baudelaire em *As flores do mal*, “o império familiar das trevas por nascer⁶¹” (2006, p. 145). Um novo dia tomado pela revolta, pelo caos que tumultua o estabelecido a favor do que Bataille chama de “reino do impossível, da insaciedade” (2017, p. 39).

Investigar esta condição maldita/marginal, especialmente em Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal (cujas semelhanças e diferenças nos levam a outros nomes) é examinar “a parte que se toma pelo todo, o indivíduo que se conduz como uma coletividade” (2017, p. 41), diz Bataille em *A literatura do mal*. Assim, não apenas analogias são estabelecidas entre os poetas e suas obras, como também se aproximam através de uma “espécie de contágio” (2012, p. 10), segundo Beatriz Resende em “A experiência partilhada”. Contágio que acontece de diferentes maneiras. Em *Uma estadia no inferno*, Rimbaud diz que é como um “beijo mil vezes maldito” (2005, p. 28). Um beijo dado, nas palavras de Baudelaire em *Paraísos Artificiais*, por “certos espíritos [...] que [...] não têm de fazer gentilezas em matéria de público. É, em resumo, uma espécie de fraternidade baseada no desprezo” (2003, p. 98). A casta amaldiçoada como praga na colheita do mundo moderno: destrói e abre passagem.

A produção poética individual desta poesia maldita/marginal (a de Ginsberg, Piva e Chacal, especialmente), cheia de intertextualidades e referências, promove uma possível cultura integradora⁶² na esfera estética e comportamental. Traz “a má nova” (2017, p. 104), segundo Bataille em *A literatura e o mal*. Esta genealogia que, conforme Ana Chiara em “Do poeta oitocentista para o poeta contemporâneo”, fomenta uma “herança coletiva” (2019, p. 17), ganha estofa pela “negação [...] das leis morais” (2019, p. 78). Sua antítese aos protótipos mundanos é comungado em rituais coletivos que unificam no campo social e desencarceram o espírito humano de controles. “Prefiro ao ópio, ao vinho, `bêbeda loucura’⁶³” (2006, p. 169), diz o verso de Baudelaire em *As flores do mal*.

A trilha que tem a descida ao inferno e a aversão à limitação da consciência como conduta fundamental possui as pegadas de poetas apreciados por Allen Ginsberg (Arthur Rimbaud, William Blake, Walt Whitman, etc.) que, por sua vez, desperta em Roberto Piva e

⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “L’empire familial des ténèbres futures”. Verso do poema “Ciganos em viagem”.

⁶² Utilizado pelo Professor Doutor Guilherme Giucci (UERJ) na ementa do curso “Enteógenos e o reencantamento do mundo” no Doutorado da mesma instituição em 2016.1.

⁶³ O texto em língua estrangeira é: “Je préfère au constance, à l’opium, au nuits”. Verso do poema “Sed non satiata”.

Chacal o mesmo desejo de, nas palavras de Baudelaire em *Paraísos Artificiais*, “arrancar as almas do lodo da rotina” (2003, p. 97). São indivíduos dispostos a buscar elementos para apreender todo tipo de experimento, mesmo quando a trama apresenta altos índices de absurdos. Ofertam seus corpos, suas consciências e sua poesia a experiências transgressoras, arrojadas, ritualísticas, arcaicas, xamânicas. Não conseguem, segundo Gláucia Costa de Castro Pimentel em *Ataques e utopias: Espaço e Corpo na obra de Roberto Piva*, “se eximir ou se isentar frente ao mundo” (2012, p. 80). A maldição que alicia e convence não permite escolha. O poeta transgride e, pelo viés da transgressão, retorna a uma dimensão esquecida do ser – é o que mostra Rimbaud em *Uma estadia no inferno*: “conheço ainda a natureza? Me conheço ainda?” (2005, p. 23).

Apesar da transgressão do poeta ser essencial para tais experiências – nas quais o “eu” relata imagens, sons, sensações, etc. – estas experiências (com enteógenos) possuem um ritual, etapas rígidas e respeitadas a fio como, por exemplo, acontecer longe dos centros urbanos (selva, floresta, etc.); colocar-se como aprendiz; obedecer ao xamã (aquele que conduz a experiência). O poeta que ultrapassa limites para experimentar, segundo Rimbaud, “gritos, tambor, dança, dança, dança, dança!” (2005, p. 23), aceita e cumpre as etapas que fazem esta prática grandiosa? Ou eleva sua veia transgressora a outros patamares e subverte a própria experiência? Neste caso, as chamadas “drogas” tomariam o lugar dos enteógenos? Uma vez que a percepção da realidade é alterada, o poeta sente-se em condições de, nas palavras de Rimbaud, “desvendar todos os mistérios: mistérios religiosos ou naturais, morte, nascimento, futuro, passado, cosmologia, vazio” (2005, p. 27).

Portanto, neste capítulo 3, o poeta que transgride, que faz do seu corpo oferenda, da sua consciência passagem e da sua poesia elemento transformador, mergulha profundamente no arcaico, no sagrado, no misticismo com enteógenos, mas também busca a alteração da consciência com as “drogas”. Proporcionam momentos de outra natureza em meio a realidade. Às vezes flashes, às vezes visões mais complexas. São intervalos de reencantamento do mundo. Ou seja, um regresso à exaltação, ao prazer, ao arrebatamento em tempos tecnológicos, racionais e moderados. Como este processo de reencantamento é desenvolvido – a partir das experiências relatadas – não apenas nas posições de Ginsberg, Piva e Chacal diante do mundo, mas principalmente em suas produções poéticas? O que elas transmitem? No capítulo 4, veremos a importância da magia, do encanto e do extraordinário na origem do mundo e as hipóteses sobre seu desencantamento para, em seguida, aprofundarmos a questão sobre seu reencantamento.

4 “JARDIM ENCANTADO”: ENCANTAMENTO, DESENCANTAMENTO E REENCANTAMENTO DE “UM NOVO CORPO”

Deitado na cama, sozinho, próximo à janela de seu apartamento, sob o efeito de uma pequena dose de ácido lisérgico, o poeta cumpria seu ritual de toda noite: acabara de se masturbar enquanto lia. A leitura da vez (entre um “passar de olhos” aqui e uma maior atenção ali) eram os poemas “Ah! Girassol” e “A rosa doente”, de William Blake. Fechou os olhos. Sentiu que não estava somente ali, mas em diferentes lugares e momentos do espaço-tempo. Foi quando ouviu os poemas – presentes em *Songs of Innocence and of Experience* – lhe falarem seus versos. A voz que ouvira, segundo o poeta, era a de Blake. Voz grave e potente e, ao mesmo tempo, doce e carinhosa, como se fosse a voz de um velho sábio, um xamã. Deus tinha voz e era ouvida naquele momento em que o indivíduo olhava pela janela e via todo o universo antigo em seu íntimo. Subiu na janela, engatinhou até o apartamento ao lado (a alguns metros de altura da rua) e gritou para suas vizinhas: “Eu vi Deus! Eu vi Deus!”. Elas prontamente correram assustadas, enquanto o poeta, que passara por uma experiência de iluminação mística, não entendia aquele temor.

Em *Mente espontânea*, o poeta Allen Ginsberg comenta: ao ter a experiência descrita acima – na qual foi iniciado por William Blake em uma dimensão espiritual através do transe, do êxtase – relata que entendeu a poesia como uma manifestação capaz de ultrapassar os limites do corpo, do tempo, e transmitir o que há de mais natural da existência humana – missão com ar de condenação inevitável e divindade misteriosa cuja Beleza o poeta americano não poderia ignorar ou dela abrir mão.

meu corpo, de repente, iluminado, numa percepção da consciência cósmica, vibrações, entendimentos, deslumbramento, maravilha, surpresa. E foi um tipo de **despertar (grifo nosso)** repentino num universo real totalmente profundo do qual eu jamais havia me sentido parte (2013, p. 56-57).

Trata-se do reencantamento do mundo, ou seja, o momento do despertar da revelação (citado por Ginsberg), o retorno da alegria, a retomada do entusiasmo, a imersão na inspiração, o mergulho na embriaguez, a aceitação do êxtase, o interesse pela magia, a beleza da contemplação, o prazer do encantamento dos primeiros tempos, da origem do mundo, em meio ao cenário contemporâneo moderno, tecnológico, restrito, contido, controlado, sóbrio, racional (o medo das vizinhas de Ginsberg ao vê-lo na janela do seu apartamento gritando que

havia visto Deus dá a dimensão de um acontecimento fora da ordem comum). O poeta aborda a experiência como uma transformação similar aos últimos versos de Blake, poeta da “exaltação do gênio e da inspiração individual e individualizadora” (2007, s/p), segundo Roberto Acízelo em *A ideia da poesia e arte: reflexões oitocentistas anglo-norte-americanas*, em “Ah! Girassol” – poema que despertou e aguçou a percepção mística do futuro autor de *Vivo*: “Ergue-se de teus jazigos e aspira / onde meu Girassol a ir se lança⁶⁴”.

O que seriam tais jazigos? Por quais caminhos o Girassol do poeta inglês se arremessa? O que eles incitam? Para abordar o reencantamento do mundo, é preciso, antes, pensar a ideia de desencantamento do mundo. Em *O Desencantamento do mundo: Todos os passos do conceito em Max Weber*, Antônio Flávio Pierucci mostra como este conceito é construído e o tamanho de sua relevância dentro dos estudos contemporâneos. Segundo Pierucci, estamos falando da “produção intelectual weberiana mais importante para o entendimento da modernidade” (2003, p. 8). O mundo moderno, suas características e nuances, é um dos principais tópicos analisados pelo sociólogo alemão.

Nas palavras de Matêus Ramos Cardoso em “O desencantamento do mundo segundo Max Weber”, este procedimento tem ligação com a padronização da lógica como progresso. “A racionalização, que se dá enquanto processo, é uma característica moderna” (2014, p. 107) que corresponderia a uma demanda de atitudes metódicas que visam a coesão, a lógica e a harmonia na modernidade. Neste panorama, o desencantamento do mundo é processo racional compreendido também como progresso, avanço. A racionalização sepulta qualquer centelha de inspiração, o mínimo estímulo à Beleza. Seria este o jazigo ao qual Blake se refere em “Ah! Girassol” – tumba que deseja manter o ser humano quieto, imóvel, morto, desencantado, mas o poeta inglês mostra que é preciso *despertar* (segundo Ginsberg), levantar (“ergue-te”) e seguir o caminho que se revela (“onde meu Girassol a ir se lança”).

Apesar da busca constante pela vida metódica, uniforme e harmônica na contemporaneidade, dos procedimentos que conduzem o mundo moderno na direção da existência mediana e regular, criou-se o mito e um contexto no qual a magia e o encanto eram soberanos e admirados. O termo “Jardim Encantado” (*Zaubergarten*) aparece na obra de Max Weber – especialmente em *The Religion of China: confucianism and taoism* – para designar o mundo em sua origem, “dominado pela magia, um mundo onde as ações são encantadas” (2014, p. 109), segundo Matêus Ramos Cardoso em “O desencantamento do mundo segundo

⁶⁴ O texto em língual estrangeira é: “Arise from their graves and aspire / where my Sun-flower wishes to go”. O original e a tradução estão disponíveis em: <<http://astripasdoverso.blogspot.com/2014/04/william-blake-ah-sun-flower.html>> Acesso em: 07 jan.2020.

Max Weber”. Com as experiências sobrenaturais conduzidas por poções mágicas e feitiços, o mundo testemunhava o que Benjamin, em “Sobre o haxixe e outras drogas”, chama de “maravilhosa leveza”, (2013, p. 137). Expandia-se pelo viés do encanto “com todo o misticismo verdadeiro⁶⁵” (1951, p. 179, tradução nossa), segundo Max Weber em *The Religion of China: confucianism and taoism* – cenário no qual a experiência de Ginsberg provocada por Blake não seria temida ou desacreditada, mas fascinante e delicada.

Nas leituras de Weber, Matêus Ramos Cardoso enxerga na China antiga a perfeita “metáfora do Jardim Encantado” (2014, p. 109). A magia havia se espalhado de tal maneira que tudo era atribuído a poderes mágicos. Desde fazer chover em tempos de seca, curar doenças consideradas de ordem *suprassensível*, até prever acontecimentos futuros a partir da posição das pedras ou da forma das montanhas. Da mesma maneira acreditava-se no poder dos espíritos. Ninguém provocava sua ira, pois, nas palavras de Cardoso, “eram capazes de realizar ações de qualquer tipo” (2014, p. 110). Invocavam-se os antepassados para, por exemplo, cuidar de um parente enfermo. A imagem metafórica do jardim faz o encantamento se estender a todos que nele passeavam, implicando um ritualismo tradicional que não se desfazia, nem se quebrava. Ao contrário. Para Cardoso em “O desencantamento do mundo segundo Max Weber”, agrupava “os deuses, os espíritos, os seres humanos, e tudo mais numa ‘pura imanência’ de um homogeneizado jardim de energias anímicas ‘povoado’ de espíritos, onde quase tudo [...] é ser vivente” (2014, p. 111). Era toda uma dimensão que desabrochava diante de Ginsberg: ele, Blake, Deus, o céu, a voz, a janela, o apartamento, as vizinhas. O poeta rompia com a existência comum submetida, segundo o próprio em *Mente espontânea*, a “outros mundos espirituais, ou em mundos americanos ou trabalhistas ou em mundos publicitários ou em mundos de guerra ou em mundos terrenos” (2013, p. 56) para “compreender o espírito do universo” (2013, p. 56).

Se a conexão entre encanto e vida era intrínseca, inquestionável e poderosa, como foi possível então sair do “Jardim Encantado”? O que aconteceu para que o mundo da natureza, da floresta e dos seres místicos (que Davi Kopenawa nos apresenta em *A queda do céu*) fosse invadido e violentado? Quais forças desencantadoras foram fundamentais para tal? De que maneira o conceito de desencantamento do mundo, ou seja, o controle do entusiasmo (a fobia das vizinhas de Ginsberg pelo desconhecido que o poeta testemunhou) pode ser aplicado?

Racional, cético e, por vezes, cínico, o desencantamento afasta o homem das míticas origens do mundo. A imaginação é retida no submundo dos dias. A magia perde relevância. O

⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “with all true mysticism”.

encanto torna-se distante e os poderes divinos, ausentes. A erudição, a cultura, a labuta e a moralidade destacam-se como pontos fundamentais que esmorecem o cenário místico das revelações dos primeiros tempos do mundo e propagam seu desencantamento.

A religião como vocação, espécie de chamado divino para o trabalho, via para o sucesso econômico e a conseqüente salvação da alma; e a ciência sob o caráter racional e disciplinado são os principais caminhos pelos quais o mundo é “desencantado”. A busca pela redenção celestial (religião) perpassa o que Max Weber, em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, chama de “espírito do trabalho árduo, do progresso” (2013, p. 42). O dinheiro (associado ao tempo útil contra a ociosidade; ligado à sua própria reprodutividade; anexado ao bom pagador e sua imagem perante os outros, etc.), o desempenho do papel social esperado (o respeito e a admiração que adquire) e a crença no conhecimento sistemático (normativo) como meio para a evolução intensificam o aspecto moderno do mundo e, assim, o desencantam. Religião e normatividade se expandem. Criam modelos. Trabalho, vocação, moralismo e racionalização entram na pauta da conduta humana. Weber comenta: “a infração dessas regras é tratada [...] como negligência perante o dever” (2013, p. 55). O que é transformado e entendido como labuta, os “ossos do ofício”, leva o ser humano a dedicar seu cotidiano, muitas vezes por completo, a estas “responsabilidades”.

Se religião e normatividade amplificam seus paradigmas, então faz-se necessário abordá-los. Começemos pela religião. No mundo moderno, a aproximação do homem (um ser condenado, originariamente em constante pecado e, por isso, em eterna dívida divina) a figura de Deus passava, nas palavras de Weber, “pelo cumprimento das obrigações impostas ao indivíduo por sua posição no mundo” (2013, p. 96). Era uma espécie de justificativa que precisava ser dada em relação a possíveis tentações mundanas, uma renúncia dos desejos individuais em prol da salvação, em nome de uma conexão divina mais próxima. O sociólogo alemão comenta:

o cumprimento do dever mundano é sob todas as circunstâncias o único modo de vida aceitável para Deus. Isso por si só é a vontade de Deus. Isso, e somente isso, expressa a vontade de Deus, e desse modo toda profissão legítima possui o mesmo valor diante dos olhos de Deus (2013, p. 97).

A frase “o trabalho dignifica o homem” parece fazer parte deste lugar em que Deus determinaria que o trabalho é o único caminho até Ele. A profissão também deve ser “legítima”, ou seja, chancelada por Sua Vontade – o que nos leva ao que Max Weber chama de “ênfase moral sobre o trabalho realizado” (2013, p. 98) para nos mostrar, segundo ele, que

“certas correlações entre formas de crença religiosa e práticas éticas podem ser estabelecidas” (2013, p. 106). Tais “correlações” opõem-se à magia, ao encanto, ao sublime, a partir de “uma máxima com cores éticas destinada a orientar a conduta da vida” (2013, p. 55), segundo Weber. Neste contexto, há, nas palavras do sociólogo alemão, um “reconhecimento da utilidade da virtude a uma revelação divina” (2013, p. 56). A beleza misteriosa e mística, quando não vilipendiada e esquecida, ganha *status* de credence, superstição, manifestação de apelo inferior. Weber prossegue:

aquele grande processo histórico no desenvolvimento das religiões, a eliminação da mágica no mundo [...], havia repudiado todos os meios mágicos para a salvação da alma como superstição e pecado [...]. Não se deveria ter crença em nenhuma superstição ou confiança nos efeitos de forças sacramentais ou mágicas para obter a salvação. Não apenas não havia meios mágicos de se alcançar a graça de Deus para aqueles a quem Deus decidiu negá-la como também não havia qualquer outro meio [...] com [...] a corrupção de tudo o que pertence à carne [...]. Isso fornece, portanto, uma base para um antagonismo fundamental contra a cultura dos sentidos em todos os tipos possíveis (2013, p. 135-136).

O que Weber chama de “cultura dos sentidos”, uma aptidão mais apurada em relação ao inexplicável, perde cada vez mais relevância perante a onipresença de Deus, figura máxima ao “puritano fiel, que pensava apenas em sua própria salvação” (2013, p. 137), completa o sociólogo. Salvação ligada ao trabalho. Ora, se Deus, em sua infinita sabedoria, trabalha em prol da raça humana (sua criação), por que o homem não trabalharia em Seu nome? Segundo Weber, “isso faz que trabalhos [...] de utilidade social pareçam promover a glória de Deus e, desse modo, pareçam ser desejados por Ele” (2013, p. 138). Cria-se uma ética com a qual o indivíduo atravessa um “ciclo [...] composto por pecado, arrependimento, expiação, libertação, seguida por um novo pecado” (2013, p. 145), diz Weber, mostrando que passa a vigorar um sistema organizado que conduz, nas palavras do alemão, o “homem do *status naturae* ao *status gratiae*” (2013, p. 146).

Ao projetarmos o tópico que envolve a normatividade, notamos que a razão transformava o mundo de acordo com os propósitos que partiam de um numeroso aumento de fiéis e suas condições divinas (quando religião e normatividade se misturam) – o que, ao mesmo tempo, significava, segundo Weber...

superar o *status naturae*, para livrar o homem do poder dos impulsos irracionais e de sua dependência do mundo e da natureza [...], subjugar o homem à supremacia de uma vontade propositiva, para colocar suas ações sob constante autocontrole, com considerações cuidadosas de suas consequências éticas (2013, p. 146).

O viés autoritário puritano entendia a sua postura, de advertências e repreensões, como parte de algo maior, pois “viu o Seu dedo em todos os detalhes da vida” (2013, p. 151), diz Max Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. A vida metódica, regulada e racionalizada propiciava doutrinas, dogmas e militâncias, de acordo com Weber, “sem nenhum perigo de cair novamente no *status naturalis*” (2013, p. 153), pois o enquadramento da existência era incentivado enquanto, por outro lado, havia a “atenuação da consistência interna” (2013, p. 154), diz Weber, marcada por tentações, paixões e depravações do corpo, como a masturbação e a seguida ejaculação de Allen Ginsberg ao ler William Blake.

O desencantamento do mundo era disseminado pelas mãos dos escolhidos, dos eleitos, um pequeno grupo de seres humanos que, segundo Weber, “induzisse ao arrependimento” (2013, p. 159) para “superar todas as coisas impulsivas e irracionais, as paixões e o interesses subjetivos do homem natural” (2013, p. 171). Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, identificamos uma desavença entre quem propaga uma existência sistemática, regular, metódica, e o *status naturae* do homem na origem do mundo. Os primeiros profetas são aqueles que iniciam o processo de desencantamento através de ensinamentos como os seguintes, de acordo com Weber:

o desperdício de tempo é [...] o mais mortal dos pecados. A duração da vida humana é infinitamente curta e preciosa [...]. Perda de tempo com sociabilidade, com conversas alheias, luxúria e mesmo dormir mais do que o necessário para a saúde, de seis a, no máximo, oito horas, é digno de absoluta condenação moral [...]. O intercurso sexual é permitido, mesmo dentro do casamento, somente como um meio desejado por Deus para aumentar Sua glória [...]. Juntamente com uma dieta vegetariana moderada e com banhos gelados, a mesma prescrição é dada para todas as tentações sexuais, do mesmo modo como é utilizada contra dúvidas religiosas no sentido da indignidade moral (2013, p. 239-240).

A partir do sacerdote e de sua palavra a respeito do trabalho que levava o indivíduo a Deus, o conceito de lucro privado também se tornava um meio pelo qual se alcançava a salvação. Weber diz: “se aquele Deus, cuja mão o puritano via em todas as eventualidades da vida, mostrava a um dos Seus eleitos uma chance de lucro, Ele devia fazer isso com algum propósito [...], tirando vantagem da oportunidade” (2013, p. 243). Sendo assim, a riqueza só seria maléfica se proporcionasse tentações e pecados como a luxúria, a preguiça, a ostentação e a ociosidade. Porém, ao ser fruto de uma profissão, de uma vida sistemática e racional, é incentivada, pois “desejar ser pobre era [...] semelhante a desejar não ser saudável” (2013, p. 244), diz Weber. Propagava-se a consagração religiosa, o trabalho metódico e o êxito material como recompensa divina, “a mais poderosa alavanca para a expansão daquela atitude perante a vida, a que chamamos de espírito do capitalismo” (2013, p. 251), afirma o sociólogo

alemão, uma vez que “os bens materiais ganharam um incremento e, finalmente, um poder inexorável sobre a vida dos homens, como em nenhum período anterior na História” (2013, p. 259).

O mundo moderno racional como superior e intimidador é tema comum a alguns estudiosos, pois, de acordo com Ana Chiara em “Do poeta oitocentista para o poeta contemporâneo”...

os avanços do racionalismo e da ciência produzem mudanças no nível da experiência e maiores as dificuldades de o sujeito em lidar com suas emoções dentro do contexto tanto pragmático da vida como no de função estética ou sensível. O sentimento de não pertencimento, as cobranças sociais, a solidão urbana, tudo parece contribuir para a problemática experiência do vivido (2019, p. 16).

Dentre aqueles que investigam tal perspectiva, destacamos o filósofo Friedrich Nietzsche. A afinidade entre Weber e Nietzsche sobre determinados assuntos é sabida. Esta aproximação reafirma a importância da análise de *A ética protestante e o espírito capitalista* e reforça a necessidade de desenvolver estes tópicos pela leitura de *A genealogia da moral*.

Começamos pelo último. Em *A genealogia da moral*, Nietzsche convida o leitor ao diálogo, a pensar a decadência humana, a hostilidade perante a ordem natural. A ideia contra a censura, a contenção, o controle, está na obra de Nietzsche. O filósofo investiga o declínio do indivíduo questionando as autoridades, principalmente as religiosas. A descentralização universal do mundo indica uma mudança de sentido. Não mais no centro do universo, o indivíduo se sente perdido. Como pensar o sagrado desse novo lugar? Que tipo de dívida, de culpa, se carrega diante de atual condição? Quando era o núcleo do universo, ele obedecia a princípios ao se sentir parte de um todo. Uma vez deslocado, percebe que estes mesmos princípios divinos não são naturais e sim regras arquitetadas que partem de uma autoridade. O poeta perde sua posição privilegiada no mundo e se vê em meio ao caos. Sua necessidade de buscar um sentido, uma explicação, está em *A genealogia da moral*. Como pensar a salvação em um mundo caótico, sem resposta, sem Deus?

A premissa básica para a leitura de *A genealogia da moral* é o artista no lugar do Criador, transformando todos os valores. Nietzsche celebra e, ao mesmo tempo, enfrenta esse mundo sem sentido: celebra o mundo livre, desprendido de supostos valores, e questiona a necessidade humana de procurar um porquê, um motivo, abordando o caminho do homem como um desvio (desvio de quê?). Teme-se o oculto, o mergulho em outras realidades. E por isso, segundo o filósofo, “desconhecemo-nos uns aos outros. E há uma forte razão” (2017, p. 25). Qual seria? Por que as pessoas, segundo Ginsberg em *Mente espontânea*, “pareciam com

horríveis máscaras grotescas, grotescas porque escondiam o conhecimento um do outro” e propagavam a “descrença nesse eu brilhante, descrença no eu infinito” (2013, p. 62)?

Parte da razão de se manter certas experiências escondidas seria a questão na qual Nietzsche se detém no começo de *A genealogia da moral*. “Que origem teriam propriamente os conceitos bem e mal” (2017, p. 27)? A pergunta formulada leva o leitor a pensar as noções de “bem” e “mal” não mais como princípios divinos e naturais, e sim resultados de construções históricas. Os questionamentos se sucedem.

De que modo inventou o homem estas apreciações de valor: o bem e o mal? E que valor têm em si mesmas? Foram ou não favoráveis ao desenvolvimento da humanidade? São um sintoma funesto do empobrecimento vital, de degeneração? Ou indicam, pelo contrário, plenitude, força e vontade de viver, coragem, confiança no futuro da vida? (2017, p. 28).

O mal, para o filósofo, começa pela condenação das pulsões do corpo, vontade de poder, dominação. Uma vez tais condições sejam abdicadas, renunciamos ao que nos é natural, pois trata-se, segundo Nietzsche, de uma “vontade que se rebela” (2017, p. 30). A compaixão, por sua vez, seria algo negativo que impede o homem de viver a vida, de perceber “uma exigência nova” (2017, p. 31), diz o filósofo. O indivíduo, nessa perspectiva, deve ser um eterno incomodado. Nunca se acomodar. Se o homem decadente é aquele que diz não à vida, o homem, para Nietzsche, deve estar em constante tensão existencial criativa como um artesão de sua própria existência. É o caso do poeta que transgride o estabelecido, vislumbra uma existência de outra ordem e, assim, “instaura a confusão entre os dois planos, da criação e da vida” (2010, p. 18), diz Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”.

Nietzsche estabelece diferenças entre “bom e mau” e “bom e ruim” em *A genealogia da moral*. Segundo o filósofo, “bom”, para a sociedade, é aquele que pertence à nobreza e “mau”, aquele que está fora dela. Desta maneira, o “mau” não teria o aspecto negativo que possui nos dias atuais. O “mau”, para Nietzsche, é o pobre, o sem sorte, o oprimido, o fraco, o simples, etc. Eis seu comentário:

a ideia de “distinção”, de “nobreza”, no sentido de ordem social, é a ideia-mãe donde nasce e se desenvolve necessariamente a ideia do “bom” no sentido de “privilegiado quanto à alma”. E este desenvolvimento é sempre paralelo à transformação das noções “vulgar”, “plebeu”, “baixo”, finalmente, na noção de “mau” [...] que na sua origem designava o homem simples, sem o olhar suspeito de lado, simplesmente um contraste do homem nobre (2017, p. 39).

O nobre (aquele que detém o poder) decide quem é “bom”. Ele se define como “bom” e, automaticamente, define o outro como “mau”. Não sente pena, pois o denominado “mau”

deve servir ao “bom”. O mais forte domina o mais fraco por uma lógica natural. O início da moral, segundo a genealogia traçada por Nietzsche, começa não no mundo natural, mas em um segundo momento, um momento posterior que o filósofo chama de mundo moral, no qual...

a rebelião dos escravos na moral começou quando o ressentimento chegou a produzir valores, ressentimentos de tais criaturas a quem é negada a própria reação do fato que se mantêm incólumes somente por uma vingança imaginária [...]. A moral dos escravos opõe um “não” a tudo o que não lhe é próprio, que lhe é exterior, que não seu; este “não” é o seu ato criador (2017, p. 47).

No *mundo natural*, há o embate entre o guerreiro e o sacerdote, o bom e o mau, respectivamente. O guerreiro, figura central deste mundo heroico, o mundo da ação, utiliza a força para conquistar. Já o sacerdote, *no mundo moral*, enfrenta, reage contra o guerreiro. Não pela pujança, mas pelo intelecto, pelo conhecimento, pelo espírito em uma espécie de vingança. Em *A genealogia da moral*, Nietzsche tem interesse maior neste *mundo moral*, nesta reação do sacerdote, pois ela gera cultura, cria valores, desenvolve um outro tipo de força para dominar o outro, uma força domesticadora que, dentre outros fatores, controla o corpo e forma rebanhos. Nietzsche comenta:

a sua alma (a do sacerdote) é turva, o seu espírito procura os recantos e os mistérios e portas ocultas; todo o *oculto* o encanta; aí acha o seu mundo, a sua segurança, o seu descanso; sabe guardar o silêncio, não esquecer, esperar [...]. Essa raça ressentida há de acabar por ser mais sábia do que aristocrática, e há de honrar sobremaneira a virtude da prudência (2017, p. 49).

O sacerdote tem um poder particular pelo qual alcança o respeito do guerreiro e, ao mesmo tempo, estabelece uma forte relação com seu rebanho que, por sua vez, busca no sacerdote respostas para suas dúvidas, sentido para sua existência, reforçando, assim, a posição do sacerdote. Do seu lugar, posterga as necessidades do corpo e cria no rebanho uma má consciência, um sentimento de culpa, uma outra forma de viver que contempla o social, o grupo, a família, etc. A moral torna-se a medicina da cultura e o sacerdote, o médico para os doentes da alma, os enfermos espirituais, os necessitados pela cura divina. Para Nietzsche, este é o caminho do nada, da falta de criatividade, do real perigo, pois no *mundo moral*, no qual vivemos, o sacerdote, sendo “mau”, apresenta-se como “bom”, escondendo sua perversidade. “No sacerdote tudo se torna mais perigoso, não só a dietética e a terapêutica, se não também o orgulho, a vingança, a perspicácia, o amor, a ambição, a vontade de reinar, a virtude e a doença” (2017, p. 43), diz o filósofo.

O homem no *mundo moral*, diferentemente do guerreiro, torna-se um ser social e harmônico. De acordo com Nietzsche, “a finalidade de toda a cultura é domesticar a besta humana, para fazer dela um animal manso e civilizado, um animal doméstico” (2017, p. 53). Enquanto guerreiro, o homem age sem pensar. É pura força, intensa explosão no *mundo natural*. A moral surge para atribuir função e responsabilidade aos atos do guerreiro que, assim, torna-se um homem dócil, calmo e culpado. A partir da culpa e da má consciência – este último como instinto que deve ser descarregado, mas sempre retorna – o homem assume o orgulho de sua responsabilidade nos modos de controle: ele se vangloria do seu autocontrole (a internalização do que pode e do que não pode), do controle da sociedade (importa-se com a opinião dos outros para não perder o respeito, o apoio alheio e, assim, fazer parte de um determinado grupo) e do controle do estado (a lei que pune e castiga). Mais uma vez, Nietzsche nos mostra que...

todos os instintos que não descarregam para fora voltam para dentro, a isto eu chamo interiorização do homem; assim, se desenvolve o que mais tarde se há de chamar ‘alma’ [...]. As formidáveis barreiras que a organização social construiu para se defender contra os antigos instintos de liberdade e, em primeiro lugar, a barreira do castigo, conseguiram que todos os instintos do homem selvagem, livre e vagabundo, se voltassem contra o homem interior. A ira, a crueldade, a necessidade de perseguir, tudo isso se dirigia contra o possuidor de tais instintos: eis a origem da ‘má consciência’ (2017, p. 96).

A religião exerce seu domínio. Controla o que é considerado pecado. É representada pela figura do sacerdote, o sacerdote das religiões cristãs. Entretanto, para Nietzsche, com os modos de controle, o ser humano se desvia daquilo que naturalmente é. A punição, que pretensamente seria para melhorar o homem, acaba por amansá-lo. “O castigo [...] tem a prioridade de despertar no culpado o sentimento de falta, e que é o verdadeiro instrumento desta reação psíquica que se denomina ‘má consciência’ ou ‘remorsos’” (2017, p. 92), diz o autor de *A genealogia da moral*. Nietzsche complementa: “em suma, o que logra o castigo no homem [...] é o aumento do medo, a finura da perspicácia, **o domínio dos apetites (grifo nosso)**; neste sentido, o castigo doma o homem, mas ‘não o melhora’, talvez pelo contrário” (2017, p. 95). Para Ginsberg, em *Mente espontânea*, trata-se do “medo de um sentimento pleno, de fato, o ser pleno é que é a questão” (2013, p. 63).

O contexto apresentado por Nietzsche em *A genealogia da moral* mostra como o homem é levado a acreditar que está em dívida com a divindade. Por outro lado, o filósofo alemão aproxima a necessidade do indivíduo estar livre desta dívida. Trata-se da morte de Deus. Nietzsche explica: “até pode predizer-se que o triunfo completo e definitivo do ateísmo

há de libertar a humanidade de todo o sentimento de culpa [...]. O ateísmo e uma espécie de segunda inocência são indivisíveis” (2017, p. 103). Porém, a dívida não é paga. O homem, culpado por não pagar, adoece. Sua decadência é reforçada quando nega o *mundo natural*, as pulsões do corpo, os instintos, os desejos, a si mesmo, através do controle, do castigo e de “todas as máscaras e papéis” (2013, p. 63), segundo Allen Ginsberg em *Mente espontânea*, vivendo, nas palavras do filósofo alemão, “imaginações contra natura” (2017, p. 105).

O sacerdote é a grande figura em *A genealogia da moral*. Entre artistas, filósofos, profissionais da área de Letras, etc., é a pior e a mais interessante. Ele cria valores em uma relação vertical com seu rebanho que o busca atrás de uma explicação, de um sentido para o nada, o vazio, o sofrimento, a existência. “Necessita de uma finalidade, e prefere o nada querer ao não querer” (2017, p. 110), provoca Nietzsche. Perverso, o sacerdote controla o rebanho e este passa a ter ressentimento de si. É o castigo através do pecado. O rebanho, subordinado ao sacerdote, protege seu mestre e salvador. Ele é seu médico e veneno. É autoridade construtora de carisma, legitimada e aceita no campo social. É o ator que controla seu público através de “uma armadilha do medo, ilusória [...]. Ninguém fica realmente chocado com uma expressão de sentimento” (2013, p. 75-76), comenta Allen Ginsberg em *Mente espontânea*.

Nietzsche diz que “quer ver-se livre de uma tortura” (2017, p. 118). Fala para o futuro: “Todo o ‘espírito livre’ deveria ter uma hora de reflexão, supondo que tivesse tido outra irreflexiva” (2017, p. 120). O homem deveria exercer sua vontade, mas, ao contrário, a controla, a nega. Abre mão da própria natureza, do que não pode ser negado, “onde o espírito da vida procura a verdade, como condição mais necessária” (2017, p. 131), diz o filósofo alemão. O humano sem limites e indomável aterroriza o humano que o nega através da palavra do sacerdote, segundo Nietzsche, “este aparente inimigo da vida” (2017, p. 134) que usa a hipocrisia como fator social para dominar o outro. Pelas palavras do autor de *A genealogia da moral*, são “moedeiros falsos” (2017, p. 136) que trabalham a favor da “depressão dos sentidos vitais; a atividade mecânica, a pequena alegria” (2017, p. 149).

A propósito, em *A queda do céu*, Davi Kopenawa partilha opinião semelhante sobre os “eleitos de Deus”:

os missionários já nos enganaram o suficiente naquele tempo! Cansei de ouvi-los dizer: “Sesusi vai chegar! Vai descer até vocês! Chegará em breve!”. Mas o tempo passou e eu ainda não vi nada! Então fiquei farto de escutar essas mentiras. Os xamãs por acaso ficam repetindo essas coisas à toa, sem parar? Não: bebem o pó de *yãkoana* e logo fazem descera imagem de seus espíritos. E só (2015, p. 275).

Diferentemente de Kopenawa – que talvez não conheça a obra de Nietzsche, mas compartilha com o filósofo alemão o mesmo sentimento de “ficar farto” perante cenários que se repetem em diferentes contextos – Max Weber aprecia o autor de *A genealogia da moral*. Em “Les traces de Nietzsche dans l’oeuvre de Max Weber”, de Wilhelm Hennis, o sociólogo expõe sua admiração ao trabalho do filósofo, afirmando que “a honestidade do intelectual atual e, acima de tudo, do filósofo atual, pode ser medida por sua atitude em relação a Nietzsche⁶⁶ (1986, p. 181, tradução nossa).

Não seria possível traçar um paralelo entre o desencantamento do mundo, a dessacralização do “Jardim Encantado” de Max Weber, a resignação do homem perante o avanço decadente da moral cristã abordada por Friedrich Nietzsche com a chegada do homem branco, (religiosos, exploradores, etc.) na floresta defendida por Davi Kopenawa em *A queda do céu?*

No primeiro tempo, os brancos estavam longe de nós. Ainda não tinham trazido o sarampo, a tosse e a malária para nossa floresta. Nossos ancestrais não adoeciam tanto quanto nós, hoje. Gozavam de boa saúde a maior parte do tempo [...]. Hoje já não é mais assim. Os garimpeiros sujaram a floresta para valer. Ela ficou impregnada de fumaça de epidemia e fomos pegos num frenesi de morte [...]. Depois os brancos chegaram, com suas febres e seu sarampo, e muitos dos nossos morreram. Hoje quase não há mais grandes xamãs, nossas casas ficaram muito menores e morremos jovens (2015, p. 224-225).

Homens brancos poderiam ser amistosos em um primeiro momento, mas, na visão de Kopenawa, “querem tomar nosso lugar na floresta e são nossos inimigos” (2015, p. 230). Chegavam com “o ronco de seus motores, as vozes de seus rádios e os estampidos de suas espingardas” (2015, p. 244) e suas ordens religiosas. Kopenawa comenta:

chamavam-nos de ignorantes. E ameaçavam sempre: “Parem de fazer dançar seus espíritos da floresta, isso é mau! São demônios [...]. Não os chamem, eles são de Satanasi! Se continuarem assim ruins e persistirem em não amar Sesusi, quando vocês morrerem serão jogados no grande fogo [...]. Vão dar dó de ver! Sua língua vai ressecar e sua pele vai estourar nas chamas!” [...]. Então, um a um, começaram a rejeitar seus próprios espíritos, que foram embora. Os últimos grandes xamãs não tinham coragem de chamá-los nem mesmo para curar os doentes. Emudeceram eles também (2015, p. 257).

Outro nome que tem grande estima pelo pensamento nietzschiano é Peter Sloterdijk⁶⁷. Não por acaso, a epígrafe que abre *Extrañamento del mundo* é uma passagem de *A Gaia*

⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “l’honnêteté d’un intellectuel d’aujourd’hui, et avant tout d’un philosophe d’aujourd’hui, peut se mesurer à son attitude face à Nietzsche”.

⁶⁷ Indico a leitura da entrevista disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/03/internacional/1556893746_612400.html> Acesso em: 2 jan. 2020.

Ciência, da qual destacamos a frase: “Oh, quem nos contará a história completa dos narcóticos!”. Há uma história incompleta, com partes omitidas, sobre as chamadas “drogas”. O que suas lacunas revelariam de tão perturbador? Quais seriam os perigos, nas palavras de Allen Ginsberg em *Mente espontânea*, por trás de “um universo humano mais ameno no qual pudéssemos viver todos juntos ao mesmo tempo” (2013, p. 31-32)?

Sloterdijk aborda a alegria restrita do mundo, o ritmo contido do homem, a “História da cultura como História da abstinência⁶⁸” (1998, p. 123, tradução nossa), segundo o autor de *Extrañamento del mundo*. Trata-se da limitação do entusiasmo (visão predominante em diversas áreas da sociedade) a partir de uma proibição, de uma ordem prévia na qual se deve “falar em estado de sobriedade⁶⁹” (1998, p. 124, tradução nossa) contra a “escuta confusa⁷⁰” (1998, p. 124) que vem da consciência. Em outras palavras, o controle, o comedimento, a sobriedade (em um formato fechado) atuam como órgãos fiscalizadores da inspiração, da embriaguez, do êxtase, pois “o discurso extasiado tem muito pouco crédito⁷¹” (1998, p. 124, tradução nossa), diz Sloterdijk. Este “discurso extasiado” encontra ressonância, por exemplo, nas palavras de Friedrich Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*: “eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar” (s/d, p. 46); no comentário de Jacques Derrida em ““Coreografias”: entrevista com Jacques Derrida⁷²”: “será a nossa homenagem à dança: ela deveria ocorrer só uma vez, sem jamais se tornar pesada [...], sem se arrastar em relação ao seu tempo [...]. Apenas para entrever” (2019); na declaração de Allen Ginsberg em *Mente espontânea*: “estou *nu* de mim para mim e de mim para os outros, de modo que não há mais segredo para esconder” (2013, p. 33).

Vale a pena ressaltar a posição de Sloterdijk sobre a participação do campo filosófico perante o desencantamento do mundo. Para ele, a figura do filósofo já representa uma “abstinência dos doces venenos da vida e [...] conforto metódico⁷³” (1998, p. 126, tradução nossa) e, por isso, a filosofia é “a forma processual da sobriedade⁷⁴” (1998, p. 126, tradução

⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “Historia de la cultura como Historia de la abstinencia”.

⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “hablar em estado de sobriedad”.

⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “escucha confusa”.

⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “El discurso extasiado tiene muy escaso crédito”.

⁷² Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2019000100401&script=sci_arttext> Acesso em: 23 fev. 2020.

⁷³ O texto em língua estrangeira é: “abstinencia de los dulces venenos de la vida y [...] consuelo metódico”.

⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “la forma procesal de la sobriedad”.

nossa). É o trabalho, a labuta do pensamento científico que nos leva a compreender a ideia mística como ilusão. A mesma crítica foi feita por Ginsberg em relação às universidades americanas nos anos 60. Em *Mente espontânea*, diz que “são dominadas pelo espectro do intelecto racional mental objetivo” (2013, p. 33). Porém, o autor de *Extrañamiento del mundo* lembra que é possível encontrar “no mesmo pensamento filosófico inicial o equivalente a um fenômeno de embriaguez ou vício⁷⁵” (1998, p. 126, tradução nossa), pois “sem arrebatamento não há primeira filosofia⁷⁶” (1998, p. 127, tradução nossa). Ao “arrebatamento”, em um segundo momento, é atribuído forma, sentido, linguagem. Se na origem da experiência filosófica temos o entusiasmo, a euforia como algo que desperta o ímpeto e a curiosidade do ser humano, no instante posterior esta excitação é arrefecida.

Em *Extrañamiento del mundo*, Peter Sloterdijk analisa a “batalha titânica entre a embriaguez e a sobriedade⁷⁷” (1998, p. 124, tradução nossa), sendo o mundo moderno ocidental o lugar que optou pela escolha da “completa e consciente ausência da embriaguez⁷⁸” (1998, p. 130, tradução nossa) dionisíaca. Este mundo assume um discurso técnico, corporativo e civilizatório no qual não cabem a epifania e a contemplação. É o equilíbrio, a moderação, a estabilidade apresentada como a segurança e a garantia de dias melhores. Trata-se da sobriedade da “nossa experiência precária” (2014, p. 2), conforme diz Valéria S. Coelho em “Chacal: Poesia e Contracultura⁷⁹”, em um cenário no qual toda descoberta tem que ser “racionalmente justificada” (2001, p. 165), de acordo com Michel Paty em “A criação científica segundo Poincaré e Einstein⁸⁰”.

Sloterdijk traz à tona as já distantes e sedimentadas relações antagônicas entre um mundo desencantado, racional, contido, comedido, sóbrio, limitado, controlado e restrito com a inspiração, a embriaguez, o arrebatamento, a excitação, o impulso, o êxtase, o embevecimento, a alegria. “Há dois mil e quinhentos anos, o Sócrates platônico introduziu uma advertência prévia contra o entusiasmo, em termos filosóficos, cujas consequências, inclusive hoje em dia, seguem sendo difíceis de aquilatar⁸¹” (1998, p. 123, tradução nossa). A partir deste panorama, no qual “os homens se esforçam para manipular o peso do mundo [...],

⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: “en el mismo pensamiento filosófico inicial el equivalente a un fenómeno de embriaguez o adicción”.

⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “sin arrobamiento no hay primera filosofía”.

⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “batalla titánica entre la embriaguez y la sobriedad”.

⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “completa y consciente ausencia de embriaguez”.

⁷⁹ Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/V_senalic/textos_VSENALIC/Valeria_S.pdf> Acesso em: 20 Jul. 2016.

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ea/v/article/view/9786/11358>> Acesso em: 20 ago. 2016.

⁸¹ O texto em língua estrangeira é: “Hace dos mil quinientos años, el Sócrates platónico introdujo una admonición previa contra el entusiasmo, en términos filosóficos, cuyas consecuencias, incluso hoy en día, siguen siendo difíciles de aquilatar”.

compartilham e apoiam o consumo⁸²” (1998, p. 125, tradução nossa), os primeiros contornos instigantes e misteriosos do mundo tornam-se cada vez mais esquecidos diante de indivíduos obedientes que propagam o embrutecimento rudimentar – “tanto a desumanização capitalista quanto o estado burocrático” (2013, p. 48), de acordo com Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo” – travestido de progresso racional.

Ponto fundamental em *Extranãmento del mundo*, as chamadas “drogas” aparecem não pelo seu viés moderno, no qual surge a “associação de droga e vício⁸³” (1998, p. 131, tradução nossa), mas ligadas ao conceito de enteógenos, “em uma época em que as drogas⁸⁴ agiam, acima de tudo, como veículos de um tráfego fronteiriço, metafísico e ritualizado⁸⁵” (1998, p. 131, tradução nossa). Por este prisma, Sloterdijk enxerga a possibilidade de se “recobrar a participação humana na integridade do mundo [...], uma reivindicação da concordância entre cura e culto⁸⁶” (1998, p. 133, tradução nossa) a partir da perspectiva dos primeiros tempos do “Jardim Encantado” em *The religion of China: confucianism and taoism*, de Max Weber, e da origem do mundo em *A queda do céu*, de Davi Kopenawa. “Naqueles tempos, não se falava de vício [...]: quanto mais profunda a experiência da droga, mais impossível o vício⁸⁷” (1998, p. 137, tradução nossa).

Sloterdijk alerta sobre “o culto ao dinheiro e do êxito intramundano⁸⁸” (1998, p. 138, tradução nossa) como tendência do mundo moderno ocidental, associando conquistas materiais a uma espécie de “vício” permanente que agrava a relação do indivíduo com sua subjetividade. Faz sentido, então, o autor de *Extranãmento del mundo* expor três direções que apontam para a fragilidade do campo subjetivo moderno. Com o primeiro, *o emudecimento dos deuses*, Sloterdijk mostra que...

somos membros de uma civilização marcada desde muito tempo pelo silêncio divino. Os homens modernos se protegem de revelações [...]. Temos a nossa

⁸² O texto em língua estrangeira é: “los hombres se esfuerzan por manipular el peso del mundo [...], comparten y soportan de consuno”.

⁸³ O texto em língua estrangeira é: “asociación de droga y adicción”.

⁸⁴ Assim como mostramos no capítulo “Enteógenos e “Drogas”: Um (Breve) Panorama do “Deus dentro de nós” à “viagem” da contracultura”, Peter Sloterdijk comenta em *Extranãmento del mundo* que “a palavra droga seguirá sendo uma designação defeituosa enquanto a entendermos somente com interesse em sua identificação química-farmacêutica e policíalesca-cultural” (1998, p. 132, tradução nossa). Original: “la palabra droga seguirá siendo una designación defectuosa en tanto la entendamos sólo con un interés en su identificación químico-farmacêutica y policíaco-cultural”.

⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “a una época en que las drogas actuaban, sobre todo, como vehículos de un tráfico fronterizo metafísico y ritualizado”.

⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: “recobrar la participación humana en la integridad del mundo [...], una reivindicación de concordancia entre curación y culto”.

⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: “en aquellos tiempos, no se habla de adicción [...]: cuanto más profunda la experiencia de droga, más imposible la adicción”.

⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “el culto del dinero y del êxito intramundano”.

homogênea e prosaica versão da realidade e nosso estado interior cotidiano e sóbrio por algo tão normal e normativo que todo resto é considerado ilusão e desvario⁸⁹ (1998, p. 140, tradução nossa).

Já através do segundo, *a desritualização da embriaguez*, Sloterdijk demonstra como a “tendência à descodificação do êxtase⁹⁰” (1998, p. 143, tradução nossa) – a partir do silêncio dos deuses – contribui para a separação entre inebriamento e culto. Desta maneira, os enteógenos, caracterizados por sua aproximação com o divino, perdem tal referência. Há uma cisão, um divórcio. Antes, as substâncias poderosas levavam o indivíduo para além do individualismo. Atingia-se, pelo coletivo, o êxtase. Acessava-se um poder, um conhecimento transcendente. Porém, segundo Sloterdijk, “agora se abre o caminho do consumo privado e profano de drogas [...]. Em condições de consumo privado, toda substância psicotrópica acaba por cumprir, cedo ou tarde, a definição do demoníaco⁹¹” (1998, p. 143, tradução nossa). Passa a achar-se superior, único, narcísico. O homem, uma vez associado a imagem de Deus (Bíblia), não se vê parte da mesma natureza de outros seres (Darwin). E assim, neste aspecto, os enteógenos tornam-se “drogas”.

Quanto à terceira e última grande tendência do enfraquecimento da subjetividade em tempos modernos, *o surgimento da vontade de não ser*, Sloterdijk expõe como o homem, que antes, no que o autor de *Extranamento del mundo* chama de “mobilidade do ser ‘existente’⁹²” (1998, p. 149, tradução nossa), caminhava para um processo de transformação, de resignificação da existência, passa a seguir em direção à morte na modernidade – a morte como desaparecimento. Com os deuses mudos, o ser humano não enxerga mais a morte como passagem, metamorfose, transfiguração. De ser existente no mundo, passa a não existir. Encontra-se só em meio ao mundo moderno – o que altera o panorama da relação do ser humano com as poderosas substâncias. “A partir daqui, é mais viável apontar a importância do êxtase privado [...]. No vício, uma rebelião individualizada nos acolhe⁹³” (1998, p. 149, tradução nossa). O ritualismo coletivo presente nas experiências com os enteógenos dá lugar ao uso privado, individualista e selvagem das chamadas “drogas”.

⁸⁹ O texto em língua estrangeira é: “somos miembros de una civilización marcada desde hace mucho tiempo por el silencio divino. Los hombres modernos son gente que se han puesto a resguardo de revelaciones [...] Tenemos a nuestra homogênea y prosaica versión de la realidad y a nuestro estado interior cotidiano y sobrio por algo tan normal y normativo que todo el resto sólo es considerado como ilusión y desvarío”.

⁹⁰ O texto em língua estrangeira é: “tendencia a la descodificación del éxtasis”.

⁹¹ O texto em língua estrangeira é: “ahora se abre el camino al consumo privado y profano de drogas [...]. En condiciones de consumo privado, toda sustancia psicotrópica acaba por cumplir, tarde o temprano, la definición de lo demoníaco”.

⁹² O texto em língua estrangeira é: “movilidad del ser ‘existente’”.

⁹³ O texto em língua estrangeira é: “A partir de aquí es más hacadero señalar la importancia que tienen los éxtasis privados [...]. En la adicción nos acoge una rebelión individualizada”.

Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (Weber), *A genealogia da moral* (Nietzsche) e *Extrañamento del mundo* (Sloterdijk), assim como em *A queda do céu* (Kopenawa), notamos a presença da crítica referente a um mundo predominantemente racional – seja pela religião judaico-cristã, cujas ordens e deveres descartam e demonizam o arcaico, o mágico e o primitivismo dos primeiros tempos; seja pela normatividade que padroniza o pensamento e a visão do mundo. Este desencantamento do mundo moderno permeia grande parte do cotidiano ocidental e condena quem se opõe ao seu equilíbrio, sua sobriedade. Em “Do poeta oitocentista para o poeta contemporâneo”, Ana Chiara observa que “o homem parece ter atingido níveis impensáveis de sofisticação tecnológica, como se pode conferir no campo da ciência, mas ao mesmo tempo enfrenta as mais terríveis ameaças da miséria social e espiritual” (2019, p. 20) por ignorar que “o verdadeiro veneno é a obrigação da salvação” (1995, p. 154), de acordo com Jacques Rancière em *Políticas da Escrita*. No livro *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*, Charles Baudelaire já mencionava o ambiente de encarceramento, a restrição que havia naquela América do século XIX do poeta americano.

Esse talento bufão, irônico e ultragrotesco [...] foi engaiolado em vastos escritórios povoados por homem de lunetas de ouro [...]. Os Estados Unidos foram para Poe uma vasta gaiola [...] que ele fez toda a sua vida esforços sinistros para escapar à influência dessa atmosfera antipática (2003, p.30-31).

Estar “engaiolado”, preso em “uma vasta gaiola”, sob uma “atmosfera antipática”, nas palavras de Baudelaire, era viver em um meio quase que exclusivamente asfixiante. O ambiente restringia a imaginação, o delírio, o encanto. A América era hostil a poetas como Poe. A França era hostil a poetas como Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud. Por que a América da segunda metade do século XX não seria hostil a Allen Ginsberg? Lembramos, aqui, o poema “A um estranho⁹⁴”, de Walt Whitman – poema no qual o poeta visionário parece deixar um recado a Ginsberg e a muitos outros que, em algum momento, decidiram seguir passos semelhantes:

estranho que por mim passas! não sabes com que
anseio meus olhos te fitam.
Porque és aquele que eu procuro, aquela que eu
procuro (como se fora um sonho),
Tenho a certeza que, nalguma parte, alegremente
vivi contigo,
Recordo, ao nos cruzarmos, tudo, fluido, afectuoso,
casto, calmo,

⁹⁴ De Poesia de 26 séculos. Vol. II. *De Bashô a Nietzsche*. Trad. Jorge de Sena. Editorial Inova, 1972. O original está disponível em: <<https://poets.org/poem/stranger>> Acesso em: 09 jan. 2020.

Cresceste comigo, foste comigo um rapaz, comigo
 foste rapariga,
 Comi contigo, dormi contigo, o teu corpo não ficou só
 teu, nem o meu corpo só meu,
 Deste-me o prazer dos teus olhos, do rosto, da carne,
 ao nos cruzarmosavas da minha
 barba, peito, mãos, em troca.

Não me cumpre falar-te, eu sou quem existe para
 pensar em ti, quando fico sozinho
 ou de noite acordo,
 Eu sou quem deve esperar, seguro de voltar a
 encontrar-te,
 Eu sou quem deve cuidar de te não perder para
 sempre.

Poetas que cantaram a América, Walt Whitman e Allen Ginsberg se encontram numa poesia transgressora, libertária, de beleza estranha cujo olhos se reconhecem, os sonhos se conectam, as vidas se complementam, os corpos nus se espelham, a solidão se esvai, o tempo é poético e a oralidade, uma extensão do verso. Em *Mente espontânea*, Ginsberg comenta:

Whitman abriu o verso completamente, posto que tenha começado a pensá-lo em termos de oralidade. Ele começou a se voltar para uma tradição oral [...], uma tradição de fala em voz alta em vez de uma fala para ser lida por olhos silenciosos na página [...]. Whitman também fez uso da dicção da fala cotidiana, e de alguns ritmos da fala cotidiana (2013, p. 128-129).

Allen Ginsberg foi a voz que desafiou a América da violência policial, da guerra do Vietnã, do consumo desenfreado, do medo do novo, do pecado do corpo, da racionalidade institucionalizada. Ultrapassou fronteiras. A proposta de reencantamento do mundo (estigmatizada por alguns, mas nunca rejeitada por Ginsberg) amplifica a experiência iluminada e mística que o poeta teve com William Blake pelo viés do arrebatamento. Supera possíveis temores e proibições para desnudar o indivíduo de suas aparências e, assim, revelá-lo em sua origem. A poesia de Ginsberg e sua postura como poeta inserido em um mundo racional, comedido e monitorado, tal qual Walt Whitman, reencantam a paisagem limitada e, uma vez reencantada, compartilham sua maravilha.

Se Allen Ginsberg apresentou uma gama relevante de insubmissões poéticas, sociais e existenciais aos seus leitores, Roberto Piva trouxe uma série de inconformismos delirantes e alucinatórios para a São Paulo do começo dos anos 60 que se urbanizava e ganhava ares de cidade grande. Integrado à paisagens visionárias e, ao mesmo tempo, antagonista à metrópole em pleno “progresso”, rebelou-se pelo sonho, pelo caos.

Poeta que abandonou a Europa, no começo do século XX (que se reconstruía pelo viés da racionalização, da vida metódica e do trabalho árduo após a Primeira Guerra Mundial) para conhecer poderes de outra natureza no alto da Serra Tarahumara, no México, Antonin Artaud, com seu poema “Post Scriptum⁹⁵”, mostra toda intensidade e radicalidade com a qual viveu a vida – vida como obra de arte admirada por poetas como, por exemplo, Roberto Piva.

Quem sou eu?
De onde venho?
Eu sou Antonin Artaud
e basta dizê-lo
como sei dizê-lo,
imediatamente
vereis o meu corpo actual
voar em estilhaços
e em dois mil aspectos notórios
refazer
um novo corpo
onde nunca mais
podereis
esquecer-me.

Piva tem em Artaud poeta fundamental. Assim como Ginsberg e tantos outros, o poeta francês enriquece o universo piviano – um universo que não sabe e não pode esperar. É tudo para agora, “imediatamente”. Em “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”, Claudio Willer conta que Piva “desenharia na parede de seu quarto, em letras bem grandes, esta frase de Artaud: ‘pelos muitos caminhos por onde meu coração me arrasta, não pode ser que eu não encontre uma verdade⁹⁶’” (2005, p. 149-150). Tal qual acontece em Ginsberg, o reecantamento do mundo proposto por Piva choca-se com o *status quo*. Para reencantar, era preciso o embate. E diante da capital paulista que se expandia em ordem, concreto e desenvolvimento, Piva desejava, como nos versos de Artaud, “voar em estilhaços [...] / refazer um novo corpo”. Entretanto, diferentemente de Ginsberg (que aborda uma série de conflitos que pulsam no coração da América), Piva, com o passar dos anos, torna-se não somente o poeta da urbe insana, da metrópole do exagero, mas também das imagens caóticas e, ao mesmo tempo, espirituais que brotavam do poeta em meio a floresta, seus mistérios e sua simbologia.

⁹⁵ A tradução está presente em: Antonin Artaud, *In: Eu Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Hiena Editora, 1988, p. 111. O original está disponível em: <<http://poemasenfrances.blogspot.com/2006/05/antonin-artaud-post-scriptum.html>> Acesso em: 10 jan. 2020.

⁹⁶ O texto em língua estrangeira é: “Parmi les plusieures routes ou mon coeur m’entraîne, il ne se peut pas que je ne trouve une verité”. Segundo a nota do texto, “a frase é de *Fragments d’un journal d’enfer*, Volume I das *Oeuvres complètes de Artaud*, pela Gallimard” (2005, p. 183).

Quanto a Chacal, o poeta carioca do sol, da praia, da rua e dos encontros lidava diariamente com um Rio de Janeiro sob repressão no inícios dos anos 70. A recém ex-capital federal era uma terra bela, dourada e cheia de vida – como eram seus jovens cabeludos interessados em viver a existência plena – mas condicionada à violência, à punição, à coibição, pela mão pesada das autoridades da época. Mudança de panorama. A claridade virava escuridão. Os forasteiros tornaram-se donos do lugar. Como, então, não mencionar o famoso poema “Erro de Português⁹⁷”, de Oswald de Andrade?

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.

Assim como Roberto Piva, Chacal também aprecia Allen Ginsberg. Com o poeta americano e o poeta modernista, é apresentada a semelhanças e diferenças entre ambos: oralidade, fala cotidiana, informalidade, cotidiano, desbunde, corpo, performance, voz, sonoridade, eloquência, provocação, síntese, versos longos, humor, mundo pop, cultura popular, etc. Tanto em um quanto em outro, o poeta admira muito mais “uma manhã de sol” do que uma “bruta chuva”; o índio que “tinha despido o português” (sua língua, sua cultura, seus costumes) do que o português que “vestiu o índio” (e adornou a seu modo tais hábitos). No poema “Papo de índio” (do livro *Muito Prazer, Ricardo* – obra que analisaremos mais à frente), o poeta dialoga com o modernista.

Veu uns ômi di saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui chamava açucri
aí eles falarum e nós fechamu a cara
depois eles arrepitirum e nós fechamu o corpo
aí eles insistirum e nós comemu eles.

Em *Uma história à margem*, Chacal comenta sobre o primeiro contato que teve com a obra oswaldiana:

sabia quem era Oswald pela peça *O rei da vela*, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa, e pelas muitas citações tropicalistas. Mas quando li o livrinho (da coleção Nossos Clássicos, da Editora Agir) com excelente introdução de Haroldo de

⁹⁷ ANDRADE, Oswald. *O Sangue do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1991, p. 95.

Campos, fiquei três dias abobado, rindo sozinho, besta feito um jubileu (2010, p. 22).

A proposta de reencantamento do mundo de Chacal, assim como em Ginsberg e Piva, também passa pelo êxtase. Porém, ao contrário de ambos, o poeta carioca traz a alegria inebriante, o prazer irrefreável da psicodelia *Beat* condensada pelo modernismo oswaldiano. A performance de um e o texto do outro. Não à toa, a síntese modernista e o desregramento *Beat* podem ser encontrados no poema de Chacal chamado “Duende⁹⁸”: “da orelha esquerda de Moisés / saltava um duende capenga / nas noites de lua nova”. Poema conciso, de três versos curtos, que traz a figura do fantástico, do sobrenatural (o duende) que salta (aos olhos?) manco, irregular e dissonante “nas noites de lua nova” – quando não é possível ver a olho nu a face não iluminada da lua. O reencantamento do mundo de Chacal é também o do efeito poético, promovendo a visão do que não está iluminado, daquilo que, a olho nu, não damos conta.

Poetas como Ginsberg, Piva e Chacal buscam proporcionar (de diferentes maneiras) um reencantamento do mundo, um retorno ao arcaico em meio à realidade moderna, desencantada, controladora, pragmática e racional. Aproximam-se de uma linhagem poética que acredita escapar de “toda racionalização”, (2012, p. 68), segundo Florencia Garramuño em *A experiência opaca*. Desta forma, de acordo com Ana Chiara em “Do poeta oitocentista para o poeta contemporâneo”...

a experiência da poesia toma da assim como uma forma radical de a linguagem fazer frente ao movimento dispersivo da vida moderna torna-se, neste quadro, uma possibilidade de afrontar as constrangedoras determinações sociais, políticas e históricas. A experiência da poesia provocaria um abalo sistemático, mesmo que surdo, neste quadro convulsivo da experiência (2019, p. 16).

Trata-se de uma poesia que vem à tona para, dentre outros aspectos, “se contrapor à tendência ao materialismo, ao utilitarismo e, sobretudo, ao didatismo academicista” (2003, p. 111), segundo Charles Baudelaire em *Paraisos Artificiais*, e “recusar todas as seguranças adquiridas [...], até retornar aquém dos valores de sujeito/objeto; consciente/inconsciente; alma/corpo e de tantas outras coisas” (2019, p. 7), de acordo com Jacques Derrida em “‘Coreografias’: entrevista com Jacques Derrida”.

Portanto, neste capítulo 4, vemos que, ao praticarem experiências com enteógenos ou com as chamadas “drogas”, Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal invocam outros poetas,

⁹⁸ Poema que abre *Boca Roxa* (1979). Presente em: Chacal: *Belvedere* [1971-2007]. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 199.

outras obras, outros tempos em seus versos. Configura-se um mundo próprio (mas não isolado), possível, de identificações perigosas, cujo conceito de contemporaneidade rompe com a ideia de tempo estabelecida. Os poetas se colocam como párias, estranhos, o *desdichado* diante do mundo moderno, mas, mesmo nele inserido, retoma o arcaico como maneira de, nas palavras de Giorgio Agambem em “O que é contemporâneo?”, “virar-se para trás, contemplar as próprias pegadas e, desse modo, mostrar o seu rosto” (2009, p. 62-63). Reivindicam o arcaico não como obsoleto, mas indispensável para superar limites, estimular percepções, aguçar sensibilidades – é o que traremos à tona no capítulo 5 a partir da leitura de *Uivo*, de Allen Ginsberg.

5 **UIVO: “BRECHAS ENCARNADAS” EM VISÕES, SONHOS E VERSOS**

Um triângulo de poetas. O primeiro, em passagem pela Londres dos anos 70, participa de um festival internacional de poesia. Já famoso, causa alvoroço geral. Em meio à formalidade de uma plateia vestida do mesmo jeito (terno, gravata), de poetas que se apresentavam da mesma maneira (a mesma dicção, a mesma impostação de voz), ele sobe ao palco vestindo um jeans surrado, gesso na perna direita, uma muleta gasta pelo tempo e barba mal cuidada. Aproxima-se do microfone e, diferentemente das leituras comedidas dos outros poetas, começa a berrar, gargalhar, cantar.

O segundo, na São Paulo do final dos anos 50, é apresentado a *Beat Generation* por intermédio de um amigo jornalista que acabara de ler *On the road* e *Uivo*. Amizade reforçada por serem vizinhos e pela paixão literária em comum, este amigo convidava o poeta até sua casa. Lia, traduzia e apresentava as obras ao poeta. Passam a tarde inteira juntos descobrindo e compartilhando o mesmo gosto.

O terceiro havia deixado o Rio de Janeiro dos anos 70 para trás, em direção ao velho mundo. Chega a Londres. Passa por alguns contratempos. Cansado, com malas na mão e um baixo elétrico nas costas, consegue se virar (apesar do inglês pouco fluente). Passa onze meses na capital inglesa. Durante esse tempo, assiste ao *show* dos Rolling Stones, uma apresentação do Grand Magic Circus e a performance intrépida, catártica e hipnótica daquele primeiro poeta de jeans, gesso, muleta e barba que abre este triângulo poético.

Tratamos, respectivamente, de Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal. São poetas com vasta produção. Uns mais do que outros. Em diferentes planos, suas obras são cada vez mais exploradas por leitores interessados em uma poética arrojada que vai da escuridão à luz sem perder o mistério. Diante de poetas prolíficos, revela-se necessária a escolha de determinadas produções para a realização da leitura pretendida. Trata-se de uma análise parafrástica dos principais poemas que constituem os livros *Uivo* (1956⁹⁹) e *A queda da América* (1973), de Allen Ginsberg¹⁰⁰; *Paranóia* (1963) e *Ciclones* (1997), de Roberto Piva; *Muito prazer, Ricardo* (1971), *Preço da passagem* (1972) e *América* (1975), de Chacal¹⁰¹.

Explorar seus versos é caminhar com os poetas. E o uso da paráfrase – sendo a

⁹⁹ Publicado em 1956, trabalharemos com a edição lançada em janeiro de 1959.

¹⁰⁰ Escolhemos trabalhar com as traduções de Claudio Willer (*Uivo*) e Paulo Henriques Britto (*A queda da América*) por uma melhor fluência da leitura. Os versos originais serão reproduzidos nas notas de rodapé.

¹⁰¹ *Muito prazer, Ricardo* e *Preço da passagem* compõem o que chamaremos (e explicaremos mais à frente) de “Primeira Poesia” de Chacal.

linguagem poética potencial fator neste processo – desempenha o papel de uma percepção sensível, de uma proximidade íntima, de uma jornada na qual cada passo dado na companhia dos poetas nos leva, nas palavras de Célia Pedrosa em *Antonio Candido: a palavra empenhada*, a um “esforço de elaboração de um ponto de vista ou uma interpretação, entre muitos outros possíveis” (1994, p. 32). Progredimos pela América dos anos 50 e 70 com Ginsberg; avançamos pela São Paulo dos anos 60 e 90 com Piva; prosseguimos pelo Rio de Janeiro dos anos 70 com Chacal. Os poetas percorrem cidades, estradas, florestas, praias. Marcam posição dissidente ao mundo desencantado para, dentre outras possibilidades, “criar novos espaços de trocas intersubjetivas, de fluxos de sensações, afetos e ideias” (2019, p. 16), segundo Ana Chiara em “Do poeta oitocentista para o poeta contemporâneo”.

A leitura proposta é estabelecida por parâmetros sensíveis cujas comparações de análise nos aproximam da figura do poeta que transgride. De acordo com Chiara, ele “invoca a linguagem como jogo que ultrapassa a necessidade prática” (2009, p. 16) e vê a poesia, nas palavras de Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna...*

em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida [...], lamento da decifração científica do universo [...] que não mais aspira à salvação alguma [...] e arregou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria [...] uma intimidade estendida ao inconsciente (1978, p. 20).

Tem-se um painel de “angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada” (1978, p. 21) de poetas que, em algum nível “de abandono ou desapego da vida prática” (2019, p. 16), nas palavras de Chiara, estabelecem conversas. Em *Literatura Comparada*, Tânia Carvalhal cita T. S. Eliot para lembrar que “nenhum poeta [...] tem valor isolado [...]. Sua apreciação é feita em relação a seus antecessores. Não é possível valorizá-lo sozinho, mas é preciso situá-lo, por contraste ou comparação” (ELIOT, 1975, p. 38 apud. CARVALHAL, 2006, p. 62).

Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal, apesar das diferenças, são poetas que não apenas dialogam com outros poetas, mas também se comunicam entre si quando, segundo Chiara, “a experiência com a linguagem torna-se uma experiência de precariedade, de privação de si mesmo, de vulnerabilidade, de instabilidade” (2019, p. 16). No prefácio “O Astro Negro”, de *Os cantos de Maldoror*, Claudio Willer pensa o estudo comparativo “não

apenas como diálogo entre pessoas, mas entre textos” (2008, p. 34). Seus poemas apresentam correspondências verossímeis, analogias possíveis.

Roberto Piva e Chacal, poetas cujas dessemelhanças parecem ser mais nítidas do que suas similaridades¹⁰² - fazendo com que seja raro vê-los estudados em conjunto – admiram Ginsberg. Seus escritos e suas posições perante o mundo não operam separadamente. Há uma unidade. De acordo com Claudio Willer em *Os rebeldes: geração beat e anarquismo místico*, um “misticismo transgressivo [...] na poesia” (2014, p. 10) que reflete sobre a realidade exposta aos olhos. Para estes poetas, nas palavras de Gláucia Pimentel em *Ataques e Utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva*, é “pensar o mundo [...], vê-lo com estranhamento, é conseguir vê-lo pelo avesso [...]. Entre ter-se o imperativo desejo de reordenar o mundo e percebê-lo enclausurado” (2012, p. 41). A leitura parafrástica nos guiará por um contexto no qual a relação entre os poetas e suas obras não é de isolamento, mas de “trocas enriquecedoras” (2012, p. 78), com suas visões, seus sonhos e sua poesia, que nos possibilitam diferentes caminhos para o reencantamento do mundo em meio ao cotidiano racional, metódico e moderno.

No capítulo 5, o propósito é apresentar uma leitura dos poemas que compõem *Uivo*, de Allen Ginsberg. Entretanto, é fundamental trazer à tona aspectos anteriores e posteriores ao lançamento do livro. Esta ação torna-se indispensável para compreender, segundo Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, os “momentos de um percurso mais extenso, que interessa à discussão da criação literária, da relação entre poesia e sociedade, e outros grandes temas” (2010, p. 9). Ou seja, em quais condições históricas/poéticas a obra – que não só marca a estreia de Ginsberg como também impulsiona a Geração *Beat* – surge e nos leva, neste trabalho, a argumentar sobre o reencantamento do mundo em seus versos.

Escrever sobre Allen Ginsberg é tarefa difícil. Não pela falta de material. Muito pelo contrário. Talvez Ginsberg seja o poeta mais documentado da segunda metade do século XX. São livros, autobiografias, biografias comentadas, traduções com notas explicativas, diários, artigos, ensaios, cartas, entrevistas, traduções, dissertações, teses, sites, fotos, vídeos, filmes, documentários, álbuns fotográficos. Trata-se de uma bibliografia gigantesca (muitas vezes complementada com o passar dos anos), fontes diversas (às vezes eufóricas e deslumbradas, às vezes isentas e críticas) e uma produção profícua (estabelecendo pontes e conexões poéticas com a vida, a sociedade, o comportamento humano, a própria poesia, etc.).

Procure por Allen Ginsberg no *Google* e o achará. Digite seu nome no *YouTube* e ele

¹⁰² Estão na antologia *26 poetas hoje* de Heloisa Buarque de Hollanda.

estará lá. Há sempre alguém citando-o nas redes sociais. Imagens do poeta estampam camisas, *gifs*. Muros grafitados com seu nome, seu rosto, seus versos. Uma nova gama de leitores interessados em sua obra (e na Geração *Beat*) renova-se a cada (re) publicação. Apesar de certos trabalhos apresentarem poucas novidades, não são raros os que ampliam o que já foi dito sobre Ginsberg e os *beats*. A atualidade do poeta perpassa sua poesia e sua vida, assim como as dos seus companheiros de geração e suas experimentações alucinógenas, criações poéticas, viagens cruzando a América e o mundo, apresentações públicas, leituras em voz alta, música, performance, religiosidade, multiculturalismo, tolerância e provocação.

Cidadão do mundo, explorou como poucos o pluralismo nas parcerias que manteve até o fim da vida. Ginsberg teve importante participação pública marcando presença em passeatas ativistas, pacifistas e em discussões sobre sexo, drogas, meio ambiente, etc. Pioneiro, antecipou, por exemplo, a visão de que a proibição das drogas era a razão principal do crescimento do tráfico, pois o usuário tinha como interlocutor o traficante que, por sua vez, via ali uma possibilidade para crescer e expandir seus negócios através de mais usuários que o procurassem. O que parecia ser um ponto de vista um tanto quanto excêntrico, hoje é adotado por alguns países como o Uruguai e a Holanda no combate antidrogas.

Com sua morte na madrugada do dia 5 de abril de 1997, Allen Ginsberg só fez aumentar ainda mais o número de pessoas que, de alguma maneira, interessam-se por sua obra. São roqueiros, punks, hippies, hipsters, bêbados, drogados, vagabundos, profetas, viajantes, defensores da natureza, largados no mundo. Assim como críticos de poesia e a Academia. Todos devem a Allen Ginsberg e a Geração *Beat*. Todos sabem o porquê. Todos conhecem sua história. Impulsionaram um movimento mais amplo na América por direitos humanos, contra a guerra e o racismo, com uma narrativa que se distinguia do habitual ao aproximar vida e poesia, ao propor mudanças – processo no qual a participação de Ginsberg é revelante.

Irwin Allen Ginsberg nasceu em Newark, Nova Jersey (localidade adjacente a Nova York), no dia 3 de junho de 1926, em um típico ambiente de classe média. Filho de Louis Ginsberg – um laureado poeta e conhecido professor de literatura que chegou a participar de antologias relevantes e frequentar eventos literários de respeito – e Naomi Ginsberg – professora que passou grande parte da vida internada por problemas de esquizofrenia paranoica – Ginsberg mudou-se ainda criança para Paterson (assim como Newark, outra região próxima a Nova York), onde seu pai passou a lecionar. Apesar dos problemas familiares (as dúvidas, as angústias da pré-adolescência, a mudança devido ao emprego do

pai, a condição de saúde da mãe, os cuidados com ela, etc.), Ginsberg cresceu em um ambiente predominantemente culto (graças ao trabalho do pai) e politizado por influência não só de Louis (um entusiasta socialista), mas também de sua mãe, Naomi (uma comunista militante).

A relação por vezes conturbada com os pais (a erudição do pai e a loucura da mãe) desenvolve em Ginsberg, segundo Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, uma espécie de “tolerância e simpatia pela loucura e excentricidade, quer fossem de personalidades da literatura [...] ou das pessoas com quem conviveu [...] ao longo do restante da sua vida” (2010, p. 10). A aceitação da diferença. As duas imagens aparentemente conflitantes (o intelecto, o raciocínio, a moderação do pai e a loucura, a irracionalidade, o frenesi da mãe) estão no cerne do poeta rebelde, transgressor, que mistura, contrasta e antagoniza. Aproxima consciência e inconsciência, misticismo, erotismo, liberdade e vitalidade. O caso de sua mãe faz com que Ginsberg acredite na “ideia de que é possível uma sociedade na qual, harmoniosamente, coubessem os loucos, como sua mãe, e, por afinidade, todas as modalidades de diferença, excentricidade e marginalidade” (2010, p. 10), diz Willer. A política da militância e da compaixão pelos menos afortunados se desenvolvia. É neste contexto que Ginsberg cresce: em meio a uma relação conturbada com a família e a consequente absorção de extremos aparentes.

Ginsberg terminou o colegial (o que seria o ensino médio nos dias atuais) em Paterson e ingressou, em setembro de 1943, aos 17 anos, como bolsista, na Universidade de Columbia, em Nova York. Tinha a ideia de ser advogado trabalhista e, assim, ajudar a melhorar a humanidade. Porém, foi arrebatado pelo conhecimento de alguns professores de Letras. Em dezembro do mesmo ano, conheceu Lucien Carr, “dois anos mais velho que Ginsberg, atraente, sofisticado leitor de Rimbaud” (2010, p. 11), nas palavras de Willer. Carr recebe Ginsberg e o apresenta ao circuito boêmio local. Conhece bares, músicos, estudantes, viciados em drogas e delinquentes sempre prontos para um delito. O mundo perde um advogado. Faz amizades de grande relevância, pois, “Ginsberg teve seu horizonte ampliado por essas amizades” (2010, p. 12), de acordo com Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”. Conheceu William Burroughs e Jack Kerouac. Envolveu-se de maneira definitiva com a literatura. Ginsberg ainda conheceria outros nomes fundamentais para sua história e para a Geração *Beat*. Willer comenta:

através de Burroughs, Ginsberg conheceu ainda delinquentes como Herbert Huncke. Acrescido de Edie Park, que logo se casaria com Kerouac, de Joan Vollmer, amiga de Edie que por sua vez iria casar-se com Burroughs, e de outras figuras, aquele foi

o núcleo inicial da geração Beat. A ele se juntariam, ainda em 1945, o antropólogo Hal Chase; no final de 1946, Neal Cassady, amigo de Chase (ambos eram de Denver, Colorado); em 1949, Carl Solomon; e, em 1950, Gregory Corso (2010, p. 12).

O que Willer chama de “núcleo inicial da geração *Beat*” rejeitava o desejo desenfreado de consumo, a valorização cega da família e a estabilidade prometida pelo Sonho Americano. Apesar de não ter criado o termo e o conceito *Beat* (atribuídos a Jack Kerouac), Ginsberg foi o principal responsável pela existência e perpetuação da *Beat Generation*. Criou articulações que impulsionaram outros artistas, amigos *beats*, a publicar suas obras. Edmund White, em “A poética da respiração”, reforça os traços de uma amizade poética, artística, libertária.

Ginsberg, durante toda a sua vida, manteve certo entusiasmo por Jack Kerouac como artista, como poeta, e mesmo como um pensador [...], tão nobre era a sua inabalável lealdade para com seus companheiros. (Foi incidentalmente que ele propôs o nome de William Burroughs para o Prêmio Nobel) (2013, p. 15).

Porém, antes de continuarmos, é preciso entender qual era o cenário da América daqueles anos, o que aproximava Ginsberg de seus *partners in crime*. Em 1945, os Estados Unidos lançavam bombas atômicas sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. Dias depois, o Japão se rendia. Era o fim da Segunda Guerra Mundial. Apesar da necessidade de recomeço, o mundo estava sob alerta de iminentes ameaças, novos confrontos. O cenário pós-guerra apresentava um novo panorama global. Os Estados Unidos prosperavam economicamente. A alta produção de bens de consumo e um intenso desenvolvimento da infraestrutura urbana, dentre outros aspectos, contribuíam para o surgimento do sonho da classe média americana – um ideal calcado na estabilidade diante da insegurança de possíveis conflitos bélicos na “era pós-Hiroshima, da ameaça atômica, da possibilidade de o mundo acabar” (2009, p. 15), segundo Claudio Willer em *Geração Beat*. A escritora americana A. M. Homes, na introdução de *Geração Beat*, obra de Jack Kerouac, explica que...

diferentemente dos veteranos da Segunda Guerra Mundial que voltavam para casa, casavam-se, mudavam-se para os subúrbios e abraçavam inteiramente o Sonho Americano e a florescente cultura de mais, mais, mais, a vida beat era vivida no limite. Os beats nada tinham a perder, nem podiam cair de muito alto. Homens sagrados, pensadores, antimaterialistas, eram exatamente o oposto dos ‘homens da caserna’ (2007, p. 6).

Dentre os “novos e brilhantes bens de consumo” (2007, p. 225) adquiridos por uma sociedade tensa com a situação do mundo de então, de acordo com Ken Goffman e Dan Joy em *Contracultura através dos tempos – do mito de Prometeu à cultura digital*, destaca-se o

automóvel. Em *A vida cultural do automóvel: percursos da modernidade cinética*, Guillermo Giucci nos mostra que...

desde sua invenção na Europa, no final do século XIX, o automóvel percorreu o mundo, dominou as cidades e se transformou em protagonista da vida cotidiana [...]. O automóvel é o poderoso símbolo identificador do século XX e contribui para a consolidação da ampla revolução científica e tecnológica em curso (2004, p. 11).

Trata-se de “um suporte fundamental do individualismo moderno” (2004, p. 11) que elevava o consumo materialista e o status social. Simbolizava uma certa amplificação do ser humano, em relação aos seus desejos e anseios, que passava a viver experiências proporcionadas pelos avanços de construções de ruas, avenidas e estradas nas novas bases urbanas das cidades americanas dos anos 50.

Outra característica importante da classe média americana do pós-guerra era a valorização da família enquanto caminho moral para uma sociedade pacífica, pacata, ordenada. Nas palavras de Miriam Adelman em *A voz e a escuta – encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia*, enaltecia-se “famílias domesticadas nas quais mamãe, papai e dois ou três filhos cujas travessuras nunca os levaram muito além das fronteiras da obediência” (2009, p. 29). Era o chamado *American Way of Life* que ditava o cotidiano, oferecia segurança e prometia a felicidade à sociedade americana daquele começo de segunda metade do século XX.

Era neste panorama que Burroughs, Kerouac, Carr e, claro, Ginsberg participaram do desenvolvimento de algo que o grupo chamava de *Nova Visão*. Mas o que era a *Nova Visão*? Em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, Claudio Willer explica:

(A Nova Visão era) o embrião de uma contracultura. Suas principais fontes eram a noção da vivência como resultado do desregramento dos sentidos, de Rimbaud, e o ocultismo e misticismo visionário de Yeats [...]. Outro vetor da Nova Visão era a experimentação com drogas, encaradas como meios para alterar a consciência e estimular a percepção (2010, p. 15).

À base de morfina, heroína, benzedrina, anfetamina, maconha, mescalina, tranquilizantes, bebidas alcoólicas e alucinógenos, as noites eram longas e intensas para Ginsberg e seus amigos. Através da “expansão mental por intermédio das drogas” (2013, p. 16), segundo Edmund White em “A poética da respiração”, promoviam debates literários, poéticos e filosóficos, assim como excitações frenéticas e exacerbadas, ao som vivo e improvisado do *Jazz*.

Ginsberg frequentava lugares de má reputação. Era visto ao lado de gente pouco apreciada socialmente. Os problemas não demoraram a aparecer. Em 1949, foi detido pela polícia por, dentre outras coisas, permitir que seu apartamento virasse um lugar para esconder os furtos praticados por seu amigo recém-saído da cadeia Herbert Huncke. O próprio Ginsberg relembra o episódio em *Mente espontânea*.

Minha casa foi uma verdadeira cena da *Ópera dos mendigos* [...]. Isso explodiu, um dia, feito uma bomba nos jornais. Na primeira página do jornal: minha foto, a do Huncke e a de Vicki (Vicki Russel, comparsa de Hucke) como “Gangue de ladrões capturada, objetos roubados achados em apartamento” (2013, p. 81).

Com a ajuda de professores da Universidade de Columbia, “trocou” a prisão pela internação no Instituto Psiquiátrico Presbiteriano de Nova York que duraria oito anos. Lá, conheceu e tornou-se amigo de Carl Solomon (outro nome importante para Ginsberg e para a *Beat Generation*). Ao deixar o Instituto no ano seguinte, Ginsberg retornou a Paterson e conheceu pessoalmente o poeta William Carlos Williams. A aproximação fez com que Ginsberg trouxesse à sua poesia o componente da língua falada, o coloquial, o cotidiano, o imediato, o hoje, o agora, assim como suas próprias experiências de vida. Para Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, graças a Williams, Ginsberg...

substituiu o verso metrificado e rimado pela forma ‘aberta’, livre, com ritmo silábico, e a rima pelo conjunto de possibilidades sonoras da língua: alternâncias de sons, aliterações, rimas internas. Tanto quanto a prosódia bop de Kerouac, inspira da na improvisação do jazz, levou-o à valorização do som, da oralidade do texto (2010, p. 23).

Ainda em 1950, Ginsberg retornou a Nova York, onde teve casos amorosos com mulheres até Peter Orlovsky aparecer em sua vida em 1954, na Califórnia. Tal relação, todavia, não o impediu de viver experiências libertinas e desregradas. Não encontrava razão para que certos atos tivessem que ser feitos às escondidas. “Ninguém deveria ser proibido de fazer algo” (2013, p. 32), diz o poeta em *Mente espontânea*.

Entre 1950 e 1953, o lado agitador de Ginsberg veio à tona. Entre usos de alucinógenos (peiete e mescalina), novas amizades (conhece Gregory Corso), e viagens (México, Cuba, Califórnia), o poeta rabiscava seus futuros versos. “E, enquanto escrevia *Uivo*, entrou em contato com poetas que formariam a *San Francisco Renaissance*, com as quais fez a famosa leitura da Galeria Six” (2010, 28), comenta Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”.

A história sobre a *Six Gallery Reading* é conhecida e de extrema relevância para *Uivo*. Depois de vários poetas terem se apresentado, era chegada a vez de Ginsberg ir ao microfone. Com a leitura da primeira parte de *Uivo*, o poeta, já sob fortes teores alcoólicos, desperta no público presente, de acordo com Willer, “a sensação de estarem diante de uma manifestação notável” (2010, p. 30). Na plateia, o poeta e editor da *City Lights* Lawrence Ferlinghetti decide publicar *Uivo*. Em 1956, os originais são entregues a Ferlinghetti. “Parte de *Uivo* é escrita sob efeito de peiote” (2013, p. 25), revela Ginsberg em *Mente espontânea*.

Uivo é publicado em 1956, mas Ginsberg trabalhava, desenvolvia e aprimorava sua estreia poética desde 1953. Após a fama local conquistada graças à repercussão da *Six Gallery Reading* e do lançamento da obra, vieram as críticas (positivas e negativas), as acusações de “obscenidade”, de “mau gosto” e o processo judicial pelo qual Ginsberg foi indiciado. Acompanha a censura e o recolhimento do livro. Em *Mente espontânea*, o jornalista Marc D. Schileifer relembra: “o Departamento de Investigações do Serviço Alfandegário confiscou 520 cópias de *Howl* baseado em seu pré-julgamento de que esse livro era ‘obsceno e indecente’” (2013, p. 22). Entretanto, uma vez liberada para comercialização, os episódios impulsionaram a obra. Virou sucesso. Ataques e elogios tornaram o êxito mercadológico de *Uivo* ainda maior, mas não apenas comercialmente. A mística *beat* se espalhava. Matérias na grande mídia levavam Ginsberg e a *Beat Generation* ao centro das atenções. Um dia eram desagradáveis desconhecidos; no outro estavam nas principais páginas do *The New York Times*. *Uivo*, de livro julgado, censurado e apreendido, considerado imoral, torna-se, com o passar dos anos, referência, tanto no ambiente acadêmico (em seminários, congressos, artigos, resenhas, monografias, dissertações, teses) quanto no mundo *pop* (filmes, desenhos, eventos, quadros, camisetas, broches). *Uivo* faz com que os holofotes se mirem no seu autor.

Porém, não só de elogios, comentários favoráveis e demonstrações de simpatia é marcada a história de *Uivo* e da Geração *Beat*. Houve muita rejeição. Citamos algumas. Uma delas, por exemplo, veio por parte de Lionel Trilling, ex-professor de Ginsberg na Universidade de Columbia. Segundo Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”...

(Trilling) classificou os poemas (de *Uivo*) como chatos (*dull*), com um conteúdo doutrinário que não trazia nada de novo e do qual discordava, lamentando que Ginsberg tivesse deixado de escrever do modo como o fazia quando havia sido seu aluno (2010, p. 31-32).

Outro famoso caso aconteceu em um programa de TV. Nele, Ginsberg foi confrontado pelo conservador William Buckley Jr.. Durante a conversa (tensa em certos momentos), os assuntos iam da guerra do Vietnã e do estado policial americano à censura e drogas. Segundo relato de *Mente espontânea*, Buckley Jr. questionava a tentativa do poeta de “mudar certas convenções [...] que as pessoas civilizadas irão perfeitamente querer manter” (2013, p. 104), além de rir e bater palmas ironicamente ao ouvir Ginsberg ler parte do seu longo poema “Visita aos País de Gales” (*Wales Visitation*), “escrito em Gales, sob efeito de LSD”, segundo o autor de *Uivo* (2013, p. 105).

Do poema lido por Allen Ginsberg (como resposta a William Buckley Jr.), destacamos algumas partes como o verso inicial: “Nevoeiro branco subindo & descendo o topo da montanha¹⁰³” (2013, p. 105). O LSD leva o poeta a lugares desconhecidos. O topo da montanha, tão distante, parece mais próximo, ao alcance do vôo proporcionado pelo ácido. “Acho que o LSD clareia a minha mente, e a deixa aberta para tomar o sentido de uma consciência maior e mais ampla” (2013, p. 111), diz Ginsberg a Buckley Jr.. Seus versos, de “consciência maior e mais ampla”, segundo o próprio poeta, “culminam na Ecologia / a sabedoria das relações terrenas / de bocas & olhos entrelaçados dez séculos visíveis / pomares de linguagem mental evidenciam o humano¹⁰⁴” (2013, p. 106). A experiência com o LSD aproxima o poeta da natureza, da relação com a terra. Soa como segredo “ouvido pela velha orelha de Blake, & pelo pensamento de Wordsworth em velha Quietude¹⁰⁵” (2013, p. 106). Pelos versos de Ginsberg, o sigilo se expande e abre caminhos. O poeta não apenas testemunha o extraordinário – “Um Ser sobre a encosta da montanha movendo-se delicadamente [...] / Não há imperfeição nessa montanha [...] / Os vales respiram, o céu e a terra seguem juntos¹⁰⁶” (2013, p. 107) – como também faz parte daquela experiência de dissolução do entorno, estendendo o convite-proposta edênica e utópica para que o indivíduo redescubra sua própria relação com o universo, com o cosmos. “E eu me deito ali, misturando minha barba ao cabelo molhado da encosta [...] / Um grande Oh ao coração da terra / Clamando por nossa Presença / O grande segredo não é segredo algum¹⁰⁷” (2013, p. 108).

¹⁰³ O texto em língua estrangeira é: “White fog lifting & falling on the mountain-brown”.

¹⁰⁴ O texto em língua estrangeira é: “end in Ecology / the wisdom of earthly relations / of mouths & eyes interkit ten centuries visible / orchards of mind language manifest human”.

¹⁰⁵ O texto em língua estrangeira é: “heard in Blake’s old ear, & the silent thoughts of Wordsworth in old Stillness”.

¹⁰⁶ O texto em língua estrangeira é: “One Being on the mountain stirring gently [...] / No imperfection in the [...] mountains [...] / Valleys breath, heaven and earth moving together”.

¹⁰⁷ O texto em língua estrangeira é: “I lay down mixing my beard with the wet hair of the mountain inside [...] / A great O, the earth heart / Calling our Presence together / The great secret is no secret”.

Retornamos às críticas. Outra, notória, aconteceu no jornal *The New Republic*. Em um artigo, o neoconservador Norman Podhoretz acusou a Geração *Beat*, segundo Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, de “**uma patética pobreza de sentimentos**, além de **hostilidade pela inteligência**¹⁰⁸, anti-intelectualismo, desprezo por valores culturais, alegria de viver confundida com falta de compromisso e consciência” (2010, p. 34). O mesmo Podhoretz, em outro momento, chamou Ginsberg de “**falso profeta pela glorificação da loucura, drogas e homossexualidade**” (2010, p. 35). Em *Mente espontânea*, Marc D. Schleifer relembra:

Norman Podhoretz atacou escritores da Geração *Beat*, principalmente Kerouac e Ginsberg chamando-os de “Boêmios sabem-nada”. Podhoretz acusava que K. e G. eram anti-intelectuais violentos e que o culto que eles faziam da espontaneidade destruía “a distinção entre vida e literatura (2013, p. 24).

Até mesmo Herbert Gold, romancista associado a Geração *Beat*, certa vez, disse que aquilo nada mais era do que “uma manifestação de viciados” (2010, p. 35), de acordo com Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”. No periódico *The Noble Savage*, o poeta Louis Simpson segue a mesma linha de Gold, dizendo, segundo Willer, que “**muíto poema beat recomenda enfiar uma seringa de droga na veia [...], o choro do homem que, desprezando-se, joga a culpa na sociedade**” (2010, p. 35).

Há ainda o caso do fechamento da revista *Chicago Review* por decisão da direção da Universidade de Chicago. Motivo: publicar Ginsberg, Kerouac e Burroughs. O próprio pai de Ginsberg, poeta e professor de literatura, fez críticas pontuais ao que ele considerou dispensável em *Uivo*. Em *Mente espontânea*, Allen Ginsberg comenta: “(ele) achava que havia algumas palavras desnecessárias nele. Palavras como ‘chupa-pau’ – desnecessária e artisticamente ruim” (2013, p. 74).

Em 1988, o já famoso Ginsberg foi proibido de ler parte do poema na rádio. A leitura foi permitida somente da meia-noite às seis da manhã. Nos anos 70 e 80, documentos ligados à CIA e ao FBI revelavam a existência de uma lista negra cujos nomes (Allen Ginsberg era um deles) não deveriam ter suas obras e apresentações apoiadas pelo governo por serem “ofensivas à moral” (2010, p. 38), diz Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”. Em 2015, David Olio, professor da *South Windsor School District*, em Connecticut, perdeu seu emprego ao ler com seus alunos “*Please, Master*”, poema de forte conotação homoafetiva do premiado livro *America*, de Ginsberg.

¹⁰⁸ Esses e os demais grifos são do autor citado.

Apesar de ser considerado um dos maiores poetas da metade do século XX e *Uivo*, um marco na literatura mundial, Allen Ginsberg ainda é capaz de causar diferentes sentimentos com sua poesia. Ela provoca e arrebatava, questiona o *status quo* e exclama a liberdade. É curiosa, erótica, espiritual. Faz da generosidade e da espontaneidade caminhos para abordar, dentre outros temas como o sexo e o pacifismo, a ecologia e a expansão da mente. E todos estes pontos se conectam pela primeira vez, e talvez de forma mais forte e nítida, em *Uivo*. Que tal caminharmos agora por seus versos?

Ginsberg inicia o livro dedicando-o aos amigos Jack Kerouac, William Burroughs e Neal Cassady. Amizades. Camaradagem. Conexão. Ginsberg chama Kerouac de “novo Buda da prosa americana¹⁰⁹” (2010, p. 77) por criar “uma prosódia bop espontânea e uma literatura clássica original¹¹⁰” (2010, p. 77). Menciona sua inteligência, cita os onze livros que seu amigo escreveu entre 1951 e 1956 e revela: “várias frases e o título de *Uivo* são tirados dele¹¹¹” (2010, p. 77). Ao comentar sobre Burroughs, Ginsberg avisa que *Almoço Nu* (*Naked lunch*), obra do amigo que ainda não tinha sido lançada, é “uma novela sem fim que deixará todo mundo louco¹¹²” (2010, p. 77). Sobre Neal Cassady, Ginsberg afirma que seu livro, *The First Third*, é “uma autobiografia que iluminou Buda¹¹³” (2010, p. 77).

Notamos que Allen Ginsberg amplia o espaço da dedicatória. Não apenas reforça o afeto e a admiração pelos amigos citados, mas principalmente vai além dos limites do espaço comumente destinado a poetas renomados e familiares queridos. Ginsberg cede o âmbito que lhe é concedido como autor do livro para falar dos amigos-artistas, suas características e seus livros que, segundo o poeta, “estão publicados no Céu¹¹⁴” (2010, p. 77). O sagrado, a princípio distante e inalcançável, está ali, próximo de quem se propõe a alcançá-lo, a conhecê-lo.

No título da introdução – “Uivo para Carl Solomon” – Ginsberg revela para quem o poema é dedicado. Homônimo ao título do livro, dividido em três partes e que abre a obra, “Uivo” é dedicado a Carl Solomon, outro grande amigo de Ginsberg. Ligado ao dadaísmo e a poetas pouco convencionais, Solomon passou grande parte da vida sendo internado em clínicas psiquiátricas. Em uma das internações, no Instituto Psiquiátrico Presbiteriano de Nova York, em 1949, conheceu Ginsberg. Em *Mente espontânea*, Ginsberg relembra: “Ele não pensava mais em nada... Também, tantos problemas! [...] Carl estava tendo problemas

¹⁰⁹ O texto em língua estrangeira é: “new Buddha of American prose” (1959, s/p).

¹¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “spontaneous bop prosody and original classic literature” (1959, s/p).

¹¹¹ O texto em língua estrangeira é: “several phrases and the title of *Howl* are taken from him” (1959, s/p).

¹¹² O texto em língua estrangeira é: “endless novel which will drive everybody mad” (1959, s/p).

¹¹³ O texto em língua estrangeira é: “an autobiography which enlightened Buddha” (1959, s/p).

¹¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “are published in Heaven” (1959, s/p).

porque estava ficando em estado de choque” (2013, p. 84). Vinte anos depois desta declaração, na edição de aniversário de *Howl (50th anniversary edition)*, o poeta mencionou o espanto que teve ao ver a condição de Solomon. “Fiquei impressionado com o que parecia ser seu impasse sem esperança¹¹⁵” (1986, p. 111, tradução nossa). Apesar das circunstâncias, durante oito meses nos quais estiveram juntos, Ginsberg estabeleceu diálogo com Solomon. “Nós meio que nos reconhecemos e começamos a conversar [...] perguntando um ou outro se a autoridade dos médicos, ou seu senso de realidade, estavam certos para nós, ou se nós estávamos certos, ou o que é que estava acontecendo” (2013, p. 84), diz em *Mente espontânea*.

Viver em uma instituição psiquiátrica, aproximar-se de alguém desvairado como Carl Solomon e relembrar as internações da própria mãe, Naomi Ginsberg (que faleceu em um hospício), estimularam Ginsberg a dedicar “Uivo” a Carl Solomon. Era a personificação do mundo hospitalar, psiquiátrico. Trazer Solomon à tona era colocar-se contra detenções, internações e tratamentos de choque da época. Em *Mente espontânea*, Ginsberg diz: “90% dos psiquiatras norte-americanos orientam seus pacientes a omitir seus sentimentos e simplesmente conformarem-se às convenções sociais” (2013, p. 79). Esta empatia pelas adequações comportamentais nunca encontrou espaço em Solomon. Em *Howl (50th anniversary edition)*, o homenageado comenta:

meu protesto contra o verbal, o racional e o aceitável tomou a forma de ruptura de uma discussão crítica sobre Mallarmé e outras palhaçadas neo-dada que resultaram em meu encarceramento em um hospital psiquiátrico em Manhattan. Onde encontrei Allen Ginsberg, um colega que ficou intrigado com minha coleção de livros adquiridos em Paris. Entre os Artaud, Genet, Michaux, Miller e Lautréamont, estava a *Nouvelle Poésie et une Nouvelle Musique*. Discutimos todas essas coisas, estabelecendo as bases para a eventual publicação de *Howl* em 1956 por Allen¹¹⁶. (1986, p. 112, tradução nossa).

Se o principal poema de *Uivo* é dedicado a Carl Solomon logo no título da introdução, o texto que apresenta o jovem poeta e sua obra de estreia traz algumas impressões de William Carlos Williams. O famoso poeta “morava a vinte quilômetros de Columbia (onde Ginsberg ingressou em setembro de 1943, aos 17 anos) e nunca havia sido chamado para dar uma

¹¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “I was heart-struck at what seemed his hopeless impasse”.

¹¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “my protest against the verbal, the rational and the acceptable took the form of disruption of a critical discussion of Mallarmé and other neo-dada clowning, which resulted in my incarceration in a psychiatric hospital in Manhattan. Where I encountered Allen Ginsberg, a fellow patient who intrigued by my collection of Paris-acquired books. Among the Artaud, Genet, Michaux, Miller, and Lautréamont was Isou's *Nouvelle Poésie et une Nouvelle Musique*. We discussed all of these things by way of laying the groundwork for Allen's eventual publication of *Howl* in 1956”.

conferência lá¹¹⁷” (2010, p. 19), de acordo com Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”. WCW lembra de quando viu Ginsberg pela primeira vez e a surpresa que teve ao vê-lo chegar tão longe.

Ele era fisicamente de constituição frágil e mentalmente muito perturbado pela vida com que se defrontava naqueles primeiros anos após a Primeira Guerra Mundial[...]. Eu não achava que conseguisse viver até crescer e escrever um livro de poemas. Sua capacidade para sobreviver, viajar e seguir em frente me espanta¹¹⁸ (2010, p. 79).

Ao tratar do “livro de poemas” – livro este “com um poema empolgante¹¹⁹” (2010, p. 79) – Williams afirma que “com toda a evidência, ele (Ginsberg) atravessou o inferno¹²⁰” (2010, p. 79). Rompe-se um limite, uma divisória. Em *Howl (50th anniversary edition)*, Ginsberg comenta a eclosão desta barreira como o desabrochar para “a tradição secreta ou hermética da arte que ‘justifica’ ou ‘compensa’ a derrota na vida mundana¹²¹” (1986, p. 11, tradução nossa). O autor de *Uivo* não apenas viveu e sobreviveu como partilhou a experiência da transposição. Para Williams, “algo que só pode ser descrito com as palavras que ele usou para descrevê-lo¹²²” (2010, p. 79). O poeta, tão admirado por Ginsberg, mostra como não ceder diante das mais adversas circunstâncias. Segundo as palavras de Williams sobre Ginsberg, “ele nos prova que, apesar das mais degradantes experiências que a vida possa oferecer a um homem, o espírito do amor sobrevive para enobrecer nossas vidas se tivermos o espírito e a coragem e a fé – e a arte! – para resistir¹²³” (2010, p. 80).

É a fé na arte da poesia como resistência, sobrevivência “para revelar nosso terreno natural mais profundo¹²⁴” (1986, p. 11, tradução nossa), segundo Ginsberg em *Howl (50th anniversary edition)*. Trata-se do nosso contato mais antigo com o chão que pisamos, com a terra que ocupamos, com o planeta em que vivemos. Com *Uivo*, o poeta de Patterson salta

¹¹⁷ Em 1950, Ginsberg teve a chance de conhecer William Carlos Williams pessoalmente, tendo-o não somente como prefaciador de *Uivo* como também se aproximando da sua “prosódia da fala americana, incorporando a língua falada à literatura” (WILLER, 2010, p. 23).

¹¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “He (Ginsberg) was physically slight of build and mentally much disturbed by the life which he had encountered about him during those first years after the first world war [...]. I never thought he’d live to grow up and write a book of poems. His ability to survive, travel, and go on writing astonishes me” (1959, p. 7).

¹¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “with an arresting poem” (1959, p. 7).

¹²⁰ O texto em língua estrangeira é: “he has, from all the evidence, been through hell” (1959, p. 7).

¹²¹ O texto em língua estrangeira é: “the secret or hermetic tradition of art ‘justifying’ or ‘making up for’ defeat in worldly life”.

¹²² O texto em língua estrangeira é: “something that cannot be described but in the words he has used to describe it” (1959, p. 7).

¹²³ O texto em língua estrangeira é: “He proves to us, in spite of the most debasing experiences that life can offer a man, the spirit of love survives to ennoble our lives if we have to wit and the courage and the faith and – and the art! to persist” (1959, p. 8).

¹²⁴ O texto em língua estrangeira é: “to reveal our deepest natural ground”.

poeticamente em direção à imensidão, ao infinito do qual Williams amplia o leque, abordando a condição da figura do poeta para, em seguida, apresentar Ginsberg como aquele cuja maldição é ver, viver e registrar (entre sensações e criações) intensa e espiritualmente as atrocidades do mundo.

Os poetas são malditos, mas não são cegos, eles enxergam com os olhos dos anjos. Este poeta enxerga plena e penetrantemente os horrores dos quais participa nos mais íntimos detalhes do seu poema. Ele nada evita e vivencia tudo até as últimas consequências. Ele contém tais coisas. Ele as reivindica como suas¹²⁵ (2010, p. 80).

Ao final da introdução, Williams convoca o leitor à leitura. “Levantem as barras das suas saias, vamos atravessar o inferno¹²⁶” (2010, p. 80). A travessia não é apenas de Ginsberg ou de Williams. O “vamos atravessar o inferno” poderia ser um convite declinável, com uma interrogação ao final da sentença (“vamos atravessar o inferno?”), propensa a desistência. Não é o caso. Trata-se de uma afirmação, um caminho sem volta na direção cuja poesia é contrária ao comodismo. Se William Carlos Williams realça o aspecto individual e corajoso da persona de Ginsberg, o poeta de *Uivo*, em *Howl (50th anniversary edition)*, ressalta o coletivo audaz daqueles (o próprio Williams, por exemplo) que desceram às profundezas, descortinaram tormentas e refundaram paradigmas esquecidos. “Nós reconstruímos o mundo perdido¹²⁷” (1986, p. 11, tradução nossa).

“Uivo”, o poema, começa com Ginsberg sendo enfático e veemente. “Eu vi¹²⁸” (2010, p. 81). Primeira pessoa cujo verbo no passado transforma o sujeito em testemunha. Não se trata de um eu passivo, meramente decorativo, mas a expressão de alguém que viu o inacreditável apresentado por Williams. Viveu-o intimamente e, ao relatar suas experiências, recriou, segundo Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, “uma subjetividade que se funde com o cosmos” (2010, p. 64), fazendo da poesia espaço para caminhos múltiplos, cruzados e infinitos, “evocando seus autores preferidos e apresentando-os como modelos” (2010, p. 64).

Mas o que o poeta viu? “Os expoentes da minha geração destruídos pela loucura¹²⁹” (2010, p. 81). Ginsberg chama de “expoentes” seus amigos *beats*: Kerouac, Burroughs,

¹²⁵ O texto em língua estrangeira é: “Poets are damned but they are not blind, they see with the eyes of the angels. This poet sees through and all around the horrors he partakes of in the very intimate details of his poem. He avoids nothing [...]. He contains it. Claims it as his own” (1959, p. 8).

¹²⁶ O texto em língua estrangeira é: “Hold back the edges of your gowns, Ladies, we are going through hell” (1959, p. 8).

¹²⁷ O texto em língua estrangeira é: “we reconstruct the world lost”.

¹²⁸ O texto em língua estrangeira é: “I saw” (1959, p. 9).

¹²⁹ O texto em língua estrangeira é: “The best minds of my generation destroyed by madness” (1959, p. 9)

Cassady (citados nominalmente na dedicatória do livro *Uivo*) e Solomon (a quem o poema homônimo ao livro é dedicado). Reaparecem no primeiro verso do poema de mesmo nome. Desta vez, como integrantes especiais de um grupo, como nomes relevantes de toda uma geração. Tamanha grandiosidade, entretanto, não está ligada à fama, ao sucesso, ao reconhecimento (que viria anos mais tarde), e sim à loucura – a mesma loucura que Ginsberg conheceu com sua mãe; quando ele próprio esteve internado; quando conheceu Carl Solomon. A loucura de Solomon é a loucura que interessa Ginsberg e seus amigos. Em “Artaud”, texto presente em *Howl (50th anniversary edition)*, Carl Solomon reforça esta visão trazendo à tona o poeta francês que, por sua vez, admirava o escritor André Gide, o ator Jean Louis Barrault e o pintor Van Gogh. Em comum, a condenação a...

todas as formas de psiquiatria e, portanto, toda autoridade organizada [...]. Todo lunático [...] é uma pessoa de lucidez superior, cujas ideias a sociedade acha perturbadoras [...]. Vivemos em uma geração de charlatanismo, propaganda e corrupção¹³⁰ (1986, p. 118, tradução nossa).

Os expoentes da geração de Ginsberg se identificavam com aqueles que estão largados no mundo, soltos por aí. “Pobres, esfarrapados e olheiras fundas viajaram fumando sentados¹³¹” (2010, p. 81). Abrem mão de uma vida segura e equilibrada (família, esposa, filhos, cachorro, casa, trabalho, salário, direitos trabalhistas, etc.); buscam experiências menos convencionais. São vistos em trens, carros, caronas; anseiam pela Revelação. Mobilidade pelas ferrovias e auto estradas; viagens nas alterações de consciência. Estas, “desnudaram seus cérebros¹³²” (2010, p. 81). Protagonizaram a própria existência desde o dia em que “passaram por universidades [...] à luz de Blake¹³³” (2010, p. 82). Enquanto as universidades eram engessadas por pessoas como o ex-professor de Ginsberg, Lionel Trilling, e o crítico Normal Podhoretz – pregavam uma ideologia existencialmente puritana e artisticamente rudimentar, sob a qual os expoentes da geração de Ginsberg “foram expulsos [...] por serem loucos & publicarem odes obscenas¹³⁴” (2010, p. 82) – a iluminação de Blake a Ginsberg expandia-se àquele grupo de amigos.

A cada jornada, uma descoberta. Se por um lado buscavam o contato com a beleza do arcaico (e conseqüentemente a experiência do reencantamento do mundo), por outro

¹³⁰ O texto em língua estrangeira é: “all forms of psychiatry, and thereby all organized authority [...]. Every lunatic [...] is a person of superior lucidity whose insights society thinks disturbing... [...]. We live in a generation of charlatantry, propaganda and corruption”.

¹³¹ O texto em língua estrangeira é: “Poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking” (1959, p. 9).

¹³² O texto em língua estrangeira é: “bared their brains” (1959, p. 9).

¹³³ O texto em língua estrangeira é: “passed through universities [...] Blake-light” (1959, p. 9).

¹³⁴ O texto em língua estrangeira é: “were expelled [...] for crazy & publishing obscene odes” (1959, p. 9).

continuavam “escutando o Terror através da parede¹³⁵” (2010, p. 82), ou seja, o crescimento desenfreado do sonho americano, do equilíbrio financeiro e da segurança familiar como verdades absolutas. Entre um e outro, fizeram sua escolha (ou foram escolhidos?) e pagaram por ela. “Foram detidos em suas barbas públicas [...] com um cinturão de marijuana¹³⁶” (2010, p. 82) e “comeram fogo [...] com sonhos, com drogas, com pesadelos na vigília, álcool e caralhos e intermináveis orgias¹³⁷” (2010, p. 82). Problemas com a lei, a ordem, a polícia. Não separavam sonho, imaginação e devaneio das chamadas “drogas”, substâncias que, tal qual o sexo, levam o indivíduo, através do prazer, a outro nível de compreensão de si, do corpo, do universo e do inexplicável, provocando um “clarão na mente¹³⁸” (2010, p. 83) que pode emergir da “solidez de Peiote dos corredores¹³⁹” (2010, p. 83) ou do “porre de vinho nos telhados¹⁴⁰” (2010, p. 83), por exemplo.

Para os *Beats*, ficarem parados era criar raízes. Prender-se. Aniquilar-se. Acreditavam que as sensações e vibrações tornavam-se limitadas. A ideia de se deslocarem era a utopia. Por isso, “se acorrentaram aos vagões do metrô para o infindável percurso¹⁴¹” (2010, p. 83). Ao invés de serem escravos do dia a dia lógico e uniforme, temos um “batalhão perdido de debatedores platônicos [...] tagarelando, berrando, vomitando, sussurrando fatos e lembranças e anedotas¹⁴²” (2010, p. 84). Atiraram-se em um percurso cheio de excessos, cujo trajeto misterioso e enigmático tornou-se tão relevante quanto o ponto onde se deseja chegar. E no meio deste caminho? “Choques nos hospitais e prisões e guerras¹⁴³” (2010, p. 84) – cenário o qual os *Beats* questionavam e apresentavam alternativas, “perguntando-se aonde ir e foram¹⁴⁴” (2010, p. 84).

Ao contrário de algumas críticas que os consideravam pouco estudiosos, Ginsberg e seus amigos se direcionavam a leituras afins com a revolução da mente em que acreditavam. “Estudaram Plotino, Poe, São João da Cruz, telepatia e bop cabala pois o Cosmos instintivamente vibrava a seus pés¹⁴⁵” (2010, p. 84). Mesmo afirmando que “projetaram em

¹³⁵ O texto em língua estrangeira é: “listening to the Terror through the wall” (1959, p. 10).

¹³⁶ O texto em língua estrangeira é: “got busted in their public beards[...] with a belt of marijuana” (1959, p. 10).

¹³⁷ O texto em língua estrangeira é: “ate fire [...] with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and endless balls” (1959, p. 10).

¹³⁸ O texto em língua estrangeira é: “lightning in the mind” (1959, p. 10).

¹³⁹ O texto em língua estrangeira é: “Peyote solidities of halls” (1959, p. 10).

¹⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “wine drunkenness over the rooftops” (1959, p. 10).

¹⁴¹ O texto em língua estrangeira é: “chained themselves to subways for the endless ride” (1959, p. 10).

¹⁴² O texto em língua estrangeira é: “lost battalion of platonic conversational lists [...] yacketayakking screaming vomiting whispering facts and memories and anecdotes” (1959, p. 11).

¹⁴³ O texto em língua estrangeira é: “shocks of hospitals and jails and wars” (1959, p. 11).

¹⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “wondering where to go, and went” (1959, p. 11).

¹⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “studied Plotinus Poe St. John of the Cross telepathy and bop kaballa because the cosmos instinctively vibrated at their feet” (1959, p. 12).

seu comportamento os autores que liam” (2010, p. 17), como diz Claudio Willer em “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”, o conhecimento, para estes seres “solitários pelas ruas de Idaho¹⁴⁶” (2010, p. 85), ia muito além das paredes da universidade. Seguiam “**procurando anjos índios e visionários¹⁴⁷**” (**grifo nosso**) (2010, p. 85). Através destes guardiões de uma Verdade encantadora, Ginsberg e os *beats* desejavam o sagrado ao alcance, na forma de um “êxtase sobrenatural [...] para conversar sobre América e Eternidade¹⁴⁸” (2010, p. 85). O que parece ser uma “inútil tarefa¹⁴⁹” (2010, p. 85) revela uma tomada de posição radical que rompe com o comportamento padrão por parte daqueles que deram dentadas na linguagem normalizada, aprisionada, e...

que morderam policiais no pescoço e berraram de prazer nos carros dos presos por não terem cometido outro crime a não ser sua transação pederástica e tóxica / que uivaram de joelhos no metrô e foram arrancados do telhado sacudindo genitais e manuscritos / que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e urraram de prazer / que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os marinheiros, carícias de amor atlântico e caribeano / que transaram pela manhã e a o cair da tarde em roseirais, na grama de jardins públicos e cemitérios, espalhando livremente seu sêmen para quem quisesse vir¹⁵⁰ (2010, p. 86).

Para Ginsberg, o sexo (independentemente de categorizações) era potência do ser que não deveria ser reprimido. Havia um encanto, uma Beleza que se diferenciava da “megera caolha do dólar heterossexual¹⁵¹” (2010, p. 86). Capitalismo e heterossexualidade se esbarravam na mesma balança. Ambos determinam ao indivíduo o que fazer, o que vestir, o que comer, o que dizer, onde ir. Não para os *Beats* que...

copularam em êxtase insaciável com uma garrafa de cerveja, uma namorada, um maço de cigarros, uma vela, e caíram da cama e continuaram pelo assoalho e pelo corredor e terminaram desmaiando contra a parede com uma visão da boceta final e acabaram sufocando um derradeiro lampejo de consciência¹⁵² (2010, p. 87).

¹⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “loned it through the streets of Idaho” (1959, p. 12).

¹⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “seeking visionary indian angels” (1959, p. 12).

¹⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “supematural ecstasy [...] to converse about America and Eternity” (1959, p. 12).

¹⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “hopeless task” (1959, p. 12).

¹⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “who bit detectives in the neck and shrieked with delight in policecars for committing no crime but their own wild cooking pederasty and intoxication, / who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof waving genitals and manuscripts, / who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and screamed with joy, / who blew and were blown by those human seraphim, the sailors, caresses of Atlantic and Caribbean love, / who balled in the morning in the evenings in rosegardens and the grass of public parks and cemeteries scattering their semen freely to whomever come who may” (1959, p. 13).

¹⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “one eyed shrew of the heterosexual dollar” (1959, p. 14).

¹⁵² O texto em língua estrangeira é: “copulated ecstatic and insatiate with bottle of beer a sweetheart a package of cigarettes a candle and fell off the bed, and continued along the floor and down the hall and ended fainting on the wall with a vision of ultimate cunt and come eluding the last gyzym of consciousness” (1959, p. 14).

Estavam sempre “prontos para adoçar trepadas na aurora¹⁵³” (2010, p. 87). Esta vitalidade faz Ginsberg confessar: os poemas de *Uivo* têm como herói secreto seu amigo N. C., ou Neal Cassidy.

N.C. herói secreto destes poemas, garanhão e Adónis de Denver – prazer ao lembrar das suas incontáveis trepadas com garotas em terrenos baldios & pátios dos fundos de restaurantes de beira de estrada, raquíticas fileiras de poltronas de cinema, picos de montanha, cavernas ou com esquiladas garçonetes no familiar levantar de saias solitário à beira da estrada & especialmente secretos solipsismos de mictórios de pontos de gasolina & becos da cidade natal também¹⁵⁴ (2010, p. 87).

Os *Beats* protagonizavam “longos filmes sórdidos¹⁵⁵” (2010, p. 87). Seus escândalos eram abastecidos por “vapor e ópio¹⁵⁶” (2010, p. 88). Se o vapor indicava a mobilidade da malha ferroviária e o deslocamento a procura do utópico, o ópio promovia sensações, moldurando páginas em branco nas quais “rabiscaram a noite toda¹⁵⁷” (2010, p. 88). Reordenaram as madrugadas (encontros e festas no lugar de descanso e sono) em busca de “invocações sublimes¹⁵⁸” (2010, p. 88) e “foram atropelados pelos táxis bêbados da Realidade Absoluta¹⁵⁹” (2010, p. 89). Apesar de sentirem a força do mundo racional, cartesiano e lógico, “cantaram desesperados nas janelas, jogaram-se da janela do metrô, saltaram no imundo rio Passaic [...], dançaram sobre garrafas quebradas de vinho [...], mandaram brasa pelas rodovias do passado¹⁶⁰” (2010, p. 90). A janela pela qual Ginsberg, depois de ouvir a voz de Blake, viu o universo atemporal se materializar na sua frente; a janela, cuja experiência mística do poeta, o fez saltar em outras realidades possíveis. Esta janela é a da linguagem. Através dela, os *beats* se tornaram andarilhos “atravessando o país durante setenta e duas horas para saber se eu tinha tido uma visão ou se você tinha tido uma visão ou se ele tinha tido uma visão para descobrir a Eternidade¹⁶¹” (2010, p. 90).

¹⁵³ O texto em língua estrangeira é: “prepared to sweeten the snatch of the sunrise” (1959, p. 14).

¹⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “N.C. secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Denver – joy to the memory of his innumerable lays of girls in empty lots & diner backyards, moviehouses’ rickety rows, on mountaintops in caves or with gaunt waitress in familiar roadside lonely petticoat upliftings & especially secret gas-station solipsisms of Johns, & hometown alleys too” (1959, p. 14-15).

¹⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “vast sordid movies” (1959, p. 15).

¹⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “steamheat and opium” (1959, p. 15).

¹⁵⁷ O texto em língua estrangeira é: “scribbled all night” (1959, p. 16).

¹⁵⁸ O texto em língua estrangeira é: “lofty incantations” (1959, p. 16).

¹⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “were run down by the drunken taxicabs of Absolute Reality” (1959, p. 16).

¹⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “sang out their windows in despair, fell out the subway window, jumped in the filthy Passaic [...], danced on broken wineglasses barefoot [...], barreled down the highways of the past” (1959, p. 17).

¹⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “crosscountry seventytwo hours to find out if I had a vision or you had a vision or he had a vision to find out Eternity” (1959, p. 17).

Entre descobertas e acusações, *Uivo* (o livro) foi deixado “com sua loucura & suas mãos & um júri suspeito¹⁶²” (2010, p. 91). Seus versos irregulares e suas imagens excêntricas foram alvo tanto da lei (o famoso julgamento) quanto do viés mais conservador da Academia, pois “jogavam salada de batata em conferencistas da Universidade de Nova York sobre Dadaísmo e em seguida se apresentaram nos degraus de granito do manicômio com cabeças raspadas e fala de arlequim sobre suicídio, exigindo lobotomia imediata¹⁶³” (2010, p. 92).

Este desvario também recebeu (por parte do tratamento da época para sua “doença”) “o vazio concreto da insulina metrasol choque elétrico hidroterapia psicoterapia terapia ocupacional pingue-pongue & amnésia¹⁶⁴” (2010, p. 92). Ginsberg constrói, a partir de si e de seus amigos de geração, uma imagem de oposição àqueles que vivem “brigando com os ecos da alma¹⁶⁵” (2010, p. 92), pois são descritos como seres “obcecados por um súbito clarão de alquimia¹⁶⁶” (2010, p. 93). É deste lugar sublime que “sonharam e abriram brechas encarnadas no Tempo e Espaço [...] para recriar a sintaxe e a medida da pobre prosa humana¹⁶⁷” (2010, p. 93). Marcam um território que se sobrepõe às rejeições e miram o futuro. “O vagabundo louco e *Beat* angelical no Tempo, desconhecido mas mesmo assim deixando aqui o que houver para ser dito no tempo após a morte, e se reergueram reencarnados¹⁶⁸” (2010, p. 94).

Na segunda parte de “Uivo”, Ginsberg invoca a figura de Moloch. Segundo a nota explicativa de Claudio Willer em *Uivo, Kaddish e outros poemas*, trata-se de uma “divindade amalequita ou cananita citada na Bíblia (Levítico 18:21), para qual eram feitos sacrifícios humanos” (2010, p. 95). Este ser sagrado, esta essência divina, é uma “esfinge de cimento e alumínio¹⁶⁹” (2010, p. 95), uma criatura misteriosa que “arrombou seus crânios e devorou seus cérebros e imaginação¹⁷⁰” (2010, p. 95). Moloch seria a representação de um Deus/Demônio devorador do espírito humano.

¹⁶² O texto em língua estrangeira é: “with their insanity & their hands & a hung jury” (1959, p. 18).

¹⁶³ O texto em língua estrangeira é: “threw potato salad at CCNY lectures on Dadaism and subsequently presented themselves on the granite steps of the madhouse with shaven heads and harlequin speech of suicide, demanding instantaneous lobotomy” (1959, p. 18).

¹⁶⁴ O texto em língua estrangeira é: “the concrete void of insulin metrasolelectricity hydrotherapy psychotherapy occupational therapy pingpong & amnesia” (1959, p. 18).

¹⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “bickering with the echoes of the soul” (1959, p. 19).

¹⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “obsessed with a sudden flash of the alchemy” (1959, p. 19).

¹⁶⁷ O texto em língua estrangeira é: “dreamt and made incarnate gaps in Time & Space [...] to recreate the syntax and measure of poor human prose” (1959, p. 20).

¹⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “The madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting down here what might be left to say in time come after death, and rose reincarnate” (1959, p. 20).

¹⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “sphinx of cement and aluminum” (1959, p. 21).

¹⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “bashed open their skulls and ate their brains and imaginations” (1959, p. 21).

Solidão! Sujeira! Fealdade! Latas de lixo e dólares inatingíveis! Crianças berrando sob as escadarias! Garotos soluçando nos exércitos! Velhos chorando nos parques! Moloch! Moloch! Pesadelo de Moloch! Moloch o mal-amado! [...] Moloch o pesado juiz dos homens! Moloch a incompreensível prisão! [...] e o Congresso dos sofrimentos! Moloch cujos prédios são julgamento! Moloch a vasta pedra de guerra! Moloch os governos atônitos! Moloch cuja mente é pura maquinaria! Moloch cujo sangue é dinheiro corrente! [...] Moloch cujos olhos são mil janelas cegas¹⁷¹! (2010, p. 95).

Moloch é o que nos transforma em máquinas, em instrumentos de guerra, em olhos que não enxergam e ouvidos que não ouvem. “Moloch cujo nome é a Mente¹⁷²” (2010, p. 96). Moloch é a autoridade sistemática que controla, destroi e, conseqüentemente, desencanta. “Moloch que penetrou cedo na minha alma. Moloch em quem sou uma consciência sem corpo! Moloch que me afugentou do meu êxtase natural! Moloch a quem abandono! Despertar em Moloch! Luz escorrendo do céu¹⁷³” (2010, p. 96).

A partir de um certo momento do poema, Moloch não aparece mais. Ao abordar o “Céu que existe e está em todo lugar ao nosso redor¹⁷⁴” (2010, p. 96), Ginsberg faz com que a aproximação do sagrado aconteça não pelo viés da culpa que se sente, da eterna dívida do homem, submetendo-se a sacrifícios oferecidos ao Moloch que se instala, mas através de “Visões! profecias! alucinações! milagres! êxtases! [...] Sonhos! adorações! iluminações! religiões! [...] Ligados! Epifanias! Desesperos!¹⁷⁵” (2010, p. 96). As exclamações são surpresas, alegrias e clamores que abrem passagem. “Eles viram tudo¹⁷⁶” (2010, p. 96). O caráter testemunhal iniciado por Ginsberg no primeiro verso de “Uivo” (“Eu vi...”) é abraçado pelos *beats*. Uns mais do que outros, compartilham “o olhar selvagem! os berros sagrados!¹⁷⁷” (2010, p. 96).

Na terceira parte de “Uivo”, Ginsberg exclama o nome de Carl Solomon (que conheceu quando esteve internado no Instituto Psiquiátrico). A exclamação vem

¹⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “Solitude! Filth! Ungliness! Aschans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks! Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless! [...] Moloch the heavy judge of men! [...] Moloch the incomprehensible prison! [...] and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgment! Moloch the vast stone of war! Moloch the stunned governments! Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose blood is running money! [...] Moloch whose eyes are a thousand blind windows!” (1959, p. 21).

¹⁷² O texto em língua estrangeira é: “Moloch whose name is the Mind!” (1959, p. 22).

¹⁷³ O texto em língua estrangeira é: “Moloch who entered my soul! Moloch in whom I am a consciousness without a body! Moloch who frightened me out my natural ecstasy! Moloch whom I abandon! Wake up in Moloch! Light streaming out the sky” (1959, p. 22).

¹⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “Heaven which exists and is everywhere about us” (1959, p. 22).

¹⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: “Visions! omens! hallucinations! miracles! ecstasies! [...] Dreams! adorations! illuminations! religions! [...] Highs! Epiphanies! Despairs!” (1959, p. 22).

¹⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “They saw it all!” (1959, p. 23).

¹⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “the wild eyes! the holy yells!” (1959, p. 23).

acompanhada pelo verso “Eu estou com você em Rockland¹⁷⁸” (2010, p. 97). Mais uma vez, recorremos à nota explicativa de Willer para entender o motivo do verso.

Rockland – o manicômio estadual; na verdade, Solomon estava internado em Pilgrim State, e Ginsberg praticou a licença poética ao trocá-lo de manicômio, pela sonoridade e os sentidos do nome. Rockland significa terra ou território dos rochedos, de pedra, um lugar árido (2010, p. 97).

Ginsberg está com Solomon em Rockland (fisicamente? Artisticamente? Em pensamento?), “onde você está mais louco do que eu¹⁷⁹” (2010, p. 97). Juntos, partilham a sensação de não pertencerem àquele lugar. “Eu estou com você em Rockland / onde você deve sentir-se muito estranho¹⁸⁰” (2010, p. 97). Sentem-se estranhos ao lugar, aos tratamentos (os choques, em especial). A inadequação faz Ginsberg remeter-se a sua mãe, Naomi. “Eu estou com você em Rockland / onde você imita a sombra da minha mãe¹⁸¹” (2010, p. 97).

Uma outra realidade proporcionada pela loucura faz o sorriso aparecer com seu poder crítico, catártico. “Eu estou com você em Rockland / onde você ri deste humor invisível¹⁸²” (2010, p. 97). O desajuste em relação aos controles apresenta outras circunstâncias. “Eu estou com você em Rockland / onde somos grandes escritores na mesma abominável máquina de escrever¹⁸³” (2010, p. 97). Segundo a explicação de Willer em “Allen Ginsberg: poeta contemporâneo”, “na mesma abominável máquina de escrever – alusão às cartas delirantes que ambos, Solomon e Ginsberg, escreviam no Instituto Psiquiátrico, quando internados em 1949-50, enviadas a [...] T. S. Eliot e Malcolm de Chazal” (2010, p. 97).

A loucura, nos versos de “Uivo”, atua como ferramenta poética para outras possibilidades que não se curvam perante a dominação dos sentidos, a supremacia da racionalidade, o engessamento da linguagem. “Eu estou com você em Rockland / onde as faculdades do crânio não aguentam mais os vermes dos sentidos¹⁸⁴” (2010, p. 98). Compreende-se o espaço do manicômio como prisão, atraso diante de tantas opções que se revelam. “Eu estou com você em Rockland / onde você grita dentro de uma camisa de força

¹⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “I’m with you in Rockland” (1959, p. 24).

¹⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “where you are madder than I am” (1959, p. 24).

¹⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “I’m with you in Rockland / where you must feel very strange” (1959, p. 24).

¹⁸¹ O texto em língua estrangeira é: “I’m with you in Rockland / where you imitate the shade of my mother” (1959, p. 24).

¹⁸² O texto em língua estrangeira é: “I’m with you in Rockland / where you laugh at this invisible humor” (1959, p. 24).

¹⁸³ O texto em língua estrangeira é: “I’m with you in Rockland / where we are great writers on the same dreadful typewriter” (1959, p. 24).

¹⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “I’m with you in Rockland / where the faculties of the skull no longer admit the worms of the senses” (1959, p. 24).

que está perdendo o verdadeiro jogo de pingue-pongue do abismo¹⁸⁵” (2010, p. 98). O hospício é aprisionamento que se revela passageiro, pois “a alma é inocente e imortal e nunca poderia morrer impiamente num hospício armado¹⁸⁶” (2010, p. 98). Na verdade, os loucos são os outros. São os responsáveis pelos “mais cinquenta eletrochoques [...]. / Você acusa seus médicos de loucura¹⁸⁷” (2010, p. 98).

Ao final da terceira e última parte de “Uivo”, os Estados Unidos dos hospícios, dos choques elétricos, do progresso civilizatório, da razão autoritária e da palavra imobilizada “tossem a noite toda e não nos deixam dormir¹⁸⁸” (2010, p. 99). O despertar da geração *Beat* é de outra natureza. “Despertamos eletrocutados do coma pelos nossos próprios aeroplanos da mente¹⁸⁹” (2010, p. 99). Não ignoram possíveis conquistas e glórias, mas caminham desregrados pela estrada do sonho, pela rodovia da loucura, pelo caminho libertário da consciência, pelas curvas inconstantes da linguagem. “Ó vitória esquece tua roupa de baixo estamos livres¹⁹⁰” (2010, p. 99).

Uivo, o livro, continua com o poema “Nota de rodapé para Uivo” (*Footnote to Howl*). A conexão com o sagrado, com o divino, é estabelecida desde o primeiro verso. A palavra “Santo!” (*Holy!*)” é exclamada e repetida 15 vezes (apenas no primeiro verso). “Santo! Santo! Santo!¹⁹¹” (2010, p. 100). A repetição que leva ao transe se espalha pelo poema, mostrando que não há nada que não seja santo, divino, sagrado.

O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo! A língua é o caralho e a mão e o cu são santos! Tudo é santo! todos são santos! todo lugar é santo! todo dia é eternidade! todo mundo é um anjo! O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão santo quanto você minha alma é santa! A máquina de escrever é santa o poema é santa a voz é santa os ouvintes são santos o êxtase é santo!¹⁹² (2010, p. 100).

¹⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “I’m with you in Rockland / where you scream in a straightjacket that you’re losing the game of the actual pingpong of the abyss” (1959, p. 25).

¹⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: “the soul is innocent and immortal it should never die ungodly in an armed madhouse” (1959, p. 25).

¹⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: “fifty more shocks [...]. / You accuse your doctors of insanity” (1959, p. 25).

¹⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “coughs all night and won’t let us sleep” (1959, p. 26).

¹⁸⁹ O texto em língua estrangeira é: “We wake up electrified out of the coma by our own soul’s airplanes” (1959, p. 26).

¹⁹⁰ O texto em língua estrangeira é: “O Victory forget your underwear we’re free” (1959, p. 26).

¹⁹¹ O texto em língua estrangeira é: “Holy! Holy! Holy!” (1959, p. 27).

¹⁹² O texto em língua estrangeira é: “The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy! Everything is holy! everybody’s holy! everywhere is holy! everyday is in eternity! Everyman’s an angel! The bum’s as holy as the seraphim! The madman is holy as you my soul are holy! The typewriter is holy the poem is holy the voice is holy the hearers are holy the ecstasy is holy!” (1959, p. 27).

Ginsberg indica que o sagrado está em tudo. Não há separação ou nivelamento. O poeta dissolve oposições, dicotomias. Muros caem. O aspecto divino se faz presente nas coisas mais simples, nos lugares mais improváveis. A carne, a pele, a matéria – tudo é eterno e divino. Se por tal perspectiva o ser humano é sagrado, por que os *Beats*, em suas buscas, não seriam? “Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos os mendigos desconhecidos sofredores e fodidos santos os horrendos anjos humanos¹⁹³” (2010, p. 100). O sagrado também está na loucura, na figura de sua mãe – “Santa minha mãe no asilo de loucos!¹⁹⁴” (2010, p. 100) – da mesma maneira no “saxofone que geme¹⁹⁵” (2010, p. 100) de músicos (especialmente os de *Jazz*), estes seres da noite, supostamente diferenciados, presentes e descritos por Howard S. Becker em *Outsiders* como...

artista que possui um dom artístico misterioso que o diferencia das outras pessoas. Possuindo este dom, ele deve estar livre de controle [...]. O dom é algo que não pode ser adquirido através da educação [...]. Músicos vivem uma vida exótica, como em uma selva ou algo assim. Eles começam, são apenas crianças comuns de cidades pequenas - mas, quando entram nessa vida, mudam¹⁹⁶ (1963, p. 85-86, tradução nossa).

Ginsberg se aproxima de músicos com este dom. Gente diferente, estranha, desgarrada, que mistura música, jazz, sexo, “marijuana hipsters paz & droga & sonhos!¹⁹⁷” (2010, p. 101), compondo com os “pastores loucos da rebelião!¹⁹⁸” (2010, p. 101) a área transgressora dos *Beats*.

Nem todos entendem esta loucura como rebelião. “Quem saca que Los Angeles é Los Angeles!¹⁹⁹” (2010, p. 101). Os *Beats*, estes querubins nunca satisfeitos, acreditavam que todas as cidades estavam ao alcance. “Santo Nova York! Santo San Francisco Santo Peoria & Seattle Santo Paris Santo Tânger Santo Moscou Santo Istambul!²⁰⁰” (2010, p. 101). Voam de

¹⁹³ O texto em língua estrangeira é: “Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac holy Huncke holy Burroughs holy Cassady holy tha unknown bugged and suffering beggars holy the hideous human angels” (1959, p. 27).

¹⁹⁴ O texto em língua estrangeira é: “Holy my mother in the insane asylum!” (1959, p. 27).

¹⁹⁵ O texto em língua estrangeira é: “groaning saxophone” (1959, p. 27).

¹⁹⁶ O texto em língua estrangeira é: “artist who possesses a mysterious artistic gift setting him apart from other people. Possessing this gift, he should be free from control [...]. Musicians live an exotic life, like in a jungle or something. They start out, they’re just ordinary kids from small towns - but once they get into that life they change”.

¹⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “marijuana hipsters peace & junk & drums!” (1959, p. 27).

¹⁹⁸ O texto em língua estrangeira é: “crazy shephers of rebellion” (1959, p. 28).

¹⁹⁹ O texto em língua estrangeira é: “Who digs Los Angeles IS Los Angeles!” (1959, p. 28).

²⁰⁰ O texto em língua estrangeira é: “Holy New York Holy San Francisco Holy Peoria & Seattle Holy Paris Holy Tangiers Holy Moscow Holy Istambul” (1959, p. 28).

cidade em cidade, de palavra em palavra, descortinando “o tempo na eternidade [...] a quarta dimensão²⁰¹” (2010, p. 101).

No poema seguinte, “Um supermercado na Califórnia” (*A supermarket in California*), Allen Ginsberg traz à tona a figura do poeta Walt Whitman. “Como estive pensando em você esta noite, Walt Whitman²⁰²” (2010, p. 102). Esta aproximação que não respeita as leis do tempo, nem as limitações do espaço. Cria uma atmosfera própria na qual “entrei no supermercado das frutas de néon sonhando com tuas enumerações!²⁰³” (2010, p. 102). O supermercado, no poema de Ginsberg, não é exatamente o lugar de consumo capitalista com itens precificados. Trata-se do espaço do encontro que alimenta. Entre pêssegos, abacates e tomates, “Garcia Lorca, o que fazia lá, no meio das melancias?²⁰⁴” (2010, p. 102). Se Lorca está presente, Whitman, “velho vagabundo solitário²⁰⁵” (2010, p. 102), acompanha Ginsberg. Tem-se uma “família” de poetas. O poeta de *Uivo* vê, testemunha (“Eu vi”) a presença do poeta de “*Song of Myself*” “remexendo nas carnes do refrigerador e lançando olhares para os garotos da mercearia²⁰⁶” (2010, p. 102). Ginsberg mostra que caminham juntos em versos que chacoalham as bases.

Caminhei entre as brilhantes pilhas de latarias, seguindo-o e sendo seguido na minha imaginação pelo detetive da loja. / Perambulamos juntos pelos amplos corredores com nosso passo solitário, provando alcachofras, pegando cada um dos petiscos gelados, sem nunca passar pelo caixa²⁰⁷ (2010, p. 102).

O supermercado vai fechar. Tudo tem sua hora. Entretanto, Ginsberg leva sua poesia para além do momento derradeiro. “Aonde vamos, Walt Whitman? As portas se fecharão em uma hora. Que caminhos aponta tua barba esta noite?²⁰⁸” (2010, p. 102). Whitman indica a direção. Ginsberg é o discípulo que utiliza a palavra poética para se aliar e aprender com a companhia do mestre. “Caminharemos a noite toda por solitárias ruas?²⁰⁹” (2010, p. 103).

²⁰¹ O texto em língua estrangeira é: “time in eternity [...], the fourth dimension” (1959, p. 28).

²⁰² O texto em língua estrangeira é: “What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman” (1959, p. 29).

²⁰³ O texto em língua estrangeira é: “I went into the neon fruit supermarket, dreaming of your enumerations!” (1959, p. 29).

²⁰⁴ O texto em língua estrangeira é: “Garcia Lorca, what were you doing down by the watermelons?” (1959, p. 29).

²⁰⁵ O texto em língua estrangeira é: “lonely old grubber” (1959, p. 29).

²⁰⁶ O texto em língua estrangeira é: “poking among the meats in the refrigerator and eyeing the grocery boys” (1959, p. 29).

²⁰⁷ O texto em língua estrangeira é: “I wandered in and out of the brilliant stacks of cans following you, and followed in my imagination by the store detective. / We strode down the open corridors together in our solidarity fancy tasting artichokes, possessing every frozen delicacy, and never passing the cashier” (1959, p. 29).

²⁰⁸ O texto em língua estrangeira é: “Where are we going, Walt Whitman? The doors close in an hour. Which way does your beard point tonight?” (1959, p. 30).

²⁰⁹ O texto em língua estrangeira é: “Will we walk all night through solitary streets?” (1959, p. 30).

Perguntas que dizem muito desta parceria. Enquanto passam “automóveis azuis nas vias expressas²¹⁰” (2010, p. 103), ambos vagam por uma outra América na qual, enfim, retornam “para **nosso silencioso chalé**²¹¹” (**grifo nosso**) (2010, p. 103).

Do supermercado em Los Angeles (cidade de encontros, desencontros, animação, barulho e caos) ao seu silencioso e pacífico chalé, Ginsberg atravessa itinerários irregulares para encontrar Whitman numa espécie de acerto de contas com a América. Walt Whitman é a própria representação da terra imaginada por Allen Ginsberg. “Ah, pai querido, barba grisalha, velho e solitário professor de coragem²¹²” (2010, p. 103).

A seguir, logo no início do poema “Transcrição de música de órgão” (*Transcription of organ music*), temos a imagem da flor. Não se trata de uma flor que cresce perfeita e linda, mas “contorcida para chegar até a luz²¹³” (2010, p. 104). O caminho para a iluminação não é obrigatoriamente reto. Vale lembrar de *As flores do mal*. Em especial, o poema “Elevação²¹⁴”.

Por sobre os pantanais, os velhos orvalhados,
As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares,
Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares,
Para além dos confins dos tetos estrelados,

Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,
E, como um nadador que nas águas afunda,
Sulcas alegremente a imensidão profunda
Com um lascivo e fluido gozo masculino.

Vai mais, vai mais além do lodo repelente,
Vai te purificar onde o ar se faz mais fino,
E bebe, qual licor translúcido e divino,
O puro fogo que enche o espaço transparente.

Depois do tédio e dos desgostos e das penas
Que gravam com seu peso a vida dolorosa,
Feliz daquele a quem uma asa vigorosa
Pode lançar às várzeas claras e serenas;

Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,
De manhã rumo aos céus liberto se distende,
Que paira sobre a vida e sem esforço entende
A linguagem da flor e das coisas sem voz!

A ascensão “para além dos tetos estrelados” almeja a “imensidão profunda”. Para tal, “bebe, qual licor translúcido e divino, / O puro fogo que enche o espaço transparente”. O voo

²¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “blue automobiles in driveways” (1959, p. 30).

²¹¹ O texto em língua estrangeira é: “to our silent cottage” (1959, p. 30).

²¹² O texto em língua estrangeira é: “Ah, dear father, graybeard, lonely old courage-teacher” (1959, p. 30).

²¹³ O texto em língua estrangeira é: “crooked to take a place in the light” (1959, p. 31).

²¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 125-127.

não é calmo, nem de fácil assimilação nos versos de Baudelaire, pois sua “asa vigorosa” sobrevoa “a linguagem da flor e das coisas sem voz!”. Não se trata de uma experiência individualista. Em *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich comenta que “este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu próprio empírico” (1978, p. 37).

A flor *beat* do poema de Ginsberg também envereda e desabrocha por trilhas tortuosas, por rastros incertos, cuja “especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação universal” (2003, 66), segundo Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade”. A flor se contorce, sai do lugar comum, busca outras possibilidades menos palatáveis nos versos do poeta para “a suave busca do crescimento, o gracioso desejo de existir das flores, meu quase êxtase de existir no meio delas²¹⁵” (2010, p. 104).

A iluminação que nutre a flor de Ginsberg lhe promove “um lampejo de claridade²¹⁶” (2010, p. 105) no qual afirma: “vi o sentimento no coração das coisas²¹⁷” (2010, p. 105). Seu desejo se pendente ao poético enquanto experiência de pensamento e transcendência. “Quero que as pessoas se inclinem ao ver-me e digam que ele recebeu o dom da poesia, ele viu a presença do Criador²¹⁸” (2010, p. 106).

A questão da viagem mística reaparece simbolicamente em “Sutra do girassol” (*Sunflower Sutra*). No título, Ginsberg faz alusão a textos canônicos de cunho filosófico-ritualístico. Da mesma maneira, a tratados que ensinam tanto sobre a condição humana (sutra) quanto a flor de Apolo, a flor do “pensamento” poético, a flor de Van Gogh em seus sete quadros pintados representando a renovação a partir de ciclos contínuos de vida e de morte, e a flor (girassol) de “Ah! Girassol”, poema de William Blake que Ginsberg lia quando ouviu a voz do poeta inglês. Conhecimento e desregramento se entrelaçam e levam o poeta de *Uivo* a contemplar, pelas linhas da linguagem, o cenário a sua frente. “Me sentei à sombra enorme de uma locomotiva da Southern Pacific para olhar o sol que se punha entre as colinas de casas como caixotes e chorar²¹⁹” (2010, p. 107).

Também reaparece Jack Kerouac, “companheiro, pensávamos os mesmos pensamentos da alma²²⁰” (2010, p. 107). Ginsberg e Kerouac estão juntos nos versos do poeta.

²¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “the kindly search for growth, the gracious desire to exist of the flowers, my near ecstasy at existing among them” (1959, p. 31).

²¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “a moment of clarity” (1959, p. 32).

²¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “saw the feeling in the heart of things” (1959, p. 32).

²¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “I want people to bow as they see me and say he is gifted with poetry, he has seen the presence of the Creator” (1959, p. 34).

²¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “sat down under the huge shade of a Southern Pacific locomotive to look at the sunset over the box house hills and cry” (1959, p. 35).

²²⁰ O texto em língua estrangeira é: “companion, we thought the same thoughts of the soul” (1959, p. 35).

Reforçam a parceria, a amizade, a camaradagem. “Nenhum ermitão nessas montanhas, só nós dois com nossos olhos embaçados e ressaca de velhos vagabundos à beira-rio, malandros cansados²²¹” (2010, p. 107). O autor de *Uivo* articula-os como seres distintos que mantêm certa distância de bases e estruturas sólidas.

Outra parceria que surge é a de Allen Ginsberg com William Blake. “Meu primeiro girassol, recordações de Blake – minhas visões²²²” (2010, p. 107). Ginsberg relembra a experiência de encantamento que teve com o poeta de “O Tigre²²³”.

Tigre, tigre que flamejas
 Nas florestas da noite.
 Que mão que olho imortal
 Se atreveu a plasmar tua terrível simetria?

Em que longínquo abismo, em que remotos céus
 Ardeu o fogo de teus olhos?
 Sobre que asas se atreveu a ascender?
 Que mão teve a ousadia de capturá-lo?
 Que espada, que astúcia foi capaz de urdir
 As fibras do teu coração?

E quando teu coração começou a bater,
 Que mão, que espantosos pés
 Puderam arrancar-te da profunda caverna,
 Para trazer-te aqui?
 Que martelo te forjou? Que cadeia?
 Que bigorna te bateu? Que poderosa mordança
 Pôde conter teus pavorosos terrores?

Quando os astros lançaram os seus dardos,
 E regaram de lágrimas os céus,
 Sorriu Ele ao ver sua criação?
 Quem deu vida ao cordeiro também te criou?

Tigre, tigre, que flamejas
 Nas florestas da noite.
 Que mão, que olho imortal
 Se atreveu a plasmar tua terrível simetria?²²⁴

O girassol que flama, ruge e, assim, aproxima os poetas numa relação poeticamente atemporal e afetiva. Gira sol por caminhos dissonantes, pelo “longínquo abismo” no qual, ao invés de seguir o caminho esperado, “se atreveu a ascender”. Ao “plasmar” esta “terrível

²²¹ O texto em língua estrangeira é: “No hermit in those mounts, just ourselves rheumy-eyed and hungover like old bums on the riverbank, tired and wily” (1959, p. 35).

²²² O texto em língua estrangeira é: “It was my first sunflower, memories of Blake – my visions” (1959, p. 35).

²²³ Disponível em:

<http://www.casadacultura.org/Literatura/Poesia/g12_traducoes_do_ingles/Tigre_Angelo_Monteiro.htm>

Acesso em: 23 jan. 2018.

²²⁴ A versão original do poema está disponível em: BLAKE, William. *Songs of Innocence and of Experience* by William Blake 1789-1794, p. 34. Disponível em: <<http://triggs.djvu.org/djvu-editions.com/BLAKE/SONGS/Download.pdf>> Acesso em: 27 jan 2018.

simetria”, temos, nos versos de Ginsberg, “o Girassol cinzento reclinado contra o crepúsculo, desoladamente rachado e ressecado pela fuligem e a fumaça e o pó de velhas locomotivas em seu olho²²⁵” (2010, p. 108), esta “ímpia coisa velha destróçada, você, meu girassol, ó minha alma²²⁶” (2010, p. 108). Em meio a “notas falsas de borracha do dólar, pele de maquinaria, as entranhas e vísceras do carro que tosse e chora²²⁷” (2010, p. 108), é constituída a “beleza perfeita de um girassol! excelente existência perfeita de um adorável girassol!²²⁸” (2010, p. 109).

Flor e locomotiva. A primeira, bela e estática. Pronta para ser admirada. A segunda, suja, enfumaçada e sempre em movimento. Mas toda locomotiva para um dia. Chega ao seu destino. Já a flor, esta pode caminhar com o indivíduo em seu coração, em sua alma, em seu pensamento. E apesar das aproximações no poema, o poeta nos mostra que cada uma é o que é. “Você nunca foi uma locomotiva, Girassol, você é um girassol! / E você, Locomotiva, você é uma locomotiva, não se esqueça! / E assim agarrei o duro esqueleto do girassol e o finquei a meu lado como um cetro²²⁹” (2010, p. 109). Ginsberg é um pouco girassol, um pouco locomotiva. É um pouco a própria alma e a alma do outro.

Faço meu sermão para minha alma, e também para a alma de Jack e para quem mais quiser me escutar. Nós não somos nossa pele de sujeira, nós não somos nossa horrósa locomotiva sem imagem empoeirada e arrebatada, por dentro somos todos girassóis maravilhosos, nós somos abençoados por nosso próprio sêmen & dourados corpos peludos e nus da realização crescendo dentro dos loucos girassóis negros e formais ao pôr do sol, espreitados por nossos olhos à sombra da louca locomotiva do cais na visão do poente de latas e colinas de Frisco sentados ao anoitecer²³⁰ (2010, p. 109).

Continuando com *Uivo*, vem o poema “América” (*America*). Talvez seja o poema no qual Ginsberg deixa mais explícita sua relação com o país onde nasceu. “America eu te dei

²²⁵ O texto em língua estrangeira é: “The gray Sunflower poised against the sunset, crackly bleak and dusty with the smut and smog and smoke of olden locomotives in its eye” (1959, p. 36).

²²⁶ O texto em língua estrangeira é: “unholy battered old thing you were, my sunflower O my soul” (1959, p. 36).

²²⁷ O texto em língua estrangeira é: “rubber dollar bills, skin of machinery, the guts and the innards of the weeping coughing car” (1959, p. 37).

²²⁸ O texto em língua estrangeira é: “a perfect beauty of a sunflower! a perfect excellent lovely sunflower existence!” (1959, p. 37).

²²⁹ O texto em língua estrangeira é: “You were no locomotive, Sunflower, you were a sunflower! And you Locomotive, you are a locomotive, forget me not! So I grabbed up the skeleton thick sunflower and stuck it at my side like a scepter” (1959, p. 38).

²³⁰ O texto em língua estrangeira é: “deliver my sermon to my soul, and Jack’s soul too, and anyone who’ll listen. We’re not skin of grime, we’re not our dread bleak dusty imageless locomotive, we’re all beautiful golden sunflowers inside, we’re blessed by our own seed & golden hairy naked accomplishment-bodies growing into mad black formal sunflowers in the sunset, spied on by our eyes under the shadow of the mad locomotive riverbank sunset Frisco hilly tincan evening sitdown vision” (1959, p. 37).

tudo e agora não sou nada²³¹” (2010, p. 110). É a América que tem preço estipulado e tempo definido. “America dois dólares vinte e sete centavos 17 de janeiro de 1956²³²” (2010, p. 110). A tensão da América dos anos 50, pós-Segunda Guerra Mundial, é modelada com um tom crítico em relação a conflitos que, para o poeta, não estão resolvidos.

América quando acabaremos com a guerra humana? / Vá se foder com sua bomba atômica / [...] América quando é que você será angelical? / Quando você tirará sua roupa? / Quando você se olhará através do túmulo? / [...] América por que suas bibliotecas estão cheias de lágrimas? [...] / Eu estou cheio das suas exigências malucas²³³ (2010, p. 110).

A América que Ginsberg critica é a da guerra, da bomba atômica, da militarização, da carnificina, da força bélica. É a América que não se desnuda, não se liberta e sim se veste com roupas policianescas, enganando-se nas sombras da caverna²³⁴ na qual se colocou. “Quando poderei entrar no supermercado e comprar o que preciso só com minha boa aparência?²³⁵” (2010, p. 110) – supermercado que atua como metonímia do país. Vale ressaltar que a América que Ginsberg confronta em seu poema é a do sonho americano que acredita na razão, no racional, no controle, na organização social como elementos básicos para sua sustentação enquanto nação pós-guerra. Uma máquina que acredita no progresso. “Sua maquinaria é demais para mim²³⁶” (2010, p. 110). Progresso moralista criticado por versos que abarcam um misto de ironia e persistência: “Você me fez querer ser santo [...] / Eu me recuso a desistir das minhas obsessões / América pare de me empurrar sei o que estou fazendo²³⁷” (2010, p. 110-111).

E o que o poeta está fazendo? “Fumo maconha toda vez que posso / Fico em casa dias seguidos olhando as rosas no armário / Quando vou ao Bairro Chinês fico bêbado²³⁸” (2010, p. 111). Álcool e maconha. O uso das “drogas” individualizado não necessariamente implica

²³¹ O texto em língua estrangeira é: “America I’ve given you all and now I’m nothing” (1959, p. 39).

²³² O texto em língua estrangeira é: “America two dollars and twentyseven cents January 17, 1956” (1959, p. 39).

²³³ O texto em língua estrangeira é: “America when will we end the human war? / Go fuck yourself with your atom bomb. / [...] America when will you be angelic? / When will you take off your clothes? / When will you look at yourself through the grave? / [...] America why are your libraries full of tears? / [...] I’m sick of your demands” (1959, p. 39).

²³⁴ Mito da caverna de Platão.

²³⁵ O texto em língua estrangeira é: “When can I go into the supermarket and buy what I need with my good looks?” (1959, p. 39).

²³⁶ O texto em língua estrangeira é: “Your machinery is too much for me” (1959, p. 39).

²³⁷ O texto em língua estrangeira é: “You made me want to be a saint [...] / “I refuse to give up my obsession. / America stop pushing I know what I’m doing” (1959, p. 39-40).

²³⁸ O texto em língua estrangeira é: “I smoke marijuana every chance I get. / I sit in my house for days on end and stare at the roses in the closet. / When I go to Chinatown I get drunk” (1959, p. 40).

em “visões místicas e vibrações cósmicas²³⁹” (2010, p. 111), como é o caso dos enteógenos, mas na transgressão que se opõe ao equilíbrio.

Eu estou falando com você / Você vai deixar que sua vida emocional seja conduzida pelo Time Magazine? / [...] Está sempre me falando de responsabilidades. Os homens de negócios são sérios. Os produtores de cinema são sérios. Todo mundo é sério menos eu / Passa pela minha cabeça que eu sou a América / Estou de novo falando sozinho²⁴⁰ (2010, p. 112).

Ginsberg é fruto da América. Ele a rejeita, mas está sob sua posse. “Meus recursos nacionais consistem em dois cigarros de maconha milhões de genitais uma literatura pessoal impublicável a 2.000 quilômetros por hora e vinte e cinco mil hospícios²⁴¹” (2010, p. 112). O impublicável ganha lugar e força nos versos de Ginsberg. Nada disso, entretanto, é tratado como problema. Se a nação é protestante, o poeta afirma: “ambiciono a Presidência apesar de ser Católico²⁴²” (2010, p. 112).

Ginsberg vê esta América em vários lugares e situações. Inclusive nos opostos, nos inimigos da pátria. “América são eles os Russos malvados / Os Russos os Russos e esses Chineses. E esses Russos²⁴³” (2010, p. 113). Todos têm um pouco da mesma coisa. América espelhada em seus algozes pela mídia. “América essa é a impressão que tenho quando assisto à televisão²⁴⁴” (2010, p. 113). Neste panorama de semelhanças, o poeta reforça seu caminho próprio, diferente, incomum, estranho e anárquico. “É verdade que não quero me alistar no Exército ou girar tornos em fábricas de peças de precisão. De qualquer forma sou míope e psicopata²⁴⁵” (2010, p. 114).

No poema seguinte, “No guarda-volumes de Greyhound” (*In the baggage room at greyhound*²⁴⁶), poema dividido em quatro partes, o poeta inicia sua jornada deixando claro

²³⁹ O texto em língua estrangeira é: “mystical visions and cosmic vibrations” (1959, p. 40).

²⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “I’m addressing you. / Are you going to let your emotional life be run by Time magazine? / [...] It’s always telling me about responsibility. Businessmen are serious. / Movie producers are serious. Everybody’s serious but me. / I occurs to me that I am America. / I am talking to myself again” (1959, p. 40-41).

²⁴¹ O texto em língua estrangeira é: “My national resources consist of two joints of marijuana millions of genitals an unpublishable private literature that goes 1400 miles an hour and twentyfive-thousand mental institutions” (1959, p. 41).

²⁴² O texto em língua estrangeira é: “My ambition is to be President despite the fact that I’m Catholic” (1959, p. 41).

²⁴³ O texto em língua estrangeira é: “America it’s them bad Russians. / Them Russians them Russians and them Chinamen. And them Russians” (1959, p. 42)

²⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “America this is the impression I get from looking in the television set” (1959, p. 43).

²⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “It’s true I don’t want to join the Army or turn lathes in precision parts of factories. I’m nearsighted and psychopathic anyway” (1959, p. 43).

²⁴⁶ Como o poema não aparece na tradução brasileira de Claudio Willer, faremos uso de tradução nossa.

qual a direção que lhe interessa: “nas profundezas do Terminal Greyhound²⁴⁷” (tradução nossa). A viagem, que se inicia pelo famoso ônibus da empresa de transporte *Greyhound* que cruza não somente a América, como também chega ao México, está na queda, no abismo, no despenhadeiro. É de lá que Ginsberg tem outra visão quando está “olhando para o céu²⁴⁸” (tradução nossa). Nos limites da linguagem, o poeta ultrapassa a regularidade da vida para atingir outro nível. “Preocupando-se com a eternidade²⁴⁹”, traz à tona “a pobreza de nossas vidas²⁵⁰” (tradução nossa).

Esta miséria é representada pelas imagens que se sucedem no poema. Dentre elas, “um índio morto de susto conversando com um policial enorme pela máquina de Coca-Cola²⁵¹” (tradução nossa). O arcaico perece em um mundo tomado pelo controle, pela força (em alguns casos, física) do Estado, tomado por interesses cujo aspecto financeiro ganha grande importância. Tudo vira mercadoria. A poesia do poeta vira mercadoria. Porém, não o impede de se assumir excêntrico ao apontar para além do banal. “Eu olhando ao redor o sonho horrível²⁵²” (tradução nossa). O poeta sonha, mesmo quando o pesadelo está presente.

Na segunda parte do poema, Ginsberg não se restringe a muros, fronteiras, barreiras, impedimentos. Começa com o “rosto negro [...] empurrando com a barriga um enorme cavalo de lata empilhado com bagagem preta²⁵³” (tradução nossa). Além da figura do índio, o negro aparece como aquele que segue viagem, carregando seu passado nas costas pelas vias de um mundo que cada vez mais se fecha e acredita nas noções de modernidade e progresso.

O poema segue com a terceira parte, na qual destacamos “a estrutura precária do tempo²⁵⁴” (tradução nossa) subvertida pelo poeta. Presente e passado se encontram na estrada percorrida. Ginsberg aspira que os primeiros tempos não estejam enterrados num canto esquecido da mente, mas sim que sejam pleiteados como intervalos mágicos do agora, como passagens de retorno ao princípio. “Segurar as malas para enviar nas estradas, carregar nossa bagagem de um lugar para o outro, procurando um ônibus que nos leve de volta à Eternidade²⁵⁵” (tradução nossa).

²⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “In the depths of the Greyhound Terminal” (1959, p. 44).

²⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “looking at the sky” (1959, p. 44).

²⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “worrying about eternity” (1959, p. 44).

²⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “the poverty of our lives” (1959, p. 44).

²⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “an indian dead with fright talking to a huge cop by the Coke machine” (1959, p. 44).

²⁵² O texto em língua estrangeira é: “me looking around at the horrible dream” (1959, p. 44).

²⁵³ O texto em língua estrangeira é: “black face [...] pushing with his belly a huge tin horse piled high with black baggage” (1959, p. 45).

²⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “the rickety structure of Time” (1959, p. 46).

²⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “To hold the bags to send on the roads, to carry our luggage from place to place looking for a bus to ride us back home to Eternity” (1959, p. 47).

Na quarta e última parte de “No guarda-volumes de Greyhound”, a concepção de tempo reaparece. Primeiro, como um momento específico. “O relógio registrando meia-noite e quinze minutos do dia nove de maio de 1956²⁵⁶” (tradução nossa). O tempo, este fenômeno que acontece sem interrupções, é apreendido pela escrita, pela poesia, pelo verso de Ginsberg. O registro está feito. Entretanto, não significa que seja uma prisão. Ao contrário, trata-se de um momento único que explode em diferentes direções. A pulsão temporal não se restringe. Presente, passado e futuro se misturam em um intervalo dinâmico. O que o poeta leva consigo não estabelece muros, mas pontes entre saberes aparentemente distintos.

Em “Um asfódelo” (*An asphodel*²⁵⁷), poema seguinte de *Uivo*, a viagem do poeta segue, mas as estradas e caminhos são outros. Se um campo de asfódelos nos remete (segundo a mitologia grega) ao mundo ordinário, diminuto e inferior dos mortos, dominado por Hades, Ginsberg faz uso simbólico da flor enquanto representação da natureza que “identifica-se com o princípio de uma humanidade renovada” (1995, p. 112), segundo Jacques Rancière em *Políticas da Escrita*. Morte e vida, fim e recomeço se complementam num “desejo inatingível²⁵⁸” (tradução nossa).

Através do asfódelo, o poeta recria seu estado mental. É tomado pela inspiração “bêbado, nu e sonhando, na ausência da eletricidade... / repetidamente comendo a raiz baixa do asfódelo²⁵⁹” (tradução nossa). Entre as flores de um “sofá florido²⁶⁰” (tradução nossa), a condição de encanto e deslumbramento de Ginsberg o fazem sentir a sensação do prazer. “O deleite da minha própria nudez²⁶¹” (tradução nossa).

No poema “Canção” (*Song*), o amor aparece como “o peso do mundo²⁶²” (2010, p. 115) que os malditos carregam “sob o fardo da insatisfação²⁶³” (2010, p. 115). Não é símbolo de passividade, mas transição pela qual o indivíduo segue “até tornar-se humano²⁶⁴” (2010, p. 115). Este amor, nas palavras de Ginsberg, “sai para fora do coração / ardendo de pureza²⁶⁵” (2010, p. 115) para superar “o fardo da vida²⁶⁶” (2010, p. 116). Para o poeta, ele “não pode ser

²⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “The clock registering 12:15 A.M., May 9, 1956” (1959, p. 47).

²⁵⁷ Como o poema não aparece na tradução brasileira de Claudio Willer, faremos uso de tradução nossa.

²⁵⁸ O texto em língua estrangeira é: “Unattainable desire” (1959, p. 49).

²⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “drunk naked and dreaming, in the absence of electricity... / over and over eating the low root of the asphodel” (1959, p. 49).

²⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “flowery couch” (1959, p. 49).

²⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “the treat of my own nudity” (1959, p. 49).

²⁶² O texto em língua estrangeira é: “The weight of the world” (1959, p. 50).

²⁶³ O texto em língua estrangeira é: “under the burden of dissatisfaction” (1959, p. 50).

²⁶⁴ O texto em língua estrangeira é: “till born in human” (1959, p. 50).

²⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “looks out of the heart / burning with purity” (1959, p. 51).

²⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “the burden of life” (1959, p. 51).

negado / não pode ser contido²⁶⁷” (2010, p. 116), mesmo sabendo que “o peso é demasiado²⁶⁸” (2010, p. 116). Ao amor é atribuído uma força que, sob tal perspectiva, é incontrollável. Por isso, “deve dar-se / [...] em toda a excelência / do seu excesso²⁶⁹” (2010, p. 116). A entrega é completa, sexual e espiritualmente. “Os corpos quentes / brilham juntos / na escuridão²⁷⁰” (2010, p. 117). O caminho pelo qual “a alma sobe / feliz até o olho²⁷¹” (2010, p. 117) é o mesmo que “eu queria / eu sempre quis / eu sempre quis / voltar / ao corpo / em que nasci²⁷²” (2010, p. 117), ou seja, um retorno à pureza infantil que ainda não havia cedido às transformações nas quais a liberdade criativa é prejudicada pelas regras sociais.

Em “Órfão selvagem” (*Wild orphan*²⁷³), o indivíduo desamparado está solto, livre, desprendido da mãe sem emoção e entusiasmo – “mãe sem graça²⁷⁴” (tradução nossa). Por mais que ela (seria a mãe de Ginsberg? Sua condição, sem alegria ou arrebatamento, seria pelo fato de sua insanidade ter sido controlada e amenizada a força, através dos tratamentos dos hospícios pelos quais passou?) o leve para passear, “ele é filho dos fugitivos²⁷⁵” (tradução nossa). Desertor da vida medíocre, “ele imagina carros / e monta-os em seus sonhos²⁷⁶” (tradução nossa). E qual seria o motivo desta solidão? “Para criar / fora de sua própria imaginação / a beleza de sua natureza²⁷⁷” (tradução nossa). O poeta leva ao mundo moderno instantes desta beleza imaginária, deste encanto adormecido, reencantando o panorama ao fazer de seus “antepassados – uma mitologia²⁷⁸” (tradução nossa). Ginsberg nos mostra que se trata de “uma questão da alma²⁷⁹” (tradução nossa) que reconhece em outras almas não apenas as mesmas feridas, mas também a ilusão da pureza como maneira de amenizar suas dores. “E os feridos / perdendo sua lesão / na inocência deles²⁸⁰” (tradução nossa).

No último poema de *Uivo*, intitulado “Atrás do real” (*In back of the real*²⁸¹), Ginsberg expõe a importância de olhar, admirar e contemplar as mínimas coisas da vida, aquelas que muitas vezes passam despercebidas. Mesmo vivenciando a industrialização da vida, o poeta

²⁶⁷ O texto em língua estrangeira é: “cannot deny / cannot withhold” (1959, p. 51-52).

²⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “the weight is too heavy” (1959, p. 52).

²⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “must give / [...] in all the excellence / of its excess” (1959, p. 52).

²⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “the warm bodies / shine together / in the darkness” (1959, p. 52).

²⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “the soul comes / joyful to the eye” (1959, p. 52).

²⁷² O texto em língua estrangeira é: “I wanted / I always wanted / I always wanted / to return / to the body / where I was born” (1959, p. 53).

²⁷³ Como o poema não aparece na tradução brasileira de Claudio Willer, faremos uso de tradução nossa.

²⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “blandly mother” (1959, p. 54).

²⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: “he’s the son of the absconded” (1959, p. 54).

²⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “he imagines cars / and rides them in his dreams” (1959, p. 54).

²⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “to create / out of his own imagination / the beauty of his wild” (1959, p. 54).

²⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “forebears - a mythology” (1959, p. 54).

²⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “a question of the soul” (1959, p. 55).

²⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “And the injured / losing their injury / in their innocence” (1959, p. 55).

²⁸¹ Como o poema não aparece na tradução brasileira de Claudio Willer, faremos uso de tradução nossa.

mostra em seus versos o valor de apreciar o encanto presente em cada parada de carro, de ônibus, de trem. “Pátio ferroviário em São José / Eu vaguei desolado / em frente a uma fábrica de tanques / e sentei em um banco [...] / Uma flor estava no feno²⁸²” (tradução nossa). O poeta vê uma flor. Ela é seca, sem vida. Uma flor em meio a fábrica. A flor é figura estranha. “A estrada de asfalto / - a terrível flor do feno / - eu pensei²⁸³” (tradução nossa). Ginsberg contempla não somente esta flor, mas destaca também todo seu entorno “sujo²⁸⁴” (tradução nossa) tomado pela mecanização industrial da civilização moderna. A flor é vista como algo belo que sofre as consequências do progresso, da máquina, da indústria. “Flor amarela, amarela, e / flor da indústria, / flor feia, espinhosa e resistente / flor no entanto, / com a forma do grande amarelo²⁸⁵” (tradução nossa). A esperança se renova na flor. Embora engolida pelo processo civilizatório, o poeta vê na flor uma extensão de si, de uma visão ampla. Há mais do que o contraste entre a natureza da flor e o cenário urbano. Ela, a flor simbólica de girassóis e asfódelos, a flor do cimento, marca posição em meio ao panorama cinza que a encobre, escondendo-a. Porém, rebela-se pelos versos do poeta, pela poesia enquanto signo do reencantamento. “Esta é a flor do mundo²⁸⁶” (tradução nossa).

Neste capítulo 5, a cada poema de *Uivo*, o poeta nos apresenta versos que escandalizam. Configuram o relato de alguém que poeticamente atravessou o tempo, o país, o inferno para fundir sua subjetividade com o universo. Supera limites com versos longos cheios de coloquialidade, espontaneidade, ironia e veemência. Sob efeito de substâncias, dá asas ao delírio. Ao mesmo tempo em que revela o vazio da existência do indivíduo que obedece o padrão no mundo moderno – pensamento racional, capitalista, moralista, sistemático, etc. – promove a continuidade de uma tradição (que veremos no capítulo 6 a partir da leitura parafrástica de *A queda da América*) na qual poetas como Blake, Rimbaud, Williams e Whitman questionam o estabelecido trazendo à tona momentos de arrebatamento, de reencantamento em meio a sobriedade dos dias.

²⁸² O texto em língua estrangeira é: “Railroad yard in San Jose / I wandered desolate / in front of a tank factory / and sat on a bench [...] / A flower lay on the hay on” (1959, p. 56).

²⁸³ O texto em língua estrangeira é: “the asphalt highway / - the dread hay flower / I thought” (1959, p. 56).

²⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “dirty” (1959, p. 56).

²⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: Yellow, yellow flower and, / flower of industry, / tough spiky ugly flower, / flower nonetheless, / with the form of the great yellow” (1959, p. 56-57).

²⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: “This is the flower of the World” (1959, p. 57).

6 A QUESDA DA AMÉRICA: NAS CURVAS DO DESLOCAMENTO, “DESLIGUE-SE DA MATÉRIA, & OLHE AO REDOR”

Na América do século XIX, o poeta critica a escolha da restrição, do controle, da racionalidade em detrimento às emoções e sentimentos. Ele condena a ganância, a corrupção, a expansão do materialismo como se fossem um vazão que se instala no coração do país. Espalha a ideia de que a literatura salva. Talvez se a palavra poética fosse propagada no lugar dos discursos oficiais, a América de então pudesse ampliar sua visão em relação a vida.

O poeta em questão é Walt Whitman e a obra, *Democratic Vistas*. Não à toa Ginsberg – que cada vez mais se aprofundava numa busca espiritual na virada dos anos 60 para os 70 que incluía desde estudos sobre budismo a aparições em passeatas, protestos e atividades públicas – dedica *A queda da América (The Fall of America)* a Whitman e reproduz trechos do livro citado. De acordo com as palavras do poeta e autor americano de *Democratic Vistas*, “uma camaradagem intensa e amorosa, o apego pessoal e apaixonado entre os homens – algo que, difícil de definir, encontra-se por trás das lições e ideais dos mais profundos salvadores de todas as terras e todas as épocas²⁸⁷” (2014, p. 9). Aproximação que transcende as relações habituais, ela acontece pela via da afeição, da afinidade. Este vínculo se dá “no desenvolvimento, na identificação e na predominância desta camaradagem fervorosa²⁸⁸” (2014, p. 9).

Whitman expõe em *Democratic Vistas* uma ideia que nem todos compreendem. “Muitos dirão que se trata de um sonho, e não seguirão minhas inferências²⁸⁹” (2014, p. 9). Não é o caso de Ginsberg. O poeta de *A queda da América* tem simpatia, afeto e apego pela estrada aberta por Whitman, marcada, dentre outras características, de “fios de amizade máscula, carinhosa e amorosa, pura e doce, forte e duradoura, levada a graus até então desconhecidos²⁹⁰” (2014, p. 9).

É na direção deste itinerário de imaginação, utopia e devaneio que os versos de Ginsberg em *A queda da América* apontam. A obra – uma coleção de poemas produzidos

²⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: “Intense and loving comradeship, the personal and passionate attachment of man to man - which, hard to define, underlies the lessons and ideals of the profound saviors of every land and age” (1972, s/p).

²⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “to the development, identification, and general prevalence of that fervid comradeship” (1972, s/p).

²⁸⁹ O texto em língua estrangeira é: “Many will say it is a dream, and will not follow my inferences” (1972, s/p).

²⁹⁰ O texto em língua estrangeira é: “threads of manly friendship, fond and loving, pure and sweet, strong and life-long, carried to degrees hitherto unknown” (1972, s/p).

entre 1965 e 1971 dividida em 5 partes – traz à tona o turbilhão (em tom profético) que toma conta da América da metade dos anos 60 até o começo dos anos 70.

No primeiro bloco de poemas intitulado “Via Vórtice Costa Oeste à Leste, 1965-1966” (*Thru the Vortex West Coast to East 1965-1966*), Ginsberg inicia *A queda da América* com o poema “Princípio de um poema destes estados” (*Beginning of a poem of these states*), escrito em 1965. A viagem é para dentro. Vai pelas entranhas da América. Há uma série de lugares descritos. São penhascos, morros, represas, planícies, assim como pessoas que encontra ou apenas vê de passagem. “Em Omak garota gorda de macacão jeans conduz cavalo baio grande pelo asfalto²⁹¹” (2014, p. 13). A partir de uma visão mais madura, porém não menos verborrágica e instigante, Ginsberg percorre inúmeros cenários. O poeta trata de temas políticos misturando poesia, relatos de viagens, anotações de experiências pessoais, notícias de rádio, canção popular, manchetes jornalísticas e complexos efeitos espontâneos. “Voz de Bob Dylan no ar, canção folclórica massificada manufaturada de uma alma única – *Please crawl out your window* – ouvida pela primeira vez²⁹²” (2014, p. 13).

A abismo está sempre a frente, na próxima curva. Ginsberg cai na vida “riscando o espaço²⁹³” (2014, 14). Anoitece, amanhece, faz calor, faz frio e o poeta traz para seus versos cada detalhe dos momentos que se sucedem. Ambientes mais naturais do que urbanos aparecem. “Coiole saltando à frente do caminhão, & descendo encosta, pulando dentro do rio, subindo campo correndo até floresta da encosta, parou de repente & virou pra olhar pra nós²⁹⁴” (2014, p. 14-15). A natureza mostra sua força. O coiole²⁹⁵, mamífero característico da América, guarda em sua simbologia alguns aspectos: animal visto como sinônimo de desgraça, de mau agouro, de falsidade e, ao mesmo tempo, de sabedoria, de iluminação e de reverência, cruza fronteiras acompanhando os imigrantes. Autônomo, vive sozinho e em matilhas. Figura mitológica para povos nativos americanos, são vistos como criadores do mundo, os primeiros a povoar o planeta.

Animais além do coiole como urso, raposa e muitos outros não somente dão o ar da graça como também falam, conversam, perguntam e apontam caminhos. Mesmo com o

²⁹¹ O texto em língua estrangeira é: “At Omak a fat girl in dungarees leads her big brown horse by asphalt highway” (1972, p. 1).

²⁹² O texto em língua estrangeira é: “Bob Dylan’s voice on airways, mass machine-made folksong of one soul - Please crawl out your window - first time heard” (1972, p. 1).

²⁹³ O texto em língua estrangeira é: “speeding thru space” (1972, p. 2).

²⁹⁴ O texto em língua estrangeira é: “Coyote jumping in front of the truck, & down bank, jumping thru river, running up field to wooded hillside, stopped on a bound & turned round to stare at us” (1972, p. 2).

²⁹⁵ Para saber mais, acesse: <https://www.spiritanimal.info/coyote-spirit-animal/>

avanço de “rifles & bombas de cianureto²⁹⁶” (2014, p. 15), a floresta se revela e resiste. Até quando?

O poeta dorme, acorda, repete mantras e passa por rochas, lagos, pinheiros, placas. Ouve vozes de ontem que lastimavam o enterro do passado e gritos que urravam a atualidade de então. “Frank Sinatra lamentando anos distantes, velhas gravações de vozes tristes setembras, e Beatles gritando Help! vozes ululando ternura²⁹⁷” (2014, p. 17). Mas estar em meio a um cenário de floresta, bosque, mata e selva não significa estar alheio aos problemas do ser humano. Tudo está conectado.

Toda a memória de repente presente voltando, grandes florestas secas ardendo em chamas na Califórnia, paraquedistas americanos atacando guerrilheiros nas montanhas do Vietnã, sobre estrada alva feito porcelana o azul tranquilo de um vasto lago²⁹⁸ (2014, p. 17).

O contato com a natureza faz o passado retornar. Porém, ele queima na mão do ser humano – esta criatura mais preocupada com guerras entre nações, ataques bélicos e conquistas à força. Se pensarmos nos primeiros tempos do mundo, a imagem da montanha era de um lugar de difícil acesso, mas de verde e natureza intactas. Ela agora adquire uma camada suja de sangue e violência. É “a Bomba Infernal sobre estradas e cidades do planeta, fim de ano, luzes verdes do Terminal Militar de Oakland incendeiam na escuridão da tarde²⁹⁹” (2014, p. 18). A vida militarizada escurece o mínimo de luz. Já a econômica, ganha um semblante. “Bank of America arde rubro sob pirâmides de neon, eis a cidade, eis a face da guerra³⁰⁰” (2014, p. 18).

Apesar dos percalços, o poeta não está sozinho e não pensa em parar. Ao contrário. O declínio da queda está só começando. Segue “descendo do viaduto da freeway para a livraria City Lights, rosto de Peter e televisão, dinheiro e novas peregrinações por vir³⁰¹” (2014, p. 18).

²⁹⁶ O texto em língua estrangeira é: “rifles & cyanide bombs” (1972, p. 2).

²⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “Frank Sinatra lamenting distant years, old sad voice’d September’d recordings, and Beatles crying Help! their voices woodling for tenderness” (1972, p. 4).

²⁹⁸ O texto em língua estrangeira é: “All memory at once present time returning, vast dry forests a fire in California, U.S. paratroopers attacking guerrillas in Vietnam mountains, over porcelain-white road hump the tranquil azure of a vast lake” (1959, p. 4).

²⁹⁹ O texto em língua estrangeira é: “The Hell Bomb over planet roads and cities, year-end come, Oakland Army Terminal lights burn green in evening darkness” (1959, p. 5).

³⁰⁰ O texto em língua estrangeira é: “Bank of America burns red signs beneath the neon pyramids, here is the city, here is the face of war” (1959, p. 5-6).

³⁰¹ O texto em língua estrangeira é: “gliding down freeway ramp to City Lights, Peter’s face and television, money and new wanderings to come” (1959, p. 6).

No poema seguinte, “Continuação de um longo poema destes estados: de São Francisco pro sul” (*Continuation of a long poem of these states: S.F. Soutward*), a peregrinação do poema anterior continua. O poeta sai de “ruas ribaltas / Centro de São Francisco zunindo por mim, prédios / ornados por varandas Freeway³⁰²” (2014, p. 19). Vê o que fica para trás e acena para o próximo destino. O poema é escrito dias antes do natal de 1965. Ginsberg aborda a data natalina como mais um dia “no meio da mesma mata profunda / que todos os tristes natais de outrora³⁰³” (2014, p. 19). O natal não impede as “colunas de metal, fumaça jorrando rumo às nuvens³⁰⁴” (2014, p. 19). A poluição do meio ambiente não tem folga dia 25 de dezembro. As pessoas que trabalham nos Correios, assim como os soldados que lutam no Vietnã, não têm descanso no dia de Natal:

enquanto isso Funcionárias separam cartas no correio / Rios de jornal pro Vietnã dos soldados [...]. / E o Natal dos Correios o mesmo lugar pardo / dedos pretos dos funcionários / malotes empoeirados cheios de cartas / 1948 N.Y. Oitava avenida foi / ou quando Peter era motorista dos Correios 1955³⁰⁵ (2014, p. 19).

O Natal chega e o trabalho não para, a guerra não para. Notícias vêm e vão. Nada muda para os funcionários e funcionárias dos Correios. As cartas precisam sair e chegar. Viajam, cruzam o país. Ginsberg também. No frenesi de seus versos, vê o “brilho das luzes reflexo no para-brisa, / tremor de adrenalina nos ombros³⁰⁶” (2014, p. 19). A vida é uma surpresa a cada experiência. Das menores às mais complexas. O que o aguarda “depois da curva³⁰⁷” (2014, p. 20)?

A *queda da América* segue com o poema “Estes estados, chegando a Los Angeles” (*These states, into L.A.*). Se antes o rádio trazia música, alegria, entusiasmo e prazer, agora cede espaço a outros tipos de voz. “Estática radiofônica de Saigon / ‘E a Glória do Senhor’ / Voz do Locutor³⁰⁸” (2014, p. 20). A fala comunal do poeta se contrapõe às transmissões de rádio, aos meios de comunicação que atuam no poema de Ginsberg como metonímia da América que mistura enfrentamento bélico, protestantismo religioso e “superpopulação,

³⁰² O texto em língua estrangeira é: “Stage-lit streets / Downtown Frisco whizzing past, buildings / ranked by Freeway balconies” (1972, p. 7).

³⁰³ O texto em língua estrangeira é: “in the midst of the same deep wood / as every sad Christmas before” (1972, p. 7).

³⁰⁴ O texto em língua estrangeira é: “metal columns, smoke pouring cloudward” (1972, p. 7).

³⁰⁵ O texto em língua estrangeira é: “Meanwhile Working Girls sort mail into the red slot / Rivers of newsprint to soldiers’ Vietnam [...]. / And Postoffice Christmas the same brown place / mailhandlers’ black fingers / dusty mailbags filled / 1948 N.Y. Eighth Avenue was / or when Peter drove the mailtruck 1955” (1972, p. 7).

³⁰⁶ O texto em língua estrangeira é: “Bright lights’ windshield flash, / a adrenalin shiver in shoulders” (1972, p. 7).

³⁰⁷ O texto em língua estrangeira é: “around the curve” (1972, p. 7).

³⁰⁸ O texto em língua estrangeira é: “Radio static from Saigon / ‘And the Glory of the Lord’ / Newscaster Voice” (1972, p. 9).

superpopulação, / Me dá um pouco de terra / Me dá quanto meu irmão? / Cada homem possui boa propriedade?³⁰⁹” (2014, p. 21-22). O brilho das coisas só parece vir quando “Cobra-Shakti do LSD penetra Consciência feito um gás / - Vênus mais brilhante que eu já vi³¹⁰” (2014, p. 22). Se o tempo opera de maneira diferente da trivial quando Ginsberg está sob efeito de substâncias que alteram sua consciência, então a morte perde sua concepção de separar vivos e mortos, alma e matéria. Tudo se conecta e ocupa o mesmo espaço. “Vi o fantasma de Neal / passando, o fantasma de Ferlinghetti³¹¹” (2014, p. 22). Substâncias “fazem a cabeça” enquanto pessoas são retiradas de suas vidas para servirem a algo que nem elas mesmas sabem direito o que é. Apesar das insurreições, as obrigações são cumpridas de acordo com o que se espera.

Indivíduos rejeitados por exame psicotécnico categoria IY serão reexaminados / para irem servir no Vietnã. / Bradley viajando de ácido / rabiscando desenhos em Formulários do Exército? / Peter classificado Psicótico dizendo a seu Sargento: / ‘Um Exército é um Exército contra o Amor’. / Trabalho no Natal pilha de papéis na mesa do presidente / trinta centímetros de altura! / ele tem que acabar tudo hoje!³¹² (2014, p. 24).

A América é dividida entre patriotas e desertores. Mas há esperança. “Se bem que a Inglaterra cantou com os Beatles!³¹³” (2014, p. 24). O êxtase provocado pelas canções e apresentações do quarteto de Liverpool nos lembra que “TEU NOME ESTÁ ESCRITO NO CÉU³¹⁴ ” (2014, p. 25). Grito para ser ouvido ao longe, pois está “servindo a causa da liberdade pra sempre dando a essa gente / uma oportunidade³¹⁵” (2014, p. 25). Esta voz ouve outras vozes. Não se expressa sozinha. “Sons Recortados que enchem o Éter, / vozes no fundo do cérebro³¹⁶” (2014, p. 25). A substância potencializa o que já está presente na mente do

³⁰⁹ O texto em língua estrangeira é: “Overpopulation, overpopulation / Give me 3 acres of land / Give my brother how much? / Each man have fine estate?” (1972, p. 9).

³¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “LSD Shakti-snake settles like gas into Consciousness / - Brightest Venus I’ve ever seen” (1972, p. 9-10).

³¹¹ O texto em língua estrangeira é: “I saw the ghost of Neal / pass by, Ferlinghetti’s ghost” (1972, p. 10). Vale a pena ressaltar que Neal Cassady, grande nome da geração *beat*, morreu em 1968 e Lawrence Ferlinghetti, poeta editor de *Uivo*, está vivo até hoje. Ele fez 101 anos em 2020.

³¹² O texto em língua estrangeira é: “IY Mental Rejectees will be reexamined / for service in Vietnam. / Bradley high on acid / drawing pictures on Army Forms? / Peter classified Psycho telling his Sergeant: / ‘An Army is an Army against Love’ / Xmas day work stack of papers on the President’s desk / a foot high! / he has to finish them tonight!” (1972, p. 12).

³¹³ O texto em língua estrangeira é: “Tho England rang with the Beatles!” (1972, p. 12).

³¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “YOUR NAME IS WRITTEN IN HEAVEN” (1972, p. 13).

³¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “serving the cause of freedom forever giving these people / an opportunity” (1972, p. 13).

³¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “Cut-Up Sounds that fill Aether, / voices back of the brain” (1972, p. 13).

poeta – um clamor elevado e uníssono: “queremos ser tratados como Homens, / como seres humanos...³¹⁷” (2014, p. 25).

Os primeiros versos do poema a seguir reforçam a noção de mobilidade. Em “Poema Estradeira Los Angeles - Albuquerque - Texas - Wichita” (*Hiway Poesy LA - Albuquerque - Texas - Wichita*), Ginsberg anuncia: “e vamos nós! / pela América afora³¹⁸” (2014, p. 26). Durante a viagem, o rádio relembra como está o país: paralisado nas notícias sobre o Vietnã dadas pela imprensa americana e nos gritos que acordam os soldados nos acampamentos: “voz radiofônica da moça californiana / falando sobre vietcong – / *Oh what a beautiful morning*³¹⁹” (2014, p. 26). Entre uma notícia e outra, a música retorna. “*For he’s oh so Good / and he’s oh so fine / and he’s oh so healthy / in his body and his mind* / Os Kinks no rádio do carro³²⁰” (2014, p. 27).

No poema de Ginsberg, a natureza ganha contornos humanizados e cósmicos. É um corpo com “veias de neve no cume³²¹” (2014, p. 27). Interrompe (mesmo que por um instante) o dia-a-dia de um mundo que se esmaga cada vez mais em atos de violência e olhares de cobiça. “O planeta suspenso, / o ar suspenso, / das árvores suspendem-se os galhos, / Caminhão de terra suspenso na estrada – / Espetáculo da Tarde, / canos gigantes luzindo o universo / Mágica que pesa toneladas mil³²²” (2014, p. 27-28). A expansão do cosmos, em oposição ao lucro desenfreado, guia o “velho vagabundo com sua mochila surrada / esfarrapada na corcunda / subindo o morro suspenso [...] / boné de pano enfiado na cabeça / unhas pretas³²³” (2014, p. 28). A busca de Ginsberg pela América não para. “E o cubo de ácido entrou no Arizona... [...] / e vamos atravessando o Arizona em nosso Bat-móvel³²⁴” (2014, p. 29). Na alta velocidade existencial de Ginsberg, o poeta incorpora não só signos de

³¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “we want to be treated like Men, / like human...” (1972, p. 13).

³¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “up up and away! / we’re off, Thru America” (1972, p. 14).

³¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “California Radio Lady’s voice / Talking about Viet Cong - / Oh what a beautiful morning” (1972, p. 14).

³²⁰ O texto em língua estrangeira é: “For he’s oh so Good / and he’s oh so fine / and he’s oh so healthy / in his body and his mind / The Kinks on car radio” (1972, p. 15). “Porque ele é tão Bom / é o maior simplesmente / e é tão saudável / de corpo e de mente” (N.T.). A canção “A well respected man” faz parte do EP *Kwyet Kinks*, de 1965.

³²¹ O texto em língua estrangeira é: “veined with snow at the top” (1972, p. 15).

³²² O texto em língua estrangeira é: “The planet hanging, / the air hanging, / Trees hang their branches, / A dirt truck hanging on the highway - / Spectacle of Afternoon, / giant pipes glistening in the universe / Magic that weighs tons and tons” (1972, p. 15).

³²³ O texto em língua estrangeira é: “Old bum with his rough / tattered pack hunched / walking up the hill hanging [...] / cloth cap pulled over his head / black fingernails” (1972, p. 15).

³²⁴ O texto em língua estrangeira é: “And the cube of acid smuggled into Arizona... [...] / as we drive along in the Bat-mobile thru Arizona” (1972, p. 16).

comunicação de massa, mas capta tudo que é possível. “Olhos registram, nervos enviam ondas pro cérebro [...] / Voz se repetindo, / oscilando amplificada³²⁵” (2014, p. 29).

O panorama racional, normativo e mercantil desencanta o mundo. Deixa o “DESERTO PINTADO, / floresta petrificada [...] / Gás ardendo, fumaça noturna de refinaria³²⁶” (2014, p. 31), a voz da América com seus chamados para a guerra.

Estudante mochileiro / com bolsa do Fundo de Defesa Nacional / com seus óculos de tartaruga negros, / cabelos louros finos, / “Se teu país te chama, você vai?” / “Se meu país me convocasse... / aí eu iria” / Jovem americano egoísta sempre interessado na própria pele / - e carro azul veloz pela estrada / com adesivo no para-choque: / “Orgulho-me de ser americano” / no banco da frente da direita, chapelão de caubói³²⁷ (2014, p. 33).

Mas a estrada percorrida por Ginsberg é outra. Nela, destacam-se, por exemplo...

dois mochileiros, um cajun³²⁸ caladão / cantando com voz negra / blues companheiro de viagem. / O outro estudante esperto / cabelos ondulados, desbonito, desbonito / e doce / com cara chupada de pachuco / tinha lá suas filosofias - / viajando de ca rona de Albuquerque / até Nova Orleans ver carnaval³²⁹ (2014, p. 34).

Alguns obstáculos possibilitam o movimento. Sair de um lugar para o outro, preferencialmente para fora dos grandes centros urbanos, pois “o Mal acumula nas Cidades³³⁰” (2014, p. 35). O centro pouco se importa com o periférico. A maldade que toma conta das cidades é relatada pelo poeta como...

milionários texanos / se isolam em arranha-céus / na planície salpicada de luzes / ou, nas cidades, isolados dos veados / viúvas & sopranos europeias históricas / tramam conspirações contra comunistas, / mandam mensagens a Nova York, Austin, Wichita / Vancouver, Seattle, a Los Angeles [...] / Serafins do Poder Financeiro em planícies texanas / homens imensos obesos poderosos / enviando carradas de Capital

³²⁵ O texto em língua estrangeira é: “Eyes register, nerves send waves along to the brain [...] / Voice repeating itself, / wavering over the microphones” (1972, p. 17).

³²⁶ O texto em língua estrangeira é: “PAINTED DESERT, / petrified forest [...] / Gas flares, oil refinery night smoke” (1972, p. 18).

³²⁷ O texto em língua estrangeira é: “Hitchhiking student / supported by National Defense Fund / with his black horn rimmed glasses, / thin blond hair, / ‘If your country calls you, would you go?’ / ‘If my country drafted me... / then I would go’ / Selfish young american always interested in his own skin / - and blue car speeding along the highway / sticker on back / ‘I’m proud I’m an American’ / right front seat, a 10 gallon hat” (1972, p. 20).

³²⁸ Descendentes da população oriunda da Acádia (era localizada no nordeste da América do Norte) e expulsa de sua terra, fixaram-se ao sul dos Estados Unidos com sua música, culinária e cultura. Para saber mais, acesse: <https://www.bbc.com/news/magazine-34053365>

³²⁹ O texto em língua estrangeira é: “Two hitchhikers, one Cajun dumb mouth / who sang brown voiced / blues his travellin’ baby. / ‘Tother highschool smart / wavy hair, unbeautiful, unbeautiful / and gentle / pinched pachuco face / has ideas of his own philosophy - / thumbing out of Albuquerque / To New Orleans Mardigras” (1972, p. 21).

³³⁰ O texto em língua estrangeira é: “Evil gathers in Cities” (1972, p. 22).

[...] / Enfiando mensagens em milhões de ouvidos limpos-inocentes³³¹ (2014, p. 36).

A viagem poética de Ginsberg em *A queda da América* segue pelo poema “Autopoesia: fugindo de Bloomington” (*Auto Poesy: on the lam from Bloomington*). Neste poema (também escrito em 1966, mas não tão longo quanto o anterior), nota-se que não se pode parar se o destino do andarilho é sempre estar, por exemplo, “zarpando pro Leste em estradas luzidias de chuva³³²” (2014, p. 40). O trajeto é repleto de sons, desde o barulho do motor dos carros e das sirenes luminosas que passam até as onomatopéias das cidades, das histórias em quadrinhos. “Parei pra comprar fósforos / PLOWL do Silêncio / Luzes de rua luzem azulcósmico – breu! / POW, luzes acendem de novo / brilho no asfalto / bombas de gasolina da Mobil reluzem na chuva / ZAP, escuridão, faltou luz na estrada³³³” (2014, p. 40).

A sequência de *A queda da América* vem com outro poema escrito em 1966, chamado “De Kansas City a Saint Louis” (*Kansas City to Saint Louis*), no qual temos o poeta lembrando que “ontem à noite meu coração quase partiu dançando ao som de Cant Get no Satisfaction³³⁴” (2014, p. 42). A música e a dança levam o poeta a experimentar sensações-limites. Deixam-no próximo da catarse. “Minha boca encontrou o pau dele / minha mão debaixo de sua bunda / Até que o corpo todo endureceu / e o esperma engasgou minha garganta³³⁵” (2014, p. 44). Seu prazer sexual se contrapõe a padronizações, remetendo-nos aos primeiros tempos do planeta.

Conchas do mar no chão em estratos perto do pedágio - / Velho oceano já evaporado, / Mastodontes pisaram, dinossauros gemeram / quando essas colinas marrons eram / verdes-pântanos-vaporosos-pense / Nações pantanosas / Quando a John Birch Society ainda estava no calcanhar do Pterodátilo³³⁶ (2014, p. 44).

³³¹ O texto em língua estrangeira é: “Texas millionaires / sit in Isolate skyscrapers / on flata land dotted with lights / or, from cities, isolated from fairies / and screaming european dowagers & sopranos, / plot conspiracies against Communists, / send messages to New York, Austin, Wichita / Vancouver, Seattle, to Los Angeles [...] / Seraphs of Money Power on Texas plains / huge fat-bellied power-men / shoving piles of Capital [...] / Shoving messages into myriad innocent-cleaned ears” (1972, p. 23).

³³² O texto em língua estrangeira é: “Setting out East on rain bright highways” (1972, p. 27).

³³³ O texto em língua estrangeira é: “Stopped for matches / PLOWL of Silence, / Street bulbs flash cosmic blue - darkness! / POW, lights flash on again! / pavement-gleam / Mobil station pumps lit in rain / ZAP, darkness, highway power failure” (1972, p. 27).

³³⁴ O texto em língua estrangeira é: “Last night almost broke my heart dancing to / Cant Get No Satisfaction” (1973, p. 28). A canção “(I Can’t Get No) Satisfaction”, do grupo The Rolling Stones, faz parte do álbum *Out of Our Heads*, de 1965.

³³⁵ O texto em língua estrangeira é: “my mouth found his cock, / my hand under his behind / Till the whole body stiffed / and sperm choked my throat” (1972, p. 29).

³³⁶ O texto em língua estrangeira é: “Sea shells on the ground strata’d by the tumpike - / Old ocean evaporated away, / Mastodons stomped, dinosaurs groaned / when these brown hillocks were / leafy steam-green-swamp-think / Marsh nations / before the Birch Society was a gleam in the Pterodactyl’s eye” (1972, p. 30).

O que fazer pelas conchas do mar, pelos mastodontes e dinossauros? Como se opor a pedágios e a evaporação dos oceanos? Ginsberg relembra Rimbaud e seu amigo William Burroughs. Ambos são associados a alterações da mente. “Aguardando mudança da consciência [...] / café, vodca, noite de picos, / corpos jovens / belos autodesconhecidos [...] / numa noite de sexta / tomando porres³³⁷” (2014, p. 45). O álcool não necessariamente leva o indivíduo a uma descoberta. Ao contrário: no verso seguinte de Ginsberg, vemos a reflexão feita pelo poeta: o excesso é inimigo de qualquer busca espiritual se os olhos não estão abertos para o essencial. “Se tivessem aberto os olhos apesar da tonteira do uísque em bares à margem do Mississipi / e viajado pro campo com uma mochila pra cheirar a terra³³⁸” (2014, p. 46).

A imagem do “velho herói renovado, / nova década³³⁹” (2014, p. 48) mostra que o ciclo nunca termina. Este é o itinerário do poeta louco, transgressor, que se vê tanto no “Xamã com sua barba / no auge de sua força³⁴⁰” (2014, p. 48) quanto no “Doidão cabeludo de voz sutil e cômica³⁴¹” (2014, p. 48). O divino e a loucura se encontram. A transcendência e a coragem se tocam. As diferenças persistem, mas juntos compõem uma Alma, uma Bênção, um Desejo, uma “Força pairando sobre o rio / estrada sobre estrada / ligando subúrbio a subúrbio³⁴²” (2014, p. 48).

O primeiro bloco de poemas (Via Vórtice Costa Oeste À Leste) que compõem *A queda da América* termina com “De Bayonne a Nova York” (*Bayonne entering NYC*). Logo no primeiro verso, Ginsberg associa a *Big Apple* a...

caminhões de poluição enfileirados [...] / postes com caveletes [...] / Refinarias [...], Luz infernal de Newark / caminhões em comboio passando filas transcontinentais de gasolina, / placas de segurança piscando NÃO DURMA / Transformadores enormes enormes, / fumaça luminosa das Chaminés elétricas - / Mais Chaminés em chamas num quilômetro do que em todo o Kansas [...] / Que cheiro borracha queimada, óleo [...] / Ferrugem ferroviária, vapores fedorentos pantanosos³⁴³ (2014, p. 49).

³³⁷ O texto em língua estrangeira é: “waiting for change of consciousness, [...] / coffee, vodka, night for needles, / young bodies / beautiful unknown to themselves [...] / on a Friday evening / getting drunk” (1972, p. 31).

³³⁸ O texto em língua estrangeira é: “if they’d opened their eyes outa the whiskey-haze in Mississippi riverfront bars / and gone into the country with a knapsack to smell the ground” (1972, p. 31).

³³⁹ O texto em língua estrangeira é: “old hero renewed” (1972, p. 33).

³⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “Shaman with his beard / in full strength” (1972, p. 34).

³⁴¹ O texto em língua estrangeira é: “the longhaired Crank with subtle humorous voice” (1972, p. 34).

³⁴² O texto em língua estrangeira é: “Power stations stacked above the river / highway spanning highway / bridged from suburb to suburb” (1972, p. 34).

³⁴³ O texto em língua estrangeira é: “Smog trucks mile after mile [...] / Pylons trestled [...] / refineries [...] / Newark Hell-light / truck trains passing trans-continental gas-lines, / blinking safety signs KEEP AWAKE / Giant giant giant transformers, / electricity Stack’s glowing smoke - / More Chimney fires than all Kansas in a mile [...] / What smell burning rubber, oil [...] / Railroad rust, deep marsh garbage-fume” (1972, p.35).

Esta descrição cheia de características associadas à cidade grande (poluição, fumaça, chaminés, ferrugem, fedor) não são novidades para Ginsberg. “Eu nasci lá em Newark / letreiro do Serviço Público anos vinte / dava pra ver de longe a fumaça³⁴⁴” (2014, p. 50).

As inúmeras descrições se sucedem. Quase não se respira entre elas. Beiram um excesso ininterrupto, um exagero voluptuoso. Ginsberg traz ao poema sua mãe. O poeta relembra seus aspectos políticos, mentais e as (im) possibilidades implícitas na criação de palavras. “Hoje Naomi tua slalinesca loucarrua 18 Westside está bloqueada por um ônibus³⁴⁵” (2014, p. 52). O poeta trata a loucura como um imenso clarão que ilumina caminhos de transformação e expansão da mente. “Estaciono perto da livraria cheia de luzes – / Onde vou achar minha correspondência [...] / & começo a Cantar³⁴⁶” (2014, p. 53).

O segundo bloco de poemas de *A queda da América*, intitulado “Ziguezagueando de volta através destes estados” (*Zigzag back thru these states*) – escritos entre 1966 e 1967 – tem início por “Asas sobre o buraco negro” (*Wings lifted over the black pit*). As descrições continuam sendo a grande marca da obra. As sequências nem sempre fazem sentido. Entranham-se de tal maneira que não sabemos quando uma termina e a outra começa. Entre cenários hora urbanos, hora bucólicos, o poeta está “cantando Mantras durante toda a viagem / Hare Krishna [...] / Hari Om Namó Shivaye - Assim / Fiz minha música / Mantra americano - / ‘Paz em Chicago, / Paz em Saigon -’³⁴⁷” (2014, p. 57).

No poema posterior, “Cleveland, a baixada” (*Cleveland, the flats*) – dedicado ao poeta Darryl Allan Levy (que cometeria suicídio dois anos mais tarde) – Ginsberg apresenta mais uma avalanche de imagens. Por mais que seja impossível captar tudo o que acontece, o poeta não quer deixar escapar detalhe algum, nem mesmo o som do seguinte mantra: “Om Om Om Sa Ra Wa Bu Da Da Ki NI Yea, / Ben Zo Wa Ni Yea Benzo Bero / Tsa Ni Yea Hum Hum Hum / Phat Phat Phat Svaha!” (2014, p. 61).

Após “Cleveland, a baixada”, temos o poema “Um juramento” (*A vow*). Nele, o poeta reforça a ideia de se manter em movimento com o propósito de ampliar a visão da vida.

Hei de vagar por estes Estados / careca de barba / olhos olhando da janela do avião, /
cabelo solto no ônibus Greyhound meia-noite / debruçado no banco do táxi pra
admoestar / o motorista zangado xingando / mão levantada pra acalmar / seu veículo

³⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “I was born there in Newark / Public Service sign of the ‘Twenties / visible miles away through smoke” (1972, p. 36).

³⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “Tonight Naomi your 18th Westside Stalinesque madstreet’s blocked by a bus” (1972, p. 38).

³⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “Park by the bright-fit bookstore - / Where I’ll find my mail [...] / & begin to Sing” (1972, p. 39).

³⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “Chanting Mantras all the way / Hare Krishna [...] / Hari Om Namó Shivaye [...] / Made my own music / American Mantra - / ‘Peace in Chicago, / Peace in Saigon -’” (1972, p. 41).

indignado / que eu passo com o Sinal Verde do respeito comum³⁴⁸ (2014, p. 62).

Contra a “máquina da guerra devoradora de dinheiro [...] / por toda parte a digerir florestas [...] / em forma de fumaça³⁴⁹” (2014, p. 62), o juramento é mantido pelo poeta: “Hei de vagar por estes Estados o ano todo³⁵⁰” (2014, p. 63). O poeta mergulha de cabeça em ondas agitadas e acelera em estradas escorregadias.

A seguir, no poema “Ouro outonal: outono na Nova Inglaterra – Autopoesia até Hanover, New Hampshire” (*Autumn gold: New England fall – Auto Poetry to Hanover, New Hampshire*), a poluição já aparece nas primeiras horas do dia. “Tossindo na Manhã / Acordando com uma fera a vapor, cidade destruída / Bate-estacas socando entulho, / Chaminés vermelhas derramando substâncias químicas / dentro das Narinas de Manhattan³⁵¹” (2014, p. 64). Para Ginsberg, é preciso afastar-se do ambiente urbano para saber o que há lá fora, conhecer lugares que não sejam apenas lixo e barulho. “Quem está na cidade nem sabe / tem que sair de carro ver os pássaros / passando em bando pelo arbusto amarelo³⁵²” (2014, p. 65). Esta seria a maneira de experimentar outras realidades cuja racionalidade deixa de ser a armadilha que aprisiona. “Árvores gritam & soltam / Folhas de cores vivas. / Sim Árvores gritam & soltam folhas de cores vivas³⁵³” (2014, p. 65).

Ginsberg mostra a importância do processo iniciático para gerar no ser humano (num primeiro momento) mais perguntas do que respostas. “Passei os últimos anos achando que eu era meu corpo [...] / Achei que eu era consciência mental nos 10 anos anteriores [...] / Agora não sei que eu sou³⁵⁴” (2014, p. 66-67). Somente assim é possível ver o “caos maquinal na Terra³⁵⁵” (2014, p. 67) promovido por pessoas cujos interesses pessoais são colocados acima dos do planeta – é o caso da comparação feita entre a figura do estadista e a do poeta.

³⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “I will haunt these States / with beard bald head / eyes staring out plane window, / hair hanging in Greyhound bus midnight / leaning over taxicab seat to admonish / an angry cursing driver / hand lifted to calm / his outraged vehicle / that I pass with the Green Light of common law” (1972, p. 46).

³⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “the money munching war machine [...] / everywhere digesting forests [...] / & regurgitated as smoke” (1972, p. 46).

³⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “I’ll haunt these States all year” (1972, p. 46).

³⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “Coughing in the Morning / Waking with a steam beast, city destroyed / Pile drivers pounding down in rubble, / Red smokestacks pouring chemical / into Manhattan’s Nostrils” (1972, p. 48).

³⁵² O texto em língua estrangeira é: “you wouldn’t know in the city / Gotta come out in a car see the birds / flock by the yellow bush” (1972, p. 49).

³⁵³ O texto em língua estrangeira é: “Trees scream & drop / bright Leaves, / Yea Trees scream & drop bright leaves” (1972, p. 49).

³⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “I thought I was my body the last 4 years, [...] / I thought I was mind-consciousness 10 yrs before that, [...] / Now I don’t know who I am” (1972, p. 50).

³⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “Machine caos on Earth” (1972, p. 50).

Presidente Johnson num avião rumo ao Havaí, / Escortado por caças acima & abaixo / rosnando no ar - / Estalidos de eletricidade radioestáticas vindos do centro de comunicações: / Eu transmito através do Tempo, / Ele, com todos seus rádios & radares, / só um Instante³⁵⁶ (2014, p. 67).

A palavra poética atravessa os dias, os anos, os séculos. A comunicação acontece, apesar da distância temporal. É a afinidade que proporciona este tipo de conexão. Diferentemente do discurso efêmero, a poesia de Ginsberg revela o valor originário por trás da natureza sufocada.

Ouro ouro vermelho ouro amarelo ouro mais antigo que as cidades pintadas. / Ouro nos barrancos do rio Connecticut / Ouro na estrada de Ferro; / ouro escorrendo pela margem do rio, / Ouro no olho, ouro na serra, / áureas árvores ao redor do celeiro – / Silenciosas serras de ouro pequeninas³⁵⁷ (2014, p. 69).

A *queda da América* continua com o poema “Pronto, terminei com a maior pica” (*Done, finished with the biggest cock*). Ginsberg nos apresenta, dentre outros assuntos que aparecem como flashes, trechos que remetem ao episódio místico com William Blake.

3 da madrugada, sala cheia de elétrica amarela silenciosa / cortinas cerradas sobre Nova York, uma janela iluminada em a rranha-céu inacabado. [...] / fotos do Deleite-Ser-Consciência pregadas / à estante cheia de Milarepa Cósmico, *Escritos proféticos* de William Blake³⁵⁸ (2014, p. 70).

A experiência com o poeta inglês não é apenas espiritual ou mental. Ela também é corpórea. Lembremos que Ginsberg se masturbava quando tudo aconteceu. Contato com o próprio corpo, o próprio sexo. Ginsberg embaralha o público e o privado. “Pronto, terminei com desejo corpóreo de pica, raiva / gritando com motoristas de ônibus, Presidentes & Polícia. / Na outra margem. casa vazia, nenhum amante³⁵⁹” (2014, p. 70).

Na sequência, “Estrada de Bayonne a Tuscarora” (*Bayonne turnpike to Tuscarora*). O poeta retoma a rodovia e expõe sua indignação com as cenas que testemunha.

³⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “President Johnson in a plane toward Hawaii, / Fighter Escort above & below / air roaring - / Radiostatic electric crackle from the / center of communication: / I broadcast thru Time, / He, with all his wires & wireless, on an Instant” (1972, p. 51).

³⁵⁷ O texto em língua estrangeira é: “God gold red gold yellow gold older than / painted cities, / Gold over Connecticut River cliffs, / Gold by from railroad, / gold running down riverbank, / Gold in eye, gold on hills, / golden trees surrounding the barn - / Silent tiny golden hills” (1972, p. 53).

³⁵⁸ O texto em língua estrangeira é: “3 AM, living room filled with quiet yellow electric, / curtains hanging on New York, one window lit / in unfinished skyscraper. [...] / Being-Consciousness-Delight’s photo’s tacked / to bookshelf filled with Cosmic Milarepa, Wm. Blake’s Prophetic Writings” (1972, p. 54).

³⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “Done, finished with body cock desire, anger / shouting at bus drivers, President & Police. / Gone to other shore, empty house, no lovers” (1972, p. 54).

Estrada cinzenta monótona rumo ao cinzento Oeste – Meio-dia, planeta enfumaçado / Rodas de caminhões rugindo & avançando / passando pelo depósito de lixo / Cheiro de gás subindo o viaduto / tanques de óleo em poças congeladas, escadas de guindastes & / Suportes de geradores elétricos, Baterias descobertas sob o céu / Raiva no coração³⁶⁰ (2014, p. 71).

É preciso desligar-se do cotidiano urbano, progressista e racional para olhar lá para fora, para o aviso que urra, para a natureza e suas forças místicas. “Lindo crepúsculo sobre pequenez humana³⁶¹” (2014, p. 73). A ideia de controle estimula a desonestidade por trás das escolhas feitas e externadas como justas. “Estudantes bucha pra canhão preparados pra próxima sessão do Congresso [...] / E os Filhos dos Donos da Guerra são isentados do combate criado por seu país³⁶²” (2014, p. 76).

O cenário urbano, caótico, poluído e progressista domina o começo do poema “Janela aberta sobre Chicago” (*An open window on Chicago*). Há “fumaceira siderúrgica [...] / torres piscando sobre as nuvens [...] / espaço acima da cidade enevado de fuligem fina³⁶³” (2014, p. 77). E a paisagem se expande nas diversas cenas que se sucedem. Em cada uma delas, a relação entre aquele que tem o dever de vigiar e manter a ordem e os marginalizados na urbe a céu aberto. “Placa de restaurante da esquina a piscar, carro da polícia virou levando pra cadeia carregamento de vagabundo, / negros uniformes patrulhando as ruas / onde o sofrimento / levanta a mão trêmula de Mal de Parkinson pra pedir um cigarro³⁶⁴” (2014, p. 78).

Alguns dos artifícios usados pelo poeta para criticar este meio são a provocação e a ironia. “Esta metropolezinha é o melhor de que somos capazes? / Estas torres répteis / que tanto se orgulham de seus Executivos³⁶⁵” (2014, p. 79). A cidade “cresce” com prédios, arranha-céus, sujeira e um futuro nebuloso.

³⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “Monotone grey highway into the grey West - / Noon hour, the planet smoke-covered / Truck wheels roaring forward / spinning past the garbagedump/gas smell wafting thru Rahway overpass/ oiltanks in frozen ponds, cranes’ feederladders & / Electric generator trestles, Batteries open under heaven / Anger in the heart” (1972, p. 55).

³⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “Beautiful dusk over human tinyness” (1972, p. 57).

³⁶² O texto em língua estrangeira é: “Students cannon fodder prepared for next Congress session [...] / And the Children of the Warmakers’re exempt from fighting their parent’s war” (1972, p. 59).

³⁶³ O texto em língua estrangeira é: “steel smoke [...] / towers winking under clouds, [...] / space above city misted w/ fine soot” (1972, p. 61).

³⁶⁴ O texto em língua estrangeira é: “Corner Grill-lights blink, police car turned / & took away its load of bum to jail, / black uniforms patrolling streets / where suffering / lifts a hand palsied by Parkinson’s Disease / to beg a cigarette” (1972, p. 61-62).

³⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “Is this tiny cities the best we can do? / These tiny reptilian towers / so proud of their Executives” (1972, p. 62).

Tão bonitinha a Existência! Ficar à janela / lamentando a pedra & tijolo de Chicago / subindo verticais carinhosamente, / pendendo do céu. / Cotovelo do peitoril, / debruço-me e medito, mais alto que qualquer desses prédios / Fumaça da minha cabeça / se misturando à poluição [...] / nessa metrópole de ventos / à espera de um a Bomba³⁶⁶ (2014, p. 79-80).

No poema “Voltando a norte do vórtice” (*Returning north of vortex*), o poeta aborda o redemoinho de facetas obscuras, materialistas e gananciosas do ser humano e da América. “Agora na América ardendo por bilhões / de agulhas de Guerra. / Desligue-se da Matéria, & olhe ao redor / ao espetáculo de neve em Iowa³⁶⁷ (2014, p. 82). É o que Ginsberg batiza de “raiz do Mal³⁶⁸” (2014, p. 83). Suas experiências estrada afora retomam a relação linear do ser humano com o planeta. “Sou uma Pedra, sou uma Ilha³⁶⁹” (2014, p. 83). *Like a rolling stone*³⁷⁰, insula-se rolando pelas estradas da América, apontando para o reencantamento do mundo.

Um acerto de contas. É assim que podemos compreender o poema “Lambe-saco” (*Kiss ass*). Menor poema de *A queda da América* (quatro versos), é direto na abordagem. Para termos paz (com os outros e consigo), é preciso reconhecer o mal que fizemos. É o caso da América em relação ao planeta. “Os Estados Unidos vão ter que Lambe-saco da Mãe Terra³⁷¹” (2014, p. 86). O mesmo se aplica aos brancos quando lembramos do racismo e da exclusão sofrida pela população negra através da História. “Os Brancos vão ter que Lambe-saco dos Pretos, pela Paz & por Prazer³⁷²” (2014, p. 86).

No poema adiante, “Elegia Che Guevara” (*Elegy Che Guevara*), Ginsberg homenageia o líder da revolução cubana, morto em 1967. O “velho cadáver em repouso de menino angelical³⁷³” (2014, p. 87) que “renunciou o tédio do Trono de Havana³⁷⁴” (2014, p. 87) é alçado a símbolo de uma postura corajosa e questionadora.

Incrível! um rapaz abandonou a sala de operações / ou cura da hepatite nos Pampas / Pra enfrentar os armazéns da ALCOA, Multiassassina / Diretoria da United Fruit / Conselho Diretor da Universidade de Chicago / Produtora de Poluição / Fantasmas

³⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “The prettiness of Existence! To sit at the window / & moan over Chicago’s stone & brick / lifting itself vertical tenderly, / hanging from the sky. / Elbow on windowsill, / I lean and muse, taller than any building here / Steam from my head / wafting into the smog [...] / in windy metropolis / waiting for a Bomb” (1972, p. 63).

³⁶⁷ O texto em língua estrangeira é: “Now in America craving its billions / of needles of War. / Detach yrself from Matter, & look about / at the bright snowy show of Iowa” (1972, p. 64-65).

³⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “the root of Evil” (1972, p. 66).

³⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “I am a Rock, I am an Island” (1972, Ib1972).

³⁷⁰ A canção de Bob Dylan faz parte do álbum *Highway 61 Revisited*, gravado em 1965.

³⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “America will have to Kissass Mother Earth” (1972, p. 69).

³⁷² O texto em língua estrangeira é: “Whites have to Kissass Blacks, for Peace & Pleasure” (1972, Ib1972).

³⁷³ O texto em língua estrangeira é: “Aged reposeful angelic boy corpse” (1972, p. 70).

³⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “dull Havana Throne renounced” (1972, Ib1972).

Advogados alinhados com a morte [...] / Um rapaz contra a Bolsa de Valores roda a Wall Street berrando [...] contra os cientistas enlouquecidos pela grana [...] / Um rosto radiante enfrentando as redes elétricas³⁷⁵ (2014, p. 88).

No último poema de “Ziguezagueando de volta através destes estados”, intitulado “Ladainha dos lucros da guerra” (*War Profit Litany*), dedicado ao poeta Ezra Pound, Ginsberg expõe o que há de efêmero, fugaz e ardiloso nos discursos das grandes empresas, abordando conchavos escusos, acordos suspeitos e atitudes condenáveis.

Eis as Grandes Companhias que lucraram traficando fósforo que queima a pele ou bombas fragmentárias que explodem em mil agulhas que perfuram a carne [...] / e eis os nomes dos generais & capitães militares, que agora trabalham pros fabricantes de produtos bélicos; [...] / e eis os números dos milhares de cidadãos que trabalham pra essas empresas arroladas³⁷⁶ (2014, p. 89-90).

Ao abrir o terceiro bloco de *A queda da América*, chamado “Elegias para Neal Cassady” (*Elegies for Neal Cassady*) – poemas escritos em 1968 – com “Elegia para Neal Cassady” (*Elegy for Neal Cassady*), Ginsberg dirige-se a figura de destaque na *Beat Generation*, citado em *Uivo* e que inspirou Jack Kerouac a criar o personagem Dean Moriarty em *On the road*. No poema escrito seis dias após a morte de Cassady, Ginsberg o trata como “Espírito etéreo / luminoso como ar em movimento / alegre como luz emitida pelo Dia / por sobre os ovos prédios da cidade³⁷⁷” (2014, p. 93). As estradas de Cassady e Ginsberg se cruzam e possibilitam novos itinerários. “Obrigado por ter me tocado com mãos meigas / Quando eras jovem, num corpo belo, / Toque tão puro que era Esperança além da carne ilusória³⁷⁸” (2014, p. 94). Apesar da tristeza, Ginsberg não demonstra lamentação, mas um saber que envolve um retorno, uma volta ao começo de tudo.

À luz da aurora lamento não é preciso, / o mundo é liberado, / desejo satisfeito / tua história terminada, / estória contada, Carma resolvido, / preces completadas / visão manifesta, / nova consciência concretizada, / espírito retomado num círculo, [...] /

³⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: “Incredible! One boy turned aside from operating room / or healing Pampas yellow eye / To face the stock rooms of ALCOA, Myriad Murderous / Board Directors of United Fruit / Smog-Manufacturing Trustees of Chicago U / Lawyer Phantoms ranged back to dead [...] / Onde boy against the Stock Market all Wall Street a scream [...] / against [...] money-crazed scientists [...] / One radiant face driven mad with a rifle / confronting the electric networks” (1972, p. 71).

³⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “These are the Corporations who have profited by merchandising skinburning phosphorus or shells fragmented to thousands of fleshpiercing needles [...] / and these are the names of the generals & captains military, who now thus work for war goods manufacturers [...] / and these are the numbers of thousands of citizens employed by these businesses named” (1972, p. 72-73).

³⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “aethereal Spirit / bright as moving air / blue as city dawn / happy as light released by the Day / over the city’s new buildings” (1972, p. 75).

³⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “thank you for touching me with tender hands / When you were young, in a beautiful body, / Such a pure touch it was Hope beyond Maya -meat” (1972, p. 75).

Grandeza solidificada, destino fantasma conhecido / de volta à Autoaurora³⁷⁹ (2014, p. 94).

Este regresso reconecta o ser humano ao universo. Neal se torna um nome a ser dito, invocado e lembrado. “Depois que a amizade foge das formas efêmeras da carne – / pesa no peito fria felicidade, / eu poderia ficar falando a você eternamente, / Prazer inesgotável³⁸⁰” (2014, p. 96). O poeta se sente sozinho, sem seus amigos de viagem, sem Neal Cassady, sem Jack Kerouac. Ambos retornam através dos versos, da poesia, da manifestação artística de Ginsberg, este espaço que reúne todos os tempos e referências num só momento. “Triste, Jack em Lowell viu mais o fantasma – / mais só que ninguém, exceto o teu nobre Eu. / Senhor Espírito, e eu vago sozinho: / Ah suspiro profundo³⁸¹” (2014, p. 96).

Em “De Chicago a Salt Lake de avião” (*Chicago to Salt Lake by air*), a aeronave que voa pelos céus se torna um animal extinto que retorna à vida pelo verso de Ginsberg. “O Dinossauro sobrevoa Chicago lentamente³⁸²” (2014, p. 97). O arcaico invade o mundo moderno pela janela da poesia. “Que tenham todos os orgasmos que quiserem. [...] / Que tenha o Céu orgasmos, que tenha Krishna todos os teus orgasmos, que tenham as nuvens os teus orgasmos³⁸³” (2014, p. 99). A lavagem cerebral disseminada não afeta os princípios contraculturais de Ginsberg. “Bem no fundo das nuvens cinzentas, deve ter fazendas invisíveis, fazendeiros invisíveis subindo e descendo colinas de nuvens³⁸⁴” (2014, p. 100).

A mesma perspectiva aparece no poema “Cena de Manhattan Central” (*Manhattan thirties flash*). A ideia de centro – núcleo de um lugar de intenso processo pragmático, político e financeiro como Manhattan – é vista por Ginsberg não pelo prisma de progresso, mas como lugar sem vida, sem luz, sem sem prazer. “Longas ruas de pedra inanimadas, Estrondo repetitivo de máquina fabricando³⁸⁵” (2014, p. 102). Cria-se um organismo vivo de robôs, zumbis, seguidores de cabeça baixa, olhos fechados e mente vazia. “Multidões de

³⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “Lament in dawnlight’s not need, / the world is released, / desire fulfilled, your history over, / story told, Karma resolved, / prayers completed / vision manifest, new consciousness fulfilled, / spirit returned in a circle, [...] / Grandeur solidified, phantom-familiar fate / returned to Auto-dawn” (1972, p. 77).

³⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “After friendship fades from flesh forms - / heavy happiness hangs in heart, / I could talk to you forever, / The pleasure inexhaustible” (1972, p. 77).

³⁸¹ O texto em língua estrangeira é: “Sad, Jack in Lowell saw the phantom most - / lonelier than all, except your noble Self. / Sir Spirit, an’I drift alone: / Oh deep sigh” (1972, p. 78).

³⁸² O texto em língua estrangeira é: “The Dynosaur moves slowly over Chicago” (1972, p. 79).

³⁸³ O texto em língua estrangeira é: “Give ‘em all the orgasms they want. [...] / Give Heaven orgasms, give Krishna all your orgasms, give yr orgasms to the clouds” (1972, p. 81).

³⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “Deeper into grey clouds, there must be invisible farms, invisible farmers walking up and down rolling cloud-hills” (1972, p. 82).

³⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “Long stone streets inanimate, repetitive machine Crash cookie-cutting” (1972, p. 83).

secretárias-executivas saindo do metrô às 8 e meia da manhã/sangue fluindo glóbulos em elevadores-artérias & glândulas-escadarias rumo à consciência-máquina de escrever³⁸⁶” (2014, p. 102).

O prazer profanador de Ginsberg é levado às últimas consequências em “Por favor meu amo” (*Please master*). Ginsberg se põe como o aprendiz que se volta ao mestre, ao guru. Este, por sua vez, detentor de sabedoria, é aquele que pode ensinar-lhe os segredos do cosmos, expandir-lhe os caminhos da mente. As conotações religiosas e sexuais se misturam. O sexo surge, então, como passagem para outras possibilidades. Uma delas é o mestre que “fode” com a cabeça do aluno, mas há também a inversão de hierarquia, já que o mestre (amo, senhor) se dobra aos pedidos do aprendiz. Desde o primeiro verso (cheio de carinho) – “Por favor meu amo deixa eu roçar teu rosto³⁸⁷” (2014, p. 103) – há momentos nos quais o poeta não demonstra vergonha nem pudor de seu prazer herético – “por favor meu amo deixa eu roçar com a língua teu cu rosado / por favor meu amo deixa eu esfregar o rosto nos teus colhões [...] / por favor meu amo manda eu lambar tua pica grossa³⁸⁸” (2014, p. 103). O amor e a luxúria se tornam uma força única.

Em “Uma profecia” (*A prophecy*), Ginsberg canta ao futuro a esperança de dias com menos restrição. “Eu canto da masmorra mental / no Estado de Nova York³⁸⁹” (2014, p. 107). Blake, Rimbaud, Artaud e Whitman, dentre outros, reaparecem pela voz poética de Ginsberg. O poeta de *A queda da América* “burla a morte”, a limitação temporal de sua presença física pela poesia. “Meu eu escapa / por ouvidos não nascidos³⁹⁰” (2014, p. 107).

Em “Bixby Canyon” (*Bixby Canyon*), reencontra-se com a natureza em “trilha cheia de cardos samambaias chicórias, / capim cristalino, pálida ipomeia / espalhados num morro de granito³⁹¹” (2014, p. 108). As imagens a seguir misturam cenas com penhascos, mar, algas, formigas, cavernas, oceano, flor, areia, baleia, etc, e a pergunta: “Limitar canto de pássaros, limitar o ilimitado em língua?³⁹²” (2014, p. 109).

Já em “Atravessando a nação” (*Crossing nation*), Ginsberg testemunha as detenções abruptas do ativista social Jerry Rubin³⁹³ e do entusiasta do LSD Timothy Leary³⁹⁴. Diz o

³⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: “Crowds of executive secretaries alighting from subway 8:30 AM / bloodflow in cells thru elevator arteries & stairway glands to typewriter consciousness” (1972, p. 83).

³⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: “Please master can I touch your check” (1972, p. 84).

³⁸⁸ O texto em língua estrangeira é: “please master can I touch my tongue to your rosy asshole / please master may I pass my face to your balls [...] / please master tell me to lick your thick shaft” (1972, p. 84).

³⁸⁹ O texto em língua estrangeira é: “I sing out of mind jail / in New York State” (1972, p. 87).

³⁹⁰ O texto em língua estrangeira é: “My self escapes / through unborn ears” (1972, p. 87).

³⁹¹ O texto em língua estrangeira é: “path crowded with thistle fem blue daisy, / glassy grass, pale morninglory / scattered on a granite hill” (1972, p. 88).

³⁹² O texto em língua estrangeira é: “Limit birdcries, limit the Limitless in language?” (1972, p. 89).

³⁹³ Além de ativista cultural e ícone da contracultura americana nas décadas de 60 e 70, é conhecido como um

poeta: “Jerry Rubin preso! Surrado, trancafiado, cóccix fraturado – / Leary fora de combate – ‘uma ameaça à sociedade... jovens incautos... juízo ainda imaturo... exame psiquiátrico...’ / Isso é Cala a boca Senão Hospício ou Sol-Quadrado³⁹⁵” (2014, p. 111). O mergulho de Ginsberg atinge as profundezas de uma América catastrófica. O cenário é desolador. Sem ela, haveria o que lamentar? “O que eu tenho a perder se a América cair? / meu corpo? meu pescoço? minha personalidade?” (2014, p. 112).

A mesma desolação aparece de maneira irônica e, ao mesmo tempo, inquieta em “Fumaça fluindo rua abaixo” (*Smoke rolling down street*). O primeiro verso – “Sarna Vermelha na Pele³⁹⁶” (2014, p. 113) – indica um incômodo que não deixa o poeta em paz. Por isso, traz a descrição do evento que tanto o atordoa. “Carros de Polícia dobram Esquina do Lixo – / Isso foi Tiro? Tiro pela Culatra ou Cabeça de Negro?³⁹⁷” (2014, p. 113). O desfecho é frio e desumano – como acontece no cotidiano. “Ah, deixa pra lá, tira a boca, / tá morto³⁹⁸” (2014, p. 113). A morte, no poema de Ginsberg, surge na segunda metade do poema como resultado de uma “evolução” calcada na desigualdade, na relação dos mais poderosos com os mais humildes, “O Homem Evoluiu muito, / da Canoa até o carro de bombeiro, / Central Elétrica fumacenta nas Cidades / Executivos com Casas de Campo – / Goteiras nos Barracos na Favela – / Deixa pra lá, tira a boca / tá morto³⁹⁹” (2014, p. 113).

Ginsberg percorre a estrada que não é a do senso comum. Para isso, no poema “Pertussin” (*Pertussin*), usa a figura, por exemplo, do éter como substância “pra dissuadir o sensato⁴⁰⁰” (2014, p. 114). Outras realidades fazem Ginsberg encontrar, segundo o próprio, “Paralelos: [...] Rousseau pintando ou Rimbaud chegando⁴⁰¹” (2014, p. 113).

dos co-fundadores dos Yippies, por seu envolvimento no caso dos Sete de Chicago e por se tornar empresário nos anos 80. Para saber mais, acesse: <https://www.britannica.com/biography/Jerry-Rubin>.

³⁹⁴ Famoso escritor que propôs benefícios espirituais a partir de experiências com LSD. Para saber mais, acesse: <https://www.britannica.com/biography/Timothy-Leary>.

³⁹⁵ O texto em língua estrangeira é: “Jerry Rubin arrested! Beaten, jailed, coccyx broken - / Leary out of action - ‘a public menace... persons of tender years... immature judgment... psychiatric examination...’ / i.e. Shut up or Else Loonybin or Slam” (1972, p. 90).

³⁹⁶ O texto em língua estrangeira é: “Red Scabies on the Skin” (1972, p. 92).

³⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “Police Cars tum Garbage Comer - / Was that Shot! Backfire or Cherry Bomb?” (1972, p. 92)

³⁹⁸ O texto em língua estrangeira é: “Ah, it’s all right, take the mouth off, / it’s all over” (1972, p. 92).

³⁹⁹ O texto em língua estrangeira é: “Man Came a long way, / Canoes thru Fire Engines, / Big Cities’ power station Fumes / Executives with Country Houses - / Waters drip thru Ceilings in the Slum - / It’s all right, take the mouth off / it’s all over” (1972, p. 92).

⁴⁰⁰ O texto em língua estrangeira é: “to dissuade the [...] sensible” (1972, p. 93).

⁴⁰¹ O texto em língua estrangeira é: “Parallels: [...] Rousseau daubing or Rimbaud arriving” (1972, p. 93).

O avanço do homem da cidade floresta adentro continua no poema “Torvelinhos de poeira preta na avenida D” (*Swirls of Black Dust on Avenue D*). O panorama descrito pelo poeta mostra a ascensão constante do progresso mediante a atitude invasora e destruidora do homem. “Caminhões feras de ferro rugem / nas estradas de Bayonne /Sobe um fedor da fábrica da Hydro Pruf / Guindastes se elevam da terra retalhada [...] / Newark imersa em gás cinzento [...] / Pneus de trailers cantam rumo a floresta de torres de petróleo⁴⁰²” (2014, p. 115).

Se o último verso de “Torvelinhos de poeira preta na avenida D” indica uma felicidade, um êxito, uma satisfação a ser encontrada fora dos Estados Unidos – “a família no carro sacoleja sobre o asfalto rumo ao Sol do México⁴⁰³” (2014, p. 115) – o país reaparece no verso que abre o poema seguinte, “Violência” (*Violence*), para descrever perversidades como, por exemplo, “Mesa de lanchonete cidade do México, tarado / enorme de polainas pretas / Enfia faca na costura da jaqueta / dum veado rechonchudo⁴⁰⁴” (2014, p. 116).

A estrada leva Ginsberg ao México em “Passando por Silver Durango sobrevoando rugas da serra mexicana” (*Past Silver Durango over Mexic Sierra Wrinkles*). Ao deixar a capital e seguir trajeto pela serra, Ginsberg, que destacou atitudes violentas na cidade do México no poema anterior, desta vez vê as montanhas como figuras maternas. “Mães-montanhas se espreitam a oeste despejam-se Pacífico, / canyons de encostas verdes mais vastos que Cidade do México⁴⁰⁵” (2014, p. 118). O poeta percorre lugares sagrados. “Huichol ou Tarahumara solidões herectareadas irregulares, / trilhas de formiga até planaltos de pedra [...] / Ó imensas mecas da ausência humana⁴⁰⁶” (2014, p. 118).

A nudez manifestada pelas Mães-Montanhas em “Passando por Silver Durango sobrevoando rugas da serra mexicana” ganha outra conotação no poema “As cinzas de Neal” (*On Neal’s ashes*). Ainda tomado pelo falecimento do amigo, Ginsberg despe o temor humano da morte ao lembrar de Neal. Através de partes do seu corpo (olhos, boca, língua, ventre, orelhas, mão, coxa, etc.), o poeta mostra que não se trata de despedida, mas de retorno ao começo. “Tudo cinzas, cinzas outra vez⁴⁰⁷” (2014, p. 120).

⁴⁰² O texto em língua estrangeira é: “Trucks crash Bayonne’s roadways, / iron engines roar / Stink rises over Hydro Pruf Factory / Cranes lift over broken earth [...] / Newark sits in grey gas [...] / Trailers tyres sing toward forests of oiltowers” (1972, p. 94).

⁴⁰³ O texto em língua estrangeira é: “the family car bumps over asphalt toward Bright Mexico” (1972, p. 94).

⁴⁰⁴ O texto em língua estrangeira é: “Mexicity drugstore table, giant / sex fiend in black spats / Sticks knife in a plump faggot’s / sportscoat seam” (1972, p. 95).

⁴⁰⁵ O texto em língua estrangeira é: “Westward Mother-mountains drift Pacific, green-sloped canyons vaster than Mexico City” (1972, p. 97).

⁴⁰⁶ O texto em língua estrangeira é: “Huichol or Tarahumara solitudes hectare’d irregular, / antpaths to rocky plateaux, [...] / O vast meccas of manlessness” (1972, p. 97).

⁴⁰⁷ O texto em língua estrangeira é: “all ashes, all ashes again” (1972, p. 99).

A viagem de Ginsberg o leva novamente a Chicago. Em “Rumo a Chicago” (*Going to Chicago*), o poeta de meia-idade já considera a ideia da morte como algo que pode estar próximo, mas não abre mão de viver cada segundo com a intensidade que sempre lhe foi característica. “Chegando a Chicago pra Morrer ou mais 40 anos sobrevoando a Terra / morrer – Indiferente⁴⁰⁸” (2014, p. 121).

Em um dos principais parques públicos de Chicago, o clima é de tensão. Em “Grant Park, 28 de agosto de 1968” (*Grant Park: August 28, 1968*), Ginsberg escreve sobre *Os Sete de Chicago* (caso no qual sete pessoas foram acusadas pelo governo americano por incitar e provocar protestos e revoltas contra a guerra do Vietnã). A ordem deve prevalecer. As ruas estão ocupadas por um “círculo de corpos de roupas Marrons armados / porém silenciosos descansando apoiados em rifles⁴⁰⁹” (2014, p. 123).

Em “Desastre de carro” (*Car crash*), Ginsberg (na primeira das três partes do poema) abala possíveis garantias de segurança. Sua poesia deixa marcas em “cabeça da montanha respirando luz, / pelos da Terra acumulando raios d’ouro⁴¹⁰” (2014, p. 124). A ideia de corpo (“cabeça da montanha... pelos da Terra”) é confirmada (no segundo momento do poema) pelo desastre de carro presente no título. Após o acidente automobilístico, ossos, quadris e costelas mostram ao poeta, através da dor, que “então é isso o corpo, ah!⁴¹¹” (2014, p. 125). O tema é retomado por Carlito Azevedo em *Monograma*, especialmente no poema “H.”, baseado na morte de sua mãe, Hilda. O poeta a “ouve” a partir dos seguintes dizeres:

comparada com a larga eternidade de nada sentir, nada provar, nada tocar, ver e ouvir que nos espera, a morte no sono, como dizem que coube a Chaplin, vale o que valem as dez costelas partidas, as orelhas arrancadas, os dedos decepados, a laceração horrível entre o pescoço e a nuca, a equimose larga e profunda nos testículos, o fígado lacerado, o coração lacerado, o rosto inchado irreconhecível, os hematomas, última forma física assumida por Pasolini neste louco planeta que agora, para você, gira também sem mim (2017, p. 127-128).

A mortalidade da matéria é contrastada a eternidade, ao mundo que segue em frente sem a presença física da mãe do poeta. Costelas, orelhas, dedos, pescoço, nuca, testículos, fígado, coração e rosto se desfazem. Ficam as lembranças do que já foram um dia – recordações semelhantes às da cabeça do acidentado no poema de Ginsberg. Entretanto, vão

⁴⁰⁸ O texto em língua estrangeira é: “Approaching Chicago to Die or flying over Earth another 40 years / to die - Indifferent” (1972, p. 100).

⁴⁰⁹ O texto em língua estrangeira é: “the ring of Brown-clothed bodies armed / but silent at ease leaned on their rifles” (1972, p. 101).

⁴¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “the mountain’s head breathes light, / Earth-hairs gather gold beams” (1972, p. 102).

⁴¹¹ O texto em língua estrangeira é: “So that’s it the body, ah!” (1972, p. 103).

ficando mais distantes. “Graças a Deus! ah, ainda vivo mas palavras ditas / morreram no meu corpo, pensamentos morreram em agonia [...] / tudo desaparece num crânio quebrado⁴¹²” (2014, p. 125). O corpo é visto como fenômeno inconstante, variável e, por fim, transitório. “Elemento instável, Visão Som carne Tato & Paladar⁴¹³” (2014, p. 125). Tudo se esvai. Fica à mercê da fatalidade, de um desastre de carro. O homem, poderoso, lembra que é “feito de matéria de verme⁴¹⁴” (2014, p. 126).

Na terceira e última parte de “Desastre de carro”, Ginsberg anda de muletas (três semanas depois do acidente) e tem uma série de visões. Destacamos os versos: “envelhecer, envelhecer, esquecer palavras, / mente cavando sepultura, esquecer palavras⁴¹⁵” (2014, p. 127). Se na poesia o poeta dribla o tempo, o corpo padece. Algumas memórias falham, outras se tornam mais presentes – levando Ginsberg a um momento de solidão em meio as “presenças” dos “corpos” de Neal Cassady, Jack Kerouac e Arthur Rimbaud.

Neal já quase há um ano virou cinzas, anjo / na meia-noite dele sem telefone / Jack bêbado em minha mente ou sua Flórida. / Esquecer velhos amigos, velhas palavras, velhos amores, velhos corpos [...]. / Corpo sozinho na cama em 1969, / livro gnóstico no colo, Milênios rondam a casa. Rimbaud 16 anos / adolescente com sorriso zombeteiro / olhos verdes rosto oval em velha gravura / - 1896 a gravata de veludo torta, cabelo despenteado & emaranhado pela curra policial⁴¹⁶ (2014, p. 127).

Na sequência de *A queda da América*, temos o quarto bloco de poemas (escritos entre 1969 e 1971) intitulado “Ecologas⁴¹⁷ destes estados” (*Ecologues of These States*). No primeiro, “Sobrevoando Denver outra vez” (*Over Denver again*), Ginsberg retorna à capital do Colorado e descreve as principais diferenças entre esta e sua última passagem por Denver. “Neal morto há um ano [...] / Denver sem Neal, hein?⁴¹⁸” (2014, p. 131).

No poema seguinte, “Subindo sobre ruas de Detroit negras de noite” (*Rising over Night-blackened Detroit Streets*), o poeta visita a cidade mais famosa de Michigan, entregue “à vossa Vontade Policial Humana, ó / Senhores, pais, prefeitos, Senadores, Presidentes,

⁴¹² O texto em língua estrangeira é: “Thank God! alas, still alive but walk words / died in my body, thoughts died in pain [...] / all disappear in a broken skull” (1972, p. 103).

⁴¹³ O texto em língua estrangeira é: “Unstable element, Sight Sound flesh Touch & Taste” (1972, p. 103).

⁴¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “made of worm-stuff” (1972, p. 103).

⁴¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “Growing old, growing old, forget the words, / mind jumps to the grave, forget words” (1972, p. 104).

⁴¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “Neal almost a year turned to ash, angel / in his own midnight without a phonecall, / Jack drunk in my mind or his Florida. / Forget old friends, old words, old loves, old bodies. [...] / The body lies in bed in ‘69 alone, / a gnostic book fills the lap, Aeons resolve ‘round the household, Rimbaud / age 16 adolescent sneers tight lipped / green-eyed oval in old time gravure / - 1896 his velvet tie askew, hair / mussed & ruffled by policeman’s rape” (1972, p. 105).

⁴¹⁷ Neologismo formado pelas palavras “écoglas” e “ecologia”.

⁴¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “Neal dead a year [...] / Denver without Neal, eh?” (1972, p. 107).

Banqueiros & operários / suando & chorando ignorantes em seu planeta de ilusão dor plástica⁴¹⁹” (2014, p. 132).

A seguir, em “Universos imaginários” (*Imaginary universes*), os conflitos em terras vietnamitas surgem no poema não como ilusão, mas uma realidade cujas consequências de horror e morte não podem ser ignoradas.

Verdade, o garoto de cara mexicana, 19 anos / uniforme de fuzileiro, a meu lado / Pousando Salt Lake, acompanhando o corpo / do irmão desde o Vietnã, / “O China tava ajoelhado na minha frente, / chorando & implorando. Eram dois; / Tinha o cartão que a gente tinha dado a ele.” / O cartão conferia imunidade aos / vietcongues que se rendiam. / “Por causa do meu melhor amigo & / do meu irmão matei os dois.” / Isso aconteceu, sim⁴²⁰ (2014, p. 133).

A dura realidade de um mundo áspero e cruel também está presente no poema “Para Poe: sobrevoando planeta, ar Albany-Baltimore” (*To Poe: over the planet, air Albany-Baltimore*). O poeta de “O corvo” é lembrado por Ginsberg como mais um a pagar o alto preço de não se adequar às convenções. Se *A queda da América* traz uma avalanche de versos fortes e proféticos, deve-se, dentre outros nomes, a Edgar Allan Poe. “Poe! Você profetizou essa Poluilândia, esse Inferno⁴²¹” (2014, p. 135). Profecia que vem através do sonho e que revela o lugar visionário do poeta cercado pelo caos. “Você Sonhou que Baltimore Seria Vista Do Céu / por olhos de Homem Poeta Pasma na Névoa de Fogo, Gás carbônico Atônito!⁴²²” (2014, p. 135).

No poema “Domingo de Páscoa” (*Easter sunday*), temos o aspecto religioso não de pessoas em missas, igrejas, rezas e orações, mas de animais livres na natureza. Por ser domingo, as máquinas param. Assim, é possível não apenas ver “patos sobre uma pata só [...] / cavalo manca cabeça baixa⁴²³” (2014, p. 137), mas principalmente ouvir o som do mundo natural. “Sinos de bodes mexem [...] / Gato tigrado mia na palha do celeiro⁴²⁴” (2014, p. 137).

Tais traços dão o tom de “Adormecendo na América” (*Falling asleep in America*). Em

⁴¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “your Human Police Will, O Masters, fathers, mayors, Senators, Presidents, Bankers & workers / sweating & weeping ignorant on your own plastic-pain Maya planet...” (1972, p. 108).

⁴²⁰ O texto em língua estrangeira é: “Yes, the Mexican-faced boy, 19 / in Marine cloth, seat next me / Descending Salt Lake, Accompanied his / brother’s body from Vietnam. / ‘The Gook was kneeling in front of me, / crying & pleading. There were two; / He had a card we dropped on them.’ / The card granted immunity to those / V.C. surrendering. / ‘On account of my best friend & / my brother I killed both Gooks.’ / That was true, yes.” (1972, p. 109).

⁴²¹ O texto em língua estrangeira é: “Poe! D’jya prophesy this Smogland, this Inferno” (1972, p. 110).

⁴²² O texto em língua estrangeira é: “Didja Dream Baltimore’d Be Seen From Heaven / by Man Poet’s eyes Astounded in the Fire Haze, carbon Gas aghast!” (1972, p. 111).

⁴²³ O texto em língua estrangeira é: “ducks stand one foot [...] / horse limps head down” (1972, p. 113).

⁴²⁴ O texto em língua estrangeira é: “goat bells move [...] / tiger cat maeows on barn straw” (1972, 113).

um contexto no qual “mundos viram Céus do avesso, planeta renascendo das cinzas⁴²⁵” (2014, p. 138), a esperança de um amanhã no qual o ser humano se reconheça como parte do planeta e não dono dele se renova. “Mundos em mundos trocam de população [...] / A consciência muda a cada noite, sonhos florescem novos universos em crânios cheios⁴²⁶” (2014, p. 138).

Porém, a tensão retorna no poema “Passagem do Noroeste” (*Northwest passage*) ao notarmos que a “fumaça química ferve e sobe / sob teto de nuvens reluzente como alumínio⁴²⁷” (2014, p. 139). A queda é inevitável. Seja em toneladas de bombas despejadas sob solo vietnamita; seja no orgulho americano da defesa da pátria; seja nas greves e protestos que acontecem no país; seja “descendo vale de carro⁴²⁸” (2014, p. 143) cruzando as entranhas da América.

Pela “Orla do deserto de Sonora” (*Sonora Desert-Edge*), o poeta observa mais “fumaça química, aviões de cobre / militares apodrecendo, / poluição de Fundição de Cobre 4%⁴²⁹” (2014, p. 144). É o rastro deixado pelo ser humano em “morros riscados de jipes⁴³⁰” (2014, p. 145). São marcas da violência que abrem florestas e veias.

A relação assimétrica entre o moderno e o natural está nos versos do próximo poema de *A queda da América*. Em “Reflexões em Sleepy Eye” (*Reflections in Sleepy Eye*), Ginsberg mistura pensamentos livres com imagens aparentemente conflitantes, mas que se combinam em sua produção poética. “Besourões & lagartos – / guin dastes de aço / & caminhões alaranjados⁴³¹” (2014, p. 146).

A seguir, em “Dia da Independência” (*Independence Day*), a celebração da liberdade vem por meio do “gafanhoto tão mínimo subindo toco de capim que os pássaros nem percebem sua presença⁴³²” (2014, p. 149). À sombra dos predadores, os seres mais frágeis vão “brotando simetrias⁴³³” (2014, p. 149). É o caso do poeta “emaranhado em fios de TV, leis e juízes brancos⁴³⁴” (2014, p. 150).

⁴²⁵ O texto em língua estrangeira é: “worlds change Heavens inside out, the planet’s reborn in ashes” (1972, p. 114).

⁴²⁶ O texto em língua estrangeira é: “Consciousness changes nightly, dreams flower new universes in brainy skulls” (1972, p. 114).

⁴²⁷ O texto em língua estrangeira é: “chemical smoke boils up / under a aluminum -bright cloud-roof” (1972, p. 115).

⁴²⁸ O texto em língua estrangeira é: “drive down valley” (1972, p. 119).

⁴²⁹ O texto em língua estrangeira é: “chemical smoke, military copper / airplanes rotting, / 4% Copper Smelter smog” (1972, p. 120).

⁴³⁰ O texto em língua estrangeira é: “hills jeep tracked” (1972, p. 121).

⁴³¹ O texto em língua estrangeira é: “Large beetles & lizards - / orange painted steel / Green seeder down-pointed” (1972, p. 122).

⁴³² O texto em língua estrangeira é: “So tiny a grasshopper climbing timothy stub the birds can’t tell they’re there” (1972, p. 125).

⁴³³ O texto em língua estrangeira é: “budding symmetric” (1972, p. 125)

⁴³⁴ O texto em língua estrangeira é: “tangled in TV wires, white judges and laws” (1972, p. 125).

Na continuidade de *A queda da América*, “Numa cabana de eremita enluarada” (*In a moonlight hermit’s cabin*) é o poema no qual Ginsberg mais aborda direta e criticamente o tema da corrida espacial. “Que Comédia, essa Epopeia!⁴³⁵” (2014, p. 151) – uma epopeia massificada pelos meios de comunicação como o grande fato da história do homem. Ganha a atenção pública “passando a perna na Hipnose da Disneylândia⁴³⁶” (2014, p. 151). Através de sua poesia, Ginsberg deseja chegar à lua de outra maneira. “Eu quero! eu quero! uma escada do coração da mata noturna até a piscadela de prata da lua⁴³⁷” (2014, p. 152). Foguetes, computadores, tecnologia. Para o poeta, a vida é mais do que isso. “A vida é sonho⁴³⁸” (2014, p. 152). É muito mais do que “a abertura de uma escotilha no Céu⁴³⁹” (2014, p. 152). A lua, este lugar catapultado como símbolo especial de conquista e progresso, é apenas mais um espaço (assim como a floresta) que o homem quer dominar.

É a velha de sempre, como fundo do mar ou pico de montanha, um lugar - / “tão bonito lá na Lua” [...] / Vozes gritando “Houston falando pra lua” - Dois “americanos” na lua! / Vista linda, quicando na superfície - “um quarto do mundo impedido de ver essas imagens por seus governantes”! / Ficando a bandeira!⁴⁴⁰ (2014, p. 153).

A lua também está no poema “Calor de asfalto molhado de chuva, latas de lixo em meio-fio transbordando” (*Rain-wet asphalt heat, garbage curbed cans overflowing*) como motivo para se acreditar na harmonia, especialmente entre americanos e vietcongues. “Compro o *Times*, Nixon diz que paz é refletida na Lua⁴⁴¹” (2014, p. 154).

Em “Morte de todos os lados – ‘O Planeta está Destruído’” (*Death on all fronts – ‘The Planet is Finished’*) – ela (a lua nova) “contempla nosso doce planeta doente⁴⁴²” (2014, p. 156) que vive, paradoxalmente, de mortes. São ratos envenenados, moscas cadavéricas, baratas pisoteadas. Seres que causam repulsa sendo executados. Um pouco desta aversão é notada pelas órgãos oficiais em relação aos jovens que se opõem às suas decisões. A ponto de quererem “reduzir à metade hordas de meninos & meninas da Terra [...] / Metade da

⁴³⁵ O texto em língua estrangeira é: “What Comedy’s this Epic!” (1972, p. 127).

⁴³⁶ O texto em língua estrangeira é: “pulling a fast one on Hypnosis at Disneyland” (1972, p. 127).

⁴³⁷ O texto em língua estrangeira é: “I want! I want! a ladder from the depths of the forest night to the silvery moon-wink” (1972, p. 127).

⁴³⁸ O texto em língua estrangeira é: “Life a dream” (1972, p. 128).

⁴³⁹ O texto em língua estrangeira é: “opening a hatch on Heaven” (1972, p. 128).

⁴⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “It’s the old familiar Moon, as undersea or mount in-top, a place - / ‘Very pretty on the Moon!’ [...] / Voices calling ‘Houston to Moon’ - Two ‘Americans’ on the moon! / Beautiful view, bouncing the surface - ‘one quarter of the world denied these pix by their rules!’ / Setting up the flag!” (1972, p. 128-129).

⁴⁴¹ O texto em língua estrangeira é: “Get the Times, Nixon says peace is reflected from the Moon” (1972, p. 130).

⁴⁴² O texto em língua estrangeira é: “looks down on our sick sweet planet” (1972, p. 131).

população de germes desse globo azul é mais do que bastante⁴⁴³” (2014, p. 156).

As recordações de Ginsberg parecem alimentar seus versos em “Jardins da memória” (*Memory gardens*). A falta que Jack Kerouac faz é amenizada em passagens que o homenageiam. “O Mágico Jack em sua sepultura em Lowell [...] / nunca verás estas chaminés a fumar⁴⁴⁴” (2014, p. 158). A contemporaneidade substitui chaminés por “prédios de vidro cada vez mais altos / transparentes / alumínio – / árvores artificiais, sofás-robôs, / Carros ignorantes – / Rua de Mão Única que dá no Céu⁴⁴⁵” (2014, p. 159). Jack Kerouac, Peter Orlovsky, Gregory Corso e muitos outros permeiam a mente de Ginsberg e o ajudam, através da poesia, a “aliviar a dor da existência⁴⁴⁶” (2014, p. 162).

As lembranças diretas de Jack e de Neal em “Flashback” (*Flashback*) – “Jack não está mais entre nós, cinzas de Neal⁴⁴⁷” (2014, p. 163) – ainda estão presentes (assim como muitos outros), de maneira menos explícita, no poema “Graffiti 12ª privada banheiro dos homens aeroporto de Syracuse” (*Graffiti 12th cubicle men’s room syracuse airport*). Versos provocativos promovem o escândalo.

Bicho, eu tô muito louco mesmo alucinado siderado – esse ácido é o máximo as cores aqui são incríveis são demais mesmo e os ladrilhos do chão são o maior barato se você nunca experimentou você tem que experimentar porque o único jeito de endireitar a cuca legal mesmo é primeiro entortar ela LSD Hoje e Sempre⁴⁴⁸ (2014, p. 165).

O posicionamento político, libertário, anti-imperialista e questionador é endereçado aos amigos, a cada “bicho” que o acompanha neste prazer transcendental. Trata-se, em “Depois do ato” (*After thoughts*), de uma “Mágica má ou coisa assim – / Mágica besta provavelmente⁴⁴⁹” (2014, p. 166), um elemento que ganha relevância entre poetas. Por isso, no poema seguinte – cujo título é “G.S. lendo poesia em Princeton” (*G.S. reading poesy at*

⁴⁴³ O texto em língua estrangeira é: “Cut earth boys & girl hordes by half [...] / Half the blue globe’s germ population’s more than enough” (1972, p. 131).

⁴⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “Jack the Wizard in his grave at Lowell [...] / will never see these chimneys smoking” (1972, p. 132).

⁴⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “Glass buildings rising higher / transparent / aluminum - / artificial trees, robot sofas, / Ignorant cars - / One Way Street to Heaven” (1972, p. 133).

⁴⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “to ease the pain of living” (1972, p. 135).

⁴⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “Jack’s just not here anymore, Neal’s ashes” (1972, p. 136).

⁴⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “Man, I’m really stoned out of my skull really O-Zoned - good old LSD the colors in here are so nice really fine colors and the floor tile is really outasight if you haven’t tried it you ought to since it is the only way to really get your head together by first getting it apart LSD Forever” (1972, p. 137-138).

⁴⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “Bad magic or something - / Foolish magic most likely” (1972, p. 139).

Princeton) – aborda a leitura poética e as características físicas do amigo Gary Snyder como manifestação cintilante de “barba dourada penteada feito fogo chinês cabelos dourados trançados à altura da nuca⁴⁵⁰” (2014, p. 167). Segundo Ginsberg, Snyder “tem mais compaixão por urso, gambá, veado, coiole, planta, baleia⁴⁵¹” (2014, p. 167).

A relação abusiva do ser humano com o planeta também permeia o poema “Sexta-feira treze” (*Friday the thirteenth*). São muitas as imagens nas quais os benefícios da modernidade levam o indivíduo a ignorar a vida natural e o respeito ao meio ambiente. “Rugido de avião sobre nuvem, outros passageiros enroupados em seda & coquetelizados queimando óleo de NY a Chicago – / Arrebrandando céu com altas finanças” (2014, p. 169). Ginsberg contesta o poder desta suposta superioridade humana. Não se separa (como se fosse um corpo alheio ao problema) de seus pares, mas se coloca como parte que precisa rever suas atitudes.

Com que direito eu como petróleo armas & metal do coração da terra / Com que direito eu queimo gás, guincho borracha sobre a terra [...] / Que prece há de trazer de volta frescor a prados do leste, húmus a terras de cinzas, erva a encosta enferrujada, / transparência ao leito do rio Passaic, Multidões de baleias azuis aos golfos de coral⁴⁵² (2014, p. 169-170).

A poluição não faz mal somente ao mundo. “Poluição da terra idêntica da Mente, Poluição da consciência idêntica a céu imundo⁴⁵³” (2014, p. 170). O homem, intoxicado, apenas vê e ouve lixo. Tem seus sentidos engessados. Mas até mesmo um mundo tomado por venenos guarda uma parcela de encantos, magias, fascínios e maravilhas. “Que pode fazer a Poesia [...], ouvir música de coração, sentir êxtases caralhais, gosto antigo natural [...], cheirar pele tenra de pescoço de neném⁴⁵⁴” (2014, p. 171).

O cotidiano tomado por “aeroportos-robôs ruas de desalmado comércio informação eletrônico mercado arranha-céus d’almavazia. explodindo⁴⁵⁵” (2014, p. 173) é uma triste

⁴⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “Gold beard combed down like chinese fire gold hair braided at skull-nape” (1972, p. 140).

⁴⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “more compassionate to bear, skunk, deer, coyote, hemlock, whale” (1972, p. 140).

⁴⁵² O texto em língua estrangeira é: “What right have I to eat petrol guns & metal from earth heart / What right have I to burn gas air, screech overground rubber [...] / What prayers restores freshness to easter meadow, soil to cindered acres, hemlock to rusty hillside, / transparency to Passaic stream, Blue whale multitudes to coral gulfs” (1972, p. 141).

⁴⁵³ O texto em língua estrangeira é: “Earth pollution identical with Mind pollution, consciousness Pollution identical with filthy sky” (1972, p. 142).

⁴⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “What can Poetry do [...], hear his heart’s music, feel cockjoys, taste ancient natural [...], smell his own baby body’s tender neck skin” (1972, p. 142-143).

⁴⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “Robot airfields soulless Market electronic intelligence business skyscraper streets empty-soul’d, exploding” (1972, p. 144).

realidade da qual Ginsberg sente-se aliviado por seu amigo Kerouac não presenciar. “Ó Jack tu escapaste do vero dilúvio⁴⁵⁶” (2014, p. 173). Outros traços desta mesma perspectiva aparecem no poema “Mobilização de Washington” (*Anti Vietnam-War Peace Mobilization*). Neste caso, Ginsberg lista um número significativo de nomes e termos que, de alguma maneira, se cruzam pelo viés burocrático da Casa Branca. “Botões de polícia, telefones de exército, Campanhas de CIA, grampos de FBI walkie-talkies de Serviço Secreto, alarmes Interfone pra Delegacia de Entorpecentes⁴⁵⁷” (2014, p. 175).

Em “Ecologia” (*Ecologue*), o poeta começa com versos proféticos sobre o futuro da América. “Daqui a mil anos, se houver História / Os Estados Unidos serão lembrados como um paisinho antipático⁴⁵⁸” (2014, p. 176). A antipatia não viria apenas de outros países, mas também do vento, do jardim, da vaca, das árvores, do pasto, do tomate, do galinheiro, do porco, etc. A vida campestre possibilita ao poeta o uso de substâncias que não se restringem apenas a uma satisfação passageira, mas a descobertas divinas. “Debaixo da bétula, cogumelos amarelos brotam entre folhas de capim & ambrósia americana – / Quem come eles morre ou fica muitodoido & vê Deus⁴⁵⁹” (2014, p. 180). As experiências de expansão da mente e de sublimação se encontram na mesma estrada que exige do ser humano a ousadia de transgredir para atingir tal estágio.

Mesmo com a paz que a fazenda traz ao poeta, Ginsberg não fica indiferente às atrocidades que acontecem no mundo. “Pernas Partidas no Vietnã! / Olhos voltados pro céu, / Olhos chorando pra terra. / Milhões de corpos doridos! / Quem pode conviver com essa Consciência / sem acordar assustado ao raiar do dia?⁴⁶⁰” (2014, p. 184). O caminho aponta para o mundo natural, verde, labiríntico. “Antigamente tinha urso no morro East; raposa naquele mato, / Tinha lontra – até mamutes peludos no tempo do sonho Eterno⁴⁶¹” (2014, p. 188). E agora? O que temos? “Fascismo nos Estados Unidos: - / i.e. Polícia controla cidades⁴⁶²” (2014, p. 189).

⁴⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “O Jack thou’st scaped true deluge” (1972, p. 145).

⁴⁵⁷ O texto em língua estrangeira é: “police bottons, army telephones, CIA Buzzers, FBI bugs Secret Service walkie-talkies, Intercom squawkers to Narco Fuzz” (1972, p. 146).

⁴⁵⁸ O texto em língua estrangeira é: “In a thousand years, if there’s History / America ’ll be remembered as a nasty little Country” (1972, p. 147).

⁴⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “Under birch, yellow mushrooms / sprout between grassblades & ragweed - / Eat ‘em & you die or get high & see God” (1972, p. 150).

⁴⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “Broken legs in Vietnam! / Eyes staring at heaven, / Eyes weeping at earth. / Millions of bodies in pain! / Who can live with this Consciousness / and not wake frightened at sunrise?” (1972, p. 154).

⁴⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “Usta be bears on East Hill; fox under old Hemlock, / Usta be otter - even woolly mammoths in Eternal dream time” (1972, p. 158).

⁴⁶² O texto em língua estrangeira é: “Fascism in America: - / i.e. Police controls Cities” (1972, p. 159).

Em “Guru Om” (*Guru Om*), o autoritarismo não oferece trégua. “Muitos rapazes e moças na cadeia por causa de seus corpos poemas e pensamentos amargos⁴⁶³” (2014, p. 191). O poeta dos versos desconcertantes, indecorosos, espalhafatosos e excessivos escolhe, por hora, o repouso. “Estou abandonando o mundo, vou fechar os olhos & descansar a língua e a mão⁴⁶⁴” (2014, p. 192). Deseja trazer para o plano físico de “Carros blindados & Napalm, rifles & cabanas de sapé em chamas. Gás Asfíxiante em Wall Street, gás lacrimogêneo inundando a bolsa de valores em baixa⁴⁶⁵” (2014, p. 193) as idiosincrasias da consciência alterada.

A seguir, em “Você já viu esse filme?” (*Have you seen this movie?*), Ginsberg mistura viagens, natureza, “drogas”, sexo, loucura, cidade, preservação, invasão, etc. “Que são esses trailers todos subindo a serra, mais gente?⁴⁶⁶” (2014, p. 194). A incursão desenfreada de pessoas que poluem e devastam inúmeras áreas ambientais é uma das preocupações que rondam seu poema. “Ah um único americano eu mesmo caga 1.000 vezes mais resíduos Químicos pra dentro dos rios & mares que um China qualquer!⁴⁶⁷” (2014, p. 195). E como fazer uso das riquezas naturais sem prejudicar o meio ambiente? “Eu próprio dependente de substâncias Químicas, rodas, dólares⁴⁶⁸” (2014, p. 195).

Profecias indígenas pregam um retorno de tudo que foi e deve (sob uma determinada ótica) ser extinto perante a força do dinheiro, da ganância e da soberba humana. “A paz da Dança dos Fantasmas há de trazer de volta às planícies os Búfalos ou fazer o Homem ser pisoteado esmagado em sonhos com a volta reencarnada trovejante das manadas!⁴⁶⁹” (2014, p. 196). O indivíduo a quem Ginsberg se volta (assumindo parcela da culpa) expressa seu sentimento de decepção. “Ó Homem terrível! O que fizemos com o mundo! o homem explorador capitalista do Planeta-Mãe!⁴⁷⁰” (2014, p. 196).

Em seguida, no breve poema “Um gosto de Milarepa” (*Milarepa taste*), o poeta usa a figura do famoso santo e poeta budista tibetano para fazer uma autorreflexão. “Quem sou

⁴⁶³ O texto em língua estrangeira é: “Many boys and girls in jail for their bodies poems and bitter thoughts” (1972, p. 162).

⁴⁶⁴ O texto em língua estrangeira é: “I am leaving the world, I will close my eyes & rest my tongue and hand” (1972, p. 163).

⁴⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “armored Cars & Napalm, rifles & grass huts burning, Mace on Wall Street, tear gas flooding the fallen stockmarket” (1972, p. 164).

⁴⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “What’re all these trailers row’d up hillside, more people?” (1972, p. 165).

⁴⁶⁷ O texto em língua estrangeira é: “Oh one American myself shits 1000 times more Chemical waste into freshwater & seas than any single Chinaman!” (1972, p. 165).

⁴⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “Myself included dependent on Chemicals, wheels, dollars” (1972, p. 165).

⁴⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “Ghost Dance peace will Come restore prairie Buffalo or great White Father Honkie be trampled to death in his dreams by returning herds’ thundering reincarnation!” (1972, p. 166-167).

⁴⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “Oh awful Man! What have we made the world! Oh man capitalist exploiter of Mother Planet!” (1972, p. 167).

eu?⁴⁷¹” (2014, p. 198). Alguém que, para não ter a boca vazia, dispensa grande banquetes. Basta a saliva ou uma sopa de legumes. Porém, até mesmo um seguidor dos ensinamentos de Milarepa (consideremos a importância da respiração entre os monges tibetanos para controlar a mente com a meditação) não consegue escapar completamente da poluição que avança pelo planeta. “Inalar fumaça / inspirar, prender, expirar⁴⁷²” (2014, p. 198).

Por fim, no último poema de “Ecologas destes estados – 1969-1971”, intitulado “Sobrevoando Laramie” (*Over Laramie*), é hora de sacudir a poeira e apontar para outras direções. “Olha pra Denver, Allen. / não chora mais por Neal, / Velhos amores fantasmas ossos desaparecidos / Vidas novas inundam as planícies, chuvas lavam encostas das Rochosas / Mundo gira sob olho do sol⁴⁷³” (2014, p. 199).

Ao iniciar “De Bixby Canyon à Estrada de Jessore - 1971” (*Bixby Canyon to Jessore Road - 1971*) – o último conjunto de poemas de *A queda da América* – com “Brisa Verbal Caminho Oceânico Bixby Canyon” (*Bixby Canyon Ocean Path Word Breeze*), Ginsberg volta a apresentar a relevância de se mover, de sair do lugar (comum), de correr riscos e ousar para se reconectar com a essência do planeta. “Oceano é retraído / pra vê-lo tem que visitá-lo⁴⁷⁴” (2014, p. 203).

Na sequência, em “Bomba Bum!” (*Hum Bom!*), o poeta faz uso de versos concisos recorrendo a repetição da palavra “bomba” tanto como pessoa (“Bomba quem?⁴⁷⁵” [2014, p. 213]) quanto artefato (“Bomba em quem?⁴⁷⁶” [2014, p. 213]). No último caso, é usado indiscriminadamente. “Nós bomba neles! [...] / Vós bomba em vós! [...] / Vós bomba neles! [...] / Nós bomba neles! [...] / Nós bomba em tu! [...] / Tu bomba em tu!⁴⁷⁷” (2014, p. 213-214).

No derradeiro poema de “De Bixby Canyon à Estrada de Jessore – 1971” (e de *A queda da América*, conseqüentemente), chamado “Setembro na estrada de Jessore” (*September on Jessore road*), Ginsberg apresenta um poema com estrutura mais tradicional, com rimas. Entretanto, o conteúdo segue trazendo à tona um cenário de desalento que se espalha pelo caminho.

⁴⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “Who am I?” (1972, p. 168).

⁴⁷² O texto em língua estrangeira é: “breathe smoke / suck in / hold, exhale” (1972, p. 168).

⁴⁷³ O texto em língua estrangeira é: “Look out on Denver, Allen, / mourn Neal no more, / Old ghost bone loves departed / New lives whelm the plains, rains wash Rocky mountainsides” (1972, p. 169).

⁴⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “Ocean is private / you have to visit” (1972, p. 171).

⁴⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: “Whom bomb?” (1972, p. 181).

⁴⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “Who do we bomb?” (1972, p. 181).

⁴⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “We bomb them! [...] / You bomb you! [...] / You bomb them! [...] / We bomb them! [...] / We bomb you! [...] / You bomb you!” (1972, p. 181-182).

Milhões de criancinhas de ventres inchados
 Olhando pro céu, olhões arregalados
 Estrada de Jessore - casebres de bambu
 Cagam no chão nem têm onde pôr o cu

Milhões de pais morrendo
 Milhões de irmãs sofrendo
 Milhões de mães a parir
 Milhões de irmãs sem ter pra onde ir⁴⁷⁸
 (2014, p. 215).

Perante tantas cenas tristes que causam perplexidade, há a fiscalização por parte das autoridades e a astúcia dos jovens que “driblam” o poder impositor.

Dois policiais cercados por milhares de menininhos
 Esperando ansiosos pra ganhar alguns pãezinhos
 Os policiais têm apitos & porretes pra impor respeito
 & manter a disciplina Mas o garotos não têm jeito

O menorzinho de todos sai da fila de repente
 Fura o cerco dos guardas e fica bem lá na frente
 Dois irmãos seguem o exemplo também saem do lugar
 Os guardas saem correndo atrás possessos a apitar⁴⁷⁹
 (2014, p. 217).

São muitas perguntas. E o dinheiro gasto com Marte? E os oceanos poluídos? E os jantares chiques em Nova York? E as pessoas desamparadas? E as crianças sem ter o que comer?

Milhões de bebês no sofrimento
 Milhões de mães ao relento
 Milhões de irmãs sofridas
 Milhões de crianças perdidas⁴⁸⁰
 (2014, p. 220).

Trata-se de uma América perdida em meio a segregação racial, a guerra do Vietnã, a corrida espacial e a repressão promovida pelo estado policialesco (dentre outros aspectos comportamentais, políticos, artísticos, poéticos e sociais). É a queda, o declínio, o colapso dos

⁴⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “Millions of babies watching the skies / Bellies swollen, with big round eyes / On Jessore Road - long bamboo huts / Noplace to shit but sand channelruts / Millions of fathers in rain / Millions of mothers in pain / Millions of brothers in woe / Millions of sisters nowhere to go” (1972, p. 183).

⁴⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “Two policemen surrounded by thousands of boys / Crowded waiting their daily bread joys / Carry big whistles & long bamboo sticks / to whack them in line / They play hungry tricks / Breaking the line and jumping in front / Into the circle sneaks one skinny runt / Two brothers dance forward on the mud stage / The guards blow their whistles & chase them in rage” (1972, p. 185).

⁴⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “Millions of babies in pain / Millions of mothers in rain / Millions of brothers in woe / Millions of children nowhere to go” (1972, p. 188).

estados americanos descritos a exaustão, dando o tom dos poemas que compõem *A queda da América*. De acordo com o próprio Ginsberg no posfácio intitulado “*After Words*”, a obra é...

fluxo de consciência de carro ônibus avião sonho de Ser Humano durante anos da Guerra Eletrônica Automática, poesia de manchete rádio cérebro carro & silenciosas meditações em quarto, faróis riscando estradas por todos estes Estados da consciência⁴⁸¹ (2014, p. 221).

O movimento acelerado presente nesta jornada mística e os lugares minuciosamente retratados em uma avalanche de detalhes podem relacionar *A queda da América* com a vida do próprio Ginsberg. Seu deslocamento se amplia em viagens de “drogas” e viagens físicas. Estabelece um paralelo entre movimento espacial e temporal – processo similar que encontramos em *I’m not there*⁴⁸², filme de 2007 que aborda as “vidas” de Bob Dylan.

Ginsberg chegava a meia-idade (47 anos) sem mais esperar grandes novidades para si e para o país. O título *A queda da América* sugere uma meditação. O aspecto negativo proporciona uma reflexão que perpassa o individual e o coletivo, o privado e o público. É construída tanto a *persona* do poeta quanto uma genealogia (Poe, Whitman, etc.) delicada que o acompanha na viagem espiritual, budista, xamânica, cósmica, erótica e carnal pela América e para dentro de si. Fundem-se em uma profunda e intensa meditação estrada afora. Helen Vendler, em “*Allen Ginsberg considers his country and himself*” – artigo publicado no *The New York Times on the web* – comenta:

Neal Cassady está morto, Jack Kerouac está morto, é apenas uma questão de tempo para todos. Os amigos são agora o que serão para sempre; ninguém vai mudar. Tudo foi encontrado: sexo, amor, amizade, drogas, até mesmo a fama, até mesmo as dimensões de fronteira do eu. A guerra veio e se foi; a paz veio e se foi; um pouso na lua veio e se foi. Depois da Europa e da Índia, depois do Oriente, resta apenas voltar para a América, uma América já interminavelmente entrecruzada no passado, nos carros, nos ônibus, nos trens, nos aviões, nos trevos, nas estradas, nos auditórios, nos apartamentos⁴⁸³ (1973, s/p, tradução nossa).

A queda da América ganha o *National Book Award*. Obra premiada e aclamada pela crítica. Ginsberg já era Ginsberg, o grande poeta *Beat*. A contracultura já tinha sido

⁴⁸¹ O texto em língua estrangeira é: “flux of carbus airplane dream consciousness Person during Automated Electronic War years, newspaper headline radio brain auto poesy & silent desk musings, headlights flashing on road through these States of consciousness” (1972, s/p).

⁴⁸² Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=MFUEofAr9GA>.

⁴⁸³ O texto em língua estrangeira é: “Neal Cassady is dead, Jack Kerouac is dead, it is only a matter of time for everyone else. Friends are now what they will be for good; no one will change. Everything has been encountered: sex, love, friendship, drugs, even fame, even the boundary-dimensions of self. War has come and gone; peace has come and gone; a moon-landing has come and gone. After Europe and India, after the Orient, what is left to do but to come back to America, an America already endlessly crisscrossed in the past, in cars, in buses, on trains, on planes, the cloverleaves, the highways, the lecture halls, the apartments” (1972, s/p).

assimilada. Maldito e laureado, traça o mapa físico e espiritual da América com poemas que enfatizam a tradição da descida (no caso, *a queda* para o submundo) como processo iniciático e, implicitamente, abordam sua própria biografia. Ginsberg descreve a travessia pela sua América poetizada.

Seus rios, montanhas e costas naturais, suas cidades artificiais, superestradas, e represas, sua mídia (rádio, TV, revistas, jornais, filmes), sua vida social (bares, universidades, salões de dança), sua atividade política (especialmente isolacionismo, suspeita e ódio dos estrangeiros), seus poetas e músicos (incluindo rock e pop), sua mitologia (quadrinhos e SF) seus grafites, sua religião (um fundamentalismo venenoso), seus bancos, suas guerras, sua violência, sua polícia secreta, sua história, suas estações - em resumo, toda a nossa vida em comum. Esse texto da vida comum é atravessado, com menos frequência do que se desejaria, com o texto da vida de Ginsberg⁴⁸⁴ (1972, s/p, tradução nossa).

Allen Ginsberg ganha outros prêmios em vida. Aceita-os. Visita universidades. Porém, apesar de consagrado, não abre mão de suas convicções. Neste capítulo 6, o poeta realça a glória e a redenção da Natureza pela via do sonho, deslocando-se física e espiritualmente pela América em estado de calamidade, pelo mundo moderno predador, pelo redemoinho de acontecimentos. Mesmo após sua morte, sua poesia (a construção da linhagem de poetas que o acompanha) segue mobilizando leitores e provocando a hipocrisia alheia. No capítulo 7, veremos (através da leitura de *Paranóia*) como Roberto Piva, admirador de Ginsberg, reivindica seu lugar nesta “família”, promovendo sua continuidade.

⁴⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “Its natural rivers, mountains and coastlines, its man-made cities, superhighways, and dams, its media (radio, TV, magazines, newspapers, movies), its social life (bars, universities, dancehalls), its political activity (especially its isolationism, suspicion, and hatred of foreigners), its poets and musicians (including rock and pop), its mythology (comics and S.F) its graffiti, its religion (a poisonous fundamentalism), its banks, its wars, its violence, its secret police, its history, its seasons - in short, the whole of our common life. This text of the common life is crossed, less often than one would wish, with the text of the life of Ginsberg" (1972, s/p).

7 **PARANÓIA: “UM ÓRFÃO [...] DESCENDO UMA RUA GASTA” PELA SÃO PAULO DA POESIA E DO DELÍRIO**

Ainda distante de ser a megalópole que seria no futuro, a cidade de São Paulo não era surpresa para aquele jovem. Costumava passar na cidade a semana inteira. Só voltava para o interior aos sábados. Mas tudo ficou diferente quando, já interessado nos mistérios da alma humana, mudou-se definitivamente para a capital. O pretexto era continuar com os estudos. No capítulo 7, a cidade de São Paulo, entre representações *beats* e grafias surrealistas, aguarda o poeta com seus mil tentáculos misteriosos.

Era o final dos anos 50. Roberto Piva, nascido em São Paulo e criado na fazenda dos pais (entre Brotas e Analândia, região de Rio Claro-SP), carregava um sobrenome polêmico, herege e maligno – segundo o próprio Piva em *Ciranda da Poesia*:

Piva é um antigo nome de Veneto (Itália do Norte). Meu avô era de Salento, perto de Rovigo. O Livro da Família, que tinha lá em casa, conta a história de um antepassado cavaleiro que combateu nas Cruzadas [...]. Só que ao voltar das Cruzadas virou herético & começou a pregar a favor do Demônio. Por ordem do bispo local, foi queimado na praça pública com armadura & tudo [...]. Os filhos fugiram da cidade & a descendência continuou (2012, p. 43-44).

Na sequência da história familiar do poeta, seus progenitores não gostavam, não incentivaram e não tinham interesse em poesia. Em *Os dentes da memória* (obra de Camila Hungria e Renata D’Elia), o poeta relembra:

Antes de vir pra São Paulo, eu não tinha acesso à literatura. Estudei no Mackenzie até os 15 anos porque meus pais eram fazendeiros, moravam entre Brotas e Analândia, onde não havia ginásio. Então, eu ficava em São Paulo na pensão da Dona Dorinha e, nos finais de semana, voltava para a fazenda. Pegava trem na estação da Luz, descia em Rio Claro, fazia baldeação e seguia pra Analândia. Lá, a biblioteca do meu pai tinha romances do Stefan Zweig. Era heterogênea, mas cheia de livros inúteis, que não revelam a alma humana em profundidade [...]. De poesia eles não gostavam, não incentivavam e não tinham o menor interesse (2011, p. 12).

Recém-chegado à terra da garoa, passa três anos consecutivos estudando *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Segundo o poeta em *Encontros...*

comentamos e discutimos os três livros de Dante (*Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*), um ano para cada livro. Eu acompanhei os três anos [...]. Dante, como todo

verdadeiro poeta, era um nômade. Foi expulso da cidadezinha dele, entrou em choque com todos os poderes constituídos de sua cidade, com o tipo de governo que havia lá, e passou a vida como nômade [...]. Eu também me sentia muito nômade, e havia uma grande identificação minha com todos os personagens de Dante. Eu talvez seja nada mais do que um personagem do *Inferno* de Dante, que saltou fora da obra para deixar a realidade em completa desordem (2009, p. 139).

Entre uma aula e outra (já nos anos 60), torna-se figura fácil de encontrar, conhecida na vida noturna, nos becos e bares de uma São Paulo ainda com ares de cidade em desenvolvimento. Nem passava por sua cabeça ser poeta. “Eu queria ser gângster [...]. Eu andava pelas ruas de São Paulo, armado de revólver, com capa [...]. O problema é que eu não consegui ser gângster. Então acabei escrevendo poesia” (2009, p. 138). Até que surge a oportunidade de ser publicado na *Antologia dos Novíssimos* (1961), organizada por Massao Ohno. Eis um trecho de sua autobiografia:

vocês lerão agora a poesia de um jovem que tem vinte e três anos porque não teve coragem de matar-se aos quinze por isso arrasta-se pelo mundo sem Deus nem Am pregando tôdas as violências contra a sociedade [...] recomendando à juventude ser contra os policiamentos interiores e exteriores achando que o cristianismo deve suicidar-se⁴⁸⁵ (2011, p. 20).

Em seguida, escreve o manifesto *Bules, bñlis & Bolas* (“Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento [...]. Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos com a Liberdade⁴⁸⁶”).

Além da clara rebeldia, Claudio Willer (entrevistado em *Os dentes da memória*) salienta a atualização da poesia brasileira em relação ao resto do mundo que *Paranóia* oferece, “trazendo uma leitura e re-escritura de duas vertentes fundamentais do pensamento contemporâneo: o surrealismo e a *Beat Generation* americana, principalmente Allen Ginsberg” (2011, p. 54).

Em relação ao primeiro, é sabida a admiração dos surrealistas a Lautréamont. Adotaram-o como figura máxima da transgressão, um artista indispensável, pioneiro em suas anomalias e excentricidades. Segundo André Breton, tanto no primeiro quanto no segundo *Manifesto do Surrealismo*⁴⁸⁷, trata-se de um “fulgor incomparável [...] que parece exceder as possibilidades humanas” (2001, s/p.) e precisava ser reivindicado. Piva, leitor de Lautréamont – “Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília” (2005, p. 53), como diz no

⁴⁸⁵ A íntegra do manifesto está presente em *Os dentes da memória* (p. 20).

⁴⁸⁶ A íntegra do manifesto está presente em *Os dentes da memória* (p. 24).

⁴⁸⁷ Disponível em:

<<http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>>
> Acesso em: 16 mar. 2020

poema “Stenamina Boat” – também se conecta à loucura desenfreada, aos escândalos malignos de Isidore Ducasse presentes nos “pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno” (2014, p. 73), por exemplo, em *Os cantos de Maldoror*.

Já a conexão de Piva com a *Beat Generation* acontece, de acordo com Alcir Pécora no prefácio de *Estranhos Sinais de Saturno*, pelos “conchavos misteriosos entre álcool, drogas, animais ferozes, paisagens nômades, *cool jazz*, amores devassos com adolescentes perdidos, em cidades perdidas, entre outros” (2008, p. 8-9). Este vínculo de Piva com os *Beats* (em especial com Allen Ginsberg) surge, por exemplo, na maneira como refere-se a Mário de Andrade – semelhante ao contato que Ginsberg estabelece com Walt Whitman. Se no poema “No Parque Ibirapuera”, em *Paranóia*, Piva questiona Mário com a pergunta “Que novo pensamento, que sonho sai de tua frente noturna?” (2005, p. 64), Ginsberg, no poema “Um supermercado na Califórnia”, em *Uivo*, lança a seguinte questão a Whitman: “Que caminhos aponta tua barba esta noite?” (2010, p. 102). Estradas que se entrecruzam a quatro mãos.

Após lançar o longo “Ode a Fernando Pessoa” (“O rádio toca Stravinsky para homens surdos e eu recomponho na minha imaginação a tua vida triste passada em Lisboa⁴⁸⁸”), poema que Piva vendia pessoalmente em bares, *Paranóia* é publicado. O ano era 1963. Segundo o próprio Piva, no livro *Os dentes da memória*, “Paranóia é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações [...] numa explosão de cores, de temas, de poesia [...]. Um mundo alucinatório, imaginário” (2011, p. 54). Ao misturar surrealismo, *Geração Beat*, modernismo paulistano e literatura italiana com profanação, homoafetividade explícita e recusa da lógica, Roberto Piva faz de *Paranóia* um livro explosivo. Durante anos, a obra foi ignorada pela crítica. Teve pouca ou quase nenhuma repercussão na época do seu lançamento. Em “Uma Introdução à leitura de Roberto Piva”, Claudio Willer relembra: “Não poderia ter sido recebido com maior frieza. Distribuído em livrarias e enviado à imprensa e aos críticos, foi objeto de um silêncio total” (2005, p. 155). Os possíveis motivos são colocados por Davi Arrigucci Jr. em “O Mundo delirante”:

A crítica brasileira (e não me ponho fora dela), já de si vasqueira, fez que não viu e voltou as costas para uma obra poética com quase meio século de produção incessante e grande contundência. É claro que a agressividade, a bandeira acintosa do homossexualismo, o desregramento dos sentidos – um traço rimbaudiano a que Piva dá vazão, por vezes com muito senso de humor – não estão aí para tornar ameno o convite à leitura e podem dificultar o reconhecimento crítico. Há uma parcialidade assumida e até reivindicada que pode desagradar a muita gente, assim como a direção geral do projeto de uma poesia experimental fundada na exigência de uma vida experimental. Ela parece pedir demais do leitor: tanto excesso pode levá-lo a pensar que o delírio do caos esteja instalado de preferência no próprio

⁴⁸⁸ A íntegra do poema está presente em *Um estrangeiro na legião* (p. 20-25).

poeta, trancafiado com seus botões na cidade que escolheu para fazer exorbitar até a alucinação e, sem espanto, ficar vendo óvnis sentado na Praça da República” (2008, p. 198-199).

Paranóia possui um ritmo desesperador/arreatador. Segundo Willer em “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”, trata-se de “uma escrita livre [...] movida pela ideia de que o confronto com a ordem estabelecida passava por um acerto de contas com a própria linguagem” (2005, p. 150). A obra traz referências diversas. De poetas e artistas a personagens. De Jorge de Lima (“Como teus olhos crescem na paisagem Jorge de Lima e como tua boca palpita nos bulevares oxidados pela névoa” [2005, p. 51]) a Conde de Lautréamont (“Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília” [2005, p. 53]); de Álvares de Azevedo (“A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem de morfina” [2005, p. 43]) a Arthur Rimbaud (“Oh minhas visões lembranças de Rimbaud” [2005, p. 43]); de Mário de Andrade (“Na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um Lótus colando sua boca no meu ouvido” [2005, p. 30]) a Walt Whitman (“Minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman” [2005, p. 54]); de Antonin Artaud (“Eu não posso deter nunca mais meus Delírios / Oh Antonin Artaud” [2005, p. 72]) a Federico Garcia Lorca (“Oh Garcia Lorca / com seus olhos de aborto reduzidos / a retratos” [2005, p. 72]); de Piero della Francesca (“Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca” [2005, p. 53]) a Amedeo Modigliani (“A Morte olha-me da parede pelos olhos apodrecidos de Modigliani” [2005, p. 67]); de Dante Alighieri (“Dante tocando piano ao crepúsculo” [2005, p. 53]) a Rainer Maria Rilke (“Há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” [2005, p. 38]), de Orfeu (“As névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris de Orfeu amortalhado despejavam um milhão de crianças atrás das portas” [2005, p. 33]) a Maldoror (“Ninguém chorava no teu reino, Maldoror, onde o infinito pousava na palma da minha mão vazia” [2005, p. 35]. Aproximações ao som de Chet Baker “ganindo na vitrola” (2005, p. 39) e Miles Davis “a 150 quilômetros por hora” (2005, p. 54).

O “eu” poético de Piva é inconformado. Para Alcir Pécora, no prefácio de *Um estrangeiro na legião*, trata-se de uma primeira pessoa revoltada que se atira “num mundo de mansos” (2005, p. 9). Tomado por substâncias cujos efeitos alteram os caminhos da mente, sua fúria vandaliza símbolos, monumentos e idolatrias. De acordo com Eliane Robert Moraes em “A cintilação da noite”, é tomado por uma “recusa do mundo emblemático do dia” (2006, p. 152) pelo fato de não se encaixar em um mundo ditado pela banalidade diurna de uma realidade morta. O poeta é solidário ao sexo despudorado, à homossexualidade explícita, à

adolescência dionisíaca, ao desejo renovado, aos gritos escandalosos no lugar dos gemidos abafados, à noite repleta de vida e às alterações da mente com substâncias poderosas.

Piva põe em xeque a ordem vigente pelo caminho da transgressão poética. Nas palavras de Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*, assim como os poetas fundadores do modernismo, o poeta de *Paranóia* se coloca “em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança [...] da vida” (1978, p. 20), escapando de qualquer tipo de controle, de tédio e de preguiça, na direção de uma liberdade irracional que tinha a cidade de São Paulo (que ainda carregava um quê de provincianismo com regras, hierarquias, condutas, etc.) como cenário.

Com *Paranóia*, Piva dissipa a palidez, a moralidade e o medo em boemia, poesia e vitalidade. Sua subversão é calcada na relação baudelairiana entre a metrópole e a produção poética. O poeta percorre a cidade e nela projeta um olhar subjetivo, transformando-a. A cidade de aço, ferro, progresso e trabalho torna-se, assim, o lugar da atuação do caos esmagador e do delírio espetacular. É o que vemos, por exemplo, no trecho inicial de “Paisagem⁴⁸⁹”, poema de Baudelaire em *As flores do mal*:

Quero, para recompor os meus castos monólogos,
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
E, juntos aos campanários, escutar sonhando
Solenes cânticos que o vento vai levando.
As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E os vastos céus a recordar eternidade
(2006, p. 293).

As almas passeiam soltas. “Deitar-me ao pé do céu” é como contemplar o infinito para “escutar sonhando / solenes cânticos que o vento vai levando”. Suas vísceras se espalham não apenas por “torres e chaminés”, mas por ruas alucinatórias, alamedas absurdas e praças irregulares noite adentro “a recordar eternidade”.

Retornando a *Paranóia*, é preciso mencionar outra voz importante: a de Wesley Duke Lee. A integração de suas fotografias com a poesia do livro remete a uma São Paulo do futuro. Para Davi Arrigucci Jr. em “O cavaleiro do mundo delirante”, o artista plástico...

soube manter uma empatia profunda com o foco de seu trabalho (de Piva), expandindo em fantásticos contrastes de luz e sombra, até a beira da abstração, a energia do impulso agressivo que recebia de seu interior. A fisionomia frenética de

⁴⁸⁹ O poema pode ser lido na íntegra em: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Ed. bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 292-295.

uma cidade estilhaçada em lascas luminosas contra manchas negras se impõe ao leitor junto com o jorro ininterrupto dos versos longos, obscuros e sem ponto final (2009, s/p.).

Além disso, Thomaz Souto Corrêa – que escreveu o prefácio de *Paranóia* e apresentou os *Beats* a Piva – revela, em *Os dentes da memória*, que “o formato horizontal do livro nasceu por causa das fotografias, foi o Wesley que diagramou” (2011, p. 57). A horizontalidade do livro sugeria o deslocamento pelas ruas, detalhes recortados e ampliados tanto pelo olhar de Lee quanto pelos versos de Piva.

A ruptura com a ordem estabelecida que *Paranóia* propunha contribuiu para o livro não merecer a atenção devida. Era ignorado ou taxado como uma obra repleta de palavras gratuitas. Retomemos *Os dentes da memória* para expor a opinião de Thomaz Souto Corrêa sobre o caso.

A grande imprensa sempre foi conservadora e formal. Os padrões estabelecidos não podiam ser quebrados. Não me surpreende que tenham praticamente ignorado a existência do livro, vindo de críticos de 70 anos com formação clássica [...]. Além do mais, o Piva era um rapaz homossexual que nunca fez segredo disso. Claro que jamais dariam espaço para o livro de um cara assim (2011, p. 62).

Boicote, desaparecimento de exemplares, sabotagem não-oficial. O conteúdo subversivo assustava, pois desmistificava a vida ao redor, oferecendo uma liberdade absoluta e o gozo dos sentidos ligados à orgia, ao paganismo, às substâncias, aos desregramentos, etc. Porém, faz-se necessário abordar o seguinte fato: ao ter os poemas “Praça da República dos Meus Sonhos”, “A Piedade”, “Poema de Ninar Para Mim e Bruegel”, “Visão de São Paulo à Noite – Poema Antropófago Sob Narcótico” e “Visão de 1961” publicados na antologia *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, em 1976, *Paranóia* ressurgiu. Desta vez, em terras cariocas e respaldada por uma voz acadêmica, Piva se apresenta no sarau de estreia da antologia (acontece no Parque Lage/RJ) e conhece os poetas locais. Entre eles, Chacal.

A partir do ano 2000, com o lançamento do documentário *Uma Outra Cidade*, de Ugo Giorgetti, e do relançamento de *Paranoia* pelo Instituto Moreira Salles, cresce o interesse não só por *Paranóia* (hoje considerado um marco na poesia brasileira), mas por toda obra poética de Roberto Piva (publicada pela Editora Globo). Atualmente são muitos os trabalhos acadêmicos sobre *Paranóia* e toda produção de Piva. A grande quantidade de pesquisas sobre o poeta configura hoje um acervo piviano que pode ser encontrado no banco de dados da Biblioteca Roberto Piva.

Paranóia traz inúmeras referências. Além do Surrealismo e da *Beat Generation*, o modernismo encabeçado por Mário de Andrade, principalmente o Mário de *Paulicéia Desvairada*, também aparece em *Paranóia* reforçando as linhas de força em comum nos três movimentos literários e que Piva apresenta em sua estreia: a ruptura com a ordem vigente, o combate na base do inconformismo e a loucura como fonte de uma inspiração revolucionária.

No poema que abre *Paranóia*, “Visão de 1961”, nota-se, logo no primeiro verso, um caminho que passa longe do convencional. “As mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo” (2005, p. 30). Mentes que atuam no plano do sonho, na brevidade do instante, proporcionando uma outra experiência. Agem “invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma flor de saliva” (2005, p. 30), como uma força incitada e excitada pelo desabrochar de “um maxilar ainda desesperadamente fechado” (2005, p. 30) – maxilar que, uma vez aberto, escancarado, escolhe aos gritos a trilha das “marchas nômades através da vida noturna” (2005, p. 30)

É na escuridão da noite que os errantes enxergam na insanidade uma partilha de fenômenos divinos. “Da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis” (2005, p. 30) contra a náusea presente que “circulava nas galerias” (2005, p. 30) paulistas, mas semelhante ao entusiasmo dos “lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas tinham 10% de desconto” (2005, p. 30). A excitação de um “comboio de maconha” (2005, p. 30) no qual “Mário de Andrade surge como um Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu que renascem nas caminhadas” (2005, p. 30) passa e leva Piva junto. *Cannabis* no ar entorpecendo trajetos, transformando-os em labirintos provocantes. O poeta modernista, cujo Lótus faz parte de suas “flores feitas de original” (1972, p. 39) no poema “Inspiração”, de *Paulicéia Desvairada*, ressurgiu pela escrita de Piva como o guru movido pela comoção – “São Paulo! comoção de minha vida...” (1972, p. 39), o desbravador *in-piração* na “noite profunda de cinemas iluminados” (2005, p. 30).

As caminhadas pela São Paulo de *Paranóia* dão poder à fantasia, à imaginação. Numa esquina qualquer é possível encontrar “um milhão de anjos em cólera” (2005, p. 31), seres divinos expulsos do paraíso, caídos na sarjeta. Tal qual “O Albatroz”, poema de Charles Baudelaire em *As flores do mal*, “antes tão belo, como é feio na desgraça⁴⁹⁰” (2006, p. 125). Mas o infortúnio da criatura outrora tão próxima do céu agora é êxtase. Ela ilumina a “cidade de lábios tristes e trêmulos” (2005, p. 31). Piva percorre uma cidade medrosa, covarde e careta. Explora “velas onde os meninos dão o cu” (2005, p. 31). O que parece ser espaço de

⁴⁹⁰ O poema na íntegra está disponível em: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 122-125.

desastre torna-se lugar de alegria, arrebatamento, prazer e ardor. Opõem-se ao enfadonho cenário no qual “papagaios morrem de Tédio nas cozinhas engorduradas” (2005, p. 31).

A monotonia se espalha. É difundida como traço do sistema em vigor. “Os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse” (2005, p. 32). A abstinência do gozo vivo priva o homem de desfrutar regozijos espetaculares, “adiando seus frutos até o século futuro” (2005, p. 32), o amanhã de “adolescentes numa Apoteose de intestinos” (2005, p. 32) tomados pela embriaguez de um “cometa sem fé” (2005, p. 33). A São Paulo futurista é explorada pelo “pequeno Dostoiévski” (2005, p. 33), cujas palavras “pulam no Caos” (2005, p. 33). Desta maneira, “Visão de 1961” já apresenta (em parte) a ousadia ao extremo que *Paranóia* reforça a cada poema, a cada verso, a cada transgressão.

Em “Poema Submerso”, o poeta em imersão se reconhece na fúria perversa de uma Literatura profana. “Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror” (2005, p. 35). A criação de Lautréamont preenche lacunas do poeta paulistano. O poeta de *Paranoia* afirma que “o infinito pousava na palma da minha mão vazia” (2005, p. 35), pois, nas palavras de Lautréamont em *Os cantos de Maldoror*, “deve ser grande lá embaixo, na direção do desconhecido!” (2014, p. 88). Piva é um entre outros jovens leitores de Isidore Ducasse. A partir das leituras de *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, entendemos a aproximação da poesia bombástica do poeta brasileiro às páginas malignas do escritor uruguaio não como uma mera reprodução burocrata e entediante de clichês expositivos do maravilhoso (resultado do ofício que atende códigos comuns ao processo), mas...

uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e das categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, capaz de nos conduzir a um “estado limite” (2010, p. 13).

Esta situação de excessos expõe um legado que não se restringe a “uma artimanha literária bastante aborrecida, ao prolongar-se, como certa literatura onírica ‘regrada’ e certos elogios da loucura” (2010, p. 14) da Europa dos surrealistas que “louvam o sadismo sem o praticarem” (2010, p. 14). Piva bebe direto da fonte de Lautréamont (sem intermédios) para atingir um encantamento que não vem somente do velho mundo, mas que se espalha como “patrimônio de toda a América” (2010, p. 15).

Tanto Piva, em *Paranóia*, quanto Lautréamont, em *Os cantos de Maldoror*, por exemplo, são “meninos prodígios [...] seviciados pela Alma ausente do Criador” (2005, p. 35)

que reforçam o aspecto transcendental para além da Europa, no circuito do continente sul americano. A ausência de Deus propicia a “alucinada ternura” (2005, p. 35) de um “canto insatisfeito” (2005, p. 35) que Piva compartilha com muitas outras vozes e, assim, “o mundo de formas enigmáticas se desnudava” (2005, p. 35).

São Paulo, aos poucos, vai virando uma outra cidade. Menos convencional, mais insana. Em “Paranóia em Astrakan”, cidade russa que no século XVIII se revoltou contra suas autoridades, o poeta testemunha a transformação da capital paulista em outra coisa. “Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci” (2005, p. 37). Seria o efeito do comboio de maconha do poema que abre *Paranóia?* Pouco importa a denominação. Nela, os “adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados estéreis e incendeiam internatos” (2005, p. 37). São Paulo se torna o lugar “onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam a descarga sobre o mundo” (2005, p. 37). Esta radicalidade “ilumina os cemitérios em festa” (2005, p. 37) – espaço no qual a cerimônia de celebração “fez nascer uma lua inesperada no horizonte branco” (2005, p. 37) através dos “aquários desordenados da imaginação” (2005, p. 37).

A seguir, em “Visão de São Paulo à noite – Poema Antropófago sob Narcótico”, o poeta flana pela cidade noturna enquanto “homens de bem” se recolhem em suas casas. Os versos de Piva tomam as ruas para desvirtuar, corromper, mudar. Este “pegar e transformar” antropofágico (antropo-mágico), oswaldiano, aplicado na noite paulistana, acontece pelo uso de substâncias hipnóticas. O ilícito desintegra regras e leis. “Contra todas as catequeses”, diz Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago⁴⁹¹. Há um encontro marcado com a euforia. “A alegria é a prova dos nove”. Entusiasmo presente “na esquina da rua São Luís” (2005, p. 38) onde “uma procissão de mil pessoas acende velas no meu crânio” (2005, p. 38). O poeta ascende uma iluminação delirante.

A noite entorpecida é o momento dos “quase relatos” (2005, p. 152), segundo Claudio Willer em “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. O pacto entre a prática sexual irrestrita e o uso substâncias que alteram a consciência fomentam “amantes chupando-se como raízes” (2005, p. 38). Tudo é intensamente permitido. A intensidade devora a existência. “Na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida” (2005, p. 38). O poeta passeia na corda bamba da mente, na linha torta do desequilíbrio. “A lua não se apóia em nada / eu não me apóio em nada” (2005, p. 38).

⁴⁹¹ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2020.

O poeta do delírio não sabe o que é ter paz. “Teorias simples fervem minha mente enlouquecida” (2005, p. 38). A calma da mediocridade é substituída pelo “reino-vertigem glorificado” (2005, p. 38). A tontura não significa uma não-visão, mas uma *outra* visão. “Há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” (2005, p. 38). São jovens poetas que, tal qual Piva, ouvem as palavras e os conselhos de Rainer Maria Rilke presentes em *Cartas a um jovem poeta*: “volte-se a si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração [...]. Então se aproxime da natureza. Procure, como o primeiro homem, dizer o que vê e vivencia e ama e perde” (2013, p. 25).

Piva contempla dionisiacamente estes “adolescentes roucos enlouquecidos na primeira infância” (2005, p. 39). Instável, está sempre à beira da queda. “Os malandros jogam ioiô na porta do Abismo” (2005, p. 39). Nesta visão própria dos que nunca se enquadram no *status quo*, o poeta vê “Cristo roubando a caixa dos milagres” (2005, p. 39) tal qual Lautréamont: o escritor uruguaio “rouba” frases, ideias, versos de outros artistas e deles se torna aparente “dono”. São apropriações, adulterações, cópias diretas e reelaborações de Charles Baudelaire, Lord Byron, Gustave Flaubert, Edgar Allan Poe, Dante Alighieri e muitos outros. Em “O astro negro”, Claudio Willer comenta:

há, entre o que ele (Lautréamont) leu e a presença do que foi lido em sua obra, relações complexas, que podem ser representadas por uma matriz, cruzando modos de utilização - transcrição, citação, alusão, adoção, falsificação, inversão - com uma multiplicidade de autores, gêneros e modalidades. Não interessa apenas elencar autores: o importante é especificar relações (2014, p. 34).

Independente de quem “rouba” e a quem “pertence” a Beleza, o que vale é a Beleza em si, é a sua difusão. Roberto Piva difunde este encanto de Lautréamont que também é de Baudelaire, Rimbaud, Ginsberg e tantos outros em seus versos, em sua máquina delirante da linguagem.

O poeta dos excessos abraça o outro, o desequilíbrio alheio. “Eu carrego teu grito como um tesouro afundado” (2005, p. 39). Piva mergulha nas profundezas do ser humano para saquear o que há de mais irracional, o que há de desordem na falsa ordem pretenciosa. “Correrias de maconha em piqueniques flutuantes” (2005, p. 39). Descola-se do chão regular. Desnudar-se do equilíbrio, aqui, é o desejo dos “meninos abandonados nus nas esquinas” (2005, p. 39) que se apresentam, pela poesia de Roberto Piva, como “angélicos vagabundos” (2005, p. 39).

No poema “A Piedade”, o poeta trata de uma compaixão que não é a dele. “As senhoras católicas são piedosas / os comunistas são piedosos / os comerciantes são piedosos / só eu não sou piedoso” (2005, p. 41). Sua absoluta falta de misericórdia sintetiza uma oposição ao convencionalismo. “Se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos sábados à noite / eu seria um bom filho” (2005, p. 41), reverenciaria um passado estático, “admiraria as estátuas de fortes dentaduras” (2005, p. 41), ficaria longe dos verdadeiros companheiros, “iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos pederastas ou barbudos” (2005, p. 41). Nesta condição, seria aceito. “Eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho todas as virtudes” (2005, p. 41)

Mas não é o caso. O poeta não é piedoso. Sua posição libertária ecoa nas lacunas daqueles que se sentem aprisionados. “Os adolescentes nas escolas bufam como cadelas asfixiadas” (2005, p. 41). Trata-se de vitalidade que mistura negação, rebelião e destruição em meio a bombardeios de êxtase, apocalipses insanos e sonhos fantásticos.

Esta visão é retomada em “Praça da República dos meus sonhos”. A caminhada tem “paisagem de morfina” (2005, p. 43), uma dormência que desperta uma outra sensibilidade na qual os excluídos ganham destaque. “Os mictórios tomam um lugar na luz” (2005, p. 43). São iluminados, alçados ao brilho de uma natureza incomum – essência de “jovens pederastas embebidos em lilás” (2005, p. 43). O poeta é tomado por visões, sentidos e memórias. “Lembranças de Rimbaud” (2005, p. 43). Em *Uma estadia no inferno*, o poeta francês inicia o texto com suas próprias lembranças: “Antigamente, se bem me lembro, a minha vida era um festim, onde se abriam todos os corações, corriam todos os vinhos” (2005, p. 19). Piva espalha poeticamente o desregramento de Rimbaud pela São Paulo de *Paranóia*. Sua confissão poética é exagerada e desafiadora.

Já em “Poema de ninar para mim e Bruegel”, Piva une-se ao pintor belga do século XVI, Pieter Bruegel, famoso por realçar em suas obras as loucuras, fraquezas, absurdos e vulgaridades do ser humano. Ambos assumem o lugar do “cavaleiro do mundo delirante”, verso do poema “Overmundo” de Murilo Mendes, do livro *Poesia Liberdade*, citado por Piva como epígrafe: “Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante” (2001, p. 61). Ainda impactado pela guerra, os versos de Murilo Mendes em *Poesia Liberdade* revelam uma inquietação “que anda, voa, está em toda a parte / E não consegue pousar em ponto algum” (2001, p. 61). Esta agitação liga Piva a Bruegel e Murilo Mendes. Os dois últimos ressoam por todo o poema: “Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões denunciando tua agonia às enfermarias desarticuladas” (2005, p. 44). A visão entorpecida do poeta o leva para

outras sensações. “Drogas davam movimentos demais aos olhos” (2005, p. 44) que passeiam por ruas mágicas, alamedas encantadas e esquinas fascinantes.

Encontros impossíveis acontecem nos lugares mais improváveis. “Saltimbancos de Picasso conhecendo-se numa viela maldita” (2005, p. 44). O vandalismo iconoclasta de Piva envolve a cidade alucinada. “Os cardeais nos saturam de conselhos bem-aventurados e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal” (2005, p. 44). Se é na escuridão que o poeta se orgulha da sua posição de proscrito – “Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo” (2005, p. 45) – por outro lado, “sargentos se arredondam no palácio dos espelhos” (2005, p. 45). Elogiam o vazio da própria imagem refletida.

Longe da futilidade tomada por vaidades e insignificâncias, a São Paulo mágica de Piva ressurge em “Boletim do Mundo Mágico”. Seu lugar é outro. “Meus pés sonham suspensos no Abismo” (2005, p. 47). Mesmo encontrando semelhantes, o voo do poeta pelas trevas é solitário. “Sou um órfão” (2005, p. 47). O desvario é parte fundamental da cidade, pois “pelas calçadas crescem longos delírios” (2005, p. 47) e o prazer provém de tudo que é colocado à margem (por medo, receio, cuidado, etc.). “Eu penso nos escorpiões de ouro e estou contente” (2005, p. 47)

Suspensão na sublimação, o poeta relata que “os luminosos cantam nos telhados” (2005, p. 47). Celebração que parece olhar de cima, partilha o extraordinário no âmago do ser. É no âmbito íntimo da consciência alterada que o mundo mágico explode em cores, sensações, visões e versos. A liberdade desarticula o senso comum. “Minha alma desconjuntada passa rodando” (2005, p. 47).

No poema “O Volume do Grito”, a voz agitada em decibéis exagerados clama em sonho a força das violações cidade afora. “Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo avançavam na densidade exasperante” (2005, p. 48). Criaturas da noite tomam as rédeas do protagonismo poético. Abraçam e são abraçadas. Se “estátuas com conjuntivite olham-me fraternalmente” (2005, p. 48) é porque “defuntos acesos tagarelam mansamente ao pé de um cartão de visitas” (2005, p. 48). Provocam um estranhamento de “pederastas cuja santidade confunde os zombeteiros” (2005, p. 48).

Esta virtude desorienta, pois desdenha da preocupação com o fim sempre próximo, insultando a vida calcada na razão, na precisão, na ordem. “O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho” (2005, p. 48). O grito alcança frequências sonoras desconcertantes. “As nuvens coçavam os bigodes enquanto masturbavas colérico sobre o cadáver ainda quente de tua filha menor” (2005, p. 48). O clamor do poema anterior (e do livro por completo) reaparece em

“Jorge de Lima, panfletário do Caos”. A voz do autor de *Invenção de Orfeu* estimula o poeta de *Paranóia*. “Eis esse itinerário de meus nomes / eis esse aço de afiar minhas espadas [...] / queridas confusões vos dou” (2017, p. 652). Esta aproximação atemporal tem paradoxalmente uma data específica que supõe um novo tempo. “Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima” (2005, p. 51). Virada de ano, virada na vida. Não há calma pelas andanças do poeta “Eu caminhava pelas praças agitadas” (2005, p. 51). Esta agitação é acentuada por Jorge de Lima, um mestre que não deixa o poeta completamente só. “Te invoco grande alucinado querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve estar como um talismã nos lábios de todos os meninos” (2005, p. 51). Roberto Piva, jovem poeta no alto dos então 25 anos, é um menino que traz o caos de Jorge de Lima e de muitos outros em sua voz.

No poema “Stenamina boat”, o veículo tomado por um tipo de anfetamina estimula as percepções, mantém os efeitos e faz o poeta não parar em sua louca caminhada por São Paulo. As aparições inesperadas têm Federico Garcia Lorca como o nome da vez, o comandante desta embarcação alucinada através do verso em direção ao êxtase. “Prepara teu esqueleto para o ar”⁴⁹² (tradução nossa), do poema “Ruína”, presente em *Poeta em Nova Iorque*⁴⁹³. O caminho incongruente de um “perfil sem sono”⁴⁹⁴ (tradução nossa), no verso, de Lorca, contempla o contorno das faces aparentemente desfiguradas, dos indivíduos supostamente desconexos.

O cenário caótico embaralha loucuras vindas de outros nomes e que Piva traz à tona em cada passo que dá por São Paulo. “Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília / ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário” (2005, p. 53). A aparição de Lautréamont não acontece por acaso. Segundo o próprio, em *Os cantos de Maldoror*, “há quem escreva em busca dos aplausos humanos, por meio das nobres qualidades do coração [...]. Quanto a mim, faço que meu gênio sirva para pintar as delícias da crueldade” (2014, p. 75). Este encontro promove um prazer feroz que segue adiante. O devaneio de Roberto Piva confunde-se com o da própria cidade. “Hoje pela manhã as árvores estavam em Coma” (2005, p. 53). O poeta visionário do caos urbano se expande. Entranha-se no corpo estranho da capital paulista. “Minha loucura atinge a extensão de uma alameda” (2005, p. 53).

⁴⁹² O texto em língua estrangeira é: “Prepara tu esqueleto para el aire”.

⁴⁹³ Disponível em: <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/131535,.pdf>> Acesso em: 27 mai. 2020.

⁴⁹⁴ O texto em língua estrangeira é: “perfil sin sueño”.

Em “Poema lacrado”, o cântico silenciado eclode, arrebenta limites. A poesia de Piva apresenta a desordem como ordem de outra natureza. “Meu abraço plurissexual na sua imagem niquelada” (2005, 54). Não obedece a cartilha das inibições. Intenso e múltiplo, abre o laço e encontra algo próprio. O “Poema lacrado”, ao ser aberto, revela a potência do sonho em oposição a uma vida de aparências restritivas. “Crianças instalavam transatlânticos nas bacias de água morna” (2005, p. 54). O desregramento da consciência encontra no excesso sua essência. “Miles Davis a 150 quilômetros por hora caçando minhas visões como um demônio” (2005, p. 54). Deslacrar tais versos é elevar a loucura a um nível ainda mais absurdo. “Minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman” (2005, p. 54). Os poetas de *Paranóia* e *Folhas de relva* (*Leaves of Grass*) causam espanto por enaltecer um espírito cuja independência transmite arrojo, coragem e uma conexão peculiar. Em “Canção de mim mesmo” (*Song of myself*⁴⁹⁵), Whitman diz:

Eu CELEBRO a mim mesmo,
E o que eu assumo você vai assumir,
Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você [...].
Delícia de estar só ou no agito das ruas,
ou pelos campos e encostas de colina⁴⁹⁶
(1964, s/p).

Este “átomo”, esta menor partícula, é partilhada pela admiração mútua. Por Piva que olha para trás e vê em Whitman uma figura na qual percebe uma extensão de sua poesia; e por Whitman que olha para frente e enxerga em poetas como Ginsberg, Piva e outros esta “delícia” que deve prosseguir.

No poema seguinte, Piva mostra o quanto a poesia italiana o inspira. “*L’ovalle dele apparizioni*” começa com a epígrafe do verso de Giacomo Leopardi: “e, em seguida, o viver é de sua própria natureza um estado violento⁴⁹⁷” (tradução nossa). A obra *Operette Morali*⁴⁹⁸ aborda este estado violento que é próprio da natureza humana, pois o próprio Leopardi diz que “só o tédio me mata⁴⁹⁹” (1959, p. 77). Esta condição de desgosto provoca a aversão de Piva. “Eu queria ver as caras dos estranhos embaixadores da Bondade quando me vissem entre as rosas de lama firmentando nas ruelas onde a Morte é tal qual uma porrada” (2005, p. 57).

⁴⁹⁵ O poema *Song of myself*, assim como a obra *Leaves of Grass* (no original), estão disponíveis em: <<https://dl.wdl.org/9683/service/9683.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2020.

⁴⁹⁶ O poema “Canção a mim mesmo” (tradução) está disponível em: WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Seleção e tradução de Geir Campos. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1964.

⁴⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “e quindi il vivere è di sua propria natura uno stato violento”

⁴⁹⁸ Disponível em: <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t345.pdf> Acesso em: 17 jun. 2020.

⁴⁹⁹ O texto em língua estrangeira é: “la noia sola mi uccide”.

A balbúrdia promovida pela poesia de Piva preenche uma cidade de conteúdo inquieto, transgressivo e visionário. “Tanto as cidades que percorrem como as cidades que abandonam estão vazias” (2005, p. 57). A São Paulo de *Paranóia* é ocupada por outros valores que, ao invés de cercear, libertam o ser humano. “A homossexualidade quer nos comer vivos” (2005, p. 57). O Abandono de normas, disciplinas e mandamentos também perpassa pela exclusão do paraíso. “O firmamento está distante como nunca [...] / nossas tripas agonizam nos indefesos caules das hortênsias” (2005, p. 57).

Paranóia é uma caminhada sem rumo e contínua. Em “Rua das Palmeiras”, Piva percorre não somente itinerários que ligam pontos convergentes da cidade, mas uma tradição hermética. “Meu impulso de conquistar a Terra violentamente descendo uma rua gasta” (2005, p. 59). A abordagem não é nova. O poeta paulistano retoma e dá continuidade à representação urbana baudelaireana. Muitos poetas já passaram por esta “rua gasta”. No poema “A uma passante”, em *As flores do mal*, Baudelaire fala de uma rua caótica, cuja Beleza que passa, assume a forma de mulher (um encanto que só é perceptível flanando pela cidade).

A rua em torno era um frenético alarido,
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

[...]

Que luz... e a noite após! - Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de ver senão na eternidade?
(2006, p. 319-321).

Outro poeta que, em meio a um “frenético alarido”, sacode as bases é Mário de Andrade. Especialmente em *Paulicéia⁵⁰⁰ Desvairada*, o poeta modernista deixa sua marca neste itinerário aberto por Baudelaire. No poema “Paisagem n.1”, Mário percorre a São Paulo dos anos 20 – “Minha Londres das neblinas finas!” (1972, p. 44) – e se encontra com “os dez mil milhões de rosas paulistanas” (1972, p. 44). Ele desce as “ruas arrepiadas” (1972, p. 45) em frenesi, apreciando cada passo dado. “Meu coração sente-se muito alegre! [...] / E sigo. E vou sentindo” (1972, p. 45).

Vozes que se encontram “senão na eternidade”, Charles Baudelaire (em *As flores do mal*) e Mário de Andrade (em *Paulicéia Desvairada*) ressoam o escândalo e a provocação nos

⁵⁰⁰ Apesar das novas ortográficas sugerirem a queda da acentuação, decidimos manter a grafia original.

versos de Roberto Piva (em *Paranóia*): “As copeiras se estabelecem nas sacadas para gritar” (2005, p. 59).

De tanto caminhar, o poeta chega a Sodoma. No poema “Os anjos de Somoda”, há figuras angelicais na cidade sentenciada à morte por sua insubordinação diabólica. Porém, os anjos são outros. Tratam-se de seres caídos, com uma ligação íntima com o chão, o solo, os párias, os excluídos. “Eu vi os anjos de Sodoma lambendo as feridas dos que morreram sem alarde, dos suplicantes, dos suicidas e dos jovens mortos” (2005, p. 61). Indivíduos que criam “palavras turbulentas” (2005, p. 61) e, a partir delas, erguem a poesia e a imaginação a níveis excepcionais.. “Eu vi os anjos de Sodoma inventando a loucura e o arrependimento de Deus” (2005, p. 61).

Em “Paisagem em 78 R.P.M.”, o poeta andarilho percorre São Paulo em seu próprio tempo, em seu próprio compasso. “Eu sou naquela tarde um ritmo” (2005, p. 63). O movimento insano de Piva acontece “sem ser necessariamente elogiado” (2005, p. 63). Ao contrário. O elogio é trocado pela liberdade que espanta. “No alto do Viaduto o louco colava pedacinhos de céu na camisa de força destruindo o horizonte a marteladas” (2005, p. 63).

A harmonia de outra ordem do poeta chega “No Parque Ibirapuera”, cujos “gramados regulares” (2005, p. 64) sofrem alteração com a visita inesperada. “Um anjo da Solidão pouso indeciso sobre meus sonhos” (2005, p. 64). Os solitários se encontram e partilham o mesmo distanciamento do senso comum. “A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha imaginação” (2005, p. 64). O poeta modernista, autor de *Paulicéia Desvairada*, é o visitante que faz florescer os devaneios na consciência poética de Roberto Piva. A relação de ambos não se restringe ao Parque Ibirapuera. “Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri” (2005, p. 64). Ela toma a cidade. “Teus versos rebentam na noite como um potente batuque fermentado na rua Lopes Chaves” (2005, p. 64).

O pioneirismo desvairado de Mário de Andrade faz Piva perguntar: “que novo pensamento, que sonho sai de tua frente noturna?” (2005, p. 64). O Mário que reaparece no poema de Piva é o Mário sonhador, polêmico, contestador. É o Mário cheio de vida nos primeiros anos de movimento modernista. “Oh! minhas alucinações” (1972, p. 43), diz o poeta de *Paulicéia Desvairada* no poema “O Rebanho”. O caminho aberto por Mário é radicalizado por Piva. “Devo seguir contigo de mãos dadas noite adiante” (2005, p. 65). No contato entre o mestre e o aprendiz, a loucura de um se faz presente no outro. “Não pares nunca meu querido capitão-loucura / quero que a Paulicéia voe por cima das árvores / suspensa em teu ritmo” (2005, p. 65).

Piva extrapola a concepção de choque, de embate com a ordem estabelecida. Em “Poema Porrada”, o poeta inverte as estruturas rígidas do mundo racional. “Eu quero a destruição de tudo que é frágil / cristãos fábricas palácios juízes patrões e operários” (2005, p. 66). A fragilidade dos papéis sociais aparece na sola dançante do poeta bailarino. “Minha alma sapateia feito louca” (2005, p. 66). Porém, segundo declaração do poeta em *Encontros*, “a poesia é que é frágil, é uma forma de abrir brechas na realidade; como o Baudelaire, o Artaud [...]. Mas não impediram Auschwitz. O poeta não existe para impedir essas coisas. O poeta existe para impedir que as pessoas parem de sonhar” (2009, p. 135).

A “porrada” do poema (este cântico delicado), nas fortes imagens que o poeta apresenta, utiliza uma violência que não é gratuita. “O universo é cuspidado pelo cu sangrento de um Deus-Cadela” (2005, p. 66). Assim como acontece em muitos momentos de *Paranóia*, o exterior salta aos olhos, ganha mais vida e emoções. As entranhas em urgência. “As vísceras se comovem” (2005, p. 66). Diferentemente da superficialidade aparente, fortalecem as bases do poeta. “Eu me entrincheiro no Arco-Íris” (2005, p. 66). A explosão de cores indica outras percepções mais carnis. “Eu preciso partir um dia para muito longe / o mundo exterior tem pressa demais para mim” (2005, p. 66). O poeta deseja ir para outro lugar com o intuito de “perder o olhar nos telhados como se fossem o universo” (2005, p. 66). Piva invoca uma experiência transformadora, sublime, semelhante ao episódio no qual Allen Ginsberg, ouvindo a voz de William Blake, presencia, da janela de seu apartamento, o cosmos e suas particularidades. Em ambos os casos, perder-se faz parte do processo que, neste momento de revelação, atinge um estágio sem volta. “Quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?” (2005, p. 67).

Esta outra possibilidade de existência segue presente em “Poema da Eternidade sem Vísceras”. A metamorfose que acontece em *Paranóia* propaga a relação do poeta com outras vozes que exploram o desalinho em suas andanças pela cidade. Piva vaga “aguardando meus amigos desordeiros no outro lado da noite” (2005, p. 69). Criam um motim. O poeta adota este tumulto como ambiente para a transgressão do seu instante. “Este é o meu estranho emprego este mês” (2005, p. 69).

Sua imaginação pressupõe circunstâncias especiais e inadiáveis. “Todos os meus sonhos são reais” (2005, p. 69). Cada esquina traz uma maravilha única, “epifanias do crânio e do amor sem salvação que eu sabia presos no topo da minha alma” (2005, p. 69). A fantasia como passaporte para a libertação com base nos excessos. “Meu esqueleto brilhava na escuridão repleto de drogas” (2005, p. 69). Um brilho inquieto e intenso que não deixa o poeta em paz. “Eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio” (2005, p. 69).

No último poema de *Paranóia*, “Metéoro”, o poeta assume o lugar deste esplendor luminoso e passageiro para trazer palavras ásperas e contundentes aos ouvidos apáticos. “Eu direi as palavras mais terríveis esta noite” (2005, p. 71). O metéoro vem para causar pânico sem deixar vestígios. “Que me importa saber se as mulheres são férteis se Deus caiu no mar se Kierkegaard pede socorro numa montanha da Dinamarca?” (2005, p. 71).

O poeta sabe que vai passar. Vai passar tão rápido, excedendo limites de velocidade, que muitos não o verão. Muitos não o ouvirão. Mas aqueles que o percebem, reconhecendo-se nele, tendem a elevá-lo ao nível dos grandes. Homenagens? “Eu não quero elegias mas sim os lírios de ferro dos recintos” (2005, p. 71). É das alturas paradoxalmente profundas de sua solidão que o autor de *Paranóia* vê um mundo no qual não se enquadra, mas observa que não está sozinho em suas dissonâncias. “Os luminosos me fitam do espaço alucinado / quantos lindos garotos eu não vi sob esta luz?” (2005, p. 71). São rapazes que, assim como ele, partilham da luz transitória que poucos enxergam nas vísceras da escuridão.

O poeta-metéoro avança instigado pela Vontade. “Eu não posso deter nunca mais meus Delírios” (2005, p. 72). Outros “metéoros” são mencionados por Piva – metéoros que o acompanham como mestres e atravessam a atmosfera do senso comum para interromper, mesmo que brevemente, as prudências do mundo moderno. “Oh Antonin Artaud / Oh Garcia Lorca / com seus olhos de aborto reduzidos a retratos” (2005, p. 72). São partículas reduzidas a meras faíscas.

O poeta passa e percebe tais fraquezas, mas elas também são suas. “Eu preciso cortar os cabelos da minha alma” (2005, p. 72), afiar os desejos do espírito, aparar as verossimilhanças da consciência alterada, “tomar colheradas de Morte Absoluta” (2005, p. 72). É preciso morrer para renascer, expirar para reexistir em outro estado. “Eu não enxergo mais nada / meu crânio diz que estou embriagado” (2005, p. 72). Vertigem também é visão. Escuridão também é luz. Embriagar-se também é libertação. “Psicanalistas espetando meu pobre esqueleto de férias” (2005, p. 72). Agem sob a ideia da moderação que domina e objetiva enquanto, nos versos do poeta, “meus amores começam a crescer” (2005, p. 73).

A autonomia libertária de uma alma questionadora encontra os “bolsos abertos da minha mente” (2005, p. 73) para exaltar apaixonadamente o delírio do seu olhar em contato com o do outro. “Eu sou uma alucinação na ponta dos teus olhos” (2005, p. 73). A loucura se espalha. O poeta, outrora discípulo, assume a alcunha de guia, de dar apenas um primeiro passo para que cada admirador de sua poesia se encontre com a sua própria alucinação, dando-lhe vazão indeterminada pelos escoamentos do tempo.

Neste capítulo 7, vemos que Roberto Piva ousa com versos incendiários em *Paranóia*. Poeta de um “eu” sob efeito de substâncias poderosas e transformadoras, é violento, rebaixador e profanador, pois nega a luz do dia para fazer da noite uma escuridão que vibra e ecoa alucinações. Seus sonhos causam frisson em puritanos com associações homoafetivas, sentidos tresloucados e desejos a mil por hora. Insatisfeito do primeiro ao último verso de *Paranóia*, Piva faz da sua posição de descontente uma força incontrollável. Anjo caído que se arrasta em seu bailado maligno por uma São Paulo delirante, desdobra-se da imagem angelical e despadroniza a consciência para, através de suas substâncias linguísticas, proporcionar às vísceras um salto na direção dos olhares que se assustam por mero temor ou fascinante admiração. No capítulo 8, abordaremos como este deslocamento se dá entre sua estreia e seu último livro publicado em vida, entre a cidade e a floresta, entre *Paranóia* e *Ciclones* e as implicações deste movimento.

8 **CICLONES: XAMANISMO E ENDEREÇAMENTO “RUMO ÀS ESTEPES ETERNAS”**

A cidade grande ficou para trás para Piva. Ao menos por um breve momento. O *agora* é tomado pelo verde de plantas, folhas, árvores, mata. Abre-se um intervalo nas profundezas da floresta. A geografia é outra. O poeta cruza tradições, mistura ingredientes. O cenário entorno é de iluminação, sublimação e êxtase, mas também de sexo, de homoafetividade, e do corpo. Na leitura desta dimensão poética que apresentamos no capítulo 8, o planeta retorna a uma existência na qual o ser humano não aparece como superior. Ele faz parte de um todo não-humano, cuja natureza (ainda resistente à deterioração) é povoada por deuses, espíritos e criaturas mágicas.

Retornamos a São Paulo dos anos 80 até meados dos anos 90 (período no qual os poemas de *Ciclones* são escritos). Diferentemente da cidade provinciana dos anos 60, a capital paulista já era a maior metrópole do país nos anos 90. Barulho, fumaça, correria. Não à toa Roberto Piva deseja sair de São Paulo. “Eu quero sair dessa cidade!”, diz no documentário *Assombração Urbana com Roberto Piva*⁵⁰¹. Não o faz por falta de dinheiro. Enquanto isso, paradoxalmente, o reconhecimento de sua produção poética pela Academia cresce, mas não o empolga.

Trinta e quatro anos separam *Paranóia* de *Ciclones*. Diagnosticado com mal de Parkinson, o poeta *flâneur* da São Paulo do sonho, da imaginação e dos encontros passa a frequentar com mais assiduidade lugares como a Serra da Cantareira, Mairiporã, Jarinu e Ilha Comprida, por exemplo. Vai atrás de viagens mágicas, experiências místicas e cenas xamânicas. Nas palavras de Alcir Pécora no prefácio de *Estranhos Sinais de Saturno*, o poeta de *Paranóia* aparece em *Ciclones* com “elixires, cogumelos, LSD, haxixe, *cannabis*, vinhos para libações, colares, tambores” (2008, p. 12). A transcendência acontece através do canto, do tambor, dos trajes, do ambiente, do transe e dos enteógenos. A escolha e o preparo do espaço propício para esta experiência é chamado por Pécora de “composição de lugar” (2008, p. 9). As práticas do poeta nas ruas, avenidas, praças e alamedas de *Paranóia* ganham outro local.

Após 12 anos sem publicar, Piva lança *Ciclones*. O ano era 1997. Não que sua produção poética tivesse deixado de ser intensa. Ao contrário. Seguiu escrevendo e, por isso,

⁵⁰¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=chBVvDjvbK0&t=166s>> Acesso em: 8 nov. 2018.

reunia um grande e extenso material a ser lançado. Porém, cada vez mais a temática urbana cedia espaço para uma poesia voltada para os povos da floresta, os cânticos mágicos e seus transes. Em *Encontros*, o poeta declara: “O tema urbano me cansou [...]. Toda metrópole é uma necrópole. Não sou xamã de cemitério” (2009, p. 123). Se a cidade grande já estava consumida pelo progresso racional e capitalista – no qual o uso de LSD, que era “uma experiência xamânica levada ao contexto urbano” (2009, 154), tornava-se “desvirtuada pela curtição” (2009, p. 154) – a selva ainda guardava um quê de inconsciente capaz de se relacionar com o divino, fazendo o poeta se reencontrar (depois de tanto tempo) com o verde fora da cidade grande que havia conhecido ainda menino na fazenda dos pais. “Tinha um empregado mestiço de índio com negro, o Irineu. Ele me fazia ficar olhando para o fogo. E me iniciou na piromancia: as imagens e os espectros que saem do fogo” (2009, p. 149).

Diferentemente dos poemas extensos de *Paranóia*, os de *Ciclones* são mais sucintos. Entretanto, a ferocidade ainda está presente através do xamanismo. Em *Encontros*, o poeta define *Ciclones* como “poesia e xamanismo. É o retorno às origens da poesia, o poeta como feiticeiro e xamã, como aconteceu em várias épocas. Experiências com plantas alucinógenas em função das técnicas arcaicas do êxtase do xamanismo” (2009, p. 106). A poesia de *Ciclones* promove o “avanço dos deuses da natureza [...], essas vozes são sistematicamente boicotadas porque nadam contra a correnteza” (2009, p. 106-107).

Em *Ciclones*, Piva não confunde a banalização das chamadas “drogas” (sua comercialização facilitada, sua desritualização criminoso, seu vazio existencial, sua destruição sistemática neural) com o poder dos enteógenos. “A essência que os alucinógenos partilham com a poesia é a contemplação. Quer seja o cogumelo, o LSD, a *cannabis sativa* [...]. O pajé faz um processo ritualístico, religioso, interior, subjetivo [...], a elaboração de energias de cura” (2009, p. 155).

A exaltação iniciática de *Ciclones* começa com duas epígrafes. A primeira, do pintor e escritor Maurício Malcolm de Chazal, conhecido por seus inúmeros pensamentos, aforismas, frases soltas e ideias: “A volúpia / É / O centro / Do Ciclone / Dos sentidos⁵⁰²”. Nela, Piva mostra uma das principais diferenças entre *Paranóia* e *Ciclones*. Se no primeiro, o poeta se desloca pela cidade em um livro mais conciso no número de poemas (20), porém mais extenso em versos longos que se aproximam da fala cotidiana, no último, Piva passeia por uma obra mais ampla (são 73 poemas), entretanto, em versos mais sucintos (alguns deles, inclusive, sem títulos). De qualquer forma, tanto em sua estreia quanto no livro de 1997, Piva

⁵⁰² O texto em língua estrangeira é: “La volupté / Est / Au centre / Du Cyclone / Des sens”.

mantém em sua produção poética a mesma veia intensa e voraz com a qual busca no prazer o caminho para a promoção da calamidade.

A segunda epígrafe de *Ciclones* é de autoria do livreiro e ativista americano Lewis H. Michaux, famoso por ficar à frente do *African National Memorial Bookstore* por mais de 40 anos: “Eu sou o vento ao vento⁵⁰³” (tradução nossa). O presságio livre em movimento, prelúdio solto no ar perante regras e controles, sopra veloz. A agitação vem de um fôlego insistente como sopro de vida que ganha força a cada rodopio, como insinuação mística que adquire a concepção de cura em cada deslocamento.

Em ambas epígrafes, a ideia de ciclones tropicais que giram, que rodam abaixo da Linha do Equador, impulsionados pelo prazer em excesso, pela analogia intempestiva e pelos versos viscerais, permeiam os poemas do livro de Roberto Piva. Alguns deles não possuem mais do que 4, 5 versos. A brevidade epifânica de Chazal aparece em ciclones que, com Piva, passam, causam estrago e vão embora. Seus versos soam como vento forte à deriva, elemento natural que vem de algum lugar (do passado, do arcaico), trazendo à tona características esquecidas dos primeiros tempos do ser humano – em especial as africanas.

No primeiro poema de *Ciclones*, “Tempo de tambor” – um agrupamento de 13 poemas curtos – há outra epígrafe. Desta vez, do poeta futurista italiano Enrico Cavacchioli: “eu te ensinei o êxtase / divino do canto livre: aquilo que o dervixe⁵⁰⁴ encontra / na vertigem de sua dança infernal⁵⁰⁵” (tradução nossa). Encontramos o diálogo entre dois sujeitos líricos: o xamã (o velho sábio que ensina, que abre caminhos) e o discípulo (o jovem aprendiz que descobre os mistérios do xamanismo). O encanto surge na voz do feiticeiro e ressoa na experiência do iniciante que ascende perante um bailar guiado.

A iniciação xamânica acontece em meio a elementos da natureza. “Esqueleto da lua” (2008, p. 23). Tal estrutura salta nos versos de Piva através do “tambor frágil” (2008, p. 23) que anuncia, “vomitando a noite” (2008, p. 23), um novo tempo. A natureza protagoniza cenas de gozo, uma conexão entre elementos naturais e poesia, a floresta e o poeta. A viagem é para dentro do corpo. A batida do tambor ecoa uma fragilidade que não é defeito, mas

⁵⁰³ O texto em língua estrangeira é: “Je suis le vent dans le vent”.

⁵⁰⁴ “Lembremos, contudo, que dervixes – sejam eles Mevlevi ou de qualquer outra escola sufi – não são, por definição, atores (Muito embora alguns atores possam ser dervixes!) São, antes, pessoas comuns que desempenham, no mundo, os mais diversos papéis e profissões e que escolheram o Sufismo, a via mística do Islã, como caminho para o seu desenvolvimento espiritual”. CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. A arte secreta dos dervixes giradores: hipótese esotérica. Disponível em:

<http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/94/24>. Acesso em: 12 ago. 2019.

⁵⁰⁵ O texto em língua estrangeira é: “lo vi ho insegnao l'estasi / divina del libero canto: quella che il dervis trova / nella vertigine della sua danza infernale”.

potência para a transformação que acontece quando o discípulo, sob as ordens do xamã, expurga o mal enquanto a natureza o observa.

A figura do xamã está em movimento. Segue pelos caminhos apontados por componentes naturais, ou seja, “na direção dos quatro ventos” (2008, p. 24). Ele gira em torno de si, ao redor de sua iluminação. “O xamã / rodopia / na energia da luz” (2008, p. 24). Atinge o estado de transe. Não apenas é levado pelo vento a outras instâncias, como também se torna parte dele, do mundo de vigor e ânimo originários.

A composição da cena poética avança pelos “quatro ventos / quatro montanhas” (2008, p. 25). Natureza presente e, com ela, substâncias poderosas capazes de penetrar “no olhar do garoto / que dança / no céu chapado” (2008, p. 25). O intenso movimento nos olhos do jovem discípulo o acompanha na festa, na folia, no bailado. Seu corpo livre se movimenta em gestos excessivos. São sinais de uma viagem que ganha voo no âmago do indivíduo em transformação.

Esta metamorfose acontece na expressão facial do poeta. “O riso / flor tesuda” (2008, p. 26). A alegria é acentuada sem receios. A vergonha perde espaço para um orgulho que desabrocha e incita desejos sexuais. Prova do proibido e suplica por um pouco mais “com seus dentes / pedindo vento” (2008, p. 26). O poeta ingere cada instante da experiência e pede por mais ventos que o desloquem, que o agitem, que o propiciem outra atmosfera, outras circunstâncias.

Para mergulhar nesta iniciação é preciso coragem. Deixar para trás as seguranças da vida e fazer da ousadia um ato de amor. “O amor / tem esta exigência” (2008, p. 27). A condição impõe um alto preço a quem “deseja o impossível / & os cometas do coração” (2008, p. 27). O poeta cobiça o absurdo. Mesmo que brevemente, faz do afeto caminho para os enigmas da existência.

A relação entre revelações místicas e tensão sexual atravessa “o garoto / & seu cu em flor” (2008, p. 28). O menino rompe com limites impostos. Ao mesmo tempo que é o “adorno de um deus” (2008, p. 28), este adereço belo, atraente e divino surge não como um mero enfeite, mas “deslumbrando o caos” (2008, p. 28). O ser é extasiado pela luz que emana da desordem.

O conflito estoura e o poeta é tomado por uma força transcendental. “O amor / grita na minha garganta” (2008, p. 29). Suas funções são assumidas por animais selvagens. “A serpente / o gavião / o jaguar” (2008, p. 29). A serpente é maléfica, diabólica. Devora suas vítimas. Age sorratamente. Criatura expulsa do paraíso, renegada à marginalia; o gavião é a ave de rapina que age de dia. Sobrevoa matas e bosques. Ganha as alturas e desce para se

alimentar; o jaguar é o totem da floresta sul-americana. É o predador símbolo máximo de poder para civilizações antigas. O poeta se reconhece em cada um deles e em suas características. “Me vêem / como seu Duplo” (2008, p. 29).

Ornamentos de diferentes naturezas compõem o cenário. “O arco-íris / é o colar do feiticeiro” (2008, p. 30). Luzes que vem e vão como adereço xamânico “que apaga o dia / com a mão direita / & inaugura a noite / com a mão esquerda” (2008, p. 30). O tempo é matéria transfigurada. O xamã o manuseia transformando dia em noite, claridade (cuja luz deveria revelar, mas cega) em escuridão (cujo breu deveria esconder, mas revela).

Quanto mais distante da metrópole, mais o poeta percebe que a realidade fora das grandes cidades é outra. “Luas caiçaras / vigiadas” (2008, p. 31). Mas por quem? Pelo o quê? Não basta o controle que permeia as idas e vindas nas capitais? “Por ovis sonâmbulos” (2008, p. 31). Acompanham quietos os passos da humanidade. Se o sistema caótico da cidade grande impede que reconheçamos sua presença, a “dinastia astral” (2008, p. 31) sobressai no silêncio do ambiente campestre.

Os elementos da natureza se cruzam no panorama poético de *Ciclones*. Não apenas se encontram como também se transmutam. São mais do que aparentam. “Gaivotas / estrelas que despencam / no mar / & se eclipsam” (2008, p. 32). Seres dos céus que abandonam o firmamento. Caem nas águas infinitas da subjetividade e ocultam todo o resto diante do extraordinário.

Este estado maravilhoso faz do sexo (num contexto natural) via para o sagrado. “Baco / me transforma / num astro vibratório / com este elixir / de cacto selvagem” (2008, p. 33). A aproximação de deuses e humanos cria um espaço mágico, encantador e deslumbrante no qual a expansão para transgressões insólitas torna-se possível. “Vejo uma andorinha / carregando um solfejo / enquanto o núcleo / do Sol explode” (2008, p. 33). A estrela maior, o farol dos dias, desfaz-se num estrondo tamanho. O que seria desesperador é a desarticulação das bases, enquanto a andorinha (“uma andorinha só não faz verão”, segundo o ditado popular), companheira de poetas, esta pequena ave, canta sua canção instável e delicada.

A visão do poeta apresenta “anjos / definidos pela miragem” (2008, p. 34). Nela, os seres divinos enviados por Deus para que Sua vontade seja conhecida são determinados pela Fantasia. Sob o efeito do devaneio e da embriaguez, testemunham “meu trono / de rei vagabundo” (2008, p. 34) – reinado erradio de um poeta errante sob contemplação mística.

O estado de embriaguez amplia a conexão de Piva com outros poetas, outras obras, outros tempos. “Artaud / Crevel / Blake / & a *Signatura Rerum* / no signo do poeta” (2008, p. 35). Descendência poética, afetividade atraente, adesão maldita. Esta prole amaldiçoada de

sonhos alucinados para além da realidade ordinária fomenta “transusão de imagens / se convertendo em flor / & numa dor estranha” (2008, p 35).

No poema seguinte, intitulado “Na parte da sombra de sua alma em vermelho” (outro agrupamento. Desta vez, de 8 micro poemas), Piva traz a voz de Georges Bataille na epígrafe “A verdadeira poesia se encontra fora das leis”. A frase do escritor francês traz o caráter metalinguístico e a índole intertextual dos versos de Roberto Piva em *Ciclones*. Muitas vezes se encontram num ritual xamânico, poético e transgressor. “Seja devasso / seja vulcão / seja andrógino” (2008, p. 37). A libertinagem como atração eminente que possibilita a amplidão dos prazeres. É preciso ser “cavalo de Dionysos / no diamante mais precioso” (2008, p. 37) e cavalgar com ferraduras banhadas a entusiasmo e vinho, sexo e alma.

Uma das pegadas marcantes desta caminhada em direção ao mágico e ao sublime é a música. “Coltrane / cujo apelido / é Buda” (2008, p. 38). O improvisado do *Jazz* (pelo saxofone de John Coltrane) encontra ressonância nas palavras (divinas e despertadoras) de Buda. Trata-se de uma “divindade lunar / que criou / o homem físico / animador dos deuses” (2008, p. 38). A sacralidade do palco faz do artista uma divindade. Suas palavras, sons e interações excitam os indivíduos que os ouvem e, por sua vez, traduzem aquele momento num ritual tribal de outra natureza.

É através do componente poético que as coisas começam a ficar mais claras. “A poesia vê melhor” (2008, p. 39). Em *Ciclones*, a visão do poeta parte de um estado alterado. “Eis o espírito do fogo” (2008, p. 39). É tomado pela paixão, pela cólera. Incita veementemente o movimento, o transe, o sexo, a natureza, a transcendência. “Minha mão / dança / no corpo do garoto lunar” (2008, p. 39).

A prática sexual despudorada segue presente como parte da iniciação xamânica (o discípulo guiado pelo mestre). O tom homoerótico é predominante na busca por estados de consciência que permitam outras realidades. “Teu cu fora da lei / teu pau enfurecido / alegria de anjo / nas estradas / do prazer” (2008, p. 40). O poeta usa a “língua dos espíritos índios / cogumelos profetizando / anarquia & delírio” (2008, p. 40). Se “poesia é desatino” (2008, p. 40), então o desatino é transe, é oposição à percepção comum, “abrindo a Noite / no excesso do Dia” (2008, p. 40), ou seja, permitindo brechas de delírio e excesso na claridade regular diurna.

O ambiente natural leva o poeta (em sua concepção particular) a unir as imagens do jovem discípulo à figura do jaguar numa representação grupal. “Garoto jaguar / & sua tribo” (2008, p. 41). Do alto de seus voos “descendo telhados / pulando janelas” (2008, p. 41),

atingem, nas metrópoles, o chão como “*skates* carnívoros / rondando / cidades mortas” (2008, p. 41).

O poeta assume a batalha que é travada contra o domínio da subjetividade, contra a predominância da moderação. Experimenta o transe e suas consequências. “Eu sou o cavalo de Exu” (2008, p. 42). A entidade espiritual, que aparece tanto nos rituais de umbanda quanto nos de candomblé (religiosidades de matriz africana), é uma espécie de porta-voz. Ela conduz as oferendas dos homens aos espíritos superiores. O poeta transcende o ordinário e transporta esta vibração sonora e mística pelo “ebó / do meu coração / despachado” (2008, p. 42) – oferenda feita a Exu em meio a brevidade “na encruzilhada dos cometas” (2008, p. 42).

Piva passeia por caminhos clandestinos, ocultos, ilegais. Assim como “Dante / conhecia a gíria / da *Malativa*” (2008, p. 43) – o submundo de marginais e delinquentes – o poeta de *Ciclones* demonstra sua familiaridade com o inexplorado, incitando seus pares a se permitirem tais experiências. “Quando nossos / poetas / vão cair na vida? / Deixar de ser broxas / pra serem bruxos?” (2008, p. 43).

O ilícito se mantém ativo nos versos de Piva através de “piratas / plantados / na carne da aventura” (2008, p. 44). É preciso saquear, tomar para si. “Desertaremos as cidades / ilha de destroços” (2008, p. 44). Se a floresta é vista, a partir do olhar dos grandes centros, como lugar de isolamento, as metrópoles agora se tornam terras de ruínas e escombros, pois é no verde dos bosques e matas que a vida se expande.

A seguir, no poema “Hic habitat felicitas” (um conjunto de 5 poemas curtos), Piva faz uso da frase “A felicidade mora aqui” (tradução nossa) em latim como título. Segundo J. C. McKeown em *O livro das curiosidades romanas*, “essa frase [...] foi colocada originalmente no centro do arco sobre o forno de um padeiro de Pompeia para espantar os maus espíritos” (2012, p. 192). Junto à inscrição, havia um símbolo fálico que, segundo a tradição, era usado como amuleto de proteção por crianças. Não à toa o poeta segue por *Ciclones* trazendo à tona esta frase, uma espécie de bálsamo para “fastos & nefastos” (2008, p. 46), ou seja, o luxo, a felicidade, a prosperidade e o nocivo, o tóxico, o maligno. A combinação leva o poeta ao “deus *fascinus*” (2008, p. 46). A aproximação acontece. A divindade está “na soleira da porta” (2008, p. 46). A passagem se abre e a entidade “aponta / a glande rosada / pro seu olho xereta” (2008, p. 46). O sexo escondido chama atenção, desperta a vontade do proibido, o prazer em mergulhar no oculto.

É necessário corromper, perverter a direção que aponta para uma existência sem descobertas, sem aprendizados, sem curvas. “Serpente solar serpenteando / a seta” (2008, p. 47). A repetição do “S” nas palavras presentes do poema traz a imagem desta serpente que,

sob a luz do sol, despeja seu veneno, alucinando mentes condicionadas ao mundo racional que não percebem o “solo de sax santificando / o Satori” (2008, p. 47) – o som místico que vem do termo oriundo da cultura japonesa para o despertar, para a iluminação.

A perspectiva do poeta em *Ciclones* aponta para uma diversidade ampla. “Cem planetas? cem pupilas?” (2008, p. 48). Para cada mundo que se abre, um olhar inquieto; para cada palavra do mestre xamã, uma fenda ilógica se abre na consciência do jovem pupilo. Esta conexão ocorre pela “simpatia das coisas distantes” (2008, p. 48). Esta atração pelo arcaico, pelo conhecimento longínquo dos primeiros tempos, ressignifica a experiência xamânica não como algo preso a um momento, mas como possibilidade de retornar aos confins da própria existência para, assim, seguir adiante nos dias atuais. Em “O que é contemporâneo”, Giorgio Agamben afirma que “o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com outros tempos (2009, p. 72) como se “adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (2009, p. 72). Para Aby Warburg em “Mnemosyne”, “esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória [...], o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual desejam emergir na criação por sua mão (2009, p.126)

Este movimento de retornar ao passado distante para direcionar e avançar num cotidiano menos mecânico aparece em “Heidegger / quando escreveu sobre Trakl / era um dia assim / com este vento devasso” (2008, p. 49). O filósofo alemão admirava nomes como os de Kierkegaard, Hegel e Nietzsche. Quanto ao campo poético, sua apreciação voltava-se aos versos de Georg Trakl. O poeta austríaco, consumidor de ópio e cocaína, teve relações incestuosas com a própria irmã, o grande amor de sua vida. Com sérios problemas de comportamento, suicidou-se aos 27 anos. Sua poesia, repleta de angústia, melancolia, desespero e subjetividade, dialoga, por exemplo, com Rimbaud e Baudelaire. São poetas que sentem a brisa da imoralidade tornar-se um ciclone que os levam a peregrinar “entre o crepúsculo / & o renascimento” (2008, p. 49) – é o que vemos no poema de Trakl intitulado “Crepúsculo espiritual⁵⁰⁶”:

Silenciosa uma besta negra
vai ter à orla do bosque.
Na colina acaba o vento calmo da tarde,

⁵⁰⁶ Disponível em: <<http://www.mallarmargens.com/2012/06/viii-poemas-de-georg-trakl-versoes-em.html>>
Acesso em: 20 mar. 2020.

as queixas do melro emudecem
e as suaves flautas do outono
calam no canavial.

Numa nuvem negra,
ébrio de papoilas, percorres
o tanque nocturno,

o céu estrelado.
A voz lunar da irmã ressoa
através da noite espiritual.

Se “na colina acaba o vento calmo da tarde” para Trakl, o “vento devasso” de Piva prossegue como “uma besta negra” que atravessa lugares como o bosque, a colina, o céu, a noite. Neste ambiente de vida selvagem, “as queixas do melro emudecem”, pois está longe da caça predatória do homem. Já o poeta, “ébrio de papoilas”, segue “através da noite espiritual”. O melro do poema de Trakl – um pássaro de canto musical – é afagado pelo poeta de *Ciclones* que “acaricia garotos & pássaros” (2008, p. 50). Para Piva, ambos voam em direção ao êxtase. Viajam pela “luz de sonho” (2008, p. 50) que o poeta vivencia sob a “lâmina da Eternidade” (2008, p. 50).

Em “Incorporando o jaguar” (bloco de três poemas breves), o poema oferta seu corpo para a manifestação do famoso animal totêmico do xamanismo. Trata-se da representação sagrada entre o animal e o indivíduo. O jaguar é o duplo do poeta na natureza. A entidade desce e o poeta sobe. Há o encontro “na escada do vento” (2008, p. 52). A incorporação sopra “o sonho / folha que cura” (2008, p. 52) através dos elementos vegetais. O “pequeno exu que / dança extático” (2008, p. 52) é guiado pela floresta e suas ervas poderosas.

A incorporação acontece no jovem discípulo. “O garoto ataca planícies / em debandada” (2008, p. 53). O que aparenta ser uma desordem é a transformação do jovem aprendiz que atua como iniciado. “É o coração do jaguar / na ponta de fogo / do diamante” (2008, p. 53). A voz do garoto é a do jaguar, um “deus rapinante” (2008, p. 53) alçado à margem do sistema como “piratas que / gritam no horizonte” (2008, p. 53).

O contato do garoto-jaguar com seu chão é movido pelo amor de quem se reconhece “amando sobre a / terra nua” (2008, p. 54). São um corpo só. Alçado a outra condição, deixa suas “garras à mostra” (2008, p. 54) para defender esta relação de camaradagem e estima. “O amigo de todos os deuses” (2008, p. 54).

Os caminhos de *Ciclones* continuam pelos versos de “Nosso antepassado fogo”. Na epígrafe do poema, Piva deixa claro que tais versos são dedicados “para Eduardo Calderón Palomino / Chamán de los cuatro vientos”. Famoso curandeiro peruano que teve sua vida

estudada e publicada pelo antropólogo americano Douglas Sharon no livro *El Chamán de los Cuatro Vientos* – obra na qual Sharon revela que “pude assumir o papel de aprendiz por causa de uma longa amizade com o curandeiro” (1980, p. 11-12), suas práticas xamânicas ganharam o conhecimento para além do norte peruano. A mesma direção aparece no primeiro verso do poema de Piva: “Estrela do norte” (2008, p. 55). O xamã surge como astro que guia sob o céu anoitecido. É tomado pela “miraculosa *Cannabis*” (2008, p. 55), esta “planta do incesto / do sol com as / águas” (2008, p. 55), da união dos elementos naturais. Trata-se de uma floresta sedenta por mais combinações extraordinárias. Há “árvores cheias de / bocas” (2008, p. 55) a espera deste voo, desta ascensão pelo ritual xamânico “donde o gavião salta” (2008, p. 55) rumo ao “ciclone do Universo” (2008, p. 55).

O *Ciclones* de Roberto Piva gira e, a cada giro, progride pelo viés da transgressão. No primeiro dos três poemas que compõem “Floresta Sacrílega”, dedica-o ao poeta francês Jean Pierre Duprey. Admirado por Breton, a escuridão presente em versos cheios de perguntas sem respostas o tornou figura relevante entre os chamados “poetas malditos”. Foram escândalos, prisões, internações psiquiátricas. Até seu suicídio aos 29 anos. Não à toa Piva dedica o poema, sua floresta profanadora, a ele. O poeta de *La Forêt Sacrilege* – texto sombrio escrito numa prosa poética desvairada – aborda o vácuo no qual vivemos (vida) e para o qual caminhamos (morte). “Então você tem que morrer duas vezes – mas os venenos não irão ajudá-lo – e na terceira será agradável. E agora adeus! Eu os encontrarei todo na vanguarda da vida, após uma derradeira e última vida⁵⁰⁷” (1970, p. 40).

O poeta de *Ciclones* acredita que somente através desta transgressão seguida por Duprey é possível ver “o céu erótico aberto / com olhos de borra / de vinho” (2008, p. 56). Os estados de luxúria e embriaguez unem-se às “pétalas selvagens / do horizonte sem fim” (2008, p. 56) no cenário poético de Piva – integrante desta floresta profana que clama “pelos direitos não- / humanos do planeta” (2008, p. 56). O labirinto verde tem suas saídas, mas não são convencionais. “A Ilha Comprida / nada / na pradaria do Céu” (2008, p. 56). Estância balneária que outrora fora ocupada por europeus deserdados por se aliarem às tribos indígenas, tem sua planície espelhada no firmamento. É desse infinito que o poeta vê o “gavião pandemônio / talhado na parte / mais dura do vento” (2008, p. 56). Sustenta o caos que provoca nos rasantes do seu voo. Símbolo solar, esvoaça sob a “máscara erótica louca / do verão” (2008, p. 57). Usa os artefatos da libertinagem e da loucura para atizar. “O chefe

⁵⁰⁷ O texto em língua estrangeira é: “Aussi tu dois mourir deux fois - mais à cela les poisons ne peuvent rien - et la troisième seule sera la bonne. Et maintenant adieu! Je te retrouverai entier à la pointe du feu, après ta dernière vie”.

dos roedores / quizumbeia” (2008, p. 57). É através da agitação, do conflito e da desordem que o “Invisível” aparece.

O segundo poema de “Floresta Sacrílega” é dedicado ao amigo Sérgio Cohn. Leitor da obra de Piva, Cohn lembra em *Ciranda da Poesia* seu primeiro contato com o poeta. Sítio em Cotia, noite de chuva, amigos adolescentes, álcool e poesia. Entre Blake, Rimbaud, Whitman e Ginsberg, surge *Paranóia*. “Havia ali a mesma força que [...] nas músicas [...] de Jim Morrison, Lou Reed, Tom Verlaine. Mas ao mesmo tempo a geografia era muito mais próxima, familiar, e era poesia” (2012, p. 11). O poema lido era “Meteoro”, do famoso e derradeiro verso “eu sou uma alucinação na ponta dos teus olhos”. O fenômeno luminoso atinge Cohn e seus amigos. “Aos 18 anos, nunca tinham lido nada igual. Passariam o resto da noite recitando repetidamente o poema [...]. Aquele poema havia mostrado que a poesia era uma linguagem possível, em pleno fim do século XX, e não um mero registro do passado (2012, p. 13).

Curiosamente, o poema que Piva dedica a Cohn não trata de noite chuvosa, mas de alternativas a partir da iluminação solar. “Eu caminho seguindo / o sol / sonhando saídas / definitivas da / cidade-sucata” (2008, p. 58). Por mais que o poeta frequente lugares como o Parque do Carmo, a Ilha Comprida, Mairiporã e outros ambientes de floresta e mato, ainda precisa retornar a São Paulo, a cidade máquina, a metrópole do ferro-velho descartável. Abandoná-la de vez? Como? “Isto é possível / num dia de / visceral beleza / quando o vento / feiticeiro / tocar o navio pirata / da alma” (2008, p. 58). O encanto do poeta possibilita imagens abertas às sinestésias. A transgressão como portal para a magia; a magia como passagem para a expansão do espírito.

No terceiro e último poema de “Floresta Sacrílega”, Piva o dedica a Gustavo. Trata-se de Gustavo Benini, ex-companheiro do poeta e que está à frente da Biblioteca Roberto Piva. Seus versos misturam amor, xamanismo e êxtase. “Há 50 mil anos / atrás / o primeiro xamã / olhou a fogueira / dos seus olhos / sob a luz / vulcânica do / crepúsculo”. O arcaico retorna. A piromancia dos tempos em que vivia na fazenda dos pais está presente no olhar de quem o acompanhou tanto nos rituais xamânicos quanto no cotidiano da vida. Este primeiro xamã, ao ter tal visão, “cantou um poema / primaveril” (2008, p. 59). Flores espalhadas com seus cheiros, cores e belezas. Os corpos e almas entranhadas de Piva e Gustavo se confundem com a relva. Possuem seu próprio compasso. “No seu tambor / de pele & folhas / inventou o ritmo / de nossos corações” (2008, p. 59).

A seguir, “BR-116” (que traz 5 poemas). O poema leva o título de uma das maiores rodovias do país. Ela cruza algumas das principais cidades. Entre elas, São Paulo. Mas logo

em seu primeiro verso, o poeta diz que precisa ir além do concreto da metrópole. “Necessito cometas / no céu Caiçara” (2008, p. 60). O cenário de lugares como “Juquitiba, Miracatu, / Vale do Ribeira” (2008, p. 60) são compostos por árvores, rios, plantações e “gole de vinho / quando nasce a / manhã” (2008, p. 60). O inebriamento aparece como “estrada que / leva ao mar” no qual o poeta testemunha “a ilha aflorando” (2008, p. 60).

O caminho que se abre tem “Paracelso cercado / de jasmins” (2008, p. 61). O médico suíço (um homem das ciências, mas que também é reconhecido por seu lado obscuro, mágico e místico) vem à tona no poema de Piva entre flores perfumadas. O conhecimento científico em meio ao toque do “poder das Ervas / poder que avança / na rapidez / de um beijo” (2008, p. 61). A relação místico-corporal através da alucinação obedece à coerência piviana.

Os *Ciclones* não perdem força. Ao contrário. São ainda mais poderosos ao atravessar os “semáforos de Nerval” (2008, p. 62). Os sinais do poeta francês apontam para a “solitude” (2008, p. 62), o afastamento necessário da existência comum. Os versos, tanto os de Nerval quanto os de Piva, obedecem outro destino. “Tarôs repletos de / poesia / *desdichado*” (2008, p. 63). São miseráveis como “asas vermelhas / infladas no poente” (2008, p. 62).

Outro poeta de grande importância para Roberto Piva desde *Paranóia* até *Ciclones* é Arthur Rimbaud. Piva sempre teve no poeta de *Uma estadia no inferno* uma referência, um norte, um símbolo de resistência perante as imposições do mundo ordinário. “Rimbaud / garoto-*Panzer*” (2008, p. 63). O nome do jovem poeta rebelde vem acompanhado pelo termo alemão que significa algo como “tanque de guerra” e que ecoa também a palavra “prazer”. O combate da poesia não acontece através de tiros, bombas e prisões, mas pelo poeta enquanto “mochileiro das estrelas” (2008, p. 63) que traz do oculto saberes encantados; o “*puer* da alquimia” – termo em latim para “menino eterno”.

O poder do extraordinário vem do ambiente que está em outra categoria. A realidade materialista do mundo moderno não abre espaço para esta força incomum. “A força do xamã / provém do nada / do Êxtase / do Eros” (2008, p. 64). Se no cotidiano das metrópoles a contemplação é sinônimo de vagabundagem, se a alegria é por inúmeras circunstâncias comedida e o prazer é quase sempre levado ao estágio da sobriedade, o mesmo não acontece com o xamã. Ele estabelece comunicação com outras frequências. Tal qual uma “estrela fiel na chama do coração” (2008, p. 64), segue seus instintos. São prazeres sensoriais, espirituais, físicos e principalmente sexuais. “Garoto vestido / de menina”. Na relação homoerótica do xamã com o discípulo, a androginia vem à tona como evolução plena do amor que redefine a

essência humana, pois, segundo Platão em *O Banquete*⁵⁰⁸, trata-se de um amor “restaurador da nossa antiga natureza” (2001, p. 12).

O poema a seguir leva o nome de “Pimenta d’água” – planta usada em tratamentos específicos relacionados à saúde devidos a suas capacidades medicinais. Erva que, dentre outras propriedades, estimula a mente humana, ela nomeia o poema dedicado ao amigo e pai de santo de Piva, o babalorixá Marco Antônio de Ossain. Religiões populares como o candomblé (festa de cunho religioso do culto afro-brasileiro) levam o poeta a seguir por caminhos guiados por tambores, atabaques e percussões entre animais selvagens, árvores milenares e rios correntes. “A rua é muito estreita / para o exército / de folha / & seu AXÉ” (2008, p. 65). Piva tem “a cabeça nas nuvens / os cabelos na poeira” (2008, p. 65). Seu voo atinge alturas obscuras em meio a terra batida, o chão verde, o solo natural.

O universo de práticas ocultas convive no poema “Xangô e Paracelso”. Os raios e trovões do orixá se encontram com a aura mística do médico suíço-alemão. “O mundo subterrâneo / está mobiliado / por coxas de garotos / selvagens” (2008, p. 66). A bela anatomia dos meninos ferozes desperta os desejos do poeta. “Eu sou o orixá / com pênis / do tamanho do / pênis do elefante” (2008, p. 66). O grande mamífero representa uma sabedoria antiga que instrui e fortalece conexões. “Relâmpagos / temperam / a cerveja dionisíaca / de Paracelso / cuja espada / faz dançar pirâmides / feito um raio / arrebenta / o plano ruidoso / do nosso / século” (2008, p. 66). O entusiasmo se torna arma de batalha contra o propósito racional que ecoa dos dias.

Ciclones segue no voo do “Gavião Caburé”. O poema – que traz em seu título a imagem da ave de rapina que sobrevoa livre no infinito sob a mistura do negro com o índio – é dedicado ao poeta belga Henri Michaux. “Que tempestade, a luz!⁵⁰⁹ (tradução nossa), diz Piva para invocar os sonhos, as fantasias e as experiências com “drogas” (principalmente mesalina e haxixe) realizadas por Michaux. Leitor de Lautréamont, Michaux escreveu poemas como, por exemplo, “Lugares sobre um planeta⁵¹⁰”:

Os semelhantes florescem
mínimo pássaro do tempo
Nós continuamos, indizíveis
cristais, temores

O fabuloso desfilando
o extraordinário, comum

⁵⁰⁸ Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cv000048.pdf>> Acesso em: 29 mai. 2020.

⁵⁰⁹ O texto em língua estrangeira é: “Quelle tempête, la lumière!”.

⁵¹⁰ O original e a tradução estão disponíveis em: <<http://ermiracultura.com.br/2017/03/18/cinco-poemas-de-henri-michaux/>> Acesso em: 23 mar. 2020.

mas a penitência da incerteza permanece
 Novas margens desmoronadas
 Esforços liliputianos

É preciso apressar-se
 A História vai fechar-se

Lautréamont, Michaux e Piva partilham a mesma veia poética. “Os semelhantes florescem” entre substâncias poderosas e ambientes selvagens. Piva: “eu atravessei manguezais / & estrelas / sementes espalhadas / na voz do olho obscuro” (2008, p. 67). São poetas que se atrevem a não desistir de trazer para o campo poético um pouco desta experiência intensa e complexa. “Nós continuamos, indizíveis / cristais, temores”. Segue “o fabuloso desfilando” sob o símbolo do “nômade do Absoluto” (2008, p. 67).

No poema seguinte, “A oitava energia”, Piva dedica-o a algumas pessoas que, segundo o poeta, possuem relevância para a “tradição iniciática”: o escritor mauriciano de aforismos e “poesia oscilatória” Malcolm de Chazal; o filósofo francês e seus escritos voltados para uma gnose em meio ao mundo moderno Raymond Abellio; o antropólogo brasileiro que dedicou seus estudos a cultura e folclore brasileiros Câmara Cascudo; o filósofo romeno naturalizado americano estudioso do sagrado, dos sonhos e do êxtase Mircea Eliade e o filósofo italiano extremo em suas crenças incomuns Julius Evola. Tratam-se de nomes que levam o indivíduo à “estrela da loucura” (2008, p. 68). Piva assume uma posição de ponte que liga seu leitor a pensadores considerados “perigosos” – gente que “procura seu Deus com chifres” (2008, p. 68) e atravessa “lugares ermos, praias habitadas / por escamas de peixe, montanhas / & matas onde o anjo é um pau / duro no poente” (2008, p. 68). São ambientes que precisam vir à tona. “Que você conheça o relâmpago / chamado mundo sombrio / Estremecendo na folha do seu / coração” (2008, p. 68). É preciso sacudir o lugar comum através desta “volúpia secreta” (2008, p. 68), pois é nesta força extra-humana que Piva mergulha em *Ciclones* e a apresenta a seus admiradores. “Que você conheça manguezais / & realidades não-humanas / que são a essência da Poesia / Que você conheça o sussurro do sol / Na água ferruginosa dos seus olhos” (2008, p. 69).

O giro seguinte de *Ciclones* acontece no poema “Lamento do pajé Urubu-Kaapor”. Tribo indígena que vive no estado do Maranhão, tem seu nome intitulado o poema de Piva. O poeta lamenta a extinção dos primeiros povos e seus homens sábios. “Antes / de desaparecer / no túnel / das nuvens / chega o vento” (2008, p. 70). É quando “a caixa do céu / se abre” (2008, p. 70). A *queda do céu*, como vimos com Davi Kopenawa, significa não

somente o desaparecimento das tribos indígenas, mas de todos os seres. “Estou sozinho / no topo / dos hemisférios” (2008, p. 70).

Em “Joãozinho da Goméia”, Piva homenageia aquele que julgava ser um dos maiores babalorixás do país. Baiano, era um conhecido sacerdote do candomblé. O poema tem como epígrafe a seguinte passagem de *Aspectos do mito*, de Mircea Eliade: “os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado no mundo...”. Joãozinho da Goméia é alçado a esta posição divina pelo poeta em meio a materialidade mundana. São movimentos que podem parecer exagerados, mas na verdade são concisos. “Gestos-síntese / de sol & lua” (2008, p. 71). Elementos opostos que se complementam no poema de Piva. O aspecto religioso presente em “mãos que governam” passa pelo *enjambement* dos “sonhos dos / meninos que amam o mar” (2008, p. 71). O tom de manifesto aparece em “basta de poesia / ou religião que não conduza ao êxtase” (2008, p. 71). O prazer está na religiosidade do poema. É por seu intermédio que o homem sábio “distribui o axé / enquanto dia / avança como o vento” (2008, p. 71), pois não há fim, apenas o próximo passo a ser dado no movimento.

Adiante, em “Ritual dos 4 ventos & dos 4 gaviões”, Piva dedica o poema ao seu pai de santo Marco Antônio de Ossain. Como epígrafe, traz a seguinte frase do *Livro dos mortos do antigo Egito* (uma coletânea de feitiços, orações e hinos que eram escritos em papiro e colocado dentro dos túmulos com o intuito de ajudar os mortos na passagem para o outro mundo): “eu trago comigo os guardiães dos Circuitos Celestes”. Estes seres superiores aparecem em rituais cujo cenário desabrocha de maneira especial na poesia de Roberto Piva em *Ciclones*. “Ali onde o gavião do Norte resplandece / sua sombra / Ali onde a aventura conserva os cascos / do vodu da aurora / Ali onde o arco-íris da linguagem está / carregado de vinho subterrâneo / Ali onde os orixás dançam na velocidade / de puros vegetais” (2008, p. 72).

O que aparenta ser uma pontaria a esmo, revela-se uma direção que sinaliza ao êxtase. Este, por sua vez, permite ao inexplicável uma aparição poderosa e transformadora em versos como “revoada das pedras do rio” (2008, p. 72). Ordem alterada. Sentido degenerado. A transgressão faz parceria com a floresta. “Carne rica de Exu nas couraças da noite / Gavião-preto do oeste na tempestade sagrada / Incendiando seu crânio no frenesi das açucenas” (2008, p. 72), ao som do tambor mágico e seu compasso iluminado.

Bate o tambor / no ritmo dos sonhos espantosos / no ritmo dos naufrágios / no ritmo dos adolescentes / à porta dos hospícios / no ritmo do rebanho de atabaques / Bate o tambor / no ritmo das oferendas sepulcrais / no ritmo da levitação alquímica / no

ritmo da paranoia de Júpiter / Caciques orgiásticos do tambor (2008, p. 73).

Já em “Poema vertigem”, o poeta faz afirmações veementes através do desequilíbrio, da instabilidade, do descontrole. O “Eu sou” de Piva se repete em seus versos. Lembra “Guita⁵¹¹”, de Raul Seixas. Citemos um trecho.

Eu sou a luz das estrelas
Eu sou a cor do luar
Eu sou as coisas da vida
Eu sou o medo de amar

Eu sou o medo do fraco
A força da imaginação
O blefe do jogador
Eu sou, eu fui, eu vou

Tal qual a canção de Raul Seixas e Paulo Coelho, inspirada no diálogo entre Krishna e seu discípulo Arjuna (no qual Krishna diz: “Eu sou a Superalma, ó Arjuna, situado no coração de todas as entidades vivas. Eu sou o princípio, o meio e o fim de todos os seres⁵¹²”, no livro hindu *Bhagavad Gita*), a vertigem do poema de Piva não provoca percalços, mas uma outra visão. “Eu sou a viagem de ácido / nos barcos da noite” (2008, p. 74). O deslocamento para outras realidades – de mistérios atemporais – fazem o poeta dizer: “Eu sou o Eterno Retorno” (2008, p. 74). A antiguidade e o contemporâneo sendo um só num mundo contínuo no qual Piva é “a floresta virgem / das garotas convulsivas” (2008, p. 74) e “o disco-voador tatuado” (2008, p. 74). Os enigmas da natureza e do universo juntam-se às interrogações humanas. Criam um campo de força que questionam normas e paradigmas. “Eu sou o garoto e a garota [...] / Eu sou a orgia com o / garoto loiro e sua namorada / de vagina colorida / (ele vestia a calcinha dela / & dançava feito Shiva / no meu corpo)” (2008, p. 74). O sexo coletivo como ritual. O poeta é o guia. “Eu sou o Tambor do Xamã / (e o Xamã coberto / de peles e andrógino)” (2008, p. 74). Ele engatilha e dispara, acertando em cheio o ilimitado. “Eu sou uma metralhadora em / estado de graça / Eu sou a pomba-gira do Absoluto” (2008, p. 75).

No poema a seguir, “Poemas violetas da cura xamânica” (um conjunto de 9 poemas curtos), Piva traz a imagem dos raios ultravioletas por possuir propriedades medicinais para o grande propósito do poema: o processo de cura através de rituais xamânicos. Por isso, apresenta como epígrafe a seguinte frase (do escritor americano Terence McKenna, conhecedor de assuntos como ecologia, xamanismo e psicodelia): “Foi esse incidente que

⁵¹¹ A canção faz parte do álbum homônimo de 1974.

⁵¹² Disponível em: <<https://vedabase.io/pt-br/library/bg/10/>> Acesso em: 17 fev. 2020.

despertou meu interesse pelos fluídos violetas que dizem ser gerados na superfície da pele pelos xamãs da Ayahuasca, e que eles usam para adivinhar e curar”. Presente em *Alucinações reais*, a frase mostra a importância do ritual xamânico como processo de cura.

Poderosos no combate a doenças, são usados pelos xamãs como possibilidade em relação aos métodos científicos. “Garoto com câncer / condenado à ciência / ao desastre da quimioterapia / no país profano / da medicina alopática / na (sic) lerdas armadilhas / da anemia” (2008, p. 77). A doença que devora o corpo do indivíduo encontra nas doutrinas racionais da ciência outro problema. Porém, o saber do poeta de *Ciclones* percorre outras instâncias. “Eu conheço seu tesouro / onde o pavilhão da vida / toca seus acordes” (2008, p. 77).

O aspecto precioso está nos “olhos violeta dos / retratos de Modigliani” (2008, p. 78). O pintor e artista plástico italiano (que sofreu com diversas doenças, fez uso abusivo de álcool e morreu cercado pela penúria financeira) tem em seus quadros “olhos violeta do LSD” (2008, p. 78). O traço lisérgico abre fronteiras. “Olhos violeta do mar aberto” (2008, p. 78). A flor mais bonita (uma Beleza alucinógena) é única, pois somente ela permite a “cabeça no céu / no deserto violeta sem espelhos” (2008, p. 78).

Através do desequilíbrio de suas palavras xamânicas – “vertigem na minha boca” (2008, p. 79) – o poeta repete o ambiente. “A terra está nua” (2008, p. 79). A visão incomum provém do devaneio. A passagem se abre. “Seus olhos sem olhar / seu quarto sem portas” (2008, p. 79). A alegria atinge a extensão deste sonho “sorrindo uma vez / mais / ao alcance da visão” (2008, p. 80).

Diferentemente do barulho que vem das grandes cidades, a floresta guarda um sossego misterioso, o “som silêncio sobrenatural” (2008, p. 81). Esta paz faz parte dos passos do processo curador ritualístico da “benzedeira irradiação-diamante” (2008, p. 81). Ela se qualifica a tal posição pela pureza da pedra preciosa. A raridade se espalha pela mata. “Carancho pousado no redemoinho / produzindo a sensação de que você É você” (2008, p. 81). Esta ave (semelhante ao gavião), considerada um dos animais mais representativos do totem xamânico nacional, para (por um instante) seu voo para gerar sensação mágica de manipulação do elemento natural do evento. Assim, traz o ser humano adoecido à plenitude.

Em *Ciclones*, percebemos a constante presença não só de animais selvagens como de fenômenos da natureza. Esta combinação aparece nos poemas de Piva como mistura poderosa e transformadora. “A poesia mexe / com realidades não-humanas / do planeta” (2008, p. 82). O poeta lida com “profecias / espíritos animais / vidência” (2008, p. 82). Seu “eu” é uma “estrela bailarina” que brilha na dança que o leva a “lugares de poder” (2008, p. 82). Este

atributo não trata de aquisições materialistas ou autoridade repressora, mas de uma força que vem do “fogo do céu” (2008, p. 82).

O peso do mundo sóbrio e racional é caro ao poeta. Tem seus motivos para seguir pelo itinerário do desvario. “Duzentos quilos de razão para ser louco” (2008, p. 83). Somente neste caminho sem volta sente que “a lua me apalpa o corpo” (2008, p. 83). Seu brilho ilumina Piva que, em meio ao verde, despe a alma humana. “Estou nu [...] / recebendo o beijo / do andrógino” (2008, p. 83).

Em companhia dos “poetas da Aventura” (2008, p. 84), Piva nunca se sente só. É voz coletiva: Gérard de Nerval (escritor francês admirador de Baudelaire, Artaud, etc.), Fernando Pessoa (poeta português dos heterônimos de vida própria), os cavaleiros templários (que faziam votos de pobreza e devoção), Lao Tsé (filósofo da China antiga), Sandro Penna (um dos maiores poetas italianos do século XX), Drukpa Kunley (budista anárquico que fez do sexo sua iluminação), Virgílio (poeta da Roma antiga que despertou o interesse de Dante Alighieri de tal maneira que aparece em *A Divina Comédia* como guia do poeta italiano tanto no *purgatório* quanto no *inferno*), René Crevel (poeta surrealista), Dino Campana (poeta italiano errante e transgressor), os expressionistas (a intensidade das sensações acima do mundo exterior), Georg Trakl (poeta austríaco cujo trabalho é marcado pelo expressionismo) e Gottfried Benn (poeta alemão também famoso pelo expressionismo em suas obras). Todos eles “também piraram” (2008, p. 84). É uma gangue formada por indivíduos que, fora de si, “passam perto de nós / sem saber esconder suas Vertigens” e carregam Piva consigo.

O leitor de Roberto Piva não fica impassível. É convidado constantemente a ser indócil. “Você é o Blake / da Primavera” (2008, p. 2008). Interessante notar este endereçamento fático de Piva aos leitores, seus iguais. O recomeço, o retorno, o reencantamento prossegue nas leituras que ganham o mundo e novos adeptos. “O vento da manhã sai do seu peito / rumo às estepes eternas” (2008, p. 85).

Em “Revelações”, dedica o poema de 4 versos ao escritor francês Jacques Vallée. Nome de grande destaque no campo da ufologia, sua presença em *Ciclones* faz cair o véu da lógica científica. “Floresce no meu corpo nu um ponto secreto / entre os cometas vivos do êxtase” (2008, p. 86). O brilho que vem à tona transparece a brevidade destes instantes de regozijo que Piva traz em seus versos.

Tais revelações somente são possíveis através do xamanismo. Por isso, em “VII Cantos xamânicos” (um agrupamento de sete poemas), Piva invoca o poeta William Carlos Williams pela seguinte epígrafe: “Desejo solto! / Nós gritamos para você / - Faça o que

quiser⁵¹³” (tradução nossa) – versos presentes do poema “*The trees*⁵¹⁴”. O ritual acontece. Os cantos ganham o lugar com seu som poderoso. Vozes alteram *gritos e sussurros*⁵¹⁵. O caminho é liberado para experiências divinas.

A invocação ritualística obedece uma confluência orgiástica de elementos naturais que se encontram num cenário mágico e maravilhoso. O poeta atravessa na “canoa do Amazonas / no olho-peio” (2008, p. 89). Alucinações visuais “no céu à queima-roupa” (2008, p. 89) levam Piva ao transe. Esta “outra pessoa” é alguém que “domina a vegetação & agricultura / ama a astronomia / & os vampiros em ziguezague” (2008, p. 89). Ela cola o ouvido nas plantas, na terra e no submundo para ouvir seus segredos estranhos.

Não se trata de uma anomalia gratuita, mas de um “monstro de puro amor” (2008, p. 90). É uma espécie de “curare” (2008, p. 90), um veneno forte que, no poema de Piva, cura ao “estilo cerâmico de Nazaratequi” (2008, p. 90). Considerado um dos povos originários das Américas (mais precisamente do Panamá), seu estilo cerâmico é até hoje entendido como material de alta beleza e complexidade cultural. Seu trabalho com cerâmica foi interrompido devido a invasão às suas terras por parte do homem branco europeu⁵¹⁶. O que era uma comunidade independente e soberana em seu chão, torna-se (aos olhos do estrangeiro) um “pandemônio de Zeus” (2008, p. 90). Piva reforça a ideia de desordem com “Eros atravessando / o tímpano com um 38” (2008, p. 90).

Se em alguns momentos o poeta de *Ciclones* é xamã, em outros é aprendiz. Absorve o ensinamento de seus mestres e os repassa, através de sua poesia, para leitores curiosos. Seus seres sábios não são homens mais velhos, mas meninos. São representações joviais masculinas de diferentes naturezas que se completam nos versos de Piva. “Garoto Crevel / garoto inferno” (2008, p. 91). O primeiro, integrante do surrealismo, e o segundo, imagem negativa que desarticula o sistema. Ambos, sob o signo adolescente, têm “bons músculos poéticos” (2008, p. 91). São a poesia em si. Da mesma maneira o “garoto Nerval” (2008, p. 91). O poeta francês, cujo corpo foi encontrado enforcado num poste de Paris – “caralho azul de enforcado / na dobra da noite” (2008, p. 91) – sofria de esquizofrenia. Esta perda da realidade – que durante muito tempo foi confundida com o transe da prática xamânica – sobrepõem-se à ordem dominante.

⁵¹³ O texto em língua estrangeira é: “Loose desire! / We naked cry to you / - Do what you please”.

⁵¹⁴ O poema no original e na íntegra está disponível em: WILLIAMS, William Carlos. *The collected poems of William Carlos Williams*. Volume I. Edited by A. Walton Litz and Christopher MacGowan. New York: a new directions book, 1986, p. 337-339.

⁵¹⁵ Título do filme de Ingmar Bergman, de 1972.

⁵¹⁶ Para saber mais, acesse: <https://pueblosoriginarios.com/sur/amazonia/alto_pachitea/nazaratequi.html>

Porém, nem tudo é prazer e loucura. “O cogumelo é calmo / & a natureza insegura” (2008, p. 92). O consumo do enteógeno é cercado de paz, calma e concentração, mas também de dúvidas e incertezas. O que vai acontecer? Quais serão os efeitos? “Meninos envoltos / em lágrimas & suor” (2008, p. 92). O corpo fala. Dá sinais de sua transformação. Atravessa caminhos espinhosos. “Hermes / na goela / do império dos mortos” (2008, p. 92). O Deus grego da magia, da fertilidade, das viagens e mensagens atravessa o túnel perigoso e chega ao outro lado.

O que há do outro lado do túnel? Os mínimos detalhes da vida natural são maximizados em versos como “morangos silvestres / racham-se ao sol dos marimbondos” (2008, p. 93). A floresta desabrocha “na planície da loucura” (2008, p. 93). Se em um primeiro momento “o cogumelo é calmo”, agora “a paixão agitou / as samambaias / de janeiro” (2008, p. 93).

Esta mesma paixão se mostra quente, erótica e avassaladora. “Garoto índio meu amor / por três noites o incêndio / bagunçou o coração das medusas” (2008, p. 94). O sexo é item importante no ritual do mestre com o discípulo. Ele queima. Deixa marcas com seu toque “onde as ilhas / erguem / suas brasas” (2008, p. 94). A ascensão do ardor pelos versos do poeta.

Os pedaços de terra cercados extensivamente de água testemunham uma “constelação de peixes rápidos: amor” (2008, p. 95). O oceano é “o mar / que Homero / poetizou” (2008, p. 95). O poeta grego narra em *Odisséia* a saga de Odisseu que, preso na ilha de Calipso, é libertado por Hermes (o Deus da mensagem que abordamos anteriormente). Porém, enfrenta uma série de provações para regressar aos braços de sua amada Penélope. Uma delas é quando “o poderoso deus que o solo estremece [...] empalmou o tridente e turbou o mar” (s/a, p. 66), naufragando. A desordem marítima que atrapalha os planos de Odisseu faz Piva embriagar-se. “O vinho desata / minha mão lagunar / no instituto astronauta / da espécie” (2008, p. 95). O poeta mergulha em águas agitadas e alcoólicas para descobrir o que há para além dos limites impostos.

Adiante, em “Inventem suas cores abatam as fronteiras” (um agrupamento de 5 poemas), Piva traz em sua epígrafe a frase de Malcolm de Chazal em *Ma Révolution*: “As palavras que trabalham são simples trampolins, que sobem e descem saltando em corpos espirituais e místicos⁵¹⁷” (tradução nossa). As palavras são projeções divinas e extraordinárias que saem da boca do feiticeiro. “Dante foi bruxo / Seus dedos violeta criaram fórmulas /

⁵¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “Les mots ne sont dans mon oeuvre que des simples trampolins, d’où montent et retombent en bondissant des corps spirituels et mystiques”.

venenos & purgatórios sem coração” (2008, p. 97). A cura vem pelo trabalho das palavras como as de *A divina comédia*. Não se tratam de termos que abrem portas ordinárias, mas ineditismos transgressores. “Todas as novidades estão / no Inferno” (2008, p. 97). O suplício dá lugar ao afeto entre indivíduos insubordinados, entre o xamã e o discípulo, entre o admirado e o admirador, entre Piva e Dante. A passagem a seguir de *A divina comédia*⁵¹⁸ poderia ter sido escrita pelo poeta de *Ciclones*, voltando-se ao mestre italiano:

És meu mestre, o modelo sem segundo;
Unicamente és tu que hás-me ensinado.
o belo estilo que honra-me o mundo.

A fera vês que o passo me há vedado;
Sábio famoso, acude ao perseguido!
Tremo no pulso e veias, transtornado!
(2003, p. 21)

A relação entre o modelo que ensina e o pupilo com sede de aprender promove uma maneira particular de aproximar a imagem do sábio atormentado por suas ideias incomuns na figura da fera guiada pelo incômodo.

Malcolm de Chazal, aquele que “profetizou amor conhecimento / & o Deus-Flor” (2008, p. 98), que antevê o afeto como adoração e o conhecimento como experiência na união da divindade com a natureza, retorna junto ao nome do padre e escritor alemão Ângelus Silesius que também aparece nos versos de Piva por seus escritos místicos. Este “anjo mensageiro” (por isso Ângelus, latim para o termo “anjo”) traz a boa nova: a da embriaguez. “Ângelus Silesius, você é Dionísio / ou o quê?” (2008, p. 99). O Deus dos rituais sagrados, das festas insanas e das intoxicações caóticas se confunde com o aspecto oculto de Silesius. São “abelhas que revoam na paisagem de / girassóis” (2008, p. 99). Redefinem o cenário. “Lagoas recebem os corpos quentes dos adolescentes” (2008, p. 99). Natureza e jovialidade são potencializados no novo panorama. As coisas em si tornam-se maiores a partir das conexões estabelecidas pelo poeta – “O verão urra no céu rosa” (2008, p. 99) – em sua “cabeça de centopéias lisérgicas (2008, p. 99). O mesmo acontece com o escritor alemão. “Ângelus Silesius, você dança? É Shiva?” (2008, p. 99). O movimento oscilante é corporal e mental. O bailado da figura transformadora do Deus hindu move-se. Os passos de sua sola irregular deixam rastros nos escritos de Silesius num ritmo conduzido pela música que, por sua vez, preenche o vazio. “As cordas de um velho contrabaixo / esfaqueiam o silêncio” (2008, p. 99).

⁵¹⁸ Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/divinacomedia.pdf>> Acesso em: 27 mar. 2020.

A seguir, no poema sem título que compõe “Inventem suas cores abatam as fronteiras”, Piva traz a voz do poeta português Herberto Helder em sua epígrafe: “... este paraíso é de víboras azuis”. O verso daquele que talvez seja o maior poeta português da segunda metade do século XX (não só por sua poesia experimental com traços surrealistas como por seu posicionamento avesso a homenagens, posteridades e prêmios) indica uma concepção diferente do que entendemos por “paraíso”. O Éden sagrado de Adão e Eva agora pertence a “nuvens, periquitos, uvas negras / à beira do deboche” (2008, p. 100). É através da profanação que o lugar do sagrado se altera. “Este paraíso é assim: / relâmpagos & doce de leite” (2008, p. 100). Jardim de iluminações intensas, delícias disponíveis e “menino-acauã dançando / ao sol estrangeiro” (2008, p. 100). O garoto-pássaro, ao olhar de quem vê de fora, é uma aberração. Porém, ele (no verso do poeta) transita entre o voo e a dança, a espinha do rosto adolescente e a asa aberta esvoaçante, desordenando o pensamento racional do forasteiro. Entende o paraíso como lugar grandioso e não cercado de “folhas de mamona” (2008, p. 100). Em *Ciclones*, Roberto Piva promove esta transfusão. “Submarinos / viajando no próprio sangue” (2008, p. 100). O que corre nas veias não é o peso das obrigações diárias, mas a “Leveza” (2008, p. 100) de “Flores frenéticas” (2008, p. 100). Assim como o “menino-acauã”, estas flores também dançam. O ritmo é delicado. “Batuque sussurrando” (2008, p. 100). Se as “flores frenéticas” e o “menino-acauã” partilham da mesma dança, Piva sabe que o caminho trilhado por ele é o mesmo de muitos outros. “Também eu / atravessei o inferno” (2008, p. 100). Travessia que começa desde a decisão de vencer a inércia e a estagnação até olhar para trás e contar como foi aquela experiência.

O último poema de “Inventem suas cores abatam as fronteiras” é dedicado a Flávio e Antônio, pessoas próximas a Piva. “Meu ombro leste / meu coração norte” (2008, p. 101). Apontam-lhe a direção. “Sparring do dilúvio” (2008, p. 101). Fazem com que o poeta conheça os pontos fortes e fracos ao estar em combate com o banal. Piva faz seu próprio ambiente. “Névoa de pássaros luminosos” (2008, p. 101). A luz não é contra a visão turva. A luz *está* na visão turva “batendo boca com o abismo” (2008, p. 101), pois estar e atravessar as profundezas não é o término, mas o recomeço.

Na sequência de *Ciclones*, o poema “Ovnis” expõe o brilho que surge de brechas, intervalos, instantes. “Olhar esmeralda / relâmpagos de pupilas” (2008, p. 102). Num piscar de olhos, num raio reluzente no céu, abre-se um encanto que o poeta transforma em poesia. “A serpente sou eu / tocando flauta” (2008, p. 102). Sedução. Piva instiga seus leitores assim como o italiano Pier Paolo Pasolini instiga o poeta paulistano. “OS DISCOS VOADORES /

SÃO ANJOS (Pasolini)” (2008, p. 102). A ideia de pureza e impureza habitando o mesmo espaço aparece no poema “O anjo impuro⁵¹⁹”, de Pasolini:

Eis-me afinal em plena
suprema confiança
ante minha presença,
anjo impuro que eu amo.

Quanto estéril horror

urge se toco o corpo
que amava desde novo
pois seguro de amor.

Mas não sei me assombrar,
não sei me abandonar...
Ao Deus que não dá vida
peço pra não morrer
(2015, p. 35)

O “anjo impuro que amo” aparece e recebe a confissão do poeta em meio ao “estéril horror” de alguém que descobre o prazer sexual nas curvas do próprio corpo. Assim, “amava desde novo” até chegar numa instância na qual não poderia mais negar seus desejos. “Não sei me assombrar, / não sei me abandonar”. Os ovnis e os anjos citados por Piva não assustam, pois compõem o quadro que o poeta leva consigo. “Nesta manhã / tudo se dizia / queimando um a um / os seus poros” (2008, p. 102).

O poeta e cineasta italiano segue presente na poesia de *Ciclones*. Em “A propósito de Pasolini” (um conjunto de dois poemas), a figura do adolescente é retomada a partir de um encontro sexualmente sublime. “Quando você encontra um garoto / perto de um chafariz” (2008, p. 103). O prazer jorra da fonte na qual Pasolini e Piva encontram seus meninos. “& ele se curva para água / tal qual em Caravaggio” (2008, p. 103). O famoso pintor italiano (cujas pinturas provocavam os puristas ao representar a humanidade através de modelos como moradores de rua e prostitutas, por exemplo, sem esconder suas deformidades) pende para o aspecto natural em seus trabalhos e traz à tona a “sombra selvagem do crepúsculo” (2008, p. 103). O obscuro salta e ganha protagonismo. “Depois da orgia / é assim que crescem os deuses” (2008, p. 103). A divindade aflora nos “garotos videntes / que não broxaram sob as tenazes / dos cegos que perderam a Palavra” (2008, p. 103).

O sobrenatural escapa de definições científicas. Torna-se mal visto. “Alma fecal

⁵¹⁹ O original do poema está disponível em: *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Tradução e notas: Maurício Santana Dias. Organização e introdução: Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. Posfácio: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 34.

contra a ditadura da ciência” (2008, p. 104). Cria seu próprio caminho. “Rua de longos punhais” (2008, p. 104). Ao contrário da sobriedade mórbida e glacial do “garoto fascista belo como a grande noite esquimó” (2008, p. 104), Piva faz parte do “Clube do fogo do inferno: Alquimistas Xamãs *Beatniks*” (2008, p. 104). Estão juntos na “procissão do falo sagrado” (2008, p. 104). A contemplação do divino acontece por outras vias. “Deuses contemplam nas trevas o sexo / do anjo do Tobogã” (2008, p. 104). O desequilíbrio da felicidade é voraz. O movimento do corpo jovial é intenso. “Felizes & famélicos garotos seminus dançam / como bibelôs ferozes” (2008, p. 104). Sabem para onde vão. “Partindo para uma existência invisível” (2008, p. 104). Passado e presente se fundem numa atmosfera construída como abrigo. “Tudo que chamam de história é meu plano / de fuga da civilização de vocês” (2008, p. 104).

Em “Menino *curandero*” (Poema Coribântico) – agrupamento de 7 poemas que encerram *Ciclones* – Piva aborda novamente a imagem do jovem associada à do xamã. No subtítulo, o poeta invoca os coribantes (sacerdotes gregos que dançavam e gritavam ao som da flauta). Já na primeira das 6 epígrafes, retorna o poeta francês René Crevel: “É hora de garotos maus hora de bandidos ruins⁵²⁰” (tradução nossa) para abordar os “meninos *curanderos*” (2008, p. 106). O “bom moço” não dança, não ousa, não atíça. Já os *curanderos* (garotos divinos) “se vestem de anjos nos Canaviais / resgatam Eros nas ruas / das cidades-sucata” (2008, p. 106). A natureza num estágio acima das metrópoles. O ero(s)tismo retomado sem censuras “nos ritos da magia do Amor” (2008, p. 106) cheios de dança por parte dos meninos xamãs que “bebem Morte numa taça de Crânio” (2008, p. 106) para atingir a transcendência. Dança, música, batuques, cantos, sexo e substâncias na aproximação entre o iniciado e o xamã.

Outra voz que Roberto Piva recupera é a do escritor francês Georges Bataille. “O anel solar é o ânus intacto do seu corpo adolescente, e nada há tão ofuscante que se lhe possa comparar; a não ser o Sol, e apesar de ter um ânus que é a noite”. Em *História do Olho*, Bataille mostra como a escuridão recatada em seus pudores “toma o lugar da claridade estival de uma estação balneária, de noites rasgadas pelos relâmpagos” (2003, p. 116). É neste cenário que “René Crevel menino vidente / bebeu morte num pedaço / de lua em chamas” (2008, p. 107). O fogo ilumina a noite na qual o “garoto americano que te encoxava / dança agora no infinito / de um armário aberto” (2008, p. 107). Tudo às claras. O agora traz o ontem

⁵²⁰ O texto em língua estrangeira é: “C’est l’heure des mauvais garçons l’heure des mauvais voyous”.

na “boca surrealista pronunciando / o verbo de fogo” (2008, p. 107). O poder se expande. A clareira do tempo queima empecilhos. Retorna ao arcaico e, ao mesmo tempo, atravessa cintilante itinerários engessados pelo progresso moderno. “Estas ruas mortas onde / não se ressuscita o Vento / permanece falha mecânica / na civilização que perdeu / o Maravilhoso” (2008, p. 107).

Mais uma vez, Crevel aparece em *Ciclones*. Na epígrafe “eu vou matar os dançarinos silenciosos da noite⁵²¹” (tradução nossa), o cenário é novamente noturno. Neste panorama, vem aquele que traz consigo o conhecimento que não é científico. “É gavião, é o menino *curandero* / & tem mil anos / sua dança celebra o mundo” (2008, p. 109) em meio a “estrelas turvas, bosques, / telescópios” (2008, p. 109).

Para marcar um “encontro com Satã no verão” (2008, p. 110), é preciso transgredir e saber o preço que a transgressão cobra. “Uma bolinada uma aliança / ele pede daiquiri / ele pede uma locomotiva negra / que mergulha no Sul” (2008, p. 110). O “menino *curandero*” embarca na embriaguez e se vê “rodeado de espelhos de alta / Bruxaria” (2008, p. 110). Vai por caminhos tortuosos, mas não sozinho.

Piva ainda traz a voz do poeta francês Louis Aragon com “pareceu-me que o homem é cheio de deuses como uma esponja imersa no céu⁵²²” (tradução nossa), do livro *Le paysan de Paris*. Apresentado ao surrealismo por André Breton, Aragon é incorporado por Piva para dizer ao seu leitor: “come o teu cogumelo [...] / fazendo sinais arcaicos” (2008, p. 111). Os enteógenos auxiliam na “procura entre praias, montanhas / & mangues / a mutação das formas” (2008, p. 111). A busca acontece na natureza. É a partir dela que o poeta “sonha o mundo num só tempo / o cogumelo mostrará o caminho / só o predestinado fala” (2008, p. 111).

Outra fala em *Ciclones* é a do poeta italiano Sandro Penna. Com a epígrafe “viva permanece a doce persuasão de uma densa rede de amor para perturbar o mundo⁵²³” (tradução nossa), esta “doce persuasão” chacoalha a realidade. O jovem discípulo alça voo e vira mestre. “Rico de asas / o menino xamã / incorpora o gavião” (2008, p. 112). Ao metamorfosear-se, alcança outro nível e “escuta a luz do monte / fica nu & deita impassível na Terra” (2008, p. 113). Agora xamã, demonstra afinidade na interação com o ambiente e o

⁵²¹ O texto em língua estrangeira é: “Je tuera i les rôdeurs silencieux danseurs de la nuit”.

⁵²² O texto em língua estrangeira é: “Il m’apparut que l’homme est plein de dieux come une éponge immergée en plein ciel”.

⁵²³ O texto em língua estrangeira é: “Viva resta la dolce persuasione di una fitta rete d’amore ad inquietare il mondo”.

devido conhecimento do mundo que se apresenta. “É dele o tambor feito de Tibias / & a estrela mais límpida na / cabeça” (2008, p. 112).

O poeta francês Pierre Reverdy é mais um nome que participa do processo intertextual de Piva em *Ciclones*. “O sol e seu coração são da mesma matéria⁵²⁴” (tradução nossa). Esta “mesma matéria” comporta Piva, Reverdy e muitos outros na “flor ameaçadora da manhã” (2008, p. 113), no “vento varrendo a paisagem” (2008, p. 113). Porém, apesar das inúmeras vozes que se juntam a do poeta paulistano, o instante de reencantamento é dele. “No momento sou um deus devasso / no parapeito frágil do destino” (2008, p. 113). A fragilidade da direção pela qual segue o extraordinário não é defeito, mas força que se mantém enquanto os *Ciclones* do poeta levam o que estiver pela frente.

O livro de Roberto Piva não termina aqui. Seu momento derradeiro vai além do último poema. O poeta do cruzamento de vozes e transgressões afiadas ainda encontra fôlego para uma última epígrafe. Nela, traz a fala do poeta francês e leitor de Malcolm de Chazal, Eric Meunié: “... pois, onde se fala uma língua de luz, nós somos lidos”. Piva é um destes poetas que revela em seus versos seu lado leitor, estudioso, curioso. Faz citações claras, outras menos evidentes, mas todas mostram que o poeta caminha acompanhado de outros poetas que partilham com ele esta “língua de luz”.

Neste capítulo 8, vemos que *Ciclones* é um redemoinho de vozes como a dança dos dervixes. Trata-se de um rodopio sobre si mesmo e a conseqüente dispersão do “eu”. Em “Uma viagem de Psilocibina”, Michael Pollan faz o seguinte comentário sobre sua experiência com a substância do título: “‘eu’ agora tinha me tornado um amontoado de pequenos papéis não muito maiores [...], e eles estavam sendo espalhados pelo vento. Mas o ‘eu’ que observava essa catástrofe aparente não tinha nenhum desejo de correr atrás dos pedaços e empilhar meu antigo ‘eu’” (2018, p. 71). A obra do poeta paulista traz escritores, poetas, artistas e livros em meio a florestas, rios, animais, tribos, rituais e enteógenos. Cada item acompanha o bailar agitado e, ao mesmo tempo, frágil dos *Ciclones* que ventam do mundo reencantado de Roberto Piva. No capítulo 9, apresentaremos traços de reencantamento do mundo a partir da leitura de *Muito prazer, Ricardo*, *Preço da passagem* e *América*, de Chacal.

⁵²⁴ O texto em língua estrangeira é: “Le soleil et ton coeur sont de même matière”.

9 **MUITO PRAZER, RICARDO, PREÇO DA PASSAGEM E AMÉRICA: A “PRIMEIRA POESIA” DE CHACAL E O RETORNO DO POETA NO “VENTODA VENTURA”**

O dia começa e o sol lá fora toma conta do céu azul. Pessoas desviam dos afazeres diários e agrupam-se em praça pública. Umas se espantam. São tomadas pela surpresa, pelo assombro. Outras, sorriem. Caem nas delícias do gracejo, da zombaria. Chega ainda mais gente. Forma-se uma aglomeração que admira e aprecia com encanto o que se passa. No meio daquela reunião improvável, o poeta usa a rua. Enche os pulmões e solta seus versos satíricos, debochados e críticos contra o clero, a nobreza, o governo e a burguesia de sua terra.

Triste Bahia! oh quão dessemelhante
Estás, e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vejo eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante
Que em tua larga barra tem entrado
A mim foi-me trocando e tem trocado
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus, que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!
(2013, p. 25).

No poema “À cidade da Bahia”, Gregório de Matos reprova a chegada exploradora e mercantilista do estrangeiro em Salvador, transformando não apenas a cidade, mas o estado da Bahia em objeto de negócio. O colonizador, esta “máquina mercante”, se alastra no cotidiano baiano com seus hábitos, objetivos e desenvolvimentos a partir do momento “que em tua larga barra tem entrado”. Se a barra do poema de Gregório de Matos se abre maritidamente por interesses econômicos, outra “barra” pesaria ainda mais anos depois em outra cidade brasileira.

O Brasil dos anos 60, mais precisamente o Rio de Janeiro de 1964, passa por momentos de tensão provocados por um severo contexto repressor político. Golpe de estado, censura, mobilização, comícios e conflitos estouram no país, na cidade e ganham força na década seguinte. A palavra de ordem é resistir. Nas ruas, nas artes, no discurso e nas armas.

Posições ditatoriais se espalham. Tal postura modifica a relação do sujeito com o espaço público. De um lado, a esquerda militante, combativa e engajada. Do outro, a direita que está e se mantém no poder pela força. Enquanto a praça pública vira local de combate, as areias de Ipanema se tornam um lugar aberto para experiências que envolvem o mundo, a vida e a poesia entre Oswald de Andrade, Woodstock, *hippies*, *Geração Beat*, contracultura, alucinógenos, desbunde, praia, sol, corpo, Píer, zona sul, *rock and roll*, tropicália, samba e um “dar de ombros” mal compreendido. No capítulo 9, propomos uma leitura parafrástica da “primeira poesia” de Chacal (*Muito prazer, Ricardo e Preço da passagem*, livros publicados antes do poeta deixar o país em 1972 e assistir a performance de Allen Ginsberg em Londres) e de *América* (obra publicada após sua volta ao Brasil) como alternativa, outra possibilidade para além do viés político/militante de engajamento e resistência que adentrava os anos 70.

No que se refere ao campo das atividades e produções culturais, a censura expõe sua face ao proibir a livre circulação de manifestações de natureza crítica. Segundo Sandra Reimão em *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*, isso “resultou em enormes prejuízos para o exercício da cidadania e da cultura” (2011, p. 6). Perseguições levam artistas, intelectuais, professores e militantes a partirem para o exílio. Os que ficam são obrigados a obedecer a nova cartilha. Por bem ou por mal.

Na base do controle e da rigidez, o Estado passa a investir em uma política cultural nacional sem abrir espaço para o diálogo. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda em “O espanto da biotônica vitalidade dos 70”, “a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da ‘resistência’” (1980, p. 102). Em *Uma história à margem*, Chacal relembra:

eu ficava abismado com aquela mobilização de estudantes, intelectuais e artistas contra o governo militar. Aquele mar de faixas com palavras de ordem incitando as pessoas a irem à luta. E as vozes gritando frases como “só o povo armado derruba a ditadura” ou “o povo unido jamais será vencido”. E a crença de todos refletia nos punhos cerrados, nos rostos crispados, nos gritos convictos. Até que chegava a repressão com seus cavalos, seus camburões, e dispersava a multidão. Numa dessas, um policial, com meio corpo para fora do camburão e uma arma na mão, a tira. Um colega de classe cai com um tiro na perna. Realmente ali não era lugar para gracinhas (2010, p. 19).

O panorama político esquenta. Em *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*, Sandra Reimão cita Antônio Candido para mostrar que “o atual regime militar do Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas [...] e seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas” (CANDIDO, 1979, p. 25 apud.

REIMÃO, 2011, p. 81). O ambiente propicia, assim, o surgimento de novos artistas que fazem uso da ambiguidade em suas peças teatrais e canções populares, por exemplo, para burlar a censura. Em “A experiência do espaço público: arte no Aterro”, Gonzalo Aguilar endossa que “vários trabalhos do início dos anos 1960 admitiam uma leitura da arte a partir da política” (2016, p. 93). Alusões sutis ao clima político de então caem nas graças do público que, em conluio, as compreende e valoriza. Em “O espanto com a biotônica vitalidade dos 70”, Heloísa Buarque de Hollanda oferece alguns exemplos:

a ambiguidade da *Marcha da Quarta-feira de Cinzas*, utilizada no show *Opinião*, torna-se um procedimento costumeiro que os compositores lançam mão na construção de suas letras. É assim, por exemplo, que quando Chico Buarque canta “estou me guardando *pra (sic)* quando o carnaval chegar”, o verso é imediatamente lido pela plateia cúmplice como “estou à espera de uma reviravolta política” ou “estou só querendo ver quando o povo estiver nas ruas” (1980, p. 103).

A criação de “heróis” com obras que despertam o anseio por dias melhores faz da política um objeto avidamente consumido pelo público e, ao mesmo tempo, lucrativo para exploração de empresas. O que é para ser ruptura, aos poucos, realimenta o sistema. Longe desse quadro, porém, há os “desbundados”, aqueles que, segundo Hollanda, “se recusam a pautar suas composições ou apresentações nesse jogo de referências ao regime, ou que preferem não adotar o papel de porta-vozes heroicos da desgraça do povo” (1980, p. 103). Sua ordem é de outra natureza. A desordem (normalmente compreendida como algo negativo), aqui, é saída, é lugar, é ponto de (des) encontro, é desbunde marcado por utopias e exageros que anunciam a chegada (mesmo que com um certo atraso em relação ao que acontecia no mundo) da mudança. Em “Caetano Veloso superastro”, Silviano Santiago complementa: “o desbunde não pode ser definido como se fosse um conceito e muito menos como se tratasse de uma *regra* de comportamento. É antes um *espetáculo* em que se irmanam uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte, confundindo-se” (2000, p. 149). É a partir desse *espetáculo* que o desbunde – gíria depreciativa que significa “sair”, “deixar” a militância – se torna também deslumbramento, posicionamento político não-convencional. Seriam os comportamentos não convencionais da esquerda de cunho hedonístico, de busca de tratamentos alternativos, alimentação macrobiótica, astrologia, religiões orientais.

Loucura e lucidez. Arte e vida. Nesse panorama, os circuitos alternativos ganham força. Retomamos as palavras de Heloísa Buarque de Hollanda em “O espanto com a biotônica vitalidade dos 70” para mostrar que o cenário era favorável para o surgimento das

mais diversas produções artísticas. Em comum, a tendência marginal, a posição à margem dos circuitos oficiais.

No teatro aparecem os grupos “não-empresariais”, destacando-se o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*; na música popular os grupos mambembes de *rock*, chorinho, etc.; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em “Super-8” e, em literatura, a produção de livrinhos mimeografados [...]. Esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, na *subversão de relações estabelecidas para a produção cultural* [...]. As manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas (1980, p. 107).

O “boom” de uma nova poesia – no que se refere às mudanças no campo literário – data do início da década de 70. Nas palavras de Fernanda Medeiros em *Ciranda da poesia*, a linguagem poética é “incorporada pela juventude como um dos seus instrumentos de afirmação de diferença” (2010, p. 31). Desde a confecção dos livros artesanais, passando pela escrita menos acadêmica e mais próxima do coloquial, até a abordagem direta (feita pelo próprio poeta) do público, essa nova poesia estabelece um outro tipo de relação (comparada ao circuito oficial), mais independente e aproximando o poeta do leitor. Trata-se de uma poesia que não prima por formas consagradas, seguras e permanentes. Ao contrário. Preza pela incerteza, pela instabilidade, pelo impulsividade. Nessa conjuntura, uma série de grupos poéticos são formados. Exposições, folhetos, livros, artigos em revistas e colunas de jornal discutem a novidade. Cria-se um circuito jovem e mais familiarizado com a comunicação de massa. Surge um outro tipo de leitor e, conseqüentemente, uma outra maneira de consumir poesia.

O autor agora não só participa diretamente na produção e na edição de suas obras, como também na distribuição, restabelecendo uma aproximação dialógica e afetiva com o público. Oferece, segundo Flora Süssekind em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, “não apenas um livro, mas o papel de confidente [...], não exatamente literatura, mas intimidade, confissão” (1985, p. 45). A distância no mercado editorial oficial entre o poeta e o leitor gera uma frieza que perde força diante do cenário à margem que naturalmente ganha força. Para Iumna Simon em “A retraditionalização frívola. O caso da poesia⁵²⁵”, trata-se de algo maior e não de meras “manifestações antiformais de irreverência e espontaneísmo” (2015, p. 213).

⁵²⁵ Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/ceerrados/article/view/17327/12360>> Acesso em: 30 mar. 2018.

Essa nova poesia traz, nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda em “O espanto com a biotônica vitalidade dos 70”, “a marca da experiência imediata de vida dos poetas em registros às vezes ambíguos [...] agora quase confundida com a vida” (1980, p. 109). No caso de Chacal, encontramos um lirismo que une a poesia ao *rock ‘n’ roll*, a experiência cotidiana à poética como afirmação de seu lugar opositor a um mundo marcado pelo contexto repressor e militarizado. O poeta deixa para trás o que já não importa e se volta para a(s) novidade(s). Mudança na direção de dias melhores, apesar da “‘noite negra’ instaurada em 13 de dezembro de 1968 pelo Ato Institucional número 5 baixado pelo governo Costa e Silva que suprimia direitos e liberdades” (2016, p. 95). Segundo Gonzalo Aguilar em “A experiência do espaço público: arte no Aterro”, o Rio de Janeiro dos primeiros anos da década de 70 respira criação. Revistas-manifestos (dentre elas, a *Navilouca* de Waly Salomão e Torquato Neto), jornais alternativos (com destaque para *Flor do Mal*, criado por Luis Carlos Maciel), peças teatrais (por exemplo, *Hoje é dia de rock* com Evandro Mesquita), além da crônica diária de Torquato Neto na *Última Hora* chamada “Geleia Geral” (na qual o jovem poeta Chacal, de 21 anos, estreia na cena poética brasileira com seu recém-lançado *Muito prazer, Ricardo*) fazem daquele período, de acordo com o próprio Chacal em *Uma história à margem*, “o auge da utopia” (2010, p. 30).

Se o momento político transforma as praças dos grandes centros urbanos em espaços de confronto e medo da repressão diante da resistência, o desbunde acontece com a cabeça (ou seriam os sentidos?) voltada para outras preocupações, mas com sagacidade e visão para além dos padrões. De acordo com a explicação de Heloísa Buarque de Hollanda em “O espanto com a biotônica vitalidade dos 70”...

a recusa das ‘fórmulas sérias do conhecimento’ passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação à universidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. E essa atitude anti-intelectualista não é apenas uma força preguiçosa ou ingênua, mas *outra* forma de representar o mundo [...] como sinal de uma crítica mais ampla à ciência, à técnica e à noção de progresso. Agora, os projetos não se fazem mais no sentido de mudar o sistema, de tomar o poder. Cresce, ao contrário, uma desconfiança básica na linguagem do sistema e do poder [...]. Nesse gesto no qual o trabalho, a ciência, e progresso e o futuro deixam de ser valores fundamentais, o *cotidiano* passa a ser *arte* (1980, p. 111-112).

Esta hipotética abdicação da destreza técnica, em prol do novo e do original, tinha lugar para acontecer, para dar vida à invenção poética. Os novos poetas não apresentavam um programa unívoco. Não apresentavam um projeto. “Se algum programa fosse exigido, ele deveria ser buscado na própria ausência de programa do grupo” (1980, p. 113), diz Hollanda.

O lugar que recebeu esses artistas também surge quase que por acaso. Chacal explica em *Uma história à margem*:

o Píer era a praia. Em frente à rua Farne de Amoedo, entre a Montenegro, hoje Vinícius de Moraes, e o Arpoador, construíram um emissário submarino para ejetar os dejetos da cidade em alto mar. A areia retirada do fundo para passara tubulação foi depositada à beira da praia e formou dunas. Dunas que escondiam a rapaziada dos olhos da dura repressão e do terror institucionalizado. Com a mexida do fundo de areia, o mar subiu e levantou ondas perfeitas. Os surfistas vieram do Arpoador. A eles se juntaram os artistas que passaram a ir ver o surfe e o pôr do sol (2010, p. 34-35).

No documentário *As Incríveis Artimanhas da Nuvem Cigana*, o poeta Ronaldo Bastos relembra seu primeiro contato com o Píer: “Praia de Ipanema. Aquele negócio de Píer. Todo mundo frequentava. E eu cheguei na (sic) praia. Subi aquela maior duna de todas e vi lá embaixo um cara com uns livrinhos. Então fui até lá ver. Era o Chacal” (2015). Podemos dizer também que, de acordo com Fernanda Medeiros em *Ciranda da Poesia*, era...

o poeta [...] *em cena*, como vendedor de livros, abordando pessoas [...], oferecendo seu trabalho [...]. A presença pública do poeta, mostrando a própria cara [...], descendente do *flâneur*, em sua vertente urbana; do menestrel, do trovador, do cantador, pelo lado arcaico [...]. Um eu inquieto procurando um outro com quem partilhe interesses, visões, experiências banais, medos, sons (2010, p. 27).

Aos poucos, a localidade que era para ser um esconderijo começava a formar um público sob o símbolo da “despretensão” político-militante. Retornamos a *Uma história à margem* para trazer a seguinte declaração de Chacal:

Ali podia (sic) se encontrar Gal, Waly, Zé Simão, Cazuza, Marina, Scarlet Moon, Sandro Solviati, Neville D’Almeida, Sônia Dias, Jorge Mautner, Nelson Jacobina, meus camaradas Charles Peixoto, Guilherme Mandaro, Sérgio Eduardo, Patricia Travassos, Evandro Mesquita, Maria Antonieta, Simone Cavalcante, e mais uma galera magra, dourada e cabeluda (2010, p. 35).

O Píer de Ipanema era o espaço ocupado por essa turma que passava a chamar atenção, a ser criticada. “Ipanemia”, “Horripilândia” e “Craudionor” (do termo em inglês *crowd* que significa cheio, multidão) eram alguns termos usados por quem não simpatizava com aquelas pessoas ou por quem não queria sua popularização. Entretanto, batizado por Waly Salomão como “Dunas do barato” (e também conhecido como “Dunas da Gal”), “o Píer foi o berço da contracultura no Rio. O que chegava de fora era imediatamente discutido: cinema, música, moda, poesia. Sexo, drogas e rock and roll. Ali tudo podia” (2010, p. 35), segundo Chacal em *Uma história à margem*. Era lugar de deslumbramento, encantamento e

esplendor democrático. Ilha liberada e cercada de ditadura por todos os lados, funcionava como laboratório no qual experiências diversas saltavam de conversa em conversa. O Píer era lugar de permissão, de independência, de autonomia, de alternativa em relação ao ambiente externo.

Tanta liberdade fascinava. Em *As incríveis artimanhas da Nuvem Cigana*, o poeta Bernardo Vilhena fala, por exemplo, sobre a importância do consumo de “drogas”.

Naquela época, a maconha era muito reprimida, e as pessoas acabavam se juntando pra fumar em determinados lugares. Isso acaba criando uma irmandade, uma espécie de fraternidade que, por sua vez, produz uma ruptura [...]. A droga sempre te traz uma coisa contemplativa [...]. Se você não se dá o tempo de contemplar, você não se dá o tempo de ser reflexivo. E sem ser reflexivo, você não vai a lugar nenhum (2015).

No mesmo documentário, Chacal aborda o tema como possibilidade de “você mudar um pouco a tua forma de ver o mundo ou mudar completamente” (2015). Bernardo Vilhena, Chacal e a “turma” do Píer mergulharam fundo nas chamadas “drogas”, mas também nas questões culturais, fazendo da contracultura brasileira – ao contrário da contracultura americana que negava a indústria e o sistema – lugar de diálogo, alimento. Ingeriram as indústrias culturais nacional e estrangeira. Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira em *O que é contracultura*, trata-se de “um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante” (1986, p. 20).

Este “andar juntos, porém sem amarras” (2010, p. 31) que Chacal comenta em *Uma história à margem* encontra respaldo nas palavras de Hélio Oiticica em *Brasil diarréia*: “Sou contra qualquer insinuação de um ‘processo linear’” (1973, s/p) e, assim, estende a ideia de troca, de relação com o mundo, no âmbito cultural nacional.

Dizem: “estamos sendo ‘invadidos’ por uma ‘cultura estrangeira’ [...]” como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: “não devemos abrir as pernas à cópula mundial – somos puros” – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui [...]. Todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo. CHEGA DE LUTO NO BRASIL! O Brasil e a “cultura brasileira” parecem aspirar a uma forma imperialista “paterno-cultural”. Quando o que realmente conduziria a uma ascendência universal deveria ser [...] algo baseado numa experimentalidade comum nos países novos, o que implicaria ainda mais em posições definidas globais [...]. Pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente (1973, s/p).

Entre aquelas “pessoas orgulhosas de estarem inventando outro estilo de vida, sem amarras ou convenções” (2010, p. 35), Chacal compartilha seus dados biográficos em *Uma*

história à margem (alguns em comum com seus amigos de geração e, ao mesmo tempo, opostos a gerações anteriores), revelando não apenas traços particulares como de sua turma.

Tinha nascido já sob outro meio de informação: a televisão. Eu nasci no ano em que a TV Tupi foi inaugurada, em 1951. Embora gostasse de ler, a TV foi meu principal meio de informação. Isso gerava novas formas de percepção. Um entendimento fragmentado, não-linear, não hierárquico do mundo. Uma percepção poética (2010, p. 36).

Batizado Ricardo de Carvalho Duarte, vem ao mundo no dia 24 de maio de 1951. Filho de um ex-jogador do Fluminense (Marcial Galdino Duarte era gaúcho, do Partido Libertador e apreciador de tango) e de uma dona de casa (Maria Magdalena era carioca, da União Democrática Nacional e amante de cinema americano), Ricardo era uma criança que vivia sob os olhares zelosos de sua mãe enquanto ouvia rádio com seu pai. Morava em Copacabana. Foi atleta nas categorias de base do tricolor das Laranjeiras e praticou vôlei. Em 1964 (com 13 anos), ganhou o apelido que o renomeou para sempre. O poeta comenta em *Uma história à margem*:

depois de um treino, me atrasei no vestiário, e quando cheguei à cantina do Mourisco, onde a seleção treinava, a rapaziada comia quieta. Diante do silêncio exclamei: “Que onda chacal!”. Era uma gíria da época que não lembro mais o significado. Devia ser o mesmo que onda careca, onda por fora, devagar [...]. Apesar dos protestos de meus pais, que não gostaram nada de ter seu filho Ricardo confundido com um bicho carniceiro, o apelido pegou. Meu batismo de rua veio de uma gíria (2010, p. 14).

Interessante lembrar aqui (como vimos no capítulo anterior) o chacal como animal totêmico para Roberto Piva (tal qual o jaguar e o gavião, por exemplo). Com tais símbolos ancestrais (elementos da natureza), forma-se uma “tribo”, uma “família”.

Retomemos o poeta carioca. Ele cresceu e ganhou as ruas do bairro. Depois, da cidade. Namoros, meninas, beijos, amizades, ácidos, transgressões. Veio o *rock* com a loucura sonora e corporal dos Rolling Stones e a palavra falada de Bob Dylan, assim como a tropicália com as misturas promovidas por Caetano e Gil. No meio daquilo tudo, leituras catárticas dos neologismos libertadores de Guimarães Rosa e do humor corrosivo e enxuto de Oswald de Andrade.

Aliás, o poeta modernista merece destaque. Em *Uma história à margem*, Chacal lembra do primeiro contato que teve com a obra oswaldiana.

Um dia, Charles (Peixoto) me apresentou a um (livro) que mudou meu destino [...]. Era um pequeno exemplar de capa cinza da coleção Nossos Clássicos, da Editora

Agir, e o poeta era Oswald de Andrade [...]. Quando li o livrinho com excelente introdução de Haroldo de Campos, fiquei três dias abobado, rindo sozinho, besta feito um jubileu (2010, p. 22).

O gesto antropofágico reforça a absorção e não negação, a troca e não a pureza. A ideia de ser “contra” opõe-se a uma dita cultura nomeada pelas matrizes oficiais. Oswald apresenta a Chacal (e aos novos poetas de então) um caminho proposto pelo modernismo de 22 embevecido em liberdade chocante, gracejo desconcertante e entusiasmo transformador, rompendo com o discurso acadêmico.

A admiração de Chacal pelo modernismo e por Oswald de Andrade é percebida por alguns aspectos. Ao citá-los, não podemos esquecer do coloquialismo. Em *Ciranda da poesia*, Fernanda Medeiros explica que o estilo de linguagem atua “de modo a lhe dar o maior rendimento fônico possível” (2010, p. 15). Outro ponto é a oralidade. Medeiros afirma que “a linguagem nos poemas de Chacal prima por sua fisicalidade – ela é antes de tudo som, batida, levada” (2010, p. 14-15). Um terceiro componente é a abordagem antropofágica de, segundo Medeiros, “desejo de comunicação, desejo do outro [...]. Precisa do outro para [...] sua ética [...] vocativa” (2010, p. 15). O poeta precisa do outro pelo viés da devoração, da deglutição, da absorção.

Em 1971, Chacal lança *Muito prazer, Ricardo*. Seus poemas curtos e sonoros (bem oswaldianos) aproximam-se da brevidade, do instante, da fala, da linguagem cotidiana. O livro traz epifanias, flashes jornalísticos, gírias, apresentação visual de colagens, desenhos, diferentes tipos de letra, etc.. Chacal (re) apresenta a poesia como palavra desordem, palavra desvio da norma – a norma culta, poética, comportamental, como palavra física (“palavra gostosa”). Não é enfrentamento direto, mas saída pela tangente. Abarca diferenças sem amarras.

Muito prazer, Ricardo é lançado de forma independente entre setembro e outubro de 1971⁵²⁶. Em *Uma história à margem*, Chacal comenta: “Fizemos 100 cópias mimeografadas [...]. Era um negócio bem tosco, feito literalmente à mão [...]. Assinei Ricardo, meu nome cristão, por achar que Chacal podia estar fichado no DOPS⁵²⁷” (2010, p. 30). Ainda em *Uma história à margem*, Chacal recorda o começo dos anos 70, quando surgiu *Muito prazer, Ricardo*.

Se por um lado a truculência, a injustiça, a miséria, por outro lado o rock, o movimento hippie, as drogas psicodélicas, a paz e o amor também existiam. E toda

⁵²⁶ É relançado em 1997 como *Muito prazer*.

⁵²⁷ Departamento de Ordem Política e Social.

essa farra dos sentidos nos embalava. Nós, atacados à direita como porra-loucas, ripongas. À esquerda como alienados, burgueses. E a poesia, nossa palavra desordem, sempre presente nas letras de música e nos livros (2010, p. 22).

Os “desbundados” eram vistos pelos conservadores como inconsequentes e irresponsáveis. Aos engajados, soavam alienados e preguiçosos. A crítica, por sua vez, “muitas vezes considerou (a poesia marginal) pobre, pouco ‘literária’, fácil” (2010, p. 7), segundo Fernanda Medeiros em *Ciranda da Poesia*. Entretanto, seus poetas não se furtavam de experimentar tudo o que fosse (im) possível.

O título do livro já é uma apresentação. O poeta chega. Saúda o leitor. Faz-se aparecer. Quer falar sobre muitas coisas. Identifica-se como poeta, o (ir) responsável por aqueles versos. *Muito prazer, Ricardo* funciona tanto como introdução formal de um desconhecido quanto expectativa de regozijo intenso e ilegal (no interior daquele livro) em tempos de repressão.

No primeiro poema de *Muito prazer, Ricardo* – “Primeiro eu quero falar de amor” – o amor aparece descompromissado com ideais românticos. Ele “se esparrama na grama [...] / se esparrama na cama [...] / se espreguiça [...] / deita e rola no planeta” (2007, p. 349). Se há algum compromisso, é com a liberdade. Não há amarras com propostas produtivas, mas com o ócio. Ao seu tempo, o afeto espalha-se pelo gesto da fala. Se a escrita se faz presente mimeografada no papel, a palavra poética falada abre caminho para o som. Neste poema, o amor é sonoro, desobediente, livre e solto, aprontando diabruras por aí, para além das fronteiras.

A seguir, no poema “?????”, o poeta traz no título a expressão da dúvida. O amor do primeiro poema se dissolve em inquietações. Na interação entre o poeta e o leitor, Chacal questiona a incerteza que é o outro. “A uma interrogação indaguei: / - qual é? / - sei não. / - vive só? / - crio dúvidas” (2007, p. 350). Não basta se apresentar (*Muito prazer, Ricardo*). É preciso estabelecer diálogo, mesmo que as respostas criem outras incertezas oriundas de um espetáculo desarmonioso. “- Tranquila? / - instável. uma gangorra. um tobogã / - por onde vou?? / - não sei” (2007, p. 350). O poeta vê a dúvida a sua frente. Poderia evitá-la, mas prefere firmar seus passos pelo caminho torto (“quem me entortou?” [2007, p. 350]) que é também por onde transita o “anjo torto” do “Poema de sete faces⁵²⁸”, de Carlos Drummond de Andrade.

⁵²⁸ Disponível em: ANDRADE, Carlos. *Poesia Sempre*. Ano 10 – número 16. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002, p. 87-88.

Quando nasci, um anjo torto
 desses que vivem na sombra
 disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida.

[...]

Meu Deus, por que me abandonaste
 se sabias que eu não era Deus
 se sabias que eu era fraco

Mundo mundo vasto mundo
 se eu me chamasse Raimundo
 eria uma rima, não seria uma solução
 Mundo mundo vasto mundo
 mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
 mas essa lua
 mas esse conhaque
 botam a gente comovido como o diabo.

Em meio aos seres que se declaram viver “na sombra” (em oposição aos holofotes midiáticos), abandonados, num “mundo mundo vasto mundo”, o poeta de *Muito prazer, Ricardo* é “Desafinado⁵²⁹” em relação aos tons oficiais. De acordo com a canção de Tom Jobim: “se você insiste em classificar / meu comportamento de anti-musical / eu mesmo mentindo devo argumentar / que isto é bossa-nova, isto é muito natural / o que você não sabe nem sequer pressente / é que os desafinados também têm um coração⁵³⁰”. Ao evitar classificações, escolhe a estrada das dissonâncias. “ – Posso passar?” (2007, p. 350). A interrogação indagada no início do poema faz o convite. “Venha comigo [...] / vamos menino, quero ser tua companheira” (2007, p. 350).

A mudança de direção é constante. Em “Gargalhada”, notamos que a dúvida de “?????” libera, aqui, o riso descontrolado, porém, com o pé atrás – é o que Fernanda Medeiros em *Ciranda da Poesia* chama de “alegria nervosa” (2010, p. 12), presente, por exemplo, no verso “uma gargalhada num canto da sala” (2007, p. 351). O desequilíbrio causa incômodo. Não lhe é dado o protagonismo. A gargalhada fica de lado, “nervosa / de unhas roídas” (2007, p. 351). A tensão dos dias, o sufoco do cotidiano vem à tona. O poeta resiste “como se a alegria / tivesse sido convidada” (2007, 351). Trata-se do contentamento enquanto manifestação possante que cura e se mantém a parte do mundo moderno. Será que algum dia o entusiasmo protagonizará novamente seu papel máximo nos nossos dias? Será convocado a extasiar nossa existência? “Não foi” (2007, 351). O poeta se joga num breve instante que se esvai fragilmente no equívoco. “É que houve um malentendido” (2007, p. 351).

⁵²⁹ A canção faz parte do álbum *Chega de saudade*, de João Gilberto, lançado em 1959.

⁵³⁰ A íntegra da letra está disponível em: <https://www.letras.mus.br/joaogilberto/46556/>

A instabilidade continua presente. Desta vez, no poema “Sótão”, o compartimento escuro e empoeirado da casa torna-se trajeto que liga o bem e o mal, a paz e o caos. “O sótão ficava entre o céu e o inferno” (2007, p. 352). As diferenças se aproximam. “Uma escada nos ligava ao banheiro e ao mundo” (2007, p. 352). Conexão presente também nos primeiros versos do poema “Escada⁵³¹”, de Drummond: “Na curva desta escada nos amamos, / nesta curva barroca nos perdemos, / O caprichoso esquema / unia formas vivas, entre ramas”. Aproximação de esferas. O que é privado e o que é público tornam-se uma coisa só para os frequentadores do Píer, jovens inquietos que fazem da escuridão do sótão um amanhecer compatível com seus sonhos. “Os filhos malditos disfarçavam en/cruz/ilhadas / bem queimadinhos / o sol amanhecia esperanças / amarelas e vermelhas nas janelas antigas / e a vida foi vivida como manda o figurino” (2007, p. 352). Chacal fala de uma nova geração de “filhos malditos” que não seguem a regra comum. Vivem a vida que o Píer proporciona. Sol, pele queimada. O figurino não é terno e gravata e sim sem camisa, de peito aberto para não alimentar novas e antigas dependências.

A imagem da luz solar irradiando vida reaparece em “Como é bom ser um camaleão” logo no primeiro verso: “quando o sol está muito forte” (2007, p. 353). Surge uma força de mudança. A escuridão do sótão cede lugar ao dia lá fora. O jovem poeta de *Muito prazer, Ricardo* transforma-se. “Como é bom ser um camaleão” (2007, 353), diz no verso homônimo ao título. Chacal se mistura ao mundo animal para “ficar em cima de uma pedra espiando o mundo” (2007, p. 353). O cenário industrial de trabalho, lucro e progresso retorna à paisagem natural. “Se sinto fome, pego um inseto qualquer / com minha língua comprida” (2007, p. 353). Somente o poeta de “língua comprida” para propor com perspicácia e esperteza em seu poema – “se o inimigo espreita, me finjo de pedra” (2007, p. 353) – uma desaceleração do mundo moderno. “Quando de tardinha o sol esfria, / dou um rolê por aí” (2007, p. 353).

A mesma astúcia camaleônica aparece em “Rápido e rasteiro”: “vai ter uma festa / que eu vou dançar / até o sapato pedir pra parar. / aí eu paro / tiro o sapato / e danço o resto da vida.” (2007, p. 353). Apesar do ambiente de confraternização (um oásis em dias de censura), o camaleão não se adapta. Ele “dança”, se dá mal, conforme a gíria da época. Sob um determinado ponto de vista, tem problemas. Porém, trata-se de uma constante mudança. Nada o detém. Nem mesmo o sapato que fura. A dança continua. A música continua. A oscilação continua. E o poeta segue o bailado.

⁵³¹ A íntegra do poema está disponível em: <<https://www.tudoepoema.com.br/carlos-drummond-de-andrade-escada/>> Acesso em: 27 mar. 2020

O poeta sagaz ouve a canção que toca. Em “Picadinho” (a comidinha caseira cortada em pequenos pedaços), aborda a poesia por um viés menor, mas não somente a poesia. Qual seria a importância da arte em tempos sombrios? Versos são mais importantes do que armas para combater o inimigo? “Todos chorando / com o coração / em pedacinhos” (2007, p. 354).

No poema “Na porta lá de casa”, que dá continuidade a *Muito prazer, Ricardo*, Chacal endossa não uma vida segura, rígida e minuciosa, mas delicada e instável em território brasileiro. “Na porta lá de casa / tem dizendo lar romi lar / uma bandeira de papel” (2007, p. 354). O abraqueiramento de *home, sweet home* parodia a relação próxima e de imitação entre o nacional e o estrangeiro. Porém, o contexto social do país ganha maior relevância. “As crianças passam / e se atiram no chão” (2007, p. 354) por causa dos tiros. Tais crianças (ou seres de espírito infantil) não se reconhecem naquele cenário violento, apenas nos caminhos abertos pela escrita poética. “Se olham por dentro / das bocas das palavras / na falta de qualquer espelho” (2007, p. 354). É por este itinerário de poesia plural, existencial e libertária que “passa o amor o calor / de cada um que passa / na porta lá de casa” (2007, p. 354). Sua casa é o mundo e pela sua porta passa todo tipo de gente.

Em “Prezado cidadão”, o indivíduo é alvo das grandes corporações. Porém, o poeta o deseja livre de obediências vazias e controladoras. “Colabore com a lei / colabore com a Light / mantenha luz própria” (2007, p. 355). A luz gerada pela propaganda da empresa citada no poema soa como a representação da cabeça baixa do cidadão diante das imposições. Nem toda luz ilumina. Algumas cegam. É necessário preservar aquela que vem naturalmente de dentro. Como?

A resposta parece vir em pequenas doses distribuídas em *Muito prazer, Ricardo*. No poema seguinte, “Plásticas embalagens”, as drogas aparecem. Estão na repetição do termo “embalo” e na não separação entre ele e as palavras que aparecem em sequência. “Embalobarato / embalobalofo / embalobala” (2007, p. 355). O “embalar” (preparar pílulas de ecstasy para venda e/ou causar sensações posteriores ao seu uso) vem acompanhado do “barato” (o efeito), do balofo (o excesso) e da bala (a droga e o tiro). Tanto o artifício agudo da gíria quanto a malemolência maliciosa da oralidade dominam o ambiente marginal do poema.

A versatilidade segue presente em *Muito prazer, Ricardo* no poema “In-constate”. Outra produção curta, rápida e que desafia a lógica, mistura a letra “a” com números. “a 1 / a 2 / a 3 x 4” (2007, p. 356). As pessoas são iguais (“a”), mas nem tanto “1 / 2”. E o poeta, no último verso, traz sua marca camaleônica num “3 x 4”, o retrato de sua inconstância nas

fichas policiais. O modelo a ser seguido não é fixo. Transborda mudanças pelo viés menos convencional.

A quebra de convenções também está no poema “Ponto de bala”. “Os mortos tecem considerações” (2007, p. 356). As regras estimadas e mantidas por aqueles que o poeta reconhece como “velhos”, “chatos” e “caretas”, caem. Ao invés de ficar “de bode” com o controle imposto da vida, Chacal e seus amigos “tortos cozem quietos” (2007, p. 356). Desobedecendo às leis estabelecidas, “as crianças brincam” (2007, p. 356). Poetas de espírito infantil, ingênuo e hedonista, apresentam um outro lado, pois, ao contrário das vozes oficiais e suas posturas sisudas, “bordam desconsiderações” (2007, 356), tomados pelo êxtase de sua posição à margem dos padrões.

É por esta via descompromissada com métodos e sistemas, mas arrebatada pela alegria, que o poeta manifesta em “20 anos recolhidos” que “chegou a hora de amar desesperadamente / apaixonadamente / descontroladamente” (2007, p. 357). O momento é agora. A importância do instante possuído pelo desespero, pela paixão. Em *Imaginário e História*, Clérida Botelho da Costa e Maria Salete Kern Machado se remetem ao que Haroldo de Campos e Octávio Paz chamam, respectivamente, de *presentidade* ou *agoridade*.

Tal poética, indício da formação de uma nova cultura, estaria a indicar o surgimento de valores distintos daqueles introduzidos pelo iluminismo e pela modernidade: caem por terra a crença otimista na linearidade da história, a ilusão do conhecimento histórico objetivo, a aposta no jogo político como a melhor forma de construção de um futuro glorioso, a fé no poder transformador das classes eleitas (1999, p. 188).

A mente é preenchida por sonhos. As ordens e regras que fazem o espírito humano se resguardar, se recolher, dão lugar à exaltação. “Chegou a hora de mudar o estilo / de mudar o vestido” (2007, p. 357). Mudanças. O comportamento é outro. A roupa (ou a falta dela) é outra. Praia, sol, mar, corpos expostos, trocas, músicas, “drogas”, etc.. A hora é agora. Não há mais como frear o avanço do panorama que cresce e domina o ambiente. “Chegou atrasada como um trem atrasado / mas que chega” (2007, p. 357). A transgressão libertária que viajou o mundo desembarcava em terras brasileiras pelo litoral carioca.

Esta transgressão não é apenas comportamental, mas também literária. A poesia de Chacal abarca diálogos pouco comuns para o ambiente poético. Um deles é estabelecido no poema “Ai de mim, aipim”. Conhecido por diferentes termos (macaxeira, mandioca, mandioca-doce, etc.), o aipim foi tomado como símbolo da nacionalidade. Ele e o inhame (plantas que fazem parte de uma alimentação natural) conversam. O inhame queixa-se ao amigo. “Ai de mim, aipim!” (2007, p. 358). A lamúria (prontamente respondida) trata de sua

complicada vida sexual. “Ô inhame, a batata é uma puta barata. deixa ela pro nabo nababo que baba de bobo. transa uma com a cebola” (2007, p. 358). A conversa informal entre os amigos continua. O aipim indica a cebola e uma cenoura. Ao receber as negativas do inhame (a cebola tem um hálito que o faz chorar, enquanto a cenoura é enrustida), indica a abóbora. “Como eu gosto de abóbora [...] / uma abóbora maneira” (2007, p. 358), diz o inhame. Entram num acordo e se despedem. “Té mais, aipim. / - té mais, inhame” (2007, p. 358). O diálogo poético se aproxima da interação das ruas, das gírias dos anos 70. Retira do sexo o aspecto pecador e vergonhoso, tratando-o com humor.

Em “Verão”, o título do poema remete à essência do grupo que se junta no Píer com estilo próprio e vê naquele espaço um caminho para sua “revoada” (2007, p. 359). Vão, mas voltam. Voam com suas “cabeleiras cambalache” pela praia. Rompem com expectativas enquanto vagam errantes pela “trilha do sol” (2007, p. 359). Vão em busca dos segredos que a luz solar revela.

Já em “Papel de parede”, o revestimento emite uma falsa impressão. “O papel de parede / o papel a parede / o papel da parede / o papel na parede / a parede di papel / a paredi o papel / aparede nu papéu” (2007, p. 360). Entre as nuances da fala e o distanciamento da escrita ortográfica convencional, as transformações lembram as pichações que “tecem uma rede contra qualquer história homogeneizante” (2017, p. 127), segundo Nataly Pinho Chaves em *Pixação: a poética do não-lugar*⁵³², e alteram a relação com a concepção original. A parede não sabe mais se é parede, *paredi*, ou *aparede*; não sabe se o papel é *papéu*; não sabe se é o papel que está na parede ou se é a parede que está no papel. O tempo passa, as dúvidas se acumulam e a essência procurada pelo poeta sempre esteve ali. “Todo esse tempo / o papel de parede” (2007, p. 360).

O que ficou para atrás e é entendido como ultrapassado e desimportante torna-se material poético. Em “Cidade antiga”, o passado preenche lacunas do agora. “A bisnaga de ontem / a broa de anteontem” (2007, p. 360). O antigo deixa de ser obsoleto para alimentar. Mesmo com “o tatu dormindo” – ou seja, o instinto natural adormecido em algum canto da mente humana – o arcaico faz-se presente nos versos de Chacal em *Muito prazer, Ricardo*.

A ideia de sol, calor e praia (cenário de quando o país ainda não havia sido “descoberto”) retorna no poema “Papo de índio”. Importante lembrar aqui a relação com o *Manifesto Antropófago*⁵³³ de Oswald de Andrade, com os “filhos do sol”. Em uma linguagem

⁵³² Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/29285/4/2017_dis_npchaves.pdf> Acesso em: 15 abr. 2020.

⁵³³ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>> Acesso em: 18 abr. 2020.

abrasileirada dos índios (uma conversa descontraída que se torna um papo informal), o poeta incorpora um membro da tribo que vê a chegada do homem europeu ao novo mundo em dia de sol. “Veio uns ômi di saia preta” (2007, p. 361). Há muita conversa por parte dos estrangeiros que nada diz aos índios. “Aí eles falarum e nós fechamu a cara” (2007, p. 361). Até que “aí eles insistirum e nós comemu eles” (2007, p. 361). A resposta é feroz, primitiva e antropofágica perante o vazio das palavras proferidas pelos colonizadores.

Em “Sorte”, poema de um único verso, o poeta fala de uma força que o leva a fazer do dia de hoje o momento de mudança. “Hoje deu meu número na roleta da vida” (2007, p. 361). No jogo do cotidiano, o destino sorriu (mesmo que por um instante) afortunadamente para os versos de Chacal.

No último poema de *Muito prazer, Ricardo*, “Dias de mescalina”, o poeta mostra a outra face do prazer no título do livro. O “muito prazer” que apresenta o poeta vira uma satisfação alcançada após a leitura dos poemas de sua obra de estreia. “Agora vai pra casa, descansa” (2007, p. 362). A vida segue no dia seguinte. Será mais uma oportunidade de buscar esta dose do êxtase transformador. “Amanhã terás um dia feliz / como são os dias de mescalina” (2007, p. 362) – alucinógeno que proporciona uma ruptura da realidade racional e civilizatória.

Após “Dias de mescalina”, o poeta se despede do leitor com a seguinte frase: “grato pela tensão dispensada”. Vale a pena associar o título do livro com a sentença derradeira. *Muito prazer, Ricardo* é a estreia poética de Chacal. O poeta usa o espaço dedicado ao título de sua primeira obra lançada para se apresentar ao público. Faz uso da expressão esmerada “muito prazer” e ainda inclui seu verdadeiro nome, seu nome de batismo, “Ricardo”. Ao final do livro, Chacal agradece, mas não pela “atenção” e sim pela “tensão dispensada” – a mesma tensão que existe nos poemas oswaldianos, com seus jogos sonoros. Chacal brinca com as palavras e exalta a liberdade imoderada. A tensão dos momentos difíceis e a tensão provocada ao ler uma poesia tão próxima da prosa do cotidiano escrita, editada e vendida pelo próprio poeta que aborda o leitor, se apresenta (“Muito prazer, Ricardo”), cria uma aproximação poética e se despede, esperando que o vínculo sobreviva o encontro, a abordagem.

No ano seguinte, em 1972 (após alguma repercussão de *Muito prazer, Ricardo*), *Preço da passagem* é publicado. A obra circula em meio a uma repressão ainda mais virulenta. O poeta sente o ar pesado. Em *Uma história à margem*, relembra que “foi um período pavoroso. A deduração era estimulada” (2010, p. 37). Diante do “terror estampado. Muita gente presa, outras tantas exiladas” (2010, p. 41), Chacal desejava deixar o país (por isso o nome do livro) e se (auto) exilar em Londres.

O livro traz algumas novidades e muito do que já tinha sido apresentado em sua estreia: oralidade e coloquialismo ao estilo Oswald de Andrade, exploração sonora do poema curto, trabalho com a prosa poética, folhas soltas que alteram a leitura, fotos, colagens, recortes, desenhos, etc..

Logo no poema que abre *Preço da passagem*, “À margem”, o poeta apresenta um alterego poético rimbaudiano para esta geração, alguém próximo à bandidagem. Os quatro versos do poema iniciam com o pronome “ele”. Quem seria “ele”? Trata-se de alguém que “viu todas as margens do rio” (2007, p. 321). Ele beira o extremo. Testemunhou o que poucos tiveram a audácia de presenciar. Por isso, “ele é perseguido” (2007, 321). Sua perseguição cria uma áurea bandida. Uns condenam. Outros, admiram. “Ele transou nas bocas” (2007, p. 321), agiu na surdina, atuou na calada e, em meio às profundezas, “provou a água suja do rio” (2007, p. 321).

Em “Ficha técnica”, Chacal usa o espaço do poema para reproduzir poeticamente o registro (em tempos de presos políticos fichados pela censura) da personagem que permeia grande parte de *Preço da passagem*: Orlando Tacapau. Seu sobrenome indica (contra) ataque tribal, revide de sobrevivência, resistência primitiva. “Idade: indeterminada no espaço” (2007, p. 322). Dimensão ilimitada. A imprecisão está em sua essência. “Origem: indefinida no tempo” (2007, p. 322). Suas preocupações são outras. “Impressão digital: lamentável. [...] / Traços psicológicos: maleabilidade em relação aos animais sem horário para as refeições alegre ardiloso instantâneo pássaro instável sujeito integral iluminações avulsas” (2007, p. 322). Os dados oficiais são desacreditados. Aproxima-se docilmente da vida animal. Adapta-se a voos em direção a visões e inspirações. Dedicar-se a esta busca. Ocupa-se desta investigação experimental. “Profissão: qualquer nas horas vagas” (2007, p. 322).

A seguir, em “Cena longa” (um dos poemas mais extensos de *Preço da passagem*), o cenário traz “capas de disco espalhadas ao acaso” (2007, p. 323) de uma festa com conversas, encontros, desencontros, jogos, tragos, bebidas, bagunça, sexo, música e a abordagem de Orlando não correspondida por Olívia. “ – Esse é um bom disco. gosto dele como de você. / - fala sério?!” (2007, p. 323). Quando a música para de tocar, Orlando espera não só que outra canção ocupe o ambiente da festa como aguarda por outra atitude (mais amigável) de Olívia. “– Muda o disco...” (2007, p. 323). A mudança, por parte de Olívia, não acontece. “Ela se levanta e, zangada, disca algumas voltas no telefone” (2007, p. 324). Porém, amanhece. De uma maneira ou de outra, a mudança vem. “A terra iniciará um novo dia. raios na janela” (2007, p. 324). O poeta aproveita ao máximo as situações vivenciadas na exploração de jogos

semânticos em torno da palavra “disco”, tanto no sentido denotativo quanto no uso de uma expressão popular.

No poema “Falô”, Chacal traz no título mais uma gíria que se espalha entre os jovens com suas interações cotidianas. “Falô” (“pode crer”, “isso aí”, “tá certo”, etc.) faz parte do vocabulário que sai “da galera”. Este grupo de jovens enfrenta pela linguagem a hostilidade por parte das autoridades encarregadas de controlar a sociedade. Porém, sabem que é preciso encontrar meios de escapar de tais abordagens. “.....até que um dia / pisaram o pé dele” (2007, p. 325). Poderia haver o revide na mesma moeda. Não é o caso. Não com Orlando Tacapau. “Orlando tirou a identidade do bolso / e disse: / - pra vocês basta isso de mim. / foi embora assoviando” (2007, p. 325). Tal qual um cidadão de bem, respeitado e em dia com suas obrigações morais e civis, Orlando “joga o jogo” oficial para livrar-se do encaço repressor. Apresenta o que lhe é pedido para poder seguir seu caminho transgressor e clandestino. “*A palavra ilegal afinal*” (2007, p. 325).

Preço da passagem segue com “A casa”. No poema, Orlando faz uma série de avaliações sobre o que entende como “casa”, ou seja, lugar no qual se sente confortável. “- Venerável cômodo que abriga criaturas tão ligadas, não temerás ruir diante de vibrações fortes, porventura?” (2007, p. 326). A conexão entre os indivíduos formam uma comunidade que se estende desde a casa como abrigo, lugar onde se habita, até o planeta como casa (variações presentes no poema). São mais do que meros seres humanos alheios uns aos outros habitando o mesmo ambiente. Edificam uma coletividade que se fortalece no Píer, o ponto de encontro, a morada à céu aberto da contracultura carioca. “Cumpro como você meu destino todo mês” (2007, p. 326). A direção aponta para o dever comum a todos do grupo: a resistência da frágil vida criativa, plena e libertária, sem amarras ou controles. “Resistirás aos abalos cósmicos até quando?” (2007, p. 326). Mas a existência encantada do poeta e de seus parceiros não se pauta nesta dúvida. Se “a casa” vai resistir aos avanços repressores, não se sabe. A existência está aí para ser espetáculo único. “Curiosa criança, continua a viver, já que isso te distrai” (2007, p. 326). Chacal transforma o *show* em estado natural (e o estado natural em *show*). A ideia de liberdade sonora das guitarras estrangeiras chega no litoral carioca. “*Let it brisa*⁵³⁴” (2007, p. 326). O *rock* toca a alma, invade a mente e embala o ritmo frenético daquela juventude bronzeada. Os Beatles e os Rolling Stones se cruzam no Píer e na poesia de Chacal.

⁵³⁴ Alusões a *Let it bleed* (álbum do The Rolling Stones lançado em 1969) e *Let it be* (álbum do The Beatles lançado em 1970).

O que parece ser desimportante ganha relevância nos versos de *Preço da passagem*: Píer, amizade, rock, sagacidade. O mesmo acontece com o futebol de botão. Em “Valdo”, a “curiosa criança” do poema anterior faz novas descobertas. “Aos poucos o iniciante vai descobrindo as qualidades do botão” (2007, p. 327). Novas experiências que despertam o prazer. Chacal enumera as delícias do bom botão como peça vital para o jogo. “Boa presença no lance [...] / velocidade incrível [...] / a bicicleta correta [...] / o arremate certo” (2007, p. 327). O corpo do botão se faz presente na partida: é veloz, plástico e instintivo. Torna-se indispensável. “Aos poucos o atacante é convocado nas cobranças de lateral ou corner, nas faltas mais distantes como nas frontais à meta, e assim os gols vão se somando e o botão se torna inegociável” (2007, p. 327). Sua presença é essencial. “Valdo Vidrilho [...] / toma seu devido lugar de superstar do time de orlando, sob aplauso geral” (2007, p. 327). A alegre história narrada em versos que anulam a distância entre produção poética e frases ditas no cotidiano (num jogo de botão que também é de palavras) é a de Valdo Vidrilho, mas também é a de Orlando. Não há aquela que seja mais ou menos importante. Ambas se complementam em euforia e prazer a partir do jogo infantil que também é jogado pelos malandros, os que não têm ocupação definida, os velhos que ficam nas praças, enfim, os que estão à margem.

A “Parada” – poema que nos remete ao 7 de setembro – não é apenas sobre “o desfile de uniformes mecânicos” (2007, p. 328). O poeta apresenta um cenário de desgosto. “Um disse: ‘vamos enforcar a segunda-feira’ / e outro: ‘...junto com os patriotas, os idiotas...’” (2007, p. 328). O patriotismo do poeta tem outras cores. Leva-o a amar não o país que lhe foi tirado, mas a vida que ainda pulsa. O êxtase se mistura à insatisfação. Homens, crianças e gatos reclamam. Enquanto culpam uns aos outros, “orlando contracenava e o sangue lavou a avenida” (2007, p. 328). Neste palco sombrio, o personagem de Chacal faz parte da cena. Está lá sem chamar atenção. Sabe que “o sangue lavou a avenida” (2007, p. 328) – o mesmo sangue que escorre dos porões da ditadura. “*Cabelos arrancados: deus está jogado no fundo da cela*” (2007, p. 328). A perda das forças entusiastas com o aprisionamento da Beleza.

O encanto é, por vezes, questionado. O título do próximo poema de *Preço da passagem* nos oferece uma visão sobre este ponto. Em “Pra quê?” – pergunta que induziria a uma resposta que fosse única, racional, abalizada e lógica, como se toda ação acontecesse por um motivo óbvio e claro – o poeta traz novamente Orlando. Ele surge “sentado e estudantil” (2007, p. 329), obrigado a comportar-se em sala de aula. Adequa-se ao ambiente restrito escolar. O medo vem do corredor da escola. Barulho e correria. “Serão policiais ou alunos atrasados?” (2007, p. 329). Pra quê saber? São tempos de receio e pavor. Qualquer um pode ser “o homem colado com as orelhas” (2007, p. 329), uma espécie de espião a serviço do

governo no poder. “Orlando viu o lance [...] e não apareceu mais por ali” (2007, p. 329). Orlando não revida pelo confronto agressivo e bélico. Nem procura por respostas no lugar comum. “*Não ato / nem desato*” (2007, p. 329). Vive a tensão que Chacal traz fragmentada para o plano poético em forma e conteúdo. “*Desa/r/tículo*” (2007, p. 329).

O mesmo Orlando retorna em “Tudo da minha terra”. Logo no primeiro verso do poema, flana pelas ruas cariocas à beira-mar. “Orlando terça à tarde andava duma esquina pra outra da avenida copacabana” (2007, p. 330). Aquele é o seu lugar, sua aldeia, seu universo “- Tudo da minha terra” (2007, p. 330). Orlando sente um grande entusiasmo com toda movimentação que acontece. “Vou falar com a maioria” (2007, p. 330). Aproximação que dialoga com seus pares. Porém, tais vozes (algumas trapaceiras, outras urgentes) indagam Orlando de inúmeras maneiras: “- Investindo, hein? [...] / - vigiando, hein? [...] / - traficando, hein? [...] / - esculhambando, hein? [...] / - pregando a moral, hein? [...] / - consumindo, hein? [...] / - na paquera, hein? [...] / - passeando, hein?” (2007, p. 330-331). Se num primeiro momento a satisfação de Orlando é clara, agora se torna “uma sombra na esquina” (2007, p. 331). Quem partilha da marginalidade com Orlando (“*eu não quero comprar uma televisão colorida*” [2007, p. 331]) e quem está ali patrulhando o submundo?

Apesar dos receios, Chacal não se priva da aventura da vida. Atira-se aos riscos do acaso. Em “Hóspede do planeta”, temos a imagem do indivíduo que está de passagem. O mundo é transitado por um espírito que voa solto. “Orlando viajou de balão / atravessou vales, rios e mares” (2007, p. 332). A viagem é frágil. A alucinação é cristalizada numa travessia que troca ruas, edifícios e carros por um ambiente verde, natural e campestre. Mesmo que, após a subida vertiginosa, a descida venha – “depois desceu” (2007, p. 332) – o prazer não cessa, pois, apesar da queda, Orlando “subiu numa pedra e disse publicamente: / - de hoje em diante soy hóspede do planeta” (2007, p. 332). Tais versos anunciam a consciência ecológica planetária que amadurece ao longo dos anos. Orlando grita, berra, solta a voz. Marca território, mas somente “por enquanto” (2007, p. 332). Sem prisões e amarras, “mandou seu novo endereço à freguesia” (2007, p. 332).

E qual seria este “novo endereço”? Em “Carcaça”, Orlando é uma força poderosa que num “belo dia desceu / pra lembrar vida na terra” (2007, p. 333). Dia de sol, luz, praia, calor, camaradagem, entusiasmo, prazer e êxtase. Este poder transformador “sin’carnou em quem devia” (2007, p. 333). O ser torna-se canal para outra voz que “saiu a correr / pular cantar / trepar rolar / dançar rimar / alfabesteira falar” (2007, p. 333). Os prazeres ganham a vez. A carcaça encarnada “foi ver o que é [...] / voltou de novo / à velha inquietação” (2007, p. 333).

No próximo poema de *Preço da passagem*, “Sorria”, esta mesma inquietação surge na imagem do sorriso. Entretanto, esta tensão se manifesta em meio a um panorama no qual há a seca do mar, um símbolo da praia, do Píer, do encontro e da arte. “Quando o mar secar / ficaremos sem três oceanos / o fundo do mar / sem mar / sem fundo” (2007, p. 334). Apego? Nenhum. “*Orlando é aquele que aparece sorrindo ao lado da foto*” (2007, p. 334). Orlando está à margem.

A condição marginal reaparece em “Dias de terceiro quadrante”. Orlando consegue um emprego num jornal, mas não abre mão de seus princípios. “Começou a faltar dois em sete dias” (2007, p. 335). Mal visto por quebrar determinações impostas (“- funcionário orlando, deponha em seu favor” [2007, p. 335]), Orlando mostra que tais regras não lhe fazem bem. “Não posso fazer nada. bem que já tentei. / mas quase morri” (2007, p. 335). Não se trata de uma transgressão gratuita, mas que sustenta a labareda do frenesi. “*Mantenha acesa a chama*” (2007, p. 335).

Orlando segue por vias tortas no poema “Depoimento”: “quitauquié utau di orlando?” (2007, p. 336), perguntam as pessoas. “O senhor é ripi, estuda ou trabalha / ou vive de renda?” (2007, p. 336). Chacal chega quase à escrita fonética para marcar a oralidade. Orlando é uma incógnita, um desvio. “Quando quero fazer pinto / quando quero saber mento / quando quero prazer brinco” (2007, p. 336). Causa estranheza por não pensar a vida a partir do “leite das crianças” (2007, p. 336), ou seja, da sobrevivência que depende do trabalho, do dinheiro, da riqueza monetária. A fonte da pujança de Orlando é outra. “A energia é dada / pelos quatro elementos / a terra dá a fruta / o sol dá a força / a água dá o prazer / o ar dá o que pensar” (2007, p. 336).

O desvario não abandona Orlando. Nem Orlando abandona o desvario. No poema “Na biblioteca”, a dupla se revela inseparável. “Com a loucura no bolso, orlando entrou / na biblioteca estadual” (2007, p. 337). Incontáveis saberes confinados naquelas “folhas estapafúrdias” (2007, p. 337) dos livros enquanto a vida lá fora urra por experiências e sensações. “Aí achou graça. aí ficou sério. aí riu. / aí chorou demais. / aí começou a tremer.” (2007, p. 337). O poema traz a Orlando muitas experiências contidas em *Preço da passagem*, na “poça d’água que corria pro ralo” (2007, p. 337).

A personagem muda outra vez em “Enteal”. Orlando cede lugar à criança cujo nome é o título do poema. Menino considerado “burrinho e patife / vai já pra escola” (2007, p. 338). Ele “esticou / a língua estirou a faca / e voou” (2007, p. 338). Trocou a escola padrão pela euforia palpitante. “Ainda arfando mostrou-se / aplicado se aplicando” (2007, p. 338). A consciência alterada faz as coisas não apenas saírem de lugar, mas ressignificarem o cenário.

“Foi daí que o globo ocular / deu a volta. globo ocular / rei da revolta reviravolta / que vai e volta” (2007, p. 338).

Orlando reaparece em “Trip tropa” como capitão da louca nau com viagens incomuns e “orgias a bombordo” (2007, p. 339). Nela, “dá ordem à desordem embarcando a tripulação no submarino para casos como esse” (2007, p. 339). Tomado pela insanidade, “assovia o hino da esquadra e pula” (2007, p. 339) enquanto navega por inúmeros lugares como o “rio maracanã banheira de d. moema largo do boticário praias cariocas [...] / numa sarjeta sórdida de niterói pegam a barca pro rio [...] / desviam a cantareira rumo à lagoa” (2007, p. 339). Há relações com “O barco embriagado” de Arthur Rimbaud. Este barco aéreo, este balão dirigível, esta baleia encalhada tal qual o Píer, é “livre, ofegante, cavalgando por neblinas, / Eu que furava o muro dos céus avermelhados, / Que traz o que seria delícia dos poetas / Os líquens do sol e fungos celestiais” (2005, p. 64).

O entusiasmo deságua nos versos de “Delírio puro”. Um outro lado vem à tona. “Quanto mais louco / lúcido estou”. Lucidez e loucura não se opõem. Ao contrário. Complementam-se numa visão mais íntima das profundezas do espírito humano. “No fundo do poço / que me banho / tem uma claridade / que me namora / toda vez que / eu vou ao fundo” (2007, p. 340). A queda não traz escuridão, mas uma luz que atrai Chacal e muitos outros poetas que confundem os conformados e convencem os caóticos. “Me confundo quando bóio / me conformo quando nado / me convenço quando afundo” (2007, p. 340).

A falta de projeto é o projeto da vez em “Diário de Orlando”. Neste anti-diário, sua intimidade cotidiana salta às páginas de *Preço da passagem*. São quatro perguntas. As três primeiras levam ao surgimento da última. “Que horas são? / que dia é hoje? / onde é que eu tô?” (2007, p. 341). A apreensão do dia a dia perde seu caráter obsessivo. “Que m’importa?” (2007, p. 341).

O que é importante para Chacal? Em “Dia primeiro e último”, mostra o lado bom de perder. “Perdi o medo / perdi o metro” (2007, p. 341). Livre, faz da piada uma dádiva em tempos sisudos. “Acho graça” (2007, p. 341).

Mas este espírito zombeteiro está mais próximo do inferno do que do paraíso. Ou melhor: o inferno é o próprio paraíso. Em “Nota fiscal”, a aquisição através do capital ganha contornos maquiavélicos. “Através desta, fica comprovada a compra das seguintes almas: / orlando tacapau [...]” (2007, p. 342). Orlando é uma entre outras almas adquiridas pela figura de “satã” (2007, p. 342).

E como definir Orlando? Seria possível? Em “Apresentação”, Chacal indica que Orlando é um vigor que age através de outras pessoas. “ – Orlando é você [...] / - Erro seu,

meu irmão. orlando é você [...]” (2007, p. 343). Lembramos dos últimos versos de “Ao leitor⁵³⁵”, poema de Charles Baudelaire, presente em *As flores do mal*: “Tu conheces, leitor, o monstro delicado / - Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (2006, p. 113). Quando temos a impressão de que conseguimos determinar seus movimentos, ele escapa. Vem uma terceira voz. “ – Orlando sou eu. aqui está meu cartão” (2007, p. 343).

No último poema de *Preço da passagem* (“Gracias”), Chacal faz uma série de agradecimentos. Dentre eles, “às máquinas de escrever / às vitrolas aos radinhos de pilha [...] / aos gibis às peladas” (2007, p. 344). Poemas, músicas e encontros se misturam em seu universo – “todas as coisas / que me ligam / a você” (2007, p. 344).

Apesar das vendas realizadas com o livro, o poeta não consegue o dinheiro necessário para viajar. Com alguns amigos exilados em Londres e a repressão ficando mais violenta, Chacal “queria pegar a estrada e conhecer o mundo”. O medo se espalhava por passeatas, conflitos, prisões, tiros, mortes e sangue nas praças centrais das cidades grandes. Sem trabalho e dinheiro, chegou a acreditar que poderia realmente conseguir o numerário necessário para sair do país através da rentabilidade do seu segundo livro. Em *Uma história à margem*, declara: “meu primeiro projétil poético tinha vendido quase nada. Mas tinha feito barulho. Agora, mais conhecido, podia vender melhor e fazer dinheiro para viajar” (2010, p. 39). Não funciona. O poeta vai às ruas, à praia, às apresentações diversas dos amigos, mas vende pouco. Somente com a ajuda dos pais, vai para a capital inglesa – nas palavras do próprio Chacal em *Uma história à margem*, “a Meca do rock e exílio de Caetano e Gil e outros da turma” (2010, p. 39).

Uma vez na capital inglesa, passa onze meses e assiste três espetáculos que chacoalharam as estruturas do poeta: The Rolling Stones, Grand Magic Circus (companhia circense cuja interação de cenários, atores, atrizes, roupas, som, luz e magia representava uma nova configuração do circo) e Allen Ginsberg. O último é visto pelo então jovem poeta carioca em um recital aparentemente marcado pela formalidade. Até que...

chamam Allen Ginsberg. O papa da poesia *beat* americana entra com um macacão jeans, perna engessada, muleta, barba desgrenhada e se põe a vociferar, gargalhar, uivar no microfone. Era uma ousadia completa dentro daquele ambiente. Ginsberg já era Ginsberg e podia tudo. Até dizer que ia falar um blues e tirar uma pequena sanfona da algibeira e começar a entoar o poema como se fosse um salmo. Com o eu sabia muito pouco de inglês, prestei mais atenção na gloriosa performance. Pensei que, se um dia eu falasse poesia ao vivo, teria que ser com aquela dicção (2010, p. 45).

⁵³⁵ Disponível em: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 111-113.

De acordo com Fernanda Medeiros em *Ciranda da Poesia*, ver o poeta americano serviu de “modelo possível para algo que ele (Chacal) ainda não sabia como fazer [...], uma poção mágica [...] que oferecia um modelo para se dizer poesia em público” (2010, p. 35). A performance de Ginsberg abala as estruturas de Chacal. Experiência transformadora, a performance de Ginsberg é acontecimento no qual voz, entonação, música, som e corpo interagem, fazendo da performance poética um *show* complexo e cativante. Medeiros complementa: “não era a literatura que oferecia um modelo para se dizer poesia em público, sobretudo da maneira que Chacal o fez; daí a experiência de assistir a Ginsberg ter se mostrado tão significativa e sugestiva” (2010, p. 37).

A atuação do poeta americano mexe com a cabeça de Chacal. Mais do que desorganizar convicções anteriores, molda, articula e encanta suas apresentações poéticas futuras. Após retornar ao Brasil, a performance, a expressão do corpo, a entonação da voz (algumas das “mágicas” que Ginsberg apresentou a Chacal) remodelam sua poesia. Três anos mais tarde, numa das primeiras artimanhas (1975), traz na memória esta experiência não-convencional para a poesia carioca. Em *Uma história à margem*, Chacal lembra:

Para falar os poemas, nos faltava um modelo. Ninguém falava poesia em público no Rio de Janeiro naquela época [...]. No *transe (grifo nosso)* do momento, sem avisar a ninguém, falei para o Bernardo Vilhena que operava o projetor: “vou entrar. Vou entrar. Vou entrar”. E entrei na roda falando “Papo de índio” [...]. Nossa alforria do poema impresso era a revolta do corpo e da fala [...]. Ali a poesia mostrou que podia também se libertar do livro e estabelecer contato direto entre o poeta e o ouvinte, como já faziam os gregos, *os índios (grifo nosso)*, os griots africanos, os cantadores de feira, os menestréis. Ali a poesia virou letra de música e nós, poetas, seus cantadores (2010, p. 61-62).

Assim, a “Primeira Poesia” de Chacal configura uma poética pré-autoexílio, pré-Londres, pré-Ginsberg, ou seja, ainda à beira do abismo. Seu voo decolava a caminho das alturas nas quais, segundo Fernanda Medeiros em *Ciranda da Poesia*, “rapaziada, batuque, álcool, poesia, *beats* e índios” (2010, p. 37) se encontram em *Muito prazer, Ricardo e Preço da passagem*. A praia, o Píer, o sol, a liberdade, o grupo que frequentava aquele espaço, tudo isso aparece em *Muito Prazer, Ricardo*. Atitudes libertárias e subversivas promoviam trocas “escusas” entre aqueles jovens cabeludos queimados de praia. Não há grandes alterações em *Preço da passagem*. A presença do mar expande o contato do poeta tanto com a natureza quanto o Píer simboliza o espaço para mergulhos, no mar, nas artes, na vida. Em *Muito prazer, Ricardo e Preço da passagem*, o desequilíbrio provoca a oscilação dos versos, das ondas e das areias do Píer, onde a festa é escape e crítica. É desvio. Amplia questões e não

busca definição. Tudo se funde. Tudo se mistura. Para Medeiros, “o rito antropofágico se renova” (2010, p. 37).

Ao invés de se escorar em tradições e fórmulas, prefere ser aquele que problematiza “sem caráter”, diria Mário de Andrade em *Macunaíma*, ou seja, sem característica principal, sem cara definitiva. O desbunde é a nova ética presente tanto no conteúdo (em cada verso aqui reproduzido) quanto na forma (uma construção poética que não segue estruturas fechadas) dos poemas da “primeira poesia” de Chacal. Há sexo, arte, música, poesia, “drogas” (“as drogas estão tematizadas em diversos poemas de Chacal, ora como experiência vivida, ora como experiência deixada para trás” [2010, p. 73], afirma Medeiros). Temos o “calção, corpo aberto no espaço⁵³⁶” (versos de “Menino do Rio”, de Caetano Veloso), homenagem ao surfista Petit, criado em Ipanema e frequentador do Píer, como fuga da censura e, ao mesmo tempo, rejeição ao engajamento político, realçando o caráter experimental e contracultural do poeta carioca.

Assim como a poesia de Oswald de Andrade, a performance de Ginsberg age como feitiço que nunca mais se desfez. Ambos não se desgrudam da poesia de Chacal, impulsionando-a como extensão de uma postura única e transgressora que cria uma nova voz, um novo corpo, uma nova poética. Da mesma maneira que Chacal e sua geração sentiu-se “convidada” por Oswald e os modernistas de 22, pela *Beat Generation*, pelo *rock 'n' roll*, pela Tropicália, etc., a desarticular as estruturas vigentes, o poeta de *Muito prazer, Ricardo* e *Preço da passagem* (dentre tantas outras contribuições poéticas que viriam mais tarde) até hoje mantém o convite aberto às gerações posteriores por mais transgressões iluminadas.

Retornamos ao velho mundo. Chacal transitava por lugares e línguas estrangeiras. Peregrinava pela Europa. A cada parada, uma experiência diferente para colocar no bolso e voltar à estrada. Apesar da falta de dinheiro, a cidade de Londres cabia numa caixa de Mandrix; apesar da dificuldade com a língua, Amsterdã se expandia no ácido lisérgico. Cabelos ao vento, olhos fechados. A viagem passando na janela aberta da mente. Sentiu, entretanto, que caminhava em círculos. O que parecia ser o paraíso da liberdade tornou-se um obstáculo. O que fazer, então? Voltar à sua terra ou se manter *on the road* até quando fosse possível?

No ano de 1973, o poeta retorna ao Brasil. Reencontra um país não muito diferente daquele que deixara. A ditadura não só se mantém em terras brasileiras como também avança pela América Latina, especialmente pela Argentina, pelo Chile e pelo Uruguai. Porém, o

⁵³⁶ Do álbum *Cinema Transcendental*, 1979.

poeta desembarca com um novo livro na cabeça à espera de seu lançamento. Em seguida, participa do grupo *Vida de Artista* – coleção literária que ainda contava com as contribuições de Chico Alvim e Cacaso, entre outros.

Em 1975, lança seu terceiro livro, *América*. Com 13 poemas, trata-se de “um livro com alguns altos e muitos baixos” (2010, p. 48), diz Chacal em *Uma história à margem*. Quais seriam estes altos e baixos nos poemas de *América*? O poeta mistura pop americano com tropicalismo e primitivismo com revolução em meio a repressão ainda presente no cotidiano brasileiro e carioca. Chacal propõe em *América* uma experimentação com a linguagem. “A experimentação com a linguagem é talvez sua marca maior” (2010, p. 48). Esta característica leva o poeta a trabalhar o poema de forma mais sólida. “Gosto de *América*. Acho que ali começo a trabalhar o poema com mais consistência, diferentemente dos insights do *Muito prazer* e da prosa poética do *Preço da passagem*” (2010, p. 48).

Apesar do pouco recurso financeiro, lança o livro com o dinheiro referente à cota da qual tinha direito com as vendas da revista *Navilouca*. Diferentemente das duas primeiras obras, *América* traz a coletividade como marca de sua formatação no campo físico. Em *Uma história à margem*, Chacal lista algumas participações.

A capa do livro, em papel sépia, tinha um desenho de Rogério Martins, o Dick, parceiro de longa data, ainda do tempo da Turma da Pracinha, em Copacabana. Foi impressa em silk screen por outro grande irmão, Cristiano Menezes. A escrita do poema era individual, com opiniões de Charles (Peixoto), principalmente. Mas todo o resto do trabalho era feito no coletivo, entre amigos. O livro ainda tinha, na contracapa, o carimbo do balão da coleção *Vida de Artista*. Mas sua alma sempre foi cigana (2010, p. 49).

Chacal inicia seu terceiro livro (o primeiro após a experiência com Allen Ginsberg e seu retorno ao Brasil) com o poema “América amem”. O primeiro verso (que se repete outras três vezes durante o poema) é homônimo ao título. Soa quase que um pedido desesperado, uma súplica pelo retorno do amor na América do Norte, na América Central e, sobretudo, na América do Sul. Mas a aproximação do verbo amar no presente do subjuntivo (amem) – um desejo possível, porém hipotético – do termo “amém” – aprovação que concorda e consente – não nos parece improvável. Os sentidos não se excluem. Não descartamos uma América que ama a diferença, que acolhe o diferente – uma América que “me ensinou a ser assim” (2007, p. 301). As dessemelhanças não separam. Elas se relacionam em figuras híbridas, extraordinárias. “Antropofágico pagão / um fauno de calça lee” (2007, p. 301). Seres mágicos, estranhos, sem preceitos e dogmas, insubmissos à dominação cultural americana, alimentam-se do outro para crescer.

No segundo momento do poema, Chacal apresenta sua faceta ginsberg-oswaldiana. As palavras, presas no papel, podem ser compreendidas como uma sequência de letras e sílabas que, em sua formatação, geram um determinado significado. Porém, uma vez na boca do poeta, no som de sua voz, vocalizada com singular performance, expande-se em inúmeras possibilidades. “Palavras / palas / palavreados” (2007, p. 301). Para Paul Zumthor em *A letra e a voz*, a oralidade sempre esteve presente para “abalar um pouco as seguranças [...], nossa vontade de abertura” (1993, p. 17). O antes e o depois não se opõem, mas se complementam: escrita e som, registro e vibração, sobriedade e êxtase. “Woody woody / voo doo / feijão & arrotto” (2007, p. 301). Em *A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal*, Juliana Carvalho de Araujo de Barros explica que “a América do poema abarca símbolos da cultura brasileira e da norte-americana: calça lee e feijão; aliás, vai além, cabe a África e seu ‘voo doo’” (2019, p. 154). A aparente dissimetria entre parcimônia e anseio, entre a devoração e a digestão do outro e o arrotto do que não lhe serve, na verdade, abre caminho para “nosso desespero / nossa paixão / imensa” (2007, p. 301).

No poema seguinte, “Afta”, esta pequena úlcera é comparada à intensidade da paixão. Trata-se de uma atração que deslumbra e fascina, mas também serve “pra disfarçar solidão” (2007, p. 302). Poeta cercado de amigos, tinha em sua posição (isolado em relação aos circuitos oficiais, o *mainstream*) uma condição “tão cheia de aflição” (2007, p. 302). Esta chaga, “tão ácida na boca” (2007, p. 302), realça sua solidão. Solitário, rememora o que se aprende com o outro. “Assim sozinho lembro você dizendo: / não se faça de difícil... é uma gargalhada geral” (2007, p. 302). O peso dos dias, nos quais “uma menina se matou... / meu amor não pintou” (2007, p. 302), é amenizado quando “o palhaço entra em cena” (2007, p. 302). É ele, o personagem cômico, bufão, pouco respeitado e marginalizado, que “arrepia” (2007, p. 302), que traz o susto e o espanto à superfície das relações.

A seguir, em “Espere baby não desespere”, o poeta descarta “propostas tão fora de propósito [...] / planos mirabolantes mas tão distantes” (2007, p. 303). O momento repressor pede outras decisões. Não o enfrentamento armado, mas uma saída mais humana. Está entre a esperança (espere) e o desespero (desespere). Sua alegria perante o pragmatismo mundano é “projeto” de reexistência. Não é ser, mas estar. Não é criar raízes ou fincar bandeiras, mas abrir passagens. “Vamos tomar mais um e falar sobre os mistérios / da lua vaga / dylan na vitrola dedo nas teclas” (2007, p. 303). Os devaneios do poeta o levam a caminhos menos convencionais, a estradas incógnitas, a sons imaginativos para vencer a estagnação cultural propagada pelos meios governamentais. “Canto invento enquanto o vento marasma” (2007, p. 303). Faz da vida uma existência que tem na simplicidade sua plenitude. “Temos um quarto

uma eletrola uma cartola” (2007, p. 303). O singelo torna-se essencial. A ingenuidade revela seu lado mágico e, ao mesmo tempo, frágil. “Vamos puxar um coelho um baralho / e um castelo de cartas” (2007, p. 303). Remodelar o agora vira o desejo da vez. “Vamos viver o tempo esquecido do mago merlin / vamos montar o espelho partido da vida como ela é” (2007, p. 303). Somente assim o ser humano pode se realinhar ao mundo natural, originário e instintivo. “A lagoa há de secar / e nós não ficaremos mais a ver navios / e nós não ficaremos mais a roer o fio da vida / e nós não ficaremos mais a temer a asa negra do fim” (2007, p. 303). Mais cedo ou mais tarde, “nesse dia soprará o vento da ventura [...] / nesse dia chegará a roda da fortuna [...] / nesse dia se ouvirá o canto do amor / e meu dedo não mais ferirá o silêncio da noite com estampidos perdidos” (2007, p. 304).

Os versos do poeta tentam revolucionar uma cidade já viciada em desconsiderar palavras que a retirem da direção do progresso. Em “Desabutino”, título que faz referência à gíria da época (“desabotinar”, “enlouquecer”), o poeta lamenta o mal que assola a metrópole reproduzida como lugar avesso a loucuras, êxtases e instintos. Apesar do vigor, não abre mão da estrutura do poema. Em *Ciranda da Poesia*, Fernanda Medeiros faz o seguinte comentário: “três quartetos encabeçados pela pergunta insistente: ‘quem quer saber...’. É a pergunta que compõe toda a estrofe, estendendo-se pelos três versos seguintes, comprovando que o poeta ainda tem fôlego e coragem de conclamar seus possíveis ouvintes” (2010, p. 43). Sua bravura é posta em cheque. Sua valentia bate de frente com a dura realidade pragmática. “Quem quer saber de um poeta na idade do rock” (2007, p. 305). Poesia e *rock ‘n’ roll* compartilham o mesmo palco frágil perante a dormência dos sentidos. Chacal, que queria ser *rockstar*, é um poeta vivo, ativo, produtivo e contestador no auge do “*It’s only rock ‘n’ roll, (but I like it)*”⁵³⁷. Encontra na performance poética seu espetáculo. “Um cara que se cobre de pena e letras lentas” (2007, p. 305). Não basta dizer. É preciso saber como espalhar “a festa, a alegria e o descompromisso” (2010, p. 43), como diz Medeiros. Tão importante quanto as palavras que compõem os versos do poema são também seus adereços: a roupa que veste, a entonação que comunica, a atuação que seduz. Em contrapartida, “passa sábado à noite embriagado / chorando que nem criança a solidão” (2007, p. 305). Este caminho calcado “na idade do pó” (2007, p. 305) é cercado de “dúvidas e desvarios” (2007, p. 305). O itinerário inquieto do poeta atravessa a metrópole oca e estagnada, levando-a ao desequilíbrio. “Quem quer saber de mim na cidade do arrepio / um poeta sem eira na beira de um calipso neurótico” (2007, p. 305). Trata-se de “um orfeu fudido” (2007, p. 305), uma voz desesperadamente poética e

⁵³⁷ A canção do grupo inglês The Rolling Stones é homônima ao álbum lançado em 1974.

musical, sem companhia. Porém, mesmo “sem ficha nem ninguém para ligar / num dos 527 orelhões dessa cidade vazia” (2007, p. 305), instiga espíritos transgressores a tomarem a cidade.

A poesia de *América* causa “Buracos no céu” (próximo poema de *América*). As aberturas que se espalham na calmaria. São intervalos de agitação, fendas de subversão nas quais perder-se é se encontrar. “Quando nosso corpo se encontra / diga que eu perdi a cabeça” (2007, p. 306). Nesta mente desvirtuada “chove meteoro [...] / os buracos se cruzam / caem fagulhas na terra / correm agulhas no sangue” (2007, p. 306). O ambiente caótico é propício não para se esconder, mas para se mostrar. “Desorganizado saio de casa” (2007, p. 306). Sai pronto para acompanhar os ventos da extravagância “com um guarda-chuva de cheeseburger” (2007, p. 306) – guarda-chuva que nos remete ao poema “A Carlos Drummond de Andrade”, de João Cabral de Melo Neto, presente no livro *João Cabral de Melo Neto – Obra completa*, cujos versos “Não há guarda-chuva / contra o amor” foram retomados pelo grupo Titãs⁵³⁸ e aparecem mais delirantes em Chacal.

Não há guarda-chuva
contra o poema
subindo de regiões onde tudo é surpresa
como uma flor mesmo num canteiro.

Não há guarda-chuva
contra o amor
que mastiga e cospe como qualquer boca,
que tritura como um desastre.

Não há guarda-chuva
contra o tédio:
o tédio das quatro paredes, das quatro
estações, dos quatro pontos cardeais.

Não há guarda-chuva
contra o mundo
cada dia devorado nos jornais
sob as espécies de papele tinta.

Não há guarda-chuva
contra o tempo,
rio fluindo sob a casa, correnteza
carregando os dias, os cabelos.
(1994, p. 79).

O poeta não se sente surpreendido. Sente-se “em casa” e, assim, “não me espanto” (2007, p. 306). Envereda pela poesia enquanto distúrbio sussurrado pelo “orfeu fudido” do

⁵³⁸ Os versos “Não há guarda-chuva / contra o amor” estão na canção “Nem cinco minutos guardados” do álbum *Acústico MTV*, 1997.

poema anterior, fazendo dos “buracos do céu” passagem. Os ouvidos canalizam a audição da palavra poética em prol da consciência ressignificada. “A loucura é um sopro no ouvido” (2007, p. 307).

Em “Guitarrinha ranheta”, o “sopro” da poesia ganha contornos de barulho amplificado. A escrita cede lugar ao som. O som se materializa na escrita. A caneta do poeta é “aquela guitarra ranheta / debochada desbocada”. Poesia e *rock*. Versos, livros, álbuns e canções. “My generation⁵³⁹ / satisfaction⁵⁴⁰ [...] / do you wanna dance⁵⁴¹ / don’t let me down⁵⁴² [...] / i’m free⁵⁴³ / like a rolling stone⁵⁴⁴ [...] / street fighting man⁵⁴⁵ / jumping jack flash⁵⁴⁶ [...] / who knows⁵⁴⁷ / straight ahead⁵⁴⁸” (2007, p. 307). Em *Ciranda da Poesia*, Fernanda Medeiros nos mostra que...

são as reflexões sobre a canção que nos trazem a noção da importância da performance e da performance como elemento de significação. O modo como o intérprete entoa a canção, o timbre por ele adotado, a maneira como se comporta no palco são fatores a interferir no processo de produção de sentido da canção tanto quanto seu texto e sua melodia [...]. Pensar a poesia [...] como objeto também vocal e performático (2010, p. 21-22).

A intensidade presente em sua geração (*my generation*), na satisfação (*satisfaction*), na dança (*do you wanna dance*), em não se deixar abater (*don’t let me down*), em ser livre (*I’m free*), em não ter destino certo ou errado (*like a rolling stone*), pronto para o ambiente das ruas (*street fighting man*), solidificando a “carcaça” do poeta (*jumping jack flash*) para se (des)equilibrar no incógnito (*who knows*) e seguir adiante (*straight ahead*), porém, não aparece desvinculada de uma base, um esqueleto, um arcabouço visível. Como bem lembra Juliana Carvalho de Araújo de Barros em *A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal...*

o poema se constrói alternando dois versos em português e dois em inglês, que dialogam entre si. Os versos em inglês encadeiam-se aos em português, trazendo

⁵³⁹ A canção do grupo inglês The Who foi gravada em 1965 e faz parte do álbum de mesmo nome.

⁵⁴⁰ A canção do grupo inglês The Rolling Stones foi gravada em 1965 e faz parte do álbum *Out of Our Heads*.

⁵⁴¹ A canção composta pelo cantor e compositor americano Bobby Freeman, em 1958, foi regravaada por inúmeros artistas. Entre eles, o grupo americano Beach Boys, em 1965, no álbum *The Beach Boys Today!*.

⁵⁴² A canção do grupo inglês The Beatles foi gravada em 1969 e faz parte do álbum *Let It Be*.

⁵⁴³ A canção do grupo inglês The Rolling Stones foi gravada em 1965 e faz parte do álbum *Out of Our Heads*.

⁵⁴⁴ A canção do cantor e compositor americano Bob Dylan foi gravada em 1965 e faz parte do álbum *Highway 61 Revisited*.

⁵⁴⁵ A canção do grupo inglês The Rolling Stones foi gravada em 1968 e faz parte do álbum *Beggars Banquet*.

⁵⁴⁶ A canção do grupo inglês The Rolling Stones foi gravada em 1968 e faz parte do álbum *Rock And Roll Circus*.

⁵⁴⁷ A canção do cantor, compositor e guitarrista americano Jimi Hendrix foi gravada em 1970 e faz parte do álbum *Band of Gypsys*.

⁵⁴⁸ A canção do cantor, compositor e guitarrista americano Jimi Hendrix foi gravada entre 1968 e 1970, sendo lançada postumamente em 1971 no álbum *The Cry of Love*.

uma visão positiva, mesmo nas situações mais sombrias - como a privação da liberdade - “straight ahead” [...]. Sempre em frente é a tônica de sua poesia-vitalidade (2019, p. 152).

Tal combinação proporciona uma atmosfera louca, alucinante, intensa, dançante, transgressora, mas sabendo o que quer. “Aquele mina felina / cuba sarro cocaína [...] / aquela ginga jenipapo / elástica solta rasteira / aquele clima da pesada / cheiro de porrada no ar / aquele som de fuder / orelhas pra que ti quero” (2007, p. 307). Juliana Carvalho de Araújo de Barros comenta que o poeta “convoca signos de sua geração: guitarra, cuba, cocaína” (2019, p. 152) de uma *América* contracultural.

Chacal mostra que prima pelo amor. Não o amor romântico burguês, mas o afeto que transfigura. É o que vemos em “Prima”. No poema, “não me interessam as últimas notícias / nem as primeiras nem as últimas” (2007, p. 308), já que a mídia controlada não o guia. A aproximação cria laços: “Me importa apenas estar perto de você” (2007, p. 308). O conviver é a troca com o outro que, por sua vez, atua como agente conversor. “Você é matéria-prima e uma / você cumpre sua trajetória [...] / só pra me transformar” (2007, p. 308). Eis o amor que altera o estado mediano das relações e gera novas formas.

Uma dessas “novas formas” que o poeta “prima” em *América* aparece em “Sonidos”. Trata-se do som, do ruído emitido da palavra poética. Mais do que ter (e tem) um significado por trás do poema – que mistura idiomas despidos de ordens normativas – o destaque está na sonoridade de seus versos como “doce dulce dá-se dócil / algas mágoas anáguas n’água” (2007, p. 309). Segundo Juliana Carvalho em *A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal*, “a língua portuguesa apresenta variações sociais, a opção pelo excluído [...]. O poeta é o outro, veste a pele do outro, a voz alheia arranha a própria garganta, a língua prova da língua do outro, colando-se ao estrangeiro que também é ele mesmo” (2019, p. 153). O poema, antropofágico no melhor estilo *tupi or not tupi*, tem seu ritmo marcado na batida instável – “bit hit bass drums” (2007, p. 309) – que permite a ininterrupção da utopia – “dream is now and then” (2007, p. 309) – pela voz do poeta, o “carma man” (2007, p. 309), o pária da vez, o outro que leva uma linhagem transgressiva adiante. A viagem acontece pela “espaçonavega e colore” (2007, p. 309). As cores surgem “flyin’ / dreamin’ / smilin’” (2007, p. 309) na palavra que, mal acaba, e já encabeça outra. “Imaginemind / nadanadando / triplanando” (2007, p. 309). Ao invés de ficar trancafiado em certezas e razões, o poeta “di vaga” (2007, p. 310). Sua digressão não segue uma reta. Ela “ondula mar” (2007, 310). O balanço é constante. O movimento é variável. O poeta dialoga com os sentimentos de um

peito exacerbado e de uma mente transformada. “Meu coração não milude / ouviu? / descoladama cuca” (2007, p. 310).

A consciência que se desgruda da lógica inicia uma jornada de imaginação. Em “Ato um”, Chacal traz “a impossibilidade do teatro: o momento, ato único a cavalo” (2007, p. 311). É através desta experiência – na qual a performance da poesia abordada aqui se diferencia da leitura praticada por atores e atrizes – que o poeta se coloca no “limite entre loucura e razão / o eco e o engasgo” (2007, p. 311). Em *Ciranda da Poesia*, Fernanda Medeiros cita e traduz o inglês Eric Mottram para pensarmos sobre tais diferenças.

Atores lendo poesia não necessariamente nos concernem [...]. O ator lê poesia com falsidade porque assume um papel desnecessário - não o do poeta, papel que ele desconhece. Um poeta, em todo caso, é um personagem ele mesmo e, quando se apresenta em público, revela-se criador e performer [...]. A voz de um poeta concretiza uma composição a partir de seu corpo e é um ato visual além do acústico (MOTTRAM, 1977, s/p apud. MEDEIROS, 2010, p. 23).

Se “o conceito de cartola” (2007, p. 311) apresenta um aspecto nobre, fino e aristocrático, as surpresas que saltam desta “cartola” fazem do poeta o mágico das palavras, desviando de expectativas e tendências do “concerto careta” (2007, p. 311). Sua postura é um “a to mo vel” (2007, p. 311).

A mobilidade da palavra falada aparece no poema “Uma palavra”. Em *Ciranda da Poesia*, Fernanda Medeiros explica:

(Chacal) tem uma maneira toda especial de dizê-lo e [...] foi aprendendo a recitá-lo com o tempo. A forma final a que chegou foi a de repetí-lo várias vezes, acelerando o andamento a cada passagem, até que o texto se transforme em puro som, em ruído ininteligível [...]. O poeta faz uma defesa tácita da poesia falada [...], a palavra enquanto puro corpo sonoro [...]. A palavra precisa ser dita porque tem sabor, porque permite uma liberdade lúdica. E o poeta se entrega, assim, ao sabor dos fonemas, repetindo o poema [...] para degustar seu paladar de rimas e ritmo (2010, p. 50-51).

O poeta inicia o poema abordando a “palavra / escrita” (2007, p. 312). Tida como a versão oficial, a cifra dos sons emitidos, ela se separa e mantém distância da palavra falada, pois “uma / palavra / escrita é uma / palavra não dita” (2007, p. 312). Som e grafia ocupam mundos distintos. A palavra que somente existe no campo ortográfico-gramatical-normativo “é uma / palavra maldita” (2007, p. 312). Está acorrentada, oprimida. “É uma palavra / gravada” (2007, p. 312). Repete-se a palavra sem permiti-la voar. “É uma palavra / gravada como gravata” (2007, p. 312). Ela, a gravata, aperta o pescoço. Perpetua uma imagem de importância e prestígio. Mas, no final das contas, é só mais “uma palavra / gaiata” (2007, p.

312). É mais uma entre tantas outras palavras que querem brincar e serem lambuzadas “como goiaba que é uma palavra gostosa” (2007, p. 312). O prazer do breve instante. Retomamos as palavras de Fernanda Medeiros em *Ciranda da Poesia* para discorrer sobre as relações entre escrita e fala.

A relação entre palavra escrita e palavra falada pode ser vista como uma relação de desejo. A palavra falada realiza momentaneamente o desejo do poeta de fazer viver sua palavra escrita, curando-lhe da maldição do silêncio. Ao concretizar-se na voz, contudo, a palavra falada sucumbe [...], encarnação apenas temporária [...]. Uma obra que vai brincar de nascer e morrer, nascer e morrer, sugerindo não a permanência, mas a iteração como seu regime poético (2010, p. 55-56).

O prazer reaparece em “À geral”. O título do poema nos remete a um recado sem endereço certo. Quanto mais pessoas o receberem, melhor. Entretanto, o mesmo título também nos envia à geral do Maracanã, o lugar mais popular do maior e mais famoso estádio de futebol do mundo de então. O êxtase de estar tão próximo dos ídolos, de suas jogadas inesperadas, dribles impossíveis e gols extraordinários se ampliava naquele espaço em meio à tensão das ruas. O Maracanã era uma catarse, um transe coletivo, um gozo partilhado entre instintos à flor da pele. Devido a sua fama mundial, não à toa o nome “Maracanã” tornou-se apelido do Rajko Mitić (*Marakana*), estádio de um dos times de futebol mais populares da Sérvia (ex-Iugoslávia, país que sempre admirou o futebol brasileiro), o Estrela Vermelha⁵⁴⁹.

“Onde andaré a estrela vermelha?” (2007, p. 312). O verso inicial de “À geral” nos conduz à procura da admiração, da contemplação de algo forte e poderoso, mas também fugaz e efêmero. A alegria incontida do instante. Ela pode estar “no céu” (2007, p. 312) que mescla seu azul com o verde do gramado, o voo do pássaro com o do goleiro, o arrebato misterioso do infinito com o dança de pernas e chuteiras. Talvez este entusiasmo esteja “no céu da tua boca aberta” (2007, p. 312) no grito de gol, no xingamento despudorado e sonoro, no impulso desgovernado que vem de dentro, “na fé do teu coração sangrando” (2007, p. 312), na esperança de eternizar aquele momento. Neste poema que faz alusão ao futebol e ao cenário político, a dupla cifra de sua geração, o poeta indica (não com certezas, mas possibilidades) a manutenção do prazer “na fé da tua ação” (2007, p. 312).

O regozijo se transforma em mensagem no poema “SOS”. O pedido de socorro vem de vozes caladas que estão “morrendo por muitas causas” (2007, p. 313). Dentre as inúmeras causas, “tem gente morrendo de medo” (2007, p. 313). E o que os poetas podem fazer? “Não somos médicos, psiquiatras, / nem ao menos bons cristãos” (2007, p. 313). A que se dedicam

⁵⁴⁹ Para saber mais, indico: <<https://medium.com/@portesovic/um-maracan%C3%A3-europeu-que-transpira-tens%C3%A3o-8306848f8704>> Acesso em: 10 mar 2020.

estas criaturas transgressoras, insubordinadas, estranhas, malditas, marginais? Uma balbúrdia gratuita? Uma desordem infundada? “Nos dedicamos a salvar pessoas” (2007, p. 313). O caos acode e acolhe párias “que, como nós, / sofrem de um mal misterioso: / o sufoco” (2007, p. 313). Transgredir é se libertar.

Enfim, no último poema de *América*, intitulado “Meio fio” – dedicado a então namorada Deborah Fontes – Chacal traz uma série de aspectos que giram entorno, por exemplo, do visual. O meio fio do título se estende por todo poema como uma calçada na qual o poeta caminha. Em *Ciranda da Poesia*, Fernanda Medeiros nos revela a importância da via pública na poesia de Chacal. “A rua é o signo de sua liberdade, de seu jeito bicho solto, de sua poesia democrática, passante. Por vezes antítese da ‘biblioteca’ [...], as ruas são as artérias e veias a irrigar o corpo dessa poesia” (2010, p. 64-65).

Há um fio condutor no paralelismo presente nos sete tercetos de “Meio fio”. Seja “um fio de queijo [...] / um fio de goma [...] / um fio de vida [...] / um fio de carne [...] / um fio de saudade [...] / um fio de sangue [...] / um fio de luz” (2007, p. 314-315). A linha tênue que separa “eu e o misto quente [...] / o chiclete e eu [...] / eu e o teu corpo [...] / teu corpo e teu filho [...] / eu e você [...] / a razão e eu [...] / eu e mim” (2007, p. 314-315) não impede o poeta de consumir a vida. Ao contrário. Apesar do fim, atravessa a fronteira em cada imprevisto “recém mordido [...] / recém mascado [...] / recém amado [...] / recém nascido [...] / recém passado [...] / recém partido [...] / recém chegado” (2007, p. 314-315). O presente se torna passado, mas não se separam.

América não é propriedade que se possui. Seus versos promovem a transição entre escrita e sonoridade, papel e corpo, leitura e performance, Chacal antes de Ginsberg e depois de Ginsberg. O poeta americano descobre a América refletindo sua tensão com a terra onde nasceu. Já a América de Chacal é redescoberta sendo antropofagicamente reinventada na mala do poeta deambulante e ambulante (camelô).

Neste capítulo 9, a “Primeira Poesia de Chacal” (com *Muito prazer, Ricardo e Preço da passagem*) traz a tona uma força oswaldiana que em *América*, após assistir Allen Ginsberg de perto e retornar ao Brasil, se desdobra em versos que seguem adiante e tocam feridas, representando este lugar corporal-vocal menos mecanizado, de significantes hilários e explosivos, que não pode ser ocupado, conquistado. Os fundamentos adquiridos com o poeta *Beat* atravessaram o oceano, juntaram-se aos preceitos oswaldianos que se mantiveram firmes e fortes para, assim, compor uma poética *pop*, popular, libertária, sonhadora e sonora entre pirações, perigos, desvarios. No capítulo 10, veremos como tais potências nutrem outro poeta

de energia, revigoram sua poesia para que circule, para que se expanda, para que se manifeste reencantada nas lacunas do pragmatismo.

10 O REENCANTAMENTO DO MUNDO: GARY SNYDER “UIVANDO COMO UM HOMEM SÁBIO” SEUS “LAMPEJOS DE LUCIDEZ”

O poeta consertava sua bicicleta no quintal em setembro de 1955 quando apareceu um jovem perguntando se ele era Gary Snyder. Ao receber a resposta afirmativa, o sujeito de aparência respeitável e bem vestido se apresentou. Era Allen Ginsberg. Durante a conversa, surgiu o convite para Snyder participar de uma leitura de poesia que aconteceu um mês depois. Era a *Six Gallery Reading*. Ginsberg apresentou seu inédito poema *Uivo*, enquanto Snyder leu “Um banquete de frutas” (tradução nossa) (“*A berry feast*⁵⁵⁰”) – cujos primeiros versos já indicavam semelhanças e diferenças em relação a *Beat Generation*.

Pele da cor da lama, corredor suave
 Velho crápula, um vagabundo,
 Louvores! De Coiote o Desagradável, o gordo
 Filhote que abusou de si mesmo, o jogador feio
 Portador de guloseimas
 [...]
 (tradução nossa)

Anos mais tarde, em *Notas sobre a geração Beat*, Snyder lembra quando conheceu o poeta de *Uivo*. “Foi a única vez que eu vi Allen Ginsberg de terno” (2005, p. 179). Gary Snyder (associado à *Beat Generation*, amigo de Ginsberg e famoso por seu ativismo ambiental), em *Re-habitar*, propõe (ao contrário da *non-stopping life*), valores diferentes dos anos 50, quando “não era o momento para nenhum de nós se preocupar com diplomas universitários ou com que tipo de profissão teríamos no futuro; era o momento de escrever poesia” (2005, p. 179-180). Em “A real medida das coisas”, Luci Collin analisa:

[...] o pensamento de Snyder revela que os valores para o século XXI são outros, inclusive muito diferentes daqueles cultivados pela *Geração Beat*, que se valeu de uma liberdade e mobilidade que a economia do pós-guerra tornou possíveis. Hoje o cenário sofreu mudanças, e nele o *sentido* de comunidade e de lugar aparecem com uma nova dimensão - uma posição radical contra o consumismo absurdo e a destruição ambiental que norteia o mundo contemporâneo (2005, p. 12).

Em *América*, Allen Ginsberg dedica o poema “G.S lendo poesia em Princeton” ao amigo. Destaca, dentre outros pontos, seu apreço pela vida selvagem. Recluso entre os homens, prefere a companhia do “urso, gambá, veado, coiote, planta, baleia”, diz Ginsberg.

⁵⁵⁰ Original disponível em: <<https://fliphtml5.com/ocxb/tmbj/basic>> Acesso em: 27 abr. 2020.

Snyder busca preservar, sob o mesmo prisma, o conhecimento histórico e o instinto natural. Assim, assume posição. Seu lugar é o da oposição à incivilidade dos tempos atuais, especialmente em relação ao desprovimento do saber sobre os meandros da floresta e suas particularidades.

Gary Snyder é desses poetas que não se satisfazem facilmente. Seja pela escrita de seus poemas, ensaios e trabalhos em geral, seja pela sua defesa ecológica, propaga mudanças sociais, ambientais. Se o panorama atual se desenha catastrófico com ideais sedimentados que são aceitos sem espanto, Snyder mergulha na memória ancestral, na saudação arcaica, na recuperação de trajetos literários que envolvem a elevação do espírito, o sexo e o som, na relação espiritual com a terra na qual pisa. Une mente, natureza, sociedade e nos indaga: qual o seu lugar na vida do planeta?

Os sentidos estão conectados ao conhecimento. A reflexão, ligada à simplicidade. A profundidade do pensamento, vinculada à atenção. Para Snyder, a vida é uma revelação que se desdobra não no lugar para onde se deseja ir, mas principalmente no lugar onde se está. Ao invés de habitar outros espaços, é preciso se reabilitar. A jornada da reconexão com o mundo tem na poesia o meio que leva o poeta à percepção mais sensível, à interação mais apreciável, à intuição mais grandiosa. É poesia que se doa e se expande como prece. “O que flui duma mente espontânea é poesia” (2005, p. 180), diz Gary Snyder.

O poeta de *Re-habitar*, no poema “Meados de agosto no mirante da montanha Sourdough” (o primeiro do livro), traz nos últimos versos a ideia de “contemplar a paisagem por milhas / Através do ar sereno das alturas” (2005, p. 15). A apreciação sem pressa ou impaciência do cenário natural acontece com Snyder inserido no ambiente. Do alto da montanha, admira o quadro delicadamente composto pela natureza.

Assim como o poeta se encanta com as maravilhas selvagens em “Este poema é para os cervos”, também testemunha a crueldade humana. “Um coelho selvagem é encurralado / A Winchester é preparada às pressas / Rebenta a cabeça do bicho. / O corpo branco cambaleia e se contrai / Na ravina escura” (2005, p. 37). Perseguição, assassinato, morte e sangue em nome dos desejos fortuitos do homem. Uma suposta superioridade que lhe dá o direito de caçar, abater e extinguir vidas não-humanas – como se suas existências não estivessem encadeadas no planeta. O ser humano torna-se o incivilizado, enquanto o animal (o cervo, no caso) está “na montanha de outono / Uivando como um homem sábio” (2005, p. 37).

Afastado da convivência social, sente, no poema “Marin-an”, que o tempo passa em outra rotação. “Sento na janela aberta / & enrolo um cigarro” (2005, p. 47). A pressa está lá fora. O movimento das estradas não é o da descoberta, mas o da mecanização. “Da rodovia de

seis pistas - milhares / e milhares de carros / conduzindo os homens ao trabalho” (2005, p. 47).

O poeta e a natureza se tornam um só. No poema “Quatro poemas para Robin”, o céu anoitecido é seu teto e o solo, sua cama. “Desenrolei um saco de dormir / Sobre as esteiras da varanda / Sob profusas estrelas de outono” (2005, p. 59). A escolha de abraçar tal busca permite uma viagem espiritual de superação da individualidade: “Abandonamos tudo [...] / Me sinto velho, como se tivesse / vivido muitas vidas [...] / nunca poderei saber / Se sou um louco / Ou se fiz o que determina / o meu carma” (2005, p. 61-63).

Talvez seja um pouco de loucura, um pouco de carma. Em “Seis anos”, Snyder olha a cena e não vê somente a superficialidade. Sabe que ali, onde o presente mostra progresso e modernidade, há um passado poderoso e instigante. “O trem lá embaixo na cidade / já foi uma colina nevada” (2005, p. 67). O trem é apenas um item entre tantos outros que tomam o lugar, soterrando o original e fazendo o poeta radicalizar em seus versos. “Pro inferno com todas estas culturas – a história / depois do Jurássico é uma chatice” (2005, p. 69).

Em “Esta Tóquio”, o poeta não se exime de culpa e se inclui entre os “milhões de inúteis [...] / a vida humana é / Um pesadelo” (2005, p. 79). Quanto mais preocupação com posses e materialidades, mais distante o homem fica do “céu açucarado dos pobres - / Divindade mental ou beleza, todos, / Platão, Aquino, Buda, / Dionísio de Nazaré” (2005, p.79). A “mistura de todas as faculdades” (2005, p. 81) se opõem ao “conforto dos EUA para si próprios” (2005, p. 79).

Neste bem-estar, o ser humano não consegue compreender que os não-humanos são nossos irmãos, que partilhamos o mesmo espaço, a mesma vida, o mesmo planeta. É o que o poeta nos mostra em “Pela saída de fumaça”: “Coioote desce direto; nós o aceitamos só como um parente tosco, um pai em roupas velhas que não queremos encontrar com nossos amigos” (2005, p. 93). Alívio de não se reconhecer no chagal. Porém, ao ignorá-lo, não o conhecemos devidamente. Ficamos com sua imagem caricata – igualmente como o homem da cidade, com o dia de trabalho repleto de ligações, *e-mails*, reuniões, planilhas, documentos, trânsito, etc., tem uma visão pouco aprofundada de “todas as tarefas diárias / madeira e água, lixo, / vento, a visão pelo pavimento” (2005, p. 95) do homem da floresta com a “cabeça cheia de figuras mágicas” (2005, p. 95). Para além de “paredes e casas erguidas” (2005, p. 95) e “marcas de caminhão no leito do rio” (2005, p. 95), enxerga “trinta milhões de anos passados” (2005, p. 95).

O poeta de *Re-habitar* reequilibra forças. Sob a balança da vida, compara o poder ganancioso do progresso e a relevância dos fenômenos naturais. Em “Raízes”, é preciso

“remover e cavar” (2005, p. 99) fundo para perceber que “cabos de enxada são curtos, / O curso do sol é longo” (2005, p. 99), pois “os dedos fundo na terra buscam / Raízes [...]” (2005, p. 99). O mergulho é visceral e íntimo. Busca vincular-se novamente à origem do ser humano. Sabe que “raízes são fortes” (2005, p. 99), que compreender de onde viemos contribui para entender quem somos e para onde vamos.

Ir para algum lugar não significa exatamente deixar para trás as “raízes”. Elas acompanham o poeta em sua viagem interior e ao seu redor. Em “Não sair de casa”, Snyder atravessa o dia. Cada indivíduo não é somente habitante do mundo, mas um mundo próprio que precisa retornar ao eixo, a plena consciência de si, de seu espaço, de seu papel, de sua atuação. “Do amanhecer até tarde da noite / construindo um novo mundo de nós mesmos / ao redor desta vida” (2005, p. 101).

Já em “O que você deveria saber para ser um poeta”, Snyder traz uma série de requisitos a quem deseja ingressar no mundo poético: animais, pessoas, árvores, plantas, flores, estrelas, planetas, sentidos, sonhos, magia, etc.: “beijar o cu do diabo e comer merda, / foder seu calejado pau farpado; / foder a bruxa, / e os anjos celestiais” (2005, p. 103) são experiências de risco que levam o poeta às “virgens preciosas e perfumadas” (2005, p. 103) – revelação que faz cair o véu do sistema diário que tritura sonhos e, mesmo assim, conquista adeptos. “Trabalhar, longas e áridas horas de trabalho maçante / engolido e aceito / e tolerado e finalmente amado. exaustão, / fome, descaso” (2005, p. 103). Em oposição a este condicionamento, “a liberdade natural da dança, *êxtase*” (2005, p. 105).

A dança fica para outro momento. No poema “O comércio”, o poeta está “dentro duma grande concha concreta, / iluminada por lâmpadas de vidro, com ar bombeado / dentro, com pavimentos ligados por escadas rolantes” (2005, p. 107). O cenário é diferente, bem diferente do verde da floresta, da água corrida dos rios e do céu estrelado da noite. O ambiente é tomado por “coisas compradas e feitas / no século vinte. Dispostas em expositores / ou prateleiras” (2005, p. 107). O desejo de quem quer comprar com o interesse de quem quer vender faz o negócio gerar lucros e, assim, atrair mais gente. “As multidões de gente desse século, com seu estilo, / roupas feitas em máquinas” (2005, p. 107). Público e mercadoria se associam na coisificação aparelhada da vida, “trocando todo o seu precioso tempo / por coisas” (2005, p. 107)

O livro de Gary Snyder leva o título de *Re-habitar* não à toa. Em “O chamado selvagem”, *shoppings*, lojas, centro comerciais e prédios de negócios não impedem o poeta de ouvir, aceitar e repassar o convite que vem de longe – experiência semelhante a do livro de

Jack London, *O Chamado da Floresta*⁵⁵¹. No romance que se passa em terras canadenses durante a corrida ao ouro no final do século XIX, Buck é um cão de trenó que, a partir da morte de seu dono, foge e, assim, encontra a matilha de lobos a qual se junta e lidera.

E então o chamado chegou a Buck em tons inconfundíveis. Ele também sentou -se e uivou. Terminado o ritual, saiu da proteção do ângulo na parede de cascalho e a alcateia reuniu-se ao seu redor, farejando de uma maneira meio amigável e meio hostil. Então os líderes iniciaram o latido característico da alcateia e correram em direção à floresta. Os lobos saltaram atrás deles, uivando em coro. E Buck correu com eles, lado a lado com seu irmão selvagem, uivando enquanto corria (s/p).

O chamado é feito. “Ouve o canto do Coiote / na planície distante” (2005, p. 111). O coiote se torna um espírito, uma divindade tal qual “os ex-chapados de ácido das cidades / Se convertem em Gurus ou Swamis, [...] / Olhos dopados” (2005, p. 111). A metamorfose acontece. Aproximação entre substâncias que modificam os caminhos intrincados da mente e jornadas místicas de sonhos, elevações, cantos, danças, transes. Esta combinação tão rica para uns gera medo em outros. “E o Coiote cantando / é escorraçado / pois eles temem / o chamado / selvagem” (2005, p. 113). Volta o símbolo do coiote e do chacal. O ser humano teme o desconhecido que, na verdade, é parte dele. “Eles venderam seu cedral⁵⁵² virgem, / as árvores mais altas em milhas, / pra um madeireiro” (2005, p. 113). Mas o chamado não é só um convite. Também é alerta. A guerra entre homens, nações, forças bélicas, máquinas de última geração, potências econômicas e estratégias armamentistas tem no mundo (e no próprio homem, conseqüentemente) sua maior vítima.

Assim bombardeiam e bombardeiam / Dia após dia, por todo o planeta / cegando pardais / rompendo tímpanos de corujas / unindo e enrolando / as tripas dos cervos / nas rochas fendidas e poentas [...] / despejando venenos e explosivos. [...] / Uma guerra contra a terra / Quando terminar não haverá / nenhum lugar / Onde o Coiote possa se esconder. [...] / O Coiote está pra sempre / Dentro de você / Mas não é verdade (2005, p. 115)

Snyder escolhe o lado dos bombardeados. Em “Prece à grande família”, faz do poema uma oração, um salmo. Transforma poesia em canal de comunicação e agradecimento às forças ocultas do planeta. “Gratidão à Mãe Terra [...] / Gratidão às Plantas [...] / Gratidão ao Ar [...] / Gratidão aos Seres Selvagens [...] / Gratidão à Água [...] / Gratidão ao Sol [...] / Gratidão ao Grande Céu” (2005, p. 117-119). O poeta destaca qualidades, mudanças,

⁵⁵¹ Disponível em: <<http://bedigital.soaresbasto.pt/cops-master/ebooks/Jack%20London/Chamado%20da%20Floresta%20%2837%29/Chamado%20da%20Floresta%20-%20Jack%20London.pdf>> Acesso em: 19 mai. 2020.

⁵⁵² Segundo a consulta de diferentes dicionários, trata-se de uma extensão de cedros, árvores coníferas cuja madeira é bastante usada em carpintaria.

resistências, ensinamentos, pulsação e espiritualidade, encerrando cada trecho com “*em nossas mentes assim seja*” (2005, p. 117).

A mente aberta é instrumento fundamental para aprimorar a percepção. Em “Manzanita”, a cidade americana intitula o poema no qual “os coiotes / tecem cantos de cura” (2005, p. 121). A vida selvagem tem seus porta-vozes. Entre palavras mágicas cantadas por bichos, árvores, rios, vento, chuva e sol, o viés terapêutico constrói uma rede que ultrapassa barreiras. Os receptores naturais do planeta captam a “música de via láctea” (2005, p. 121), o universo e seu ritmo, seu tempo, sua melodia.

No poema seguinte de *Re-habitar*, “Canção do amanhã”, o poeta retorna com a ideia de cântico emanado pela natureza, mas pouco valorizado. “Os EUA [...] / nunca deram às montanhas e rios, / árvores e animais / um voto” (2005, p. 131). Se o cotidiano é visto com inúmeras ressalvas, o “amanhã” do título traz em forma de “canção” um olhar esperançoso a partir de mudanças importantes. “Olhamos pro futuro com prazer” (2005, p. 131), pois Snyder, no poema, acredita que os dias adiante reforçarão a ideia de que a maior força humana não é exterior. Não vem das máquinas. “Obtemos força de dentro” (2005, p. 131). Nem seu desenvolvimento parte de maiores aquisições. “Crescemos com menos” (2005, p. 131). Acredita que, somente assim, haverá “lampejos de lucidez” (2005, p. 131).

A partir da poesia como breve interstício de clareza, a figura do poeta se aproxima das forças que regem os dias do planeta. Em “Quanto aos poetas”, Gary Snyder nos apresenta “os Poetas da Terra [...] / os Poetas do Ar [...] / Poetas do Fogo [...] / Poeta da Água [...] / o Poeta do Espaço” (2005, p. 135-137). A voz pequena do mundo ecoa cintilante por versos sensíveis, estimulantes. “A vida em seu poema / Deixou milhões de minúsculos / Rastros diferentes / Se entrecruzando pela lama” (2005, p. 135). O poeta faz do seu sentido poético um bálsamo, uma morada sem limitações. “Um Poeta da Mente / Permanece em casa. A casa é vazia / E não tem paredes. / O poema / É visto de todos os lados / Por toda parte / Ao mesmo tempo” (2005, p. 137).

Snyder é devoto dos poderes que a natureza emana. Cada experiência é uma lição. Em “O que aprendi”, alterna entre o aprendiz instruído e o mestre sempre a ensinar e aprender mais. “Contemplando em silêncio: / nunca o mesmo duas vezes, / mas quando capta isto completamente, / você transmite” (2005, p. 147). A introspecção gera uma viagem interior que não repete itinerário. Toda revelação é uma novidade. Como tal, deve ser partilhada.

As máscaras caem e a vida retorna ao seu modo natural. No poema “De todos”, o poeta expõe uma existência possível, uma realidade menos tóxica e urbana, mais saudável e bucólica. “Ah, estar vivo / numa manhã do meio de setembro / vadeando um córrego /

descalço, calça arregaçada, / segurando botas e mochila, / raios de sol, gelo nos baixios, / ao norte das Rochosas” (2005, p. 149). O ambiente ocasiona a “música do riacho, música do coração” (2005, p. 149). O corpo do poeta e da natureza são um só. Misturam-se nas notas da canção que toca em cada ser vivo. Eis sua maldição, seu carma: não ignorar o que testemunha. “Prometo devoção à terra / da Ilha da Tartaruga / e aos seres que vivem sobre ela / um ecossistema / em diversidade / sob o sol / Com radiante interpenetração de todos” (2005, p. 149).

Seduzido pela causa ambiental, Snyder inicia o poema “Informação de alta qualidade” mostrando que seu propósito não é passageiro. “Uma vida em busca disto” (2005, p. 157). A procura do poeta não é feita através de grandes investimentos financeiros, tecnológicos e megalomaniacos. Age “como um verme na terra, / Como um falcão. Ligando cabos / Esboçando sistemas / Prevendo onde vai dar a conexão” (2005, p. 157). O desprendimento de aquisições materiais o leva a “baixar todas as miras” (2005, p. 157) e, assim, poder afirmar: “estamos livres pra ir” (2005, p. 157).

Re-habitar segue adiante com o pequeno poema “Ao escalar a Sierra Matterhorn outra vez depois de trinta e um anos”. Localizada na Califórnia, trata-se de um lugar no qual o poeta retorna, atendendo o “chamado selvagem” do poema já mencionado. “Cadeia após cadeia de montanhas / Ano após ano após ano. / Continuo apaixonado” (2005, p. 161). Amor que atrai. Liberdade que não cessa com o passar do tempo, nem com empecilhos geográficos para se chegar aonde deseja.

Se a vida de Snyder é voltada à preservação, compreensão e respeito ao meio ambiente, a destruição coletiva desta visão é destacada no poema “Construção”. Nele, o poeta remonta uma época. “Revolução Cultural, / Guerra do Vietnã, Camboja, em nossos ouvidos, / gás lacrimogêneo em Berkeley, / Garotos de macacão, olhos aflitos e cabeleira desgrenhada, correram da polícia” (2005, p. 163). Momento de sonho, esperança, ação, liberdade, revolta, subversão, perseguição. Mudar era necessário e nada seria diferente sendo passivo, de cabeça baixa, aceitando o que vinha de cima. Em *Nota sobre a geração Bea*, afirma: “nós tivemos uma súbita sensação de que havíamos finalmente aberto caminho para uma nova liberdade de expressão” (2005, p. 180). Snyder segue o poema. Entretanto, a situação que descreve agora é outra. “Dez anos depois [...] / A revolução cultural terminou, o cabelo está curto, / a indústria é a manda-chuva nas Florestas dos Povos / Mães solteiras voltam à faculdade para se tornarem advogadas [...] / batendo o sino do trabalho” (2005, p. 163). A qualidade (do mundo natural) se torna defeito e o defeito (do homem em meio ao pandemônio social), qualidade. “Mentiras e Crimes no Governo exibidos como Virtudes” (2005, p. 165).

O caminho se torna vil. Snyder o abandona. Em “Fora da trilha”, suas pegadas marcam o rastro que segue outra direção. No poema dedicado a sua então esposa, a escritora Carole Lynn Koda, o poeta aborda o coletivo, na primeira pessoa do plural, para apontar as diretrizes de sua/nossa caminhada. “Somos livres pra encontrar nosso próprio caminho [...] / Onde não há nenhuma trilha” (2005, p. 167). A orientação vem da “sabedoria ancestral de ir / Aonde a vida selvagem nos levará” (2005, p. 167). A trilha em questão (estranha, diferente, excêntrica) é a mesma de outros tempos. “Nós já / Estivemos aqui antes” (2005, p. 167). Outros poetas, outros artistas, outros homens que pegaram a estrada que leva ao abismo. O retorno constante à queda para seguir em frente. “É de algum modo mais profundo” (2005, p. 167). Quanto maior o declínio, mais o desconhecido se revela. Cada parada desta experiência é ousada, mística, corporal e sensorial, com auxílios transformadores de “drogas” e/ou enteógenos “para desfrutar do tranquilo aguçar das percepções” (2005, p. 183), de acordo com Gary Snyder em *Notas sobre a geração Beat*. As localidades percorridas são acrescentadas ao registro do poeta. “Nenhum lugar é mais do que outro, / Todos os lugares são totais, / E nossos tornozelos, joelhos, ombros & / Quadris sabem bem onde eles estão” (2005, p. 169). Ele não está sozinho. Vaga acompanhado de outros solitários. “Você e eu, e nós escolhemos isto! Nossas viagens ao ar livre [...] / perambulação juntos [...] / Lado a lado / Sobre pedras, por entre árvores” (2005, p. 169).

Gary Snyder está “Bem no rastro” (o último poema de *Re-habitar* a ser analisado), esta outra trilha, na qual se vê “deparado com este sinal / Que não se encontra nos livros / Nem é transmitido na literatura, / E existe pras mulheres tanto quanto pros homens, / Uma mensagem clara pra todas as espécies” (2005, p. 173). O presságio anuncia que o poeta está entrando no olho do furacão tal qual outros fizeram e farão. Seguem a mesma linhagem. Poeta *Beat*, Snyder promove valores diferentes dos seus colegas de geração (do início da *Beat generation*), mas os compara, em *Notas sobre a geração Beat*, a outros nomes que compõem esta genealogia.

Ela (a geração *beat*) pode ser relacionada às antigas comunidades da Essene, ao cristianismo primitivo, às comunidades gnósticas e às heresias de espíritos livres da Idade Média; com o sufismo islâmico, o taoísmo chinês primitivo, e com ambos os budismos, zen e shin. As audaciosas esculturas eróticas em Konorak, na Índia, as pinturas de Hieronymus Bosch, a poesia de William Blake [...]. Na América, nós recebemos isto de Walt Whitman e Henry David Thoreau, e [...] William Carlos Williams, Robinson Jeffers, Kenneth Rexroth, Henry Miller e D. H. Lawrence (2005, p. 184).

São nomes e grupos que se projetam na experiência. Ela, por sua vez, transcende a ciência, a linguagem. Porém, é por elas compartilhada. Atinge ouvidos dispostos a atender o “chamado selvagem”. Gary Snyder é um desses poetas que, através do fazer poético e da postura perante o mundo moderno, vira-se à retomada do passado, do arcaico, do original. O lugar de transformação é a terra, a floresta, a vida natural. O uso de substâncias que reconfiguram o fluxo da consciência fazem a concepção de tempo ser outra, levando ao ato aparentemente simples da contemplação um exercício profundo de reconexão.

Em seu ensaio “Quatro mudanças com um pós-escrito”, Snyder classifica os governos como “forças erradas” (2005, p. 188) que se tornam mais poderosas a cada crise. Estimulam o crescimento descompassado da superpopulação global, sem qualquer cuidado com o planeta, com a natureza, enquanto o poeta repensa as noções de comunidade.

Explorar outras estruturas sociais e outras formas de matrimônio, como o casamento grupal e o casamento poliândrico, que proporcionam vida familiar, mas muito menos filhos [...]. Adotar filhos. Deixar que a reverência pela vida e a reverência pelo feminino também signifiquem uma reverência pelas outras espécies e pelas futuras vidas humanas, que em sua maioria estão ameaçadas (2005, p. 189).

Em outro ensaio, intitulado “Pós-escrito (1995)”, Snyder mostra que a apreensão nos anos 60 com o descontrole do crescimento populacional ainda era presente nos anos 90 – e não nos parece diferente nos dias atuais.

A população continua a crescer e, mesmo que este fosse um mundo com uma economia perfeita e com justiça social, eu argumentaria que a justiça ecológica demanda menos pessoas. As poucas pessoas tradicionais que restam, com economia sustentável estabelecida num local, são conduzidas a favelas urbanas e ao suicídio cultural. A qualidade de vida para todo mundo, em todo lugar, decaiu, ao lado do nacionalismo ressurgente e da crescente desigualdade social e econômica. Há nações inteiras nas quais a vida diária é um desastre progressivo (2005, p. 201).

O poeta faz a ideia de coletivo ser ampliada. O homem deve se aproximar dos outros seres vivos: animais, plantas, rios. Não está sozinho. Não é superior. O mundo não é somente um lugar partilhado, mas ser vivo que necessita de condições básicas para existir. Sua saúde é a saúde de todo e qualquer ser vivo. O distanciamento do ser humano da vida selvagem implica falsa existência na qual a poluição se torna infecciosa através de interesses políticos, sociais e lucrativos.

Estamos degradando nosso ar e água, e vivendo num barulho e numa sujeira que nenhum “animal” toleraria, enquanto a propaganda e os políticos tentam nos convencer de que as coisas nunca estiveram tão bem. A dependência dos governos

modernos deste tipo de mentira leva a uma vergonhosa poluição da mente, através dos meios de comunicação de massa e de grande parte da educação escolar [...]. A poluição é o lucro de alguém (2005, p. 190-191).

Snyder sugere menos carros poluindo o ar nas ruas, mais caronas compartilhadas e caminhadas individuais e coletivas; menos consumo de propaganda e jornais que incentivam o uso desproporcional da energia natural do planeta, mais árvores preservadas (tanto as que estão entranhadas no coração das cidades grandes quanto aquelas que ainda são vistas nas extensões de vales, bosques e florestas); menos temor com a vida natural e primitiva, mais compreensão com seus ensinamentos. Em entrevista dada ao *Caleidoscópio Portal Cultural*, o poeta Michael McClure comenta que “quando um homem não admite que é um animal, ele é menos que um animal⁵⁵³”. Em uma relação igualitária entre o ser humano e os animais, o primeiro integra-se ao mundo como parte de um todo e não como superior, distante, cuja palavra final determina este abismo que aparta e ilude.

O receio leva o homem (por vezes sentindo-se ameaçado, por vezes tomado por ideais de grandeza) a se reconhecer como vítima da natureza e não dele mesmo. Nos dizeres de Gary Snyder, “a humanidade se tornou algo como uma praga de gafanhotos sobre o planeta, que deixará uma despensa vazia para seus filhos [...] num tipo de sonho de viciado em riqueza, conforto, progresso eterno [...]. A verdadeira riqueza é não precisar de nada” (2005, p. 194).

O poeta de *Re-habitar* abre mão do supérfluo, do dispensável. Faz uso do “poder da renúncia” (2005, p. 195) para tornar-se livre de vaidades, independente de posses inúteis e hábitos degradantes. Porém, Snyder avisa para “evitar um farisaísmo contrário à alegria e que imponha abnegação do eu. A simplicidade é leve, despreocupada, pura e amorosa – “não uma viagem ascética que castiga o eu” (2005, p. 196). Ao privar-se do entusiasmo, o homem encarcera-se. O que aparenta ser uma conquista urbana, civilizatória e racional, releva-se punição e atraso.

Se os humanos querem permanecer na Terra, devem transformar a tradição de civilização urbanizada de cinco milênios em uma nova cultura científico-espiritual, voltada para a vida natural, orientada para a harmonia e sensível à ecologia [...]. A civilização, que com tanto sucesso nos fez espécie, intoxicou-se e agora nos ameaça com sua inércia” (2005, p. 197).

Avesso a esta estagnação, Snyder pede para que o processo civilizatório seja de outra ordem: a ecológica. Toda força social, cultural, espiritual e iluminada precisa ser estimulada.

⁵⁵³ Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/literatura/geracao-beat/entrevista-michael-mcclure.html>> Acesso em: 06 out.2019.

Das mais conhecidas às menos populares.

Gnósticos, marxistas esclarecidos, católicos de Teilhard de Chardin, druidas, taoístas, biólogos, bruxas, iogues, monges, quakers, sufis, tibetanos, zens, xamãs, mateiros, índios norte-americanos, polinésios, anarquistas, alquimistas - é uma longa lista. Culturas primitivas, movimentos comunais e *ashrams*, empreendimentos cooperativos [...]. Seria melhor considerar essa mudança uma contínua “revolução da consciência” que não será por meio de armas, mas pela compreensão das imãs fundamentais, mitos, arquétipos, escatologias e êxtases, de forma que a vida não parecerá digna de ser vivida a menos que se esteja no lado da energia em transformação (2005, p. 198-199).

Malditos, marginais, excêntricos, estranhos, rebeldes, pagãos e *outsiders* desviam do lugar comum para formar “um novo tipo de família” (2005, p. 198) alegre e festiva, simples e humilde, louca e corajosa, consciente e temida. Mais do que viajarem em busca de possíveis reencantamentos do mundo, são audaciosos na “exploração de caminhos para descobrir nossos mundos interiores” (2005, p. 200). A mobilidade é para dentro do ser. Aventuram-se no arcaico e no primitivo para ampliar sua identificação com a natureza e, assim, sobreviver – é o que Gary Snyder aborda em outro ensaio, “A incrível sobrevivência do Coiote”. O poeta caracteriza a figura do coiote como um “poderoso personagem” (2005, p. 203) que resiste perante as armadilhas. Por isso, cada vez mais, tem chamado a atenção de artistas e poetas contemporâneos. “O Coiote, a criatura, sobrevive onde o lobo está quase extinto [...] porque não aceitou nenhuma isca com veneno [...]. Os coiotes aprenderam a não comer iscas envenenadas, por isso eles ainda se espalham” (2005, p. 204).

Esperto e sábio, o Coiote é um velho iluminado. Trata-se de um ser que “nunca morre; ele é morto várias vezes, volta novamente à vida e vai direto perambular outra vez” (2005, p. 206), levando consigo um conhecimento (de sonhos, magias e encantos) “familiar a todo mundo” (2005, p. 209), pois promove ousadamente outras possibilidades de instrução para uma vida menos entediante. São lições sobre como contemplar a natureza que se tem a aprender com o arcaico, o primitivo, os primeiros povos, as tribos indígenas. “Há algo a ser aprendido [...] sobre onde estamos todos nós. Isso não pode ser ensinado por mais ninguém” (2005, p. 211).

Um dos ensinamentos é justamente a relação que se cria com o lugar, o espaço, sua casa. Não se trata de levantar tetos, paredes, portas e janelas. Tão pouco fazer do seu lar um esconderijo, uma caverna. Nem mesmo se cansar com trabalhos extenuantes e burocráticos. Gary Snyder remete-se a “um modo de vida que não se esgote os recursos, e que possa ser

transmitido aos seus filhos e netos” (2005, p. 214). O Coiote, uma espécie de “guardião, um espírito protetor” (2005, p. 214) que revela, com uivos alucinados e encantadores, diferentes maneiras de “celebrar a inteligência ágil, a astúcia, e a percepção” (2005, p. 215), vem para nos alertar: se por um lado, a história é contada através de conquistas, desbravamentos e glórias, por outro, ela gera lamentos, chacinas e explorações.

Florestas sendo rasgadas ao meio por estradas terraplanadas. Árvores tombando por interesses escusos. A água e o ar poluídos pelo funcionamento das fábricas. Em “A política da etnopoética”, Gary Snyder escreve, em mais de um de seus ensaios, o quanto o progresso do homem resultou no seu próprio retrocesso. Se “a imaginação, a intuição, o intelecto, a inteligência, o poder de decisão, a velocidade e a habilidade estavam completamente desenvolvidos há quarenta mil anos” (2005, p. 220), então o ser humano deveria utilizar esta “inteligência e agilidade arcaicas” (2005, p. 221) para uma nova condição do homem. Dentre elas, “a etnopoética, o estudo das poesias e poéticas de povos iletrados [...]. Devemos ter uma preocupação com isso porque as culturas que compõem e executam tais poemas e canções estão rapidamente desaparecendo” (2005, p. 221). Enquanto a rica oralidade de comunidades e tribos é atingida, assim como os desmatamentos avançam, o poeta vê a poesia como caminho cuja fragilidade e sensibilidade se traduzem em mudanças mentais (a alteração da consciência), comportamentais (a postura inquieta perante o mundo moderno) e poéticas (mais prosaicas do que delirantes).

Gary Snyder opõe-se à aparelhagem da vida, à automatização cotidiana, à ignorância venenosa, à opressão racional. Dentre os destaques negativos – “o que chamamos de progresso ou de evolução social pode ser uma má adaptação” (2005, p. 229) – observa o Brasil com preocupação.

O Brasil é só um caso ilustrativo, mas é um caso muito instrutivo [...]. O caso do Brasil é particularmente tocante porque provavelmente é lá que vivem os últimos seres humanos primários no mundo: alguns grupos pequenos que, aparentemente, ainda nem mesmo foram contatados pela civilização em expansão. Havia duzentas e cinquenta tribos conhecidas no Brasil em 1900; 87 foram extintas. Entre 1900 e 1957, as populações indígenas no Brasil baixaram de mais de um milhão a menos de duzentas mil pessoas [...]. Os nambiquaras, os cinto larga, os kadiwéus, os bororos, os waurás, todos são exemplos de populações ameaçadas (2005, p. 226-227).

A voz de Snyder aborda o primitivo como processo de profundas incorporações plurais de grande sabedoria. São lendas, mitos, rituais, experiências, canções e poemas dizimados por uma civilização dominadora e persuadida a “acreditar que as pessoas que ela está explorando são, de alguma maneira, menos do que humanas” (2005, p. 231). O

desaparecimento forçado dos primeiros povos e sua cultura aproxima-se das palavras de Davi Kopenawa em *A queda do céu*.

Havia muitos xamãs naquela época. Costumavam fazer dançar seus espíritos para curar os doentes [...]. Hoje já não é mais assim. Os garimpeiros sujaram a floresta para valer. Ela ficou impregnada de fumaça de epidemia e fomos pegos num frenesi de morte [...]. Os brancos chegaram, com suas febres e seu sarampo, e muitos dos nossos morreram. Hoje quase não há mais grandes xamãs, nossas casas ficaram muito menores e morremos jovens (2015, p. 224-225).

Para a reconexão com o instintivo, com originário (sem ser de baixo para cima) e, assim, reintroduzir o ser humano ao lugar que já foi seu (afinal, Gary Snyder afirma em “A política da etnopoética”: “somos todos igualmente primitivos” [2005, p. 235]), é preciso tecer palavras e tomar atitudes. Assim, de acordo com Snyder, tem-se “a percepção do universo como fundamentalmente som e canção” (2005, p. 235). A dicção, a vibração, a vocalização, o ruído e o timbre embalam inúmeras canções. Dentre elas, Snyder destaca o que chama de “canções de cura” (2005, p. 236) e expõem sua visão.

Aqueles que vivenciaram canções de captação de energia particularmente fortes se tornaram os curandeiros, os cantores-feiticeiros [...] Contatar, de um modo muito especial, um “outro” que não estava dentro da esfera humana [...] e só poderia ser aprendido ao se aventurar para fora dos limites humanos, penetrando na vastidão da própria mente, na vastidão do inconsciente (2005, p. 236).

É o caso do xamã que canta, dança, incorpora e rodopia em contatos repetitivos com animais, espíritos e outras forças poderosas durante o transe. “Isso exige uma atitude de franqueza, espiritualidade, gratidão; e ainda meditação, jejum, um pouco de sofrimento, uma certa ruptura das amarras do cotidiano com o tecido social” (2005, p. 237). Em *A carta do vidente*, Arthur Rimbaud diz sua famosa frase “eu é um outro” (2005, p. 79). A carta que comunica, endereçada a alguém, cujas palavras desejam passar uma mensagem, é escrita por aquele que vê além, ou seja, o vidente, uma espécie de profeta, um xamã – a figura que se torna outro com o transe e este outro é quem age, é quem verbaliza. O outro é. O eu, por sua vez, cede lugar. Torna-se canal.

Ao sucumbirem, os povos originários desaparecem com suas línguas, conhecimentos, costumes, mitos. O xamã, os enteógenos, os rituais, todos perecem. Uma vez que a floresta é abatida, nada sobrevive. Em “O recado da mata”, as palavras de Eduardo Viveiros de Castro avisam que sua extinção é trágica para todos, inclusive para quem ajudou a extingui-la. “Quando a floresta acabar e as entranhas da terra tiverem sido completamente destroçadas

pelas máquinas devoradoras de minério, as fundações do cosmos ruirão e o céu desabarará terrível sobre todos os viventes” (2015, p. 14-15).

O recado de Castro entra em sintonia com as palavras de Claude Lévi-Strauss na epígrafe de *A queda do céu*: “não são apenas os índios, mas também os brancos, que estão ameaçados pela cobiça de ouro e pelas epidemias introduzidas por estes últimos” (2010, s/p). Kopenawa traz à tona os espíritos da floresta para alertar o homem branco. Gary Snyder segue pelo mesmo trajeto. O poeta americano joga luz nos ancestrais esquecidos para iluminar os caminhos do século XXI. É o elo que liga os *Beats* a uma consciência ecológica que transcendeu tanto a própria geração *Beat* quanto o movimento *hippie* para uma *práxis* menos delirante e grandiloquente. Faz de *Uivo*, de Ginsberg, um “chamado selvagem” de escuta alternativa do outro (no caso, o indígena). São reflexões sobre o reencantamento do mundo, um mundo possível, um universo autônomo e frenético perante o mundo racional.

Transgredir as leis, as normas, o senso comum e o racional é fundamental para vislumbrar uma Beleza maior em intervalos de sonho, magia e encanto em meio ao barulho cotidiano das cidades. O regresso a tempos remotos não significa retrocesso, mas um reencantamento do mundo que não acontece somente pela mobilidade, pela locomoção, pelo desejo de viajar e encontrar respostas em lugares outros (Ginsberg percorrendo a América; Piva trocando a metrópole pela floresta; Chacal no circuito Rio-Londres-Rio), mas também em cada viagem que fazem para dentro de si (sob efeito de “drogas” e/ou enteógenos), em suas relações com o planeta, com o chão onde pisam, com o lugar que cuidam para o bem comum (Snyder *re-habitando* mentes e solos férteis).

Neste capítulo 10, as vias da poesia e da transgressão não ficam alheios ao mundo moderno. Ao contrário. Os versos e ideias de Gary Snyder questionam o estatuto hegemônico do discurso normativo e recuperam uma tradição do maravilhoso, da alegria, do prazer, da euforia, da excitação, do excesso, do desregramento, do encantamento (nos casos de Ginsberg, Piva e Chacal, restabelecem o contato com o sublime sob diferentes perspectivas, mas com pontos similares) como reação à efemeridade vigente.

COM SIDERAÇÕES FINAIS: “SEGUINDO RITMOS DISTANTES, MAS ESCUTADOS EM PROFUNDIDADE”

Na colmeia de poetas estudados nesta pesquisa, o poeta/abelha rainha (aquele que tem a admiração dos demais) não apenas deixa sua cidade natal, a universidade e uma vida mediana para rodar o planeta (entre censuras, processos, fama e reconhecimento) como também viaja para dentro do seu país, os Estados Unidos da América. Viaja para dentro de si, tentando encontrar-se, encontrar seus pares, encontrar sua América, encontrar seu mundo – aquele que William Blake lhe apresentou na janela de seu apartamento, que Walt Whitman lhe presenteou com versos flamejantes, que William Carlos Williams lhe soprou no ouvido ao sabor sonoro do vento. Americano, nascido na terra do capitalismo, do progresso e da industrialização, critica a massificação da vida, a exploração comercial, a ditadura racional, o preconceito sexual, a poluição planetária e a guerra devoradora de jovens – o passatempo preferido de senhores ricos engravatados.

Deste enxame, duas abelhas provaram do mesmo mel transgressor e bateram asas. A primeira, um poeta/abelha operária que fez da cidade de São Paulo experimentação visceral, provocação desregrada. Bebeu do romantismo, do misticismo, da psicodelia, da *Beat generation*, do surrealismo, do modernismo paulistano, da poesia italiana. Bebeu até transcender conhecimentos amontoados em livros, sebos e bibliotecas para vivê-los sem freio de mão puxado. Percorreu os quatro cantos da capital paulistana comprando briga e vendendo delírio (escandalizando os defensores das mesmices) para, anos depois, trocar a cidade grande pela floresta, o movimento urbano pelo balanço das árvores, o barulho de carros pelo som dos tambores, o vício nos celulares pelo transe dos elixires.

O outro poeta/abelha operária largou a vida esportiva e explodiu as grades familiares para enveredar nas desventuras de uma juventude agitada pela cidade, pelas amizades, pela música, pelas “drogas”, pelas loucuras e pela poesia. Encontrou uma terra de sol belo, uma praia de areias convidativas, um mar de ondas grandes e uma turma acolhedora. Mas também um país amordaçado, tolhido de suas liberdades, controlado por decisões ditatoriais. A vontade de viver esbarrava (e se remodelava) diante do medo que se sentia e do obstáculo que se impunha. Foi para fora do país experimentar a plena existência subversiva. Vida comunitária, *shows* de *rock*, ácidos lisérgicos e a poesia há tempos entranhada no corpo e na voz se descobria mais performance e espetáculo. Retorna com a poção mágica nas mãos.

Apesar do cenário ainda ser o de censura, abraça a palavra falada nas artimanhas de cada esquina.

Com *Uivo*, Allen Ginsberg iniciava uma jornada divina. Assumiu-se canal. Aproximou-se da considerada “escória” humana (negros, índios, mendigos, etc.) e não-humana (bichos, árvores, rios, etc.), vociferando o arcaico e o sonho sem se afastar completamente do mundo moderno e suas concepções de progresso racional e conhecimento científico nos quais estava inserido. O tom da profanação da carne não é o avesso da purificação da alma, mas sua continuação mais corajosa em meio aos sinais pútridos da cidade. Cruza caminhos de vários tentáculos que elevam aparentes ondas passageiras à tsunamis que escandalizam e seduzem.

Ginsberg chega em *A queda da América* explorando as trilhas abertas em *Uivo* e em outras obras. Sai pelas estradas dos Estados Unidos como se fossem veias e artérias que o levam ao próprio coração. Porém, para seguir adiante, o poeta testemunha (prática constante de sua poética) o declínio, a barbárie encravada na raiz do *American dream*. Sua viagem não somente oferece, sob uma visão pessoal e apocalíptica, um cântico hostil à América, como também ruma em direção ao seu íntimo. Os dilemas do poeta (um homem de meia-idade que medita sobre as euforias, as amizades e os a própria vida) se misturam, num rastro particular e coletivo, aos de seu país.

Os versos de Ginsberg são assimilados por Roberto Piva. Em *Paranóia*, o poeta orador não imita o poeta americano, nem os demais nomes que compõem seu universo. Piva retém o traço transgressor de Ginsberg e de toda uma linhagem poética amaldiçoada que nele se renova, promovendo encontros extraordinários e particularizando, com o verso livre, longo e imagético, sua força como parte expressiva de uma escuridão luminosa. Rompe alucinadamente com qualquer restrição (comportamental, lexical, poética, etc.) vinda da cidade que se modernizava, transformando-a em espaço provocativo. Cada poema é um soco iconoclasta no estômago macartista.

Se em *Paranóia* Roberto Piva subverte a urbe com delírios, entusiasmos e exaltações, em *Ciclones* o poeta da metrópole que a tudo converge faz o caminho inverso. Distancia-se do caos da cidade travestido de progresso bem sucedido, em prol de suposto vandalismo arcaico, natural e divino que o leva à iluminação. A sublimação do êxtase sexual, a sacralidade de deuses pagãos, a magia de ilhas, florestas, rios, bichos, chuvas, relâmpagos e ventos e o traço místico ainda preservado da natureza ambientalizam a experiência xamânica do poeta. A palavra se torna revelação. Muitas vozes se reúnem em sua poética. Forma-se uma grande pajelança. A dionisismo, o candomblé, a umbanda, o xamanismo, a vidência e a poesia, por

exemplo, irmanam-se a ervas, elixires, álcool, “drogas” e enteógenos. O deslocamento não é apenas da cidade à floresta. Atravessa o tempo, espetaculariza a vida, vence a morte.

Já Chacal, em *Muito prazer, Ricardo e Preço da passagem*, estreia entre a censura, a polícia, a prisão, as armas, a violência, a praça pública e o Píer, o mar, a praia, as areias, as amizades, as canções, as “drogas”. Ao invés de revidar os obstáculos com a mesma moeda, faz da vida libertária provocação, da poesia instantânea epifânica e do humor resistência/insistência. Flana antropofágico e inquieto, traficando seus livros mimeografados, seus conteúdos subversivos, seus versos sonoros, performatizando abordagens aos leitores, curiosos e transeuntes.

Esta performance corporal, sonora e sagaz de Chacal, presente de maneira quase que natural e espontânea nos versos de *Muito prazer, Ricardo e Preço da passagem*, é impulsionada em *América*. Retornando ao país (ainda sob grande tensão política), depois de assistir Ginsberg falar, gritar, dançar e cantar num sarau londrino, Chacal traz experimentalismos tanto na palavra escrita quanto na palavra falada, sem estabelecer distanciamentos entre ambas. A performance do poeta americano serviu de protótipo para Chacal, moldando qualidades já presentes em suas investidas poéticas anteriores.

Como vemos, não são poucas as similaridades entre os poetas pesquisados neste trabalho. Em diferentes níveis, suas estreias causaram tumultos, censuras, debates, ataques e defesas; suas obras são cada vez mais estudadas (se os poemas de Ginsberg são bastante difundidos desde os anos 50, os de Piva e de Chacal, no contexto nacional, cada vez mais atraem o interesse da crítica e do público); compartilham o interesse pela performance (Ginsberg era uma espécie de sacerdote que poderia vociferar, baixar o tom, entoar cânticos e mantras; Piva era um grande orador eloquente, de voz forte e presença pungente; Chacal é um *performer* cujo corpo fala, cuja fala é som e cujo som subverte); o atração pela música (Ginsberg estabeleceu parcerias com Bob Dylan⁵⁵⁴, Paul McCartney⁵⁵⁵ e a banda inglesa The Clash⁵⁵⁶; Piva foi pioneiro ao organizar os primeiros shows alternativos de rock na São Paulo dos anos 70 e tem alguns de seus poemas musicados pelos grupo de Recife P.I.Va⁵⁵⁷; Chacal compôs canções com Moraes Moreira⁵⁵⁸, Lulu Santos⁵⁵⁹, a banda Blitz⁵⁶⁰ e teve o poema

⁵⁵⁴ Há uma série de fotos e vídeos de Ginsberg com Dylan na internet. Desde ambos conversando sob o título de Jack Kerouac a gravações feitas em fitas cassete. Porém, indicamos o documentário *Rolling Thunder Revue* (2019).

⁵⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yr5Y4XQO7xQ>> Acesso em: 15 mar. 2020.

⁵⁵⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Qmz03WI-es>> Acesso em: 15 mar. 2020.

⁵⁵⁷ Para conhecer mais, acesse: <https://soundcloud.com/projetopiva>

⁵⁵⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IN1ZCwh6pp0>> Acesso em: 15 mar. 2020.

⁵⁵⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jTQc-IW9liA>> Acesso em: 15 mar. 2020.

⁵⁶⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lmzGX3uWnQY>> Acesso em: 15 mar. 2020.

“Relógio”, do livro *Olhos Vermelhos*, de 1979, gravado pelo duo americano Sofi Tukker⁵⁶¹).

O ponto em comum que destacamos entre Ginsberg, Piva e Chacal é a transgressão. Pela via dos excessos (cada um à sua maneira), atravessam conceitos (científicos, religiosos), abalam preceitos (morais, sociais, acadêmicos), infringem demarcações (corporais, espirituais, temporais) e ultrapassam fronteiras (leis, ordens, normas). Transgressores e transgressões elevam o ato de criar à provocação, rompendo com o mundo desnaturado e atirando-se inquietos ao frenesi da vida poética, da poesia vivida. Subversão como criação. Revolução informal e irregular perante a vigência oficial e equilibrada. Uma doce fúria acompanhada de amigos e parceiros, mas solitária na superação de si, abastecida por substâncias capazes de alterar a consciência, os sentidos, visões, audições, etc.. Em alguns casos, os poetas ousam no uso das chamadas “drogas” como símbolo do desbunde, insulto à caretice, afronta ao controle, incitação à liberdade, tanto no livro quanto na vida, tanto no verso quanto no cotidiano. Já em outras circunstâncias, imergem em experiências divinas com enteógenos, práticas xamânicas, cânticos, danças, transes. Fazem do momento enteógeno e poético portal que se abre para outros tempos, outros contextos. O arcaico, assim, retorna não como passado superado, mas possibilidade presente.

Tanto as “drogas” quanto os enteógenos proporcionam nas poéticas de Ginsberg, Piva e Chacal um desejo por movimento. Porém, não se trata de caminhos aleatórios. Não estamos lidando com poemas e posturas casuais, fortuitas. São poetas que enxergam percursos íngremes no desequilíbrio. Estes itinerários requerem coragem e sabedoria: coragem para se aventurar, imprimir suas pegadas pelas trilhas tortas da existência, e sabedoria para reconhecer, sem hierarquizar, cada experiência como sublime. “Santo o mar santo o deserto santa a ferrovia santa a locomotiva / santas as visões santas as alucinações, santos os milagres / santo o globo ocular / santo o abismo”, diz Ginsberg em *Uivo*. Turbinado por líquidos persuasivos, fumaças instigantes e todo e qualquer elemento capaz de subverter a razão, o poeta americano avança por terrenos nos quais ouve “vozes no fundo do cérebro”, como escreve em *América*.

Piva, por sua vez, tem nas substâncias alteradoras da consciência uma outra maneira de ver, testemunhar, imaginar. “Drogas davam movimentos demais aos olhos”, exprime o poeta em *Paranóia*. O movimento do poeta da cidade ao poeta da floresta, das “drogas” que aceleram experiências aos enteógenos que abrem passagens pouco exploradas, também

⁵⁶¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dIF1KxtArCg>> Acesso em: 15 mar. 2020.

acontece em sua poética. “Come o teu cogumelo [...] / fazendo sinais arcaicos”, expõe em *Ciclones*.

Se Allen Ginsberg e Roberto Piva são abastecidos em peregrinações que misturam “drogas” e “enteógenos”, rebelião e paganismo, erudição e gíria, profanação e sublimação, Chacal é movido por “sexo, drogas e *rock ‘n’ roll*”. A santíssima trindade dos loucos, cabeludos, *hippies* e desbundados. Com a repressão, o poeta carioca encontra nas chamadas “drogas” não apenas contemplação, mas principalmente saída. Fuga também é caminho, movimento, percurso. O poeta não evita o confronto, mas faz o embate acontecer a sua maneira com perspicácia, oralidade e informalidade. “Embalobarato / embalobalofo / embalobala”, problematiza em *Muito prazer, Ricardo*. A onda da utopia vinha de outros mares e “dropava” por aqui – o efeito, o barato, a onda que “chegou atrasada como um trem atrasado / mas chega”, revela em *Preço da passagem*. E quando a onda bate, o barato chega e o efeito acontece. O êxtase, mesmo que por um breve instante, se faz presente por diferentes caminhos. “Cuba sarro cocaína”, completa em *América*.

Os poetas são municiados com poesia, sensibilidade, fragilidade e delicadeza, mas também de ousadia, audácia, arrojo e inconformismo. A mistura é perigosa e explosiva. Dela, saem poemas nada comprometidos a serem mansos e dóceis. Muito menos seus autores. Deslocam-se, pois, para eles, mover-se é buscar o reencantamento do mundo; rebelar-se é promover um mundo ignorado; paralisar-se é entregar os pontos; estagnar-se é aceitar o mundo desencantado.

Allen Ginsberg alcançou tamanha estatura que formou e ainda forma uma gama impressionante de leitores e admiradores. Ao manter-se atual, tornou-se figura icônica, “chegando ao grau de lucidez no qual a diferença entre sagrado e profano, mundano e transcendental, o lado de lá e o lado de cá, o terreno e o celestial, deixam de ter razão de ser” (2010, p. 60-61), segundo Claudio Willer em “Allen Ginsberg: poeta contemporâneo”. Seu percurso instiga o debate sobre aspectos poéticos, políticos, sociais, comportamentais, místicos e ecológicos, entre outros temas relevantes. Dentre publicações, aparições e entrevistas, fundou, em 1974, a Escola Jack Kerouac de Poesia Desencarnada na Naropa University⁵⁶², cultivando entre seus alunos a escrita criativa, revigorando-a através de uma abordagem experimental, contemplativa, inovadora. Até hoje, a instituição mantém-se fiel às diretrizes abalizadas pelo poeta.

⁵⁶² Para conhecer mais, acesse: <https://www.naropa.edu/academics/jks/index.php>.

Vinte e três após sua morte, o poeta está por aí. Nas redes sociais, nos *sites*, nos *blogs*. Em 1997, quatro meses após seu falecimento, aconteceu o *Painel da Geração Beat* (originalmente para celebrar os 40 anos de *On the road*), no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Em declaração⁵⁶³ dada ao *Segundo Caderno* do jornal *O Globo*, a idealizadora, coordenadora e jornalista Maria Amélia Mello revela que convidou o poeta para o evento. “Em fevereiro passado (Ginsberg faleceu em abril), nós trocamos algumas cartas, ele se interessou, mas alegou problemas de saúde” (1997).

O novo século chegou e Ginsberg se manteve atual. Citemos alguns fatos. Em 2005, foi criado o *Allen Ginsberg Project*⁵⁶⁴. O site traz a biografia do poeta, além de poemas, fotos, vídeos, artigos, entrevistas e outras curiosidades. Em 2015, o coletivo poético carioca *Ratos di Versos*⁵⁶⁵ organizou a *Six Around 60*⁵⁶⁶, uma homenagem aos 60 anos da *Six Gallery Reading* – marco zero da *Beat Generation*. O grupo reproduziu as célebres leituras de 1955, apresentando-se por toda a cidade. O poeta Louis Allen interpretou Ginsberg lendo, na íntegra, os 127 versos de *Uivo*. No ano seguinte, em 2016, não foram poucas as pessoas, no Brasil e principalmente na terra natal do poeta, que lembraram de “América, eu te dei tudo e agora não sou nada”, o primeiro verso do poema *América*, presente em *Uivo*, quando Donald Trump foi eleito o quadragésimo quinto presidente dos Estados Unidos da América. Apesar dos pesares, em 2017, aconteceu a *Mostra de Filmes Geração Beat*⁵⁶⁷ no CCBB de Brasília. Devido ao sucesso e a inúmeros pedidos, o evento também foi realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro. Grande procura e lotação máxima. No mesmo ano, a Stanford University disponibilizou em seu *site* o manuscrito de *Uivo* com anotações e correções de Ginsberg⁵⁶⁸, além de mais de duas mil gravações de fita cassete feitas pelo poeta⁵⁶⁹. Em 2018, Claudio Willer ministrou o curso *Geração Beat: valor literário, traduções e jazz* na Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo, abordando, dentre outros pontos, a relação de Ginsberg com o *blues*. Em 2019, além dos 50 anos da morte de Jack Kerouac e dos 100 de Lawrence Ferlinghetti (responsável pela publicação de *Uivo*), foi publicado o livro *Textos Contraculturais, crônicas anacrônicas & outras viagens*, de Eduardo Bueno (tradutor de *On*

⁵⁶³ Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/allen-ginsberg-inicia-movimento-beat-de-contracultura-nos-eua-dos-anos-50-10390468>> Acesso em: 27 maio 2020.

⁵⁶⁴ Para conhecer mais, acesse: www.allenginsberg.org/.

⁵⁶⁵ <https://www.facebook.com/ratos.versos/>.

⁵⁶⁶ Para conhecer mais, acesse:

http://6around60s.blogspot.com/?fbclid=IwAR1KJUK7i9atAqhdId0W8DCRiOov2HBEMoxl0YPgvoIKf9_YBSFNszsE5DA.

⁵⁶⁷ <https://www.facebook.com/mostraGeracaoBeat/>.

⁵⁶⁸ Disponível em: <<https://purl.stanford.edu/cq952mh6350>> Acesso em: 28 maio 2020.

⁵⁶⁹ Disponível em: <<https://library.stanford.edu/blogs/digital-library-blog/2017/07/2000-audio-cassettes-allen-ginsberg-collection-now-streaming>> Acesso em: 28 maio 2020.

the road no Brasil). Na obra, Bueno aborda, através de entrevistas, crônicas e textos jornalísticos, os principais nomes da Geração *Beat*. Entre eles, Allen Ginsberg.

Cultuado em diversos países, o poeta americano não se limitou geograficamente ao seu, nem religiosamente às instituições oficiais. De acordo com Claudio Willer em *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*, a viagem do poeta a Cuba o deixou “encantado [...] pela *santería*, variante cubana dos cultos afro-americanos, aparentada ao nosso candomblé e ao vodu haitiano” (2014, p. 26). Sua fascinação pelo o que Willer chama de “religião total: o culto a todos os deuses e todas as crenças” (2014, p. 26) ganha força pelo tambor, pela dança que o rodeia, pelo som adorado, pela sedução do ritmo. Ginsberg insurgiu-se mais de uma vez contra repressões. Provavelmente teria feito o mesmo em terras brasileiras. Quando teve a chance de vir, já estava doente. Em um de suas derradeiras entrevistas (em *Mente Espontânea*), falou sobre o que havia permanecido depois de setenta anos de vida.

Bem, uma grande pilha de livros, uma grande pilha de discos, uma grande pilha de fotografias, uma grande pilha de desenhos, uma grande pilha de memórias, de amigos, impressões de seus espíritos no meu, impressões da sua respiração e das suas mentes, como Kerouac [...]. Eu tive a vantagem, desde os meus dezesseis anos, de olhar para mim mesmo através dos olhos de Burroughs e de Kerouac, e logo depois de Gregory Corso, Peter Orlovsky, Gary Snyder e Philip Whalen (2013, p. 589).

Na mesma entrevista, ao mencionar seu próximo compromisso (uma sessão de assinaturas de livros numa livraria), aproveitou o momento para ler um poema que levava consigo, escrito há quatro anos intitulado “Folhas de outono⁵⁷⁰”:

Em 66, apenas aprendendo como cuidar do meu corpo
Acordo alegre 8 da manhã & escrevo no meu caderno
Levantando da cama nu deixando um garoto nu perto da parede
mix missô cogumelo alho-porró & inverno abóbora desjejum.
Checo açúcar no sangue, limpo dentes corretamente, escova, palito, fio, antisséptico bucal
unto meus pés, ponho camisa branca calças brancas meias brancas
sento solitário junto à pia
um momento antes de escovar meu cabelo, feliz não por ainda não ser um cadáver
(2013, p. 590)

Sua saúde já não era a mesma. Seu corpo já apresentava as marcas do tempo. Morrer não significava tristeza, mas mistério. Estaria o espírito livre, noutra nível de existência, para experimentar a “religião total” que Willer menciona? Se Ginsberg é o poeta do impossível, do

⁵⁷⁰ O original está presente no livro *Mente Espontânea*, 2003.

extraordinário, da imaginação, do sonho e do delírio, seu estudioso tradutor faz da hipótese a seguir um lugar de reencantamento do mundo. “Certamente se entusiasmaria com o candomblé e demais variantes do nosso rico sincretismo afro-brasileiro” (2014, p. 27). Em seu último poema, “*Things I’ll not do (Nostalgias)*”⁵⁷¹, Ginsberg lista uma série de experiências que não teria a chance de vivenciar. Entre elas, o poeta diz que “nem irei à literária Argentina, acompanharei Glass⁵⁷² a São Paulo & morarei um mês num apartamento as praias do Rio e os meninos da favela, o grande carnaval da Bahia⁵⁷³” (2014, tradução nossa). Não seria de se espantar se o encontrássemos na Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador, ou na Casa das Minas, em São Luís, por exemplo. Ou mesmo em qualquer outro terreiro tomado por festa, alegria, dança, música e transe, mas também infelizmente atacado por intolerantes que quebram, desmontam, depredam, picham e incendeiam o que desconhecem.

Roberto Piva e Chacal aprenderam com Ginsberg. A cada poema, a cada experiência, os poetas (por caminhos diferentes que se cruzam) antevêm artisticamente, entre os moinhos de vento da modernidade ocidental-europeia, o que acreditam ser o cerne da natureza humana. O poeta paulistano descortinou, pelo viés da inquietação, um mundo novo de possibilidades, mergulhando em excessos e mistérios. Seu ímpeto sanguíneo e apetite voraz pela vida o fez ser mais presente em cinemas, bares, botecos, sinucas e teatros do que em saraus repletos de poses e obviedades. Apaixonado e apaixonante, culto e vital, corajoso e influente, era uma espécie de ímã xamânico que atraía adolescentes sedentos por sua palavra. No livro *Encontros*, declara: “o pessoal mais jovem gosta da minha poesia. Porque eles estão relacionados com novos valores” (2009, p. 160-161).

Piva participou de sessões de ácido na Serra da Cantareira; organizou os primeiros shows de *rock* em São Paulo; teve poemas de *Paranóia* na antologia *26 poetas hoje* (viajou ao Rio de Janeiro e conheceu a Geração Mimeógrafo); atuou como professor por algum tempo (lecionava Educação Moral e Cívica, Estudos Sociais e Organização Social e Política Brasileira, mas lia poemas e transformava a aula em oficina literária) e descobriu ser portador do Mal de Parkinson (quando parou de beber e passou a fazer caminhadas e evitar carne vermelha), antes de falecer aos 72 anos em 2010. Dez anos depois, o poeta nos lembra: “a morte é um mistério. Como todo mistério, aponta para o desconhecido. O desconhecido faz parte da poesia” (2009, p. 161).

⁵⁷¹ O original está disponível em: <<http://www.openculture.com/2014/01/read-allen-ginsbergs-poignant-final-poem-things-ill-not-do-nostalgias.html>> Acesso em: 29 maio 2020.

⁵⁷² Philip Glass, compositor americano.

⁵⁷³ O texto em língua estrangeira é: “Nor go to literary Argentina, accompany Glass to Sao Paolo & live a month in a flat Rio’s beaches and favella boys, Bahia’s great Carnival”.

Em vida, Piva publicou sete livros e tornou-se (depois de muito tempo) poeta frequentemente estudado em artigos, dissertações e teses. Em 1984, quando ainda era incipiente a quantidade de trabalhos acadêmicos sobre sua poesia, escreveu o profético e catártico poema “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)”.

O século XX me dará razão, por abandonar na linguagem & na ação a civilização cristã oriental & ocidental com sua tecnologia de extermínio & ferro-velho, seus computadores de controle, sua moral, seus poetas babosos, seu câncer que-ninguém-descobre-a-causa, seus foguetes nucleares caralhudos, suja explosão demográfica, seus legumes envenenados, seu sindicato policial do crime, seus ministros gângsters, seus gângsters ministros, seus partidos de esquerda fascistas, suas mulheres navios-escola, suas fardas vitoriosas, seus cassetetes eletrônicos, sua gripe espanhola, sua ordem unida, sua epidemia suicida, seus literatos sedentários, seus leões-de-chácara da cultura, seus pró-Cuba, anti-Cuba, seus capachos do PC, seus bidês da direita, seus cérebros de água choca, suas mumunhas sempiternas, suas xícaras de chá, seus manuais de estética, sua aldeia global, seu rebanho-que-saca, suas gaiolas, seus jardinzinhos com vidro fumê, seus sonhos paralíticos de televisão, suas cocotas, seus rios cheios de latas de sardinha, suas preces, suas panquecas recheadas com desgosto, suas últimas esperanças, suas tripas, seu luar de agosto, seus chatos, suas cidades embalsamadas, sua tristeza, seus cretinos sorridentes, sua lepra, sua jaula, sua estricnina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero (2017, p. 100).

Com o crescente interesse em sua obra, o poeta apresenta uma poesia sagrada e erótica, política e energizante, rebelde e libertária. “Mastigue cogumelos e Veja” (2009, p. 34-35), diz o poeta no livro *Encontros*. Piva vive o momento eterno. Contra a normalização e o bom-mocismo, faz dos seus versos rebelião com analogias que estremecem a linguagem e atravessam o corpo. “Com o material que sobra da orgia eu faço poesia” (2009, p. 94). Trata-se de uma produção poética que vai “abandonando o mundo urbano cada vez mais [...] para o mato e para a vida rural” (2009, p. 68). É neste espaço, ao contrário da cidade e seus “urbanóides, pálidos criminalóides de periferia” (2009, p. 129), que ouve o universo, o cosmos, o coração, a natureza. “A única forma de salvar o planeta é a selvagização de novo” (2009, p. 101). Se temos o que Piva chama de “desencantamento do mundo via racionalismo” (2009, p. 108), o poeta feiticeiro, “um curandeiro das palavras” (2009, p. 121), reencanta o cenário chacoalhando a cabeça, pois sabe que “os tambores do irracional, graças aos deuses, governam o mundo” (2009, p. 109), mas adverte: “no dia que matarem o último xamã e a última onça pintada, o céu cairá” (2009, p. 132). Para que tal destino não se cumpra, insiste em ideias como: “as universidades devem ser transformadas numa coisa viva, isso é, num terreiro de candomblé. Com pais-de-santo, ou xamãs [...], de modo a proporcionar aos alunos uma verdadeira iniciação” (2009, p. 134). Desta maneira, são abertas brechas no real

civilizatório, na repressão das linhas de montagem – é o caso do seu poema “Manifesto da Poesia Xamânica e Bioalquímica”:

1. O mundo são lugares de poder
 2. Sacralização xamânica do cotidiano
 3. Perspectivas biorregionais
 4. Selva gem & Sagrado
 5. Gaviões são divindades solares portadoras do poder
 6. Hórus-Falcão rei das duas terras
 7. Ecologia da linguagem
 8. Estados alterados da consciência
 9. O Gavião fala pornossa boca
 10. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que em transe extático percorre o inframundo. florestas, mares, montanhas & sobre aos céus em “viagens”
- Dante foi um xamã-cabalista que conheceu em sua viagem pelos três mundos os orixás travessos da Sombra
11. O olho divino do Gavião se transforma em plantas fluorescentes
 12. ÍSIS. Virgem Negra, mãe de Hórus
 13. O Gavião plana acima das metrópolis-necrópolis
 14. Divindade dos limites do Horizonte
 15. “A orgia faz circular a energia Vital & Sagrada” Mircea Eliade
 16. “A marginalidade é formada por aqueles que estão out - aqueles que não têm acesso ao poder estabelecido involuntariamente por miséria, ou voluntariamente por escolha estético-religiosa”, Timothy Leary
 17. Deixe a Visão chegar
 18. É a hora da despedida dos deuses do deserto & chegada dos deuses da vegetação
 19. Conspiração sagrada dos terráqueos anônimos & guerreiros de Zuwya
 20. Estado de conhecimento sensorial
 21. “Dirige as flechas da voz dos jovens para celebrar o gozo desta terra”, Píndaro.
 22. Ilha subterrânea do Gavião. Livro Egípcio dos Mortos. Bardo Todol. Orixás & vida quântica. O caminho do xamã é o caminho do Coração.
- (2017, p. 116-117).

Filiado a uma tradição indômita e visionária, Piva leva a experiência xamânica ao contexto urbano e a ritualiza, em grande parte, fora da metrópole. A contemplação que produz poesia emergencial e convulsiva se opõe à produção em massa, automática e vazia. A imaginação alimenta a subjetividade. É quando “vem aquela coisa abrupta do fundo do vulcão, aquela lava incandescente, e se solidifica em poesia” (2009, 175). Este processo de solidificação poética está presente no livro *Antropofagias e outros escritos*. Publicado em 2016 (recompensa a quem contribuiu financeiramente com a manutenção da Biblioteca Roberto Piva), a obra traz inéditos do poeta e revela sua preocupação com o que deveria e não deveria ser público. Segundo Willer no posfácio de *Antropofagias*, não se trata de mero controle exagerado que veio à luz com estudos, pesquisas, leituras e publicações.

Piva não visava propriamente à publicação dos poemas, porém de livros; ou antes de livretos, muitos portáteis, quase panfletos, graficamente atraentes, que poderia

distribuir pessoalmente [...]. Enfim, livros de poesia foram instrumentos de uma guerrilha particular (2016, p. 95).

Dos poemas que vieram à tona e mostram a poética de Roberto Piva (nos poemas já publicados e nos que agora surgem aos olhos de seus admiradores) como “obra em trânsito” (2016, p. 94), citemos “Poema”:

O que importa é a porta cancerosos estudantes de semiótica não o buraco negro da fechadura na rigidez apolínea dos esquifes
 importa é vento além da porta que ainda ulula no horizonte gravatas de maconha enlaçadas na aurora
 centauros trotando no porre das avenidas cometas nas praias silenciosas
 Eu quero tocar o tambor nesta orgia de claridades circular na roda-gigante do coração do garoto punk onde a tribo do futuro cochila
 esperando o sinal de Ataque (2016, p. 92).

Pé na porta. O que se encontra do outro lado? A vertigem mental e rítmica redireciona para outro dia de iluminações, batuques e combate. O “sinal de Ataque” de Piva conversa com “enquanto houver bambu, tem flecha”, a frase gritada pelo poeta Ronaldo Bastos na primeira *Artimanha* da *Nuvem Cigana* – quando Chacal foi ao microfone e falou o poema “Papo de Índio”, levando a poesia do papel ao corpo, à voz.

Bicho solto, Chacal embarcou na *Navilouca*; transitou na *Nuvem Cigana*; participou do bloco de carnaval *Charme da Simpatia*; impulsionou o *Almanaque Biotônico Vitalidade*; promoveu *Artimanhas*; produziu o lançamento da antologia *26 poetas hoje*; aproximou-se do grupo *Asdrúbal trouxe o trombone*; sobreviveu ao atropelamento de uma Brasília na Avenida Paulista; morou em Brasília (não no carro que o atropelou, mas na capital federal); viajou a Bahia; retornou ao Rio; acompanhou de perto a inauguração do Circo Voador (em Ipanema); conheceu a cena *punk*; estreitou laços com as bandas Blitz, 14 Bis, Hanoi Hanoi e com artistas como Lulu Santos e Moraes Moreira; fez a curadoria da revista *O Carioca*; trabalhou como roteirista de videoclipe do programa dominical *Fantástico*, da Rede Globo; agitou o carnaval da cidade com o *Suvaco do Cristo* e a *Bangalafumenga*; fundou o CEP (Centro de Experimentação Poética) 20.000; deu vida ao *Minotauro* (símbolo máximo do CEP); assinou a autoria (juntamente com outras assinaturas) do *Manifesto I* (a favor do 1% para a Cultura); fez o curso de produção artística; falou poesia na *Brown University* durante *A Moveable Feast* (festival de poesia de países de língua portuguesa), no *Bowery Poetry Club* (ambos nos Estados Unidos) e na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty); ganhou os prêmios

Urbanidade 94 (entregue pelo Instituto de Arquitetos do Brasil pelo CEP 20.000) e APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte pelo livro *Belvedere*); estrelou o documentário *É proibido fazer poesia* (passou uma semana em Harvard); apresentou-se no famoso *Cabaret Voltaire* em Zurique e tornou-se mestre pela Pontifícia Universidade Católica – fora os livros de poesia, de crônicas, de memórias, as peças de teatro, etc.

Chacal, nas palavras de Ana Chiara em “Mallarmé & Chacal: ‘um sentido mais puro às palavras da tribo’”, sintetiza uma avalanche de impressões. O poeta é “circense, coloquial, sintético, caloroso e solidário à palavra falada [...], deixando que a poesia se encarne em seu corpo não como posse, mas passagem, não para habitar, mas abrigar-se” (2017, p. 160). Após a leitura epifânica de Oswald de Andrade, seu texto poético encarna a síntese modernista. Porém, a brevidade enxuta oswaldiana dos seus versos já carregava um quê da psicodelia *Beat* que o poeta teria contato mais próximo em Londres com Ginsberg. Nos anos 90, Chacal escreveu “Meu Uivo”, poema que bebe direto da fonte ginsberguiana e expõe seu encanto com o Baixo Gávea, o CEP 20.000 e a turma que aparecia.

eu vi os poetas mais inspirados do planeta -rio serem tragados na noite da gávea nos alcoolicos anos 90.

eu vi incontinentes verbais falarem noites inteiras sem parar, fechando todos os pé-sujos do baixo gávea: hipódromo, dias santos, sagres, grande espanha, cinemascoppe etc.

eu vi festas na casa da leca, do michel, do levi acabarem em batucada e berraria muito depois q o sol já era.

eu vi o levi me ligar para dizer q tinha acontecido uma coisa muito casca e q o zarvos tinha morrido numa briga no baixo. era engano.

eu vi o joe se arremessar muitas vezes contra o chão do sérgio porto, ficar pelado berrar black sabbath, tocar gaita, perder a gaita, aqino solo sagrado do cep 20.000.

eu vi os melhores crânios dessa geração, trêmulos, trôpegos, transfigurados aqui nesse palco ululando apenas: eu existo, eu existo, eu existo.

eu vi o boato, o saliva voadora, o dignos de vaia, o falapalavra, o madame kaos, o rato di versus, o bebendo beats a um só sus, berrarem: se isso não é poesia, foda -se a poesia. o que importa é que isso é. eu sou. nós somos.

evoé, camaradas!!!

evoé, companheiros!!!

evoé, malucos!!!!!!!!!!!!
(2010, p. 164).

Chacal testemunha a cena subterrânea, a marginalia, como se Ginsberg estivesse ali entre filipetas, cartazes, paredes e postes. Para Ana Chiara em “Mallarmé & Chacal: ‘um

sentido mais puro às palavras da tribo”, o poeta carioca encarna possessões em 69 anos de vida e mais de 40 de poesia. “São as máscaras que compõem sua figura aberta, sem contornos, esse *transformer*, esse travesti da poesia montada no corpo, esse Dionísio, esse Minotauro, esse Mago Magoo, esse Cacique de Ramos, índio xamã que canta nos rituais poéticos” (2017, p. 168).

Índio xamã, poeta vidente, camaleão sagaz, entidade urbana e folião encarnado, Chacal tem a “palavra acesa na boca” (2017, p. 169) que ilumina tanto o palco do CEP 20.000 quanto os excluídos, os sem trabalho, os sem dinheiro, os sem chance. “O poeta é trabalhador? O trabalhador é poeta? Nem o Google responde” (2017, p. 170-171), problematiza Ana Chiara. Chacal aproxima-se dos segregados sociais na pele do Seu Madruga, personagem do humorístico mexicano *El Chavo del Ocho*. Agregador de histórias, saberes, pessoas e personas, descobre, a cada dia, as vantagens e desvantagens da *internet* e das redes sociais. Em seu aniversário, fez o seguinte pedido em *post* publicado em sua página do *Facebook*⁵⁷⁴:

hoje, completando sessenta e nove voltas em torno do sol, peço de presente ao meu anjo da guarda, um corpo naturalmente expressivo. Nada a ver com performances atléticas e sexuais, coisas formidáveis, enquanto duraram e que, quem sabe, voltem em outra nessa mesma encarnação. Corpo expressivo agora pra mim remete a não obrigação de ter que se comunicar apenas com palavras. E que essa fala possa ser múltipla, diversa, como são as palavras, os poemas. Falar com o rosto, o esôfago, as mãos, os pés. Agora esse corpo turvado, truncado. A gente vai aprendendo os nós, as travas, os tiques e tira disso algum charme. Beckett beckett, onde nessa manhã de maio chuvosa? Como o corpo trava cedo nessa nossa colônia penal, a bolsa é passada para a arte para dizer o que passa, com issos e aquilo. A palavra se abriu pra mim, e imantou de delírio e espírito, sua mera menção. O poema tenta achar o que o corpo perdeu. A poesia tem me servido de guia e farol. A ela, beijo e benção sempre. Mas um corpo expressivo, garrincha, coringa, cobra, macaco, ah... isso eu queria embrulhadinho pra presente (2020).

Ao que parece, o poeta teve seu pedido atendido. Abriu o presente e presenteou seus admiradores. Em 2017, declarou em entrevista⁵⁷⁵: “depois do poema escrito e do poema falado, tenho exercitado o poema calado”. Pouco depois, passou a encarnar bichos (ou seriam bichos se passando por poeta?). Atualmente, faz uso quase que diário do *Instagram*⁵⁷⁶. Não fosse a pandemia da COVID-19 que se espalhou pelo mundo e chegou a terras brasileiras em 2020, levando a população a se isolar em suas casas como meio de prevenção, Chacal estaria

⁵⁷⁴ https://www.facebook.com/rchacal?epa=SEARCH_BOX (@Ricardo Chacal).

⁵⁷⁵ Disponível em: <https://livreopiniao.com/2017/07/04/dez-perguntas-para-chacal-depois-do-poema-escrito-e-do-poema-falado-tenho-exercitado-o-poema-calado/?fbclid=IwAR2gHoPhmZBU-1dq0EUTQaXN2ArgGPE7K0_ISBY_9qSnLAAD1culR6Fm3ao> Acesso em: 22 maio 2020.

⁵⁷⁶ @ricardo.chacal.

“fazendo arte” no palco do CEP (no ano em que o Centro de Experimentação Poética celebra 30 anos de existência). Como não é o caso, publica (de sua residência particular) uma série de vídeos – bestiário sagrado no qual se transfigura em reverência, performance e experimento – mostrando suas “encarnações” possessivas: Urso Nicolau (homenagem ao poeta e amigo Nicolas Behr), Albatroz Vesgo, Macaco Dorminhoco, Jacaré Tímido, Dragão Invisível, Inseto, Borbolenta, Elefonte de Muitas Alegrias, Agá-Agá (criatura que costumava assustar seus sobrinhos quando crianças), Colibri Mágico, Bacalhau da Noruega, Camaleão, Bicho Grilo, Bicho Nenhum, Bicho-do-Pé, Bichuvisco, Bicho Carpinteiro, Pangolim, Filho do Pato, Cactua, Fênix, Chacal, Frango Caipira, Coelho Caolho, Incerto Bicho, Dragão de Komodo, Sobretudo a Girafa, Bicho do Mato, Animanual, Preguiça, Jacaré de Água Salgada, Rebelão, etc⁵⁷⁷. Em cada poema-gesto, suas feras em cativeiro voam na tela virtual como artimanhas do futuro, o mundo animal numa arca lúdica a frente da revolução afetiva e sutil. Retomemos Gary Snyder e seus animais em *Re-habitar*: pássaro, andorinha, pardal, pica-pau, águia, cavalo, salamandra, coelho, cervo, peixe, cachorro, corvo, cisne, alce, porco, lagarto, coruja, ganso, tartaruga, urso, lobo, coiole, etc. O reencantamento do mundo de Snyder ressoa no de Chacal. Em meio a maior crise sanitária dos últimos anos, o poeta carioca cria um ritual (como se estivesse possuído pela entidade) para levar sua fauna a um mundo de seres extraordinários. O cenário extra-real do poeta acopla elementos disparatados numa metáfora corporal que não abandona a palavra, mas a incorpora. Vale citar aqui o seguinte trecho da entrevista de Allen Ginsberg presente em *Mente espontânea*:

fui para um retiro em setembro de 1975, seguindo a sugestão de Trungpa⁵⁷⁸ de não escrever poema algum durante o retiro. No início, quando ouvi aquela ideia, aquilo realmente me ofendeu; achei uma ideia filistina. Mas, por outro lado, quando entendi a questão, percebi que estava obcecado com o ato de escrever, e com transformar tudo em poesia, e era essa obsessão que estava dificultando a própria escrita. Não era algo propício à escrita. Era apenas propício a um monte de fricção mental, de autoconsciência, e de falta de atenção aos detalhes exteriores. Sendo assim, passei duas semanas sem escrever [...]. Tirei o peso da escrita das minhas costas! E isso fez clarear muita coisa em minha mente (2013, p. 425).

É neste mesmo silêncio heróico que a fauna conceitual e orgânica de Chacal desafia a obsessão da escrita, a automatização dos dias e o simulacro da estagnação mercantil na dança. Com elementos cênicos restritos (casaco, toca, etc.) e tempo controlado (nos vídeos do *Instagram*), sintoniza-se com os acordes do universo. O poeta é todos e nenhum. Partícula artesanal e morteiro aceso na selva de pedra, suscita incômodos em relação a expectativas e

⁵⁷⁷ Mesmo com o término desta pesquisa, o bestiário do poeta segue com novos bichos, experiências e desafios.

⁵⁷⁸ Chögyam Trungpa Rinpoche, mestre de meditação do Budismo tibetano e guru de Ginsberg.

posturas oficiais. No poema “Bermuda Larga” (do livro *Libreto*, de 2019, mimeografado e distribuído pelo poeta aos amigos e admiradores, como em suas primeiras publicações, driblando, sempre que possível, as grandes editoras), provoca: “muitos lutam por uma causa justa / eu prefiro uma bermuda larga / só quero o que não me encha o saco / luto pelas pedras fora do sapato” (2019, p. 16).

As pedras não ficam estáticas. Elas rolam. Ao invés de controlarem a natureza, Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal aliam-se a ela. Considerados politicamente incorretos, malditos, marginais, drogados e *outsiders*, são admirados por uma parcela que os assimila nas brechas do capitalismo, do sistema macro predatório. Acreditam que aspectos sociais e econômicos deveriam acompanhar a valorização da vida selvagem. No Brasil dos extermínios, das corporações, dos agrotóxicos e das devastações, lembram que esta é a terra dos mistérios, dos sonhos, dos quilombos, dos escravos, dos indígenas. Em “A linguagem segue em duas direções” (ensaio presente em *Re-habitar*), Gary Snyder diz: “nós escrevemos apenas seguindo ritmos distantes, mas escutados em profundidade” (2005, p. 275). O sagrado e o profano se fundem sem temor num hibridismo que sobrevive fora dos redutos confortáveis, para além da melancolia dos dias. Se a poesia de Ginsberg abordou, em escalas maiores, o que Viveiros de Castro, em “O recado da mata”, chama de “nossa estupidez etnocida, ecocida” (2013, p. 23), Piva e Chacal levam a mensagem adiante, este “recado cifrado” (2013, p. 41) como “enunciadores em posição atípica, fronteira [...] que os torna *representantes* ideais de suas respectivas tradições” (2013, p. 27).

Allen Ginsberg, Roberto Piva e Chacal não esvaziam o incógnito. Suas experiências transpõem tanto o negativismo das chamadas “drogas” quanto o desconhecimento dos enteógenos. Tais substâncias não são somente alegóricas. Elas alteram o consciente como um motor ligado que os conduz a outra possibilidade de contato com o mundo, impulsionando uma verve poética transgressora já presente. O que havia antes ganha outros contornos. Pela poesia e suas múltiplas faces, violam as fronteiras do tempo. Retornam poeticamente ao arcaico, à natureza, aos bichos, aos elementos naturais e, de lá, promovem uma fenda em meio ao cenário moderno/racional/normativo/mercadológico. O passado, o presente e o futuro se tornam contemporâneos. Não há divisa de épocas. Para divulgar o lançamento de seu livro *20 poemas com brócoli*, Piva deu entrevista⁵⁷⁹ à rádio Jovem Pan. Ao responder um questionamento sobre o que achava da nova geração de poetas (era o começo dos anos oitenta), disse:

⁵⁷⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4HOD3dNCCk4>> Acesso em: 30 maio 2020.

eu não acredito em geração [...]. Vinícius, que geração que pertence? A todas. Paulo Mendes Campos. Tem sessenta e dois anos. Agora que saiu a segunda edição da obra dele. Dante Alighieri é da Idade Média. Que geração é da Idade Média? Que geração é Dante Alighieri? Eu acho que Dante é hoje! Camões é hoje! Artaud é hoje! Murilo Mendes é hoje! Jorge de Lima (que já morreu também) é hoje! Eu acho que a linguagem de um povo, a vida psíquica de um povo, a vida da alma de um povo, o nosso relacionamento cotidiano se faz a partir de mediações de poetas que já morreram há muito tempo. O que seria do Brasil sem um Castro Alves? Sem um Álvares de Azevedo? Sem um Gregório de Matos? (s/a).

A afirmação de Piva pode alinhar-se ao que disse Agamben sobre o contemporâneo, Waiburg sobre a sobrevivência das imagens. Piva reclama a contemporaneidade atemporal para sua “família de poetas”. Os poetas trilham um caminho que outros passaram e deixaram marcas, pegadas, desvios. Suas quedas os elevam. Suas fragilidades os fortalecem. Suas transgressões os fazem sair do lugar (comum). O deslocamento físico de Ginsberg, Piva e Chacal é transporte lírico, espiritual. Saem de si para buscar algo mais. A partir de uma manifestação expansiva e entusiasmada, uma religião não-professada que se transporta, formam pares a partir de uma comunicação endereçada, uma comunidade que tem a poesia como linha de força na qual seus leitores se projetam um pouco neles.

Entre criações poéticas e sensações transcendentais, registram em prosa e verso, em relato e poesia, uma perspectiva solidária com o planeta. Tal qual a psicóloga/xamã Mary (ex-aluna de Timothy Leary que seria projetada a uma índia mexicana, María Sabina, a curandeira que R. Gordon Wasson conheceu) do texto “Uma viagem de psilocibina”, de Michael Pollan, os poetas não invocam somente outros poetas, outras obras, mas também “o poder de cada um dos pontos cardeais, dos quatro elementos, dos reinos animal, vegetal e mineral” (2018), ou seja, é mais do que “um encantamento que me permitiu (Pollan) pôr em suspenso minha incredulidade” (2018). Trata-se de um reencantamento que desperta o ser humano em relação ao mundo, ao universo, ao outro, a si. O reencantamento que sai da boca do poeta é a voz da substância sagrada que retorna ao que o homem é, seu propósito, o que já existe nele. A saída do “mundo computadorizado [...], uma expulsão do jardim: sem plantas, sem pessoas, sem sol” (2018) é estar consciente em busca do que a inconsciência pode ofertar.

Não é o tipo de experiência cujo resultado é igual a todos. Nenhuma substância faz do homem poeta. Nenhuma substância faz do homem xamã. Há “instruções de voo” (2018), mas não há voos similares. Muitos decolam e se perdem. Outros, nem decolam, pois seus “cérebros são máquinas de previsão otimizadas” (2018). Enganos se confundem com o sublime. Por vezes, estereótipos levam “viagens” ao buraco rasteiro da mediocridade. Aos que despertam para novos aspectos, a imprecisão, a instabilidade e a loucura trazem cores, luzes,

sons, imagens. O “eu”, desprovido de auto adoração, se torna muitos. Em “Uma viagem de psilocibina”, Pollan comenta a ampliação deste saber como...

uma forma de consciência universal, compartilhável, não presa a um único cérebro. Outros chamaram isso de consciência cósmica, Sobrealma, Mente Universal. Supostamente ela existe fora dos nossos cérebros - como propriedade do Universo, da mesma forma que a luz ou a gravidade, e tão difusa quanto elas. E igualmente constitutiva. Certos indivíduos em determinados momentos ganham acesso a este tipo de percepção, o que lhes permite perceber a realidade à luz dessa consciência aperfeiçoada, pelo menos por algum tempo (2018).

A leitura parafrástica proposta (de acompanhar os poetas, poema por poema) cria algumas repetições. Porém, traz aspectos importantes. A viagem física, ou por substâncias, (presentes em Ginsberg, Piva e Chacal) se interioriza mais em Snyder, fazendo a utopia do “Jardim Encantado” de Max Weber e o alerta em *A queda do céu*, de Davi Kopenawa se tornarem também uma luta política pela agricultura orgânica, pela sustentabilidade, pelo boicote às empresas que usam animais. Para tal, os poetas se deslocam do sujeito. Libertam-se de vários “eus”. Transformam-se. De mal vistos a porta-vozes de uma “comunidade que dança e canta sua própria unidade” (2005, p. 18), segundo Jaques Rancière em *A partilha do sensível*, criam um ambiente, um lugar que engloba não só os próprios poetas como seus leitores – seguidores que alegorizam a constituição deste “Jardim Encantado” (de utopia sonhada, torna-se urgente no campo das políticas públicas). Trata-se de uma atmosfera “desenhada [...] pela circulação [...] da letra” (2005, p. 19) – das *dedicatórias* às citações, das epígrafes aos versos – na qual não se perde a consciência, mas sim atinge-se outro nível de compreensão coletiva e perigosa, com a vida e a morte próximas. Por isso, correm riscos.

O tema é amplo. Querer esgotá-lo está fora de propósito. Não há respostas prontas, nem explicações fáceis. Ginsberg, Piva e Chacal mostram que podemos, nas palavras de Pollan em relação a sua “viagem com psilocibina”, “abandonar [...] os medos e as defesas de uma vida inteira! [...]. Encarar de modo objetivo as piores coisas da vida, inclusive a morte, e aceitá-las com tranquilidade” (2018). De diferentes maneiras, formam uma célula afetiva, uma antena supersensível que muda o ambiente. Cruzam a ponte alucinógena e, ao mesmo tempo mediúnica, retornando do transe divino, berçário infinito do cosmos, com um saber que não é mera figuração, mas tópico fundamental que Ana Chiara, em “Mallarmé & Chacal: ‘um sentido mais puro às palavras da tribo’” esclarece: “a intercessão do humano com o não humano, um homem (um príncipe, um mestre, o poeta) guarda no punho cerrado a cifra do futuro” (2017, p. 159) – um porvir enigmático entre a automatização e o lúdico, a aniquilação progressiva e o reencantamento do mundo.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. *A voz e a escuta - encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas da literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, Ano? p. 65-89.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. *In: AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 58-73.

AGUILAR, Gonzalo. A experiência do espaço público: arte no Aterro. *In: AGUILAR, Gonzalo. Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Trad. Gênese Andrade. 1 ed. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016, p. 84-95.

ANDRADE, Mário de. Paulicéia Desvairada. *In: ANDRADE, Mário de. Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972. p. 17-64.

ARRIGUCI Jr., Davi. O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva). *In: PIVA, Roberto. Estranhos sinais de Saturno. Obras reunidas volume 3*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008. p. 196-203.

ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*. Trad. Aníbal Fernandes. São Paulo: Ficções Editora, 2000.

AZEVEDO, Carlito. H. *In: RIBEIRO, Gustavo Silveira (org.). A extração dos dias [a poesia brasileira agora]*. Curitiba: Revista Escamandro, 2017. p. 127-128.

BARROS, Juliana Carvalho de Araujo de. *A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Roberto Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos Artificiais*. Trad. Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

BECKER, Howard S. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press, 1963.

BENJAMIN, Walter. Sobre haxixe e outras drogas. In: BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento / Sobre haxixe e outras drogas*. Ed. e Trad. João Barrento. 1 Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 135-169.

BERNHARD, Thomas. *Meus prêmios*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BITTENCOURT, Miguel Colaço. A divinização e a enteogonia das plantas: uma introdução para o campo drogas/cultura. *REIA, Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, ano 3, v. 3, 2016, p. 162-197.

BUENO, Eduardo. O vinho das visões prodigiosas. In: BUENO, Eduardo. *Cartas do yage / William Burroughs, Allen Ginsberg*. Trad. Bettina Becker. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008. p. 101- 103.

BURROUGHS, William. *Almoço nu*. Trad. Mauro Sá Rego Costa, Flávio Moreira da Costa. Disponível em: <http://lelivros.love/book/almoco-nu-william-burroughs/>. Acesso em: 27 jan. 2017.

BURROUGHS, William; GINSBERG, Allen. *Cartas do yage*. Trad. Bettina Becker. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

CARDOSO, Matêus Ramos. “O desencantamento do mundo segundo Max Weber”. Disponível em: http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170608150055.pdf. Acesso em: 6 nov. 2018.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Trad. José Manuel Lopes. Edições Saída de Emergência, 2010.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-41.

CHACAL. Muito prazer, Ricardo. In: CHACAL. *Belvedere [1971-2007]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 349-362.

CHACAL. Preço da passagem. In: CHACAL. *Belvedere [1971-2007]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 321-344.

CHACAL. America. In: CHACAL. *Belvedere [1971-2007]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 301-314.

CHACAL. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CHIARA, Ana (org.) et al. *Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre:

Sulina, 2017.

CHIARA, Ana. Do poeta oitocentista para o poeta contemporâneo. *In: JOBIM, José Luis; ROCHA, João Cezar de Castro. Razão nas letras: a obra e o percurso de Roberto Acízelo de Souza.* Rio de Janeiro: Makunaima, 2019. p. 12-26.

COHN, Sérgio. Apresentação. *In: PIVA, Roberto. Sombras dançam neste incêndio.* Lisboa: Oca editorial, 2017. p. 7-23.

COHN, Sérgio. *Ciranda da poesia. Roberto Piva por Sérgio Cohn.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

COLLIN, Luci. A real medida das coisas. *In: SNYDER, Gary. Re-habitar - ensaios e poemas.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 9-12.

COSTA, Clérida Botêlho; MACHADO, Maria Salete Kern (org.). *Imaginário e História.* São Paulo: Editora Marco Zero, 1999.

DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio.* Trad. Ibañez Filho. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ESTRADA, Álvaro. *Vida de María Sabina: la sabia de los hongos.* Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX.* Trad. Marise M. Curioni (texto) e Dora F. Da Silva (poemas). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FONTENELE, Laéria. Ah! Esses adoráveis malditos, trágicos e obscenos!. *In: FERREIRA, Nadiá Paulo. Malditos, obscenos e trágicos.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 9-13.

GAUTIER, Théophile. *O Clube dos Haxixins.* Porto Alegre-RS: L&PM, 1986.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: Literatura e desencanto.* Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GINSBERG, Allen. *A queda da América.* Trad. Paulo Henriques Britto. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

GINSBERG, Allen. *Howl and other poems.* San Francisco-CA: City Lights Books, 1959.

GINSBERG, Allen. Posfácio. *In: GINSBERG, Allen. A queda da América.* Tradução: Paulo Henriques Britto. Porto Alegre- RS: L&PM, 2014, p. 221-222.

GINSBERG, Allen. *The Fall of America: Poems of These States (1965-1971).* San Francisco-CA: City Lights Books, 1972.

GINSBERG, Allen. After Words. *In: GINSBERG, Allen. The Fall of America: Poems of These States (1965-1971).* San Francisco-CA: City Lights Books, 1972.

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GINSBERG, Allen. *Mente espontânea: entrevistas selecionadas, 1958-1996*. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2013.

GINSBERG, Allen. *Howl: original draft facsimile, transcript & variant versions, fully annotated by author, with contemporaneous correspondence, account of first public reading, legal skirmishes, precursor texts & bibliography. 50th anniversary edition*. Edited by Barry Miles. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006.

GIUCCI, Guillermo. *A vida cultural do automóvel: percursos da modernidade cinética*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

GOFFMAN, Key; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos – do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HARRISON, Charles; FRANCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

HAVEL, Václav. Prefácio. In: GINSBERG, Allen. *Mente Espontânea: entrevistas selecionadas (1958-1996)*. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2013. p. 9-10.

HENNIS, Wilhelm. Les traces de Nietzsche dans l'oeuvre de Max Weber. In HENNIS, Wilhelm. *La problematique de Max Weber*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 181-206.

HERTZ, Uri. “Artaud in Mexico”. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/7673/7007>. Acesso em: 28 jun. 2016.

HOFMANN, Albert. LSD: My problem child – Reflections on Sacred Drugs, Mysticism, and Science. *Journals of Psychedelic Drugs*, v. 2, p. 27-209, 1979.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. 6 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O espanto com a biotônica vitalidade dos 70. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980. p. 99-131.

HOMERO, *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, [19--].

HOMES, A. M. “Introdução”. In: KEROUAC, Jack. *Geração Beat*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007, p. 5-10.

HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. *Os dentes da memória*: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

IVERSEN, Leslie. *Drogas*. Trad. Flávia Souto Maior. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

JACQUES, Marcelo. Apresentação. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 13-14.

KEROUAC, Jack. *On the road (Pé na Estrada)*. Tradução, introdução e posfácio: Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2007.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. LARROSA, Jorge. *Tremores*: escritos sobre experiência. Autêntica, 2015.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Trad. Claudio Willer. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LEARY, Timothy. *High Priest*. Original art by Allen Atwell and Michael Green, 1968.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orféu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Os Laços de Família. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 94-103.

LOBATO, Claudio; VIEIRA, Paola. *As incríveis artimanhas da nuvem cigana*. Documentário. 82 min., 2015.

MACIEL, Luis Carlos. *Nova consciência*: jornalismo contracultural. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1973.

MARTINS, Lúcia Santana. Introdução. In: BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003, p. 7-8.

MCKEOWN, J. C. *O livro das curiosidades romanas*. Trad. Daniel Veloso. São Paulo: Editora Gutenberg, 2011.

MEDEIROS, Fernanda. *Ciranda da poesia*: Chacal por Fernanda Medeiros. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MELO NETO, João Cabral de. *João Cabral de Melo Neto – Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguiar, 1994.

MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MENDONÇA, Tânia Gomes. “A montanha dos signos. Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930. Disponível em:

[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01102014-](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01102014-164639/publico/2015_TaniaGomesMendonca_VCorr.pdf)

[164639/publico/2015_TaniaGomesMendonca_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01102014-164639/publico/2015_TaniaGomesMendonca_VCorr.pdf). Acesso em: 19 nov. 2019.

- MILES, Barry. *Jack Kerouac: king of the beats*. Trad. Roberto Muggiati, Cláudio Figueiredo, Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- OITICICA, Hélio. *Brasil Diarreia*. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/brasil-diarreia.html>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- PEDROSA, Célia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. Rio de Janeiro: Eduff; São Paulo: Edusp. 1994.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. Brasília: Editora Brasiliense, 1983.
- PÉCORÁ, Alcir. Prefácio. In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno: obras reunidas*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008. p. 7-13. v.3.
- PERRY, Gil; HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. Trad. Octacílio Nunes. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.
- PIERUCCI, A. F. *O Desencantamento do mundo: Todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. *Ataques e utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva*. 1 ed. Curitiba: Appris, 2012.
- PIVA, Roberto. *Antropofagias e outros escritos*. São Paulo: Córrego, 2016.
- PIVA, Ro. Autobiografia. In: PIVA, Ro. *Sombras dançam neste incêndio*. Lisboa: Oca, 2017, p. 147-148.
- PIVA, Ro. Ciclones. In: PIVA, Ro. *Estranhos sinais de Saturno*. Obras reunidas volume 3. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008, p. 22-115.
- PIVA, Ro. *Encontros*. Organização Sergio Cohn; apresentação Danilo Monteiro. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- PIVA, Ro. Paranoia. In: PIVA, Ro. *Um estrangeiro na legião*. Obras reunidas volume 1. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005, p. 30-73.
- PIVA, Ro. *Sombras dançam neste incêndio*. Lisboa: Oca editorial, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova,

Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: USP, 2011.

RESENDE, Beatriz. A experiência partilhada. In: GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: Literatura e desencanto*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 9- 14.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2013.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. A carta do vidente*. Trad. e org. Daniel Fresnot. São Paulo, SP: Editora Martin Claret, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: SANTIAGO, Silviano *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 146-163.

SHARON, Douglas. *El Chamán de los Cuatro Vientos*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.

SIMON, Iumma Maria. “A retraditionalização frívola. O caso da poesia. *Cerrados* Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 39, Crítica Estética Marxista, p. 212-224, 2015.

SCHLEIFER, Marc D. Allen Ginsberg: Aqui para nos salvar. Mas não está certo do quê. In: GINSBERG, Allen. *Mente Espontânea: entrevistas selecionadas, 1958-1996*. Tradução Eclair Antonio Almeida Filho. Barueri-SP: Novo Século Editora, 2013. p. 22-25.

SLOTERDIJK, Peter. *Extrañamento del mundo*. Trad. Eduardo Gil Bera. Espanha: Pre-textos, 1998.

SNYDER, Gary. *Re-habitar – Ensaios e poemas*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

SOLOMON, Carl. Artaud. In: GINSBERG, Allen. *Howl: original draft facsimile, transcript & variant versions, fully annotated by author, with contemporaneous correspondence, account of first public reading, legal skirmishes, precursor texts & bibliography*. 50th anniversary edition. Edited by Barry Miles. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006, p. 118.

SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *A ideia de poesia e de arte: reflexões oitocentistas anglo—norte-americanas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TERNES, José. Bachelard e Lautréamont: literature, primitividade, animalidade. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Edições Richochete, 2014. p. 65-85.

VENDLER, Helen. *Allen Ginsberg considers his country and himself*. Disponível em: <http://movies2.nytimes.com/books/01/04/08/specials/ginsberg-fall.html>. Acesso em: 08 nov. 2018.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. *Revista Arte e Ensaio*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano 16, n. 19, 2009. Dossiê Aby Warburg.

WASSON, Gordon R.; HOFMANN Albert; RUCK, Carl A. P.. *El Camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. Trad. Felipe Garrido. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

WASSON, Gordon R. Apresentação. In: ESTRADA, Álvaro. *Vida de María Sabina: la sabia de los hongos*. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1977, p. 9-22.

WASSON, Gordon R. “Seeking the Magic Mushroom”. Disponível em: <http://www.imaginaria.org/wasson/life.htm>. Acesso em: 29 nov. 2019

WEBER, Max. *The Religion of China: confucionism and Taoism*. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.189025>. Acesso em: 10 nov. 2018.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. Mário Moraes. São Paulo: Martin Claret, 2013.

WHITE, Edmund. A poética da respiração. In: GINSBERG, Allen. *Mente Espontânea. Entrevistas selecionadas, 1958-1996*. Tradução Eclair Antonio Almeida Filho. Barueri-SP: Novo Século Editora, 2013. p. 11-19.

WILLER, Claudio. A criação poética e outras drogas. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Ásperos perfumes*. Goiânia: Edições Ricochete, 2015. p. 12-35.

WILLER, Claudio. Allen Ginsberg, poeta contemporâneo. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2010. p. 9-73.

WILLER, Claudio. Lautréamont, leitor de Baudelaire. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Edições Ricochete, 2014. p. 37-64.

WILLER, Claudio. O Astro Negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os Cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa*. Trad., prefácio e notas: Claudio Willer. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 13-69.

WILLER, Claudio. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. 1 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. Obras reunidas. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. v.1, p. 144-183.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.