

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**Roberto Piva, panfletário do caos**

RECIFE  
JANEIRO – 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

TÍTULO:

**Roberto Piva, panfletário do caos**

AUTOR: BRUNO EDUARDO DA ROCHA BRITO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura, orientado pela professora doutora Lucila Nogueira Rodrigues

RECIFE  
ABRIL – 2009

**Bríto, Bruno Eduardo da Rocha**  
**Roberto Piva, panfletário do caos / Bruno Eduar-**  
**do da Rocha Bríto. – Recife: O Autor, 2009.**  
**118 folhas.**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal**  
**de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.**

**Inclui bibliografia e apêndices.**

**1. Literatura. 2. Surrealismo (Literatura) - Brasil.**  
**3. Surrealismo (Literatura) – América Latina. 4. Sur-**  
**realismo (Literatura) - França. 5. Piva, Roberto, 1937**  
**- Crítica e interpretação. 6. Xamanismo. I. Título.**

**869.0(81)**  
**B869**

**CDU (2.ed.)**  
**CDD (22.ed.)**

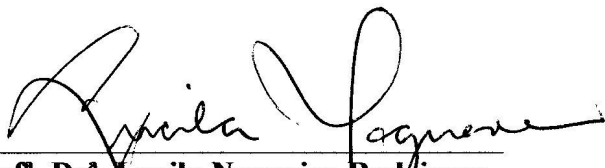
**UFPE**  
**CAC2009-54**

**BRUNO EDUARDO DA ROCHA BRITO**

**Roberto Piva, Panfletário do Caos**

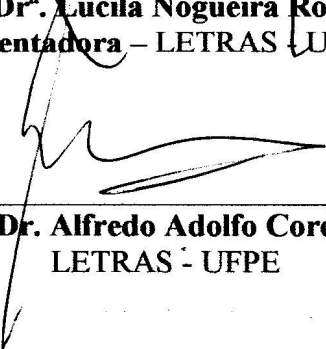
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

**BANCA EXAMINADORA:**



---

**Prof. Dr. Lucila Nogueira Rodrigues**  
Orientadora – LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola**  
LETRAS - UFPE

---

**Prof. Dr. Cláudio Jorge Willer**  
LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS - USP

**Recife – PE**  
**2009**

A Roberto Piva. Ao xamã. Ao alimento do divino. À alma dos surrealistas mortos  
em combate.

## **AGRADECIMENTOS**

**À minha família que, como já é de praxe, dispensa maiores comentários.**

**A Lucila Nogueira, mestra dos obscuros caminhos da razão e da desrazão surrealistas.**

**A Virgínia Carvalho, irmã mais velha e que, um dia, vai me aparecer vestida de vermelho (espero que ainda demore um bocado).**

**A Leo Zadi, companheiro de vôos xamânicos aos pés da jográrvore herbértea.**

**A Johnny Martins, pelos conselhos e camaradagem (ou seja, a velha e boa voz da experiência).**

**E a Adélia Coelho, flor que nasce na ponta de meus olhos.**

**“eu apertava uma árvore contra meu peito**

**Como se fosse um anjo**

**Meus amores começam crescer**

**Passam cadillacs sem sangue os helicópteros**

**Mugem**

**Minha alma minha canção bolsos abertos**

**Da minha mente**

**Eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos”**

**“Metoro”, in *Paranóia*, Roberto Piva.**

**“When the men on the chessboard**

**Get up and tell you where to go**

**And you’ve just had some kind of mushroom**

**And your mind is moving low.**

**Go ask Alice**

**I think she’ll know.**

**When logic and proportion**

**Have fallen sloppy dead,**

**And the White Knight is talking backwards**

**And the Red Queen’s “off with her head!”**

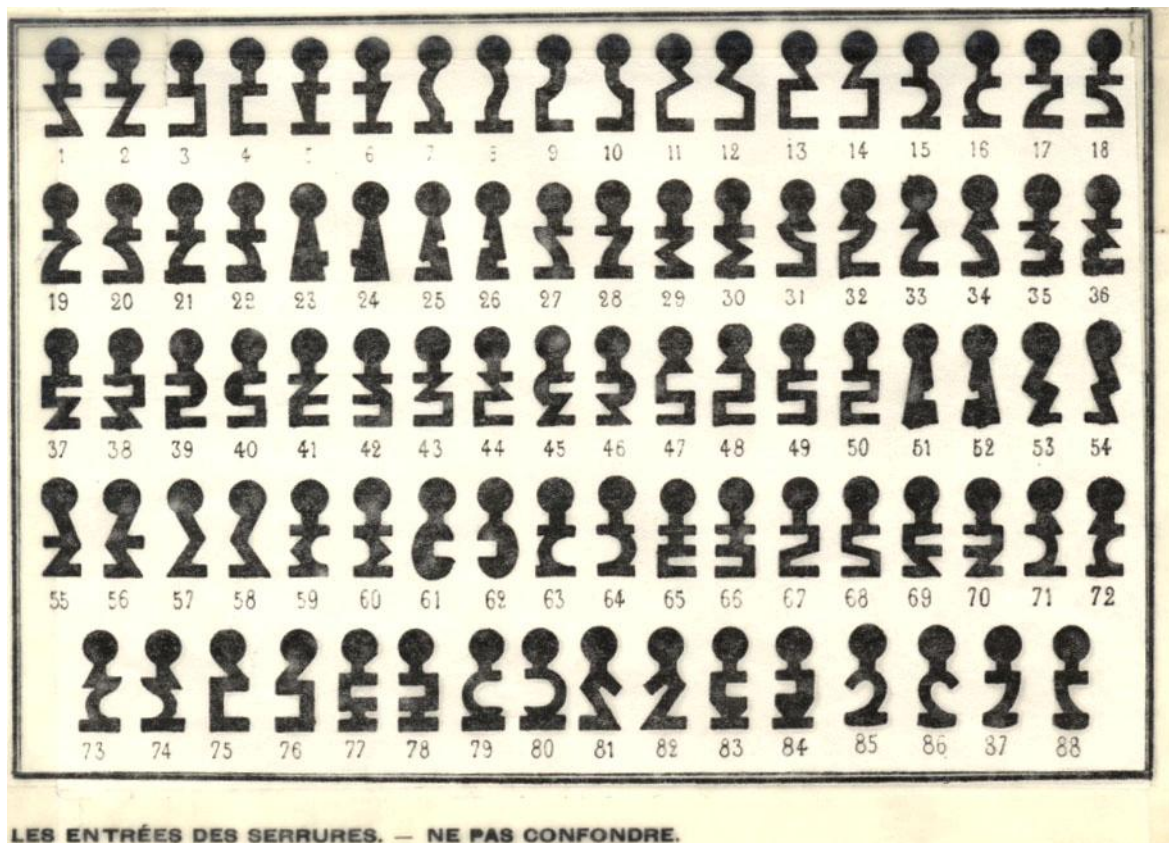
**Remember what the dormouse said:**

**“Feed your head. Feed your head. Feed your head”**

***White rabbit*, Jefferson Airplane**

## SUMÁRIO

|                                                                      | Página |
|----------------------------------------------------------------------|--------|
| Dedicatória .....                                                    | IV     |
| Agradecimentos .....                                                 | V      |
| Epígrafes .....                                                      | VI     |
| Resumo .....                                                         | 9      |
| Abstract .....                                                       | 10     |
| INTRODUÇÃO .....                                                     | 11     |
| CAPÍTULO 1 - A VIDA É SONHO .....                                    | 13     |
| CAPÍTULO 2 - UM MOVIMENTO CIDADÃO DO MUNDO .....                     | 30     |
| 2.1. Uma breve trajetória do surrealismo na América Latina .....     | 35     |
| 2.2. Os Estados Unidos: a geração beat .....                         | 47     |
| 2.3. Timothy Leary e a revolução psicodélica .....                   | 57     |
| CAPÍTULO 3 – O SURREALISMO NO BRASIL .....                           | 68     |
| CAPÍTULO 4 – PASSEIOS PELOS BOSQUES VIVOS DE ROBERTO PIVA .....      | 78     |
| 4.1. Uma cidade à beira da <i>Paranóia</i> .....                     | 82     |
| 4.2. <i>Ciclones</i> : um voo xamânico numa <i>jam session</i> ..... | 91     |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....                                     | 100    |
| APÊNDICE A .....                                                     | 106    |
| APÊNDICE B .....                                                     | 112    |



*Clé des songes*, s.d.

*"A poesia tem uma porta hermeticamente fechada para os imbecis, aberta de par em par para os inocentes. Não é uma porta fechada com chave ou com ferrolho, mas sua estrutura é tal que, por mais esforço que façam os imbecis, não conseguem abri-la, enquanto cede à simples presença dos inocentes. Não há nada mais oposto à imbecilidade do que a inocência."*

Aldo Pellegrini, poeta argentino

## Resumo

O objetivo deste trabalho é realizar uma apresentação da obra poética do poeta surrealista brasileiro Roberto Piva, cujo período de atuação se situa a partir de 1962 até os dias de hoje. Traçamos, a princípio, um panorama da situação mundial do movimento surrealista, do grupo parisiense formando em torno do poeta André Breton, a recepção de seus ideais no contexto tanto da América Latina e Estados Unidos e, finalmente, sua conturbada trajetória no Brasil. Nosso estudo percorre a atuação do poeta português contemporâneo Herberto Helder, as vanguardas ultraístas e creacionistas na Argentina e no Chile, o “Grupo Mandrágora” e o “Movimento Pânico”, também chilenos, a geração beat nos Estados Unidos e a revolução psicodélica de Timothy Leary na cultura americana, até chegarmos aos três estágios do surrealismo no Brasil e sua obscura recepção inicial pela crítica nacional, culminando no confronto entre os dois livros mais marcantes de seu representante Roberto Piva, *Paranóia* e *Ciclones*.

*Palavras-Chave: surrealismo brasileiro, surrealismo latino-americano, movimento surrealista francês, geração beat, psicodelia, xamanismo.*

## **Abstract**

Our objective here is to attempt a presentation concerning the works of brazilian surrealist poet Roberto Piva, whose poetry comprehends the period between 1962 until now. To make this enterprise possible, it was established a view of the surrealist movement's global situation, from the Parisian group formed by André Breton, the reception of their ideals in Latin-american territory and U.S.A., and finally its troublesome actuation in Brazil, focusing in various efforts, as the poetry of portuguese Herberto Helder, ultraists and creationists avant-gardes in Argentina and Chile, as well as Chilean "Mandrágora" and "Pánico" groups, American Beat Generation and Timothy Leary's psychedelic revolutions, until the three distinct stages of Surrealism in Brazil and its obscure reception by Brazilian criticism, reaching its climax in the confrontation of Roberto Piva's masterworks, *Paranóia* and *Ciclones*.

**Keywords:** *Brazilian Surrealism, Latin-American Surrealism, French Surrealism, Beat Generation, Psychedelics, Shamanism*

## ***Introdução***

### **A harmonia do cosmos na fúria do caos**

Enrique Molina, em um ensaio para o catálogo da exposição Surrealismo Nuevo Mundo, afirmara que o primeiro ato surrealista na histórica foi quando “um homem, em cujo peito se abriga a chuva e o trovão, a fumaça do vulcão e um desmedido desamparo primordial, grava a imagem de um bisão na pedra” (1999, 23), em desafio a um mundo de “delicadeza dinossáurica”. Não apenas o primeiro gesto de representação do imaginário humano, este primeiro artista levantava o braço contra um mundo que desafiava sua sobrevivência; era um primeiro gesto de magia, quando ele talvez intencionasse aprisionar o poderoso espírito da natureza num desenho estático e subjugar-lo à sua própria vontade criadora. Em meio ao caos, surgia o primeiro anseio de cosmogonia.

Milhões de anos se passaram. Civilizações se ergueram, dominaram e desapareceram. O homem aprendera a enfrentar a natureza, acreditando vaidosamente que a poderia domar, com muito mais que desenhos em ocre. O homem tornou-se um dinossauro.

Sua ganância, sua sede por conquistar a seus iguais, sua gana por impor o seu pensamento, a sua razão sobre os espíritos alheios, acabou por banir o sagrado dos círculos da terra, mutilou a arte em uma monstruosidade de plástico que serviria às suas frivolidades egoístas, querendo subjugar seu caráter libertário e curativo.

No começo do século XX, quando a situação tornara-se definitivamente insuportável com a explosão da Primeira Guerra Mundial, um grupo heterogêneo de artistas, de várias partes da Europa, uniu-se para fundar a resposta a essa degeneração crônica da humanidade, libertando o poder vital do onirismo, resgatando a sacralidade, a fúria e a inocência de uma arte primordial. O homem do bisão seria redivivo dentro do surrealismo?

De certa forma, a coesão dessa rebelião não se agüentou por muito tempo. Divergências profundas como poços sem fim, principalmente no campo político, foram aos poucos esfarelando o grupo em brigas internas. Mas do outro lado do oceano, no Novo Mundo, o outrora repositório das esperanças para um futuro de

sobrevida das velhas metrópoles, ainda forte em seus muitos matizes primitivos, receberia o surrealismo e o faria prosperar, afinal.

No Brasil, país que apresentara uma forte resistência aos ideais surrealistas – ideais estes que feriam sua moral conservadora e positivista nas suas mais profundas raízes (dos outros), surgiria um poeta-xamã, pronto para fazer sua revolução pessoal na literatura brasileira, fazendo de sua poesia o tambor mágico que o faria cruzar céu e inferno, carregando o poder divino da cura xamânica pela palavra.

Roberto Piva não esteve sozinho nessa empreitada. Fora nutrido pelos heróis martirizados pelo ideal socialista, pelos defensores do amor louco de Paris e aqueles que fundiram sua mística barroca e indígena ao ideal cosmopolita do surrealismo, pelos beats santificados pela música e pela viagem interior. E, claramente, pelos pioneiros da revolução surrealista no Brasil, como Jorge de Lima, criador de cosmos através do caos da palavra.

Em visita ao Brasil, Jean-Paul Sartre, o arqui-vilão de André Breton e seus companheiros, declarou que “o Brasil é um país surrealista” (frase mais elegante do que “o Brasil não é um país sério”, do General de Gaulle) ao descobrir que o motorista de sua Kombi era também soldado da polícia militar e contrabandista. Esta visão pejorativa do surrealismo, que o quer sinônimo de tudo o que for amalucado e sem sentido, para ter sido o adotado pela *intelligentsia* nacional, que varrerá todas as tentativas surreais no país para debaixo do tapete.

Da primeira obra, *Paranóia*, até uma das suas últimas publicações, *Ciclones*, Roberto Piva assumira uma posição mística para sua obra, fundindo em seu cadinho de alquimista da selva os eflúvios da geração beat, a psicodelia, a magia dita “primitiva” e a posição combativa dos surreais.

A proposta desta pesquisa é apresentar as trilhas traçadas por essa aventura, culminando na fusão experimental que é a poesia de Roberto Piva, um poeta que finalmente tocara o espírito daquele homem das cavernas, ou talvez mesmo do bisão aprisionado por suas tintas.

A missão da poesia é criar um mundo novo a cada poema. E, para haver a ordenada harmonia do cosmos, é preciso que se propague o caos.

## ***Capítulo Um***

### **A vida é sonho**

***“We are such stuff***

***As dreams are made on, and our little life***

***Is rounded with a sleep.”***

***William Shakespeare, The Tempest, Ato IV, Cena I***

Há uma antiga lenda que reza que, uma vez a cada cem anos, assiduamente, o demônio e o judeu errante se encontram para conversar e beber numa taverna em algum lugar de Londres, possivelmente desde o final do século XIV. Entretanto, no dia de seu costumeiro encontro secular no ano de 1589, os dois não eram as únicas celebridades a colocarem a conversa em dia, pois outra dupla, que ao longo dos anos acabaria se tornando igualmente lendária, ali estava discutindo em voz alta, sobre teatro, talento e pactos com poderes obscuros. À mesa ao lado sentavam-se Christopher Marlowe e William Shakespeare.

A essa altura, Marlowe já colhia os louros de seu reconhecimento pela *Trágica história do Doutor Fausto*, sendo saudado como o maior dramaturgo de seu tempo; Shakespeare, por outro lado, lamentava o total “desastre” dos versos de sua primeira peça, a Primeira Parte de *Henrique VI*, queixando-se ao amigo sobre sua própria falta de talento e chegando mesmo ao ponto de dizer-lhe que barganharia, “como seu Fausto”, para ser igualmente talentoso, ou pelo menos, dar sonhos imorredouros aos homens.

Acontece que o “demônio” estava logo ao lado, conversando com seu amigo imortal, e ouviu atento o desejo do jovem ator: foi então que ele se ergueu e caminhou, rumo à mesa onde se reuniam os dois poetas, um homem muito alto e de pele muito branca, com olhos sombrios e a voz negra como a noite, e perguntou por William:

***WILLIAM: Já nos vimos antes?***

***O DEMÔNIO: Sim. Mas os homens esquecem, quando estão despertos. Ouvi sua conversa, Will. Você gostaria de escrever***

*grandes peças? De criar novos sonhos para instigar a mente dos homens? É esse o seu desejo?*

*WILLIAM: Sim.*

*O DEMÔNIO: Então vamos conversar. (GAIMAN, 2005, p. 127)*

A partir desse encontro, William encontrou seu tão desejado talento. Começou a ter sonhos para dar sonhos aos homens, sonhos esses que sobreviveriam a si mesmo e a todos que por eles passassem, por toda a eternidade. Quanto ao homem misterioso com quem conversara na taverna, este apenas encomendou para si duas peças: essas deveriam ser *Sonho de uma noite de verão* e sua última criação, *A tempestade*, ambas tendo como centro o “sonhar”. Pois o patrono e bem-feitor de William Shakespeare não era o reles Mefistófeles do doutor Fausto: ele era o Sonho em pessoa. Foi assim que o maior de todos os poetas ingleses tornou-se o instrumento através do qual o Senhor das Histórias poderia eternizar os sonhos nos corações dos homens.

A história desse pacto, pertencente à um conto ainda maior sobre o encontro entre dois seres imortais, é uma criação do romancista e quadrinista inglês Neil Gaiman, e faz parte de sua obra mais famosa e bem-sucedida, a série de histórias em quadrinhos *The Sandman*, publicada entre as décadas de oitenta e noventa. Essa série se dedica a contar os feitos e as desventuras de uma entidade que é a manifestação física do sonho – o “Sandman” do título, ou “homem-da-areia”, é um personagem folclórico inglês, que derrama areia nos olhos das crianças para adormecê-las e dar-lhes bons sonhos. Contudo, Gaiman não se dedica apenas a contar “aventuras” em que seu herói se envolve, ou sua história pessoal, seus amores frustrados e sua relação tensa com a família (seus seis irmãos, a saber: a Morte, o Destino, a Destruição, o Desejo, o Desespero e o Delírio, seres que antecedem mesmo a existência dos deuses, ou mesmo do universo em si), mas também faz questão de mostrar os efeitos causados pelo seu caminhar entre todas as pessoas; e é nessas histórias, normalmente, que o brilho de sua “mitologia pessoal” se mostra em toda a sua intensidade.

Ora, o Sonho recebe e acolhe a todos em seu reino, o Sonhar, por mais que as mentes despertas jamais tenham lembrança desses encontros. Os piores pesadelos da humanidade derivam de si. Tanto os deuses quanto os animais buscam refúgio em seus braços. Seus passos ecoam à noite em toda parte, seja

no mármore outrora real dos fóruns do Império Romano, seja pelos corredores desesperados do fictício Asilo Arkham. Todos estão sujeitos à ação do Sonho, e de seus irmãos: tanto o imperador Augusto quanto o mendigo que se acreditava Imperador dos Estados Unidos. Tanto a deusa egípcia Bast quanto o palhaço psicótico de origem desconhecida que aterroriza Gotham City. E, principalmente, tanto os artistas quanto as fadas que estes, descuidadamente, crêem ser suas criações própria. Criadores e criaturas, são e loucos, homens reais e ficcionais, todos se encontram em pé de igualdade diante do Senhor dos Sonhos.

Assim, grande parte da tônica da obra de Neil Gaiman dedica-se a trafegar no limite exato entre a ficção e a realidade, o mundo desperto e o mundo “noturno”, e por várias vezes esse limiar é apresentado como o campo da arte: o ponto fulcral dessa arte ser representado pelo sonho é a contribuição magistral de Gaiman na demonstração de sua importância essencial para o ofício do artista; importância essa que encontra seus altos e baixos ao longo da história, como registra pontualmente Gilbert Durand em seu livro *O imaginário*, no qual aponta os períodos iconoclastas, que é forma como ele se refere aos movimentos que se dedicaram a assumir a preponderância de uma razão sobre o imaginário, sempre entremeados – continuamente – por movimentos de ruptura e resgate do elemento onírico.

Uma história criada por Gaiman retrata bem essa divagação acerca da arte de do sonho: em “Calíope”, republicada no volume *Terra dos sonhos*, Richard Madoc, um romancista fracassado e sem inspiração, “compra” de outro velho escritor, talentosíssimo e renomado, a chave de seu sucesso – Calíope, uma das musas gregas, capturada no monte Hélicon e escravizada para servir de inspiração a seu dono. Ao descobrir isso, o Sonho parte em seu resgate e o efetua, mas não sem antes punir o escritor/impostor, dando-lhe a graça que tanto desejava, porém transformando-a em uma maldição terrível:

*MADOC: Mas você não entende... preciso dela. Se não a tivesse, nunca conseguiria escrever. Não teria idéias. (...)*

*SONHO: (...) Você se recusa a libertá-la porque “necessita de idéias”? Você me enoja, Richard Madoc. Quer idéias? Quer sonhos? Quer histórias? Então, idéias você terá. Idéias em abundância. (GAIMAN, 2005, p. 27)*

Richard Madoc foi invadido por idéias. Sua mente pululava de novas histórias, roteiros, romances, filmes, todos ao mesmo tempo, acometendo o escritor “agraciado” por um desespero insuportável, uma necessidade tão premente de escrever tudo o que vinha a sua mente em frangalhos que, no meio da rua, passa a escrever nas paredes, com os próprios dedos, em letras de sangue, até que estes se reduzissem a tocos sangrentos e deformados. Até que Calíope fosse restituída e sua mente, de repente, se esvaziasse por completo, as idéias o abandonando. Com isso, “Calíope” se torna a visão pervertida sobre a “exaltação às musas”, que compõem a introdução dos poemas épicos. Richard Madoc não pediu a permissão de Calíope para que pudesse contar as suas histórias; ele simplesmente invadiu a fonte e forçou uma inspiração que lhe era vedada.

“Calíope” é o exato oposto do que Gaiman quer mostrar ao inserir William Shakespeare na saga de Sandman. Como foi visto acima, num trecho da história “Homens de boa fé”, editada no volume *Casa de bonecas*, o Sonho se aproxima em pessoa do poeta, que se considera um fracasso, e lhe oferece o acesso ao seu reino, uma vez que reconheceu nele um instrumento ideal para seus desígnios. Shakespeare torna-se, assim, um personagem de destaque na série, ainda que só apareça três vezes ao longo da saga. Sua modesta e coadjuvante aparição em “Homens de boa-fé” é a primeira delas.

A segunda acontece em “Sonho de uma noite de verão”, editada em *Terra dos sonhos*, história ganhadora do *World Fiction Awards* de 1991 na categoria de melhor “short fiction”, sendo o primeiro gibi a ganhar tal prêmio. Nessa história fica claro, então, que o misterioso patrono de William Shakespeare lhe encomendara duas peças específicas, para pagar o dom que fora concedido ao dramaturgo: a primeira delas seria *Sonho de uma noite verão*, e é em torno de sua primeira encenação, realizada ao ar livre, que o conto se desenrola. Acontece que o público que chega para assisti-la, os convidados pessoais do Sonho, são ninguém mais, ninguém menos, os próprios personagens da peça – Oberon, rei das fadas, e sua esposa, Titânia, acompanhados por Puck e todo o seu séquito fantástico. Um *míse en abime* de proporções fantásticas, onde os mais irreais personagens podem assistir a sua própria história contada por mortais, rendendo-se à estranha magia do teatro, embevecidos mesmo ao questionar a fidelidade da farsa encenada em relação aos “fatos reais”. Diz Puck: “isso é magnífico... e é verdade! Nunca acon-

teceu, mas ainda assim é verdade. Que arte mágica é essa? (GAIMAN, p. 75). Perto do final da representação, um diálogo expõe não só parte da intenção do Sonho na realização desse espetáculo, como também uma visão muito particular da arte:

*SONHO: ...eles nunca os esquecerão. Isso é importante para mim: que o rei Auberon e a rainha Titânia sejam lembrados pelos mortais até que essa era termine.*

*OBERON: Nós agradecemos, Moldador, mas este folgado, embora agradável, não é verdadeiro. Nada sucedeu dessa forma.*

*SONHO: Oh, mas é verdadeiro. Algo não precisa ter acontecido para ser verdadeiro. Histórias e sonhos são sombras de verdades, que resistirão quando os meros fatos tornarem-se poeira e cinzas, e forem esquecidos. (GAIMAN, 2005, p. 83)*

A última participação de William Shakespeare, já ao fim de sua vida, se dá na exata última edição da série *Sandman*, no qual assume uma posição destacada de protagonista. Em meio ao já moribundo casamento com Anne Hathaway, o carinho da filha Judith e conversas regadas a “cerveja fraca e frango frio” com o amigo e escritor Ben Jonson, William se vê às voltas com a conclusão de sua última peça, que também é a última das duas encomendadas especialmente pelo Sonho: trata-se de *A tempestade*, a história de um mago, Próspero, que outrora fora um nobre italiano e que vive então exilado numa ilha, com sua filha Miranda e espíritos mágicos sob seu comando. Enquanto *Sonho de uma noite de verão* é uma comédia inofensiva sobre uma noite de encontros e desencontros amorosos entre fadas e mortais, vivendo sonhos despertados e sob o poder de “filtros de amor”, *A tempestade* se torna um testamento em homenagem aos poderes do homem e da arte, da magia e, principalmente, do Sonho.

Shakespeare imagina por que essa peça seria a escolhida pelo Sonho para quitar sua dívida, em detrimento de alguma tragédia poderosa como *Macbeth* ou *Hamlet*, mas assim explica seu benfeitor, com uma justificativa bem pessoal: “porque nunca deixarei minha ilha. (...) Eu sou... ao meu modo... uma ilha. (...) Perguntei se você se enxergava em sua história. Eu, não. Eu não POSSO. Sou o Príncipe das Histórias, Will, mas não tenho minha própria história. E nunca terei.

Mas agradeço a você.” (GAIMAN, p. 182) O Sonho não é Próspero, mas sim a própria magia que nele habita e que se manifesta por toda a ilha que ele, “ao seu modo”, é. Quanto a Shakespeare, que ao longo da história discute seu real valor enquanto criador, questionando a diferença entre “arte” e “técnica”, desconfiado de sua função uma vez que reconhece estar servindo como um instrumento para uma “entidade” com quem fizera um pacto e que, mesmo depois de tanto tempo, ainda cultiva dúvidas sobre se não cometera um pecado grave ao entrar em comércio com uma criatura possivelmente pagã, ao final da composição de sua peça, este também se reconhece em sua obra e compreende que seu trabalho também é um uso de magia, e que ele próprio é Próspero. Não apenas Próspero, mas tudo o mais que existe dentro de sua obra. Ele se assume um criador, um *autor*, ao responder a indagação do Sonho:

*SONHO: Diga-me, Will: você se vê refletido em sua história?*

*WILLIAM: Eu seria um tolo se negasse. Sou Próspero, certamente; e confio que serei. Mas também sou Ariel... um espírito incandescente, crepitando como um relâmpago no céu. E sou o rústico Calibã. E sou o taciturno Antônio, sempre fazendo planos. E o velho Gonzalo, dando conselhos ingênuos. E sou Trínculo, o bufão, e Estéfano, o criado, pois eles são palhaços e tolos, e eu também sou um palhaço e um tolo. E, às vezes, ébrio como eles. (GAIMAN, 2008, p. 175-176)*

Terminada a sua obrigação com o Sonho, este o deixa livre para dar a sua “conclusão” à peça, e assim William Shakespeare compõe o texto final de Próspero, personagem já apaziguado, cado partido e livros de magia abandonado, assumindo-se enfim como um humano comum; Shakespeare então se assume igual à sua criatura e pode, afinal, aposentar-se, abandonando a pena e o papel e falecendo anos depois, aos cinquenta e dois anos de idade.

Mais do que uma homenagem a um dos principais vultos da literatura mundial, um “inventor do humano” como o saúda Harold Bloom, que o coloca como epicentro de toda a criação artística posterior a si (e com certeza o senhor Bloom o consideraria pai da literatura o que o precedeu, porém a decência deve refreá-lo às vezes – se bem o próprio dá a entender que acredita claramente que

tudo o que veio antes foi uma preparação ao surgimento desse improvável messias...), o que Neil Gaiman quis de fato ao transformar Shakespeare em um personagem de sua história – e um personagem importante, dada a sua importância como protagonista do posfácio de sua obra – foi demonstrar a importância que o sonho tem para com a arte. Uma homenagem merecida a esse aspecto da mente humana, e que com certeza seria aplaudida pelo pai dos estudos sobre o imaginário, Gaston Bachelard, e por barrocos, românticos e surrealistas. Talvez o próprio William Shakespeare não aplaudisse: ele apenas assentiria com um gesto de cabeça e repetiria a frase dita pela representação de seu real benfeitor, de sua magia: esse pacto “não precisa ter acontecido para ser verdadeiro”.

William Shakespeare foi o grande mestre de uma época que se delineava como uma resistência do imaginário no campo das artes; para ser mais exato, um “terceiro” grande movimento de resistência, como afirma Gilbert Durand. Era a época da Contra-Reforma na Igreja, que “oporá aos excessos da Reforma os excessos inversos da arte e da espiritualidade barroca” (DURAND, 2004, p. 24), momento esse em que arte, espírito e sonho só encontrarão resistência feroz ao esbarrar com o advento do Iluminismo, sua filosofia “neo-racional” a pregar o culto ao homem e um retorno das artes aos modelos estéticos clássicos, em busca de uma “funcionalidade pura” e “alegorias insípidas”. Uma “romanomania”, como chama Durand.

Em seu “ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem”, o livro *O imaginário*, Gilbert Durand não dispõe de muito tempo e espaço para prestar contas detalhadas de autores e obras dos principais momentos históricos de ruptura contra o “racionalismo”, assim dando um breve olhar à contribuição de Shakespeare ao desenvolvimento do imaginário:

*O imaginário teatral de um certo Shakespeare apresentará durante a encenação principal de uma peça uma cena secundária. Isso é tão verdadeiro que, atingir a profundidade da iluminação pela própria aparência e pelo sentido, a sensibilidade e a espiritualidade “barrocas” comprazem-se na multiplicação das aparências “por abismos”. (2004, p. 26)*

O “mise-en-abîme” é um recurso riquíssimo e caro a Shakespeare, surgindo ao final de *Sonho de uma noite de verão* como uma montagem teatral para divertir os reis de Tebas, e que ganha um real estatuto de espelho deformante e multiplicador da realidade em *Hamlet*, em que Cláudio, o usurpador assiste à representação da cena de seu próprio crime, e indigna-se a enxergar este sincero reflexo de sua própria imagem. Um recurso tão caro a Shakespeare que é retomado mesmo na recriação fictícia de sua biografia proposta por Neil Gaiman, que estende o abismo para as profundezas do inconsciente, ou o reino do Sonhar. Não seria, afinal, a relação entre o sonho e a obra de arte um jogo ainda mais delicado de “mise-en-abîme”, onde um reflete e distorce o outro continuamente, propondo um confronto entre o espectador desperto e o adormecido? Ora, o teatro elisabetano tinha como marca principal o esforço constante de imaginação entre o público e o encenador. Era preciso alguma imaginação e muita boa-vontade para acreditar que um rapaz imberbe é a rainha Cleópatra; mais ainda, para acreditar que meia dúzia de soldados portando bem alto alguns galhos de árvores pudesse ser interpretada como a floresta de Birnam a marchar em direção às muralhas de Dunsinane, cumprindo a maldição fatal de Lorde Macbeth. Para olhos contemporâneos habituados a Elizabeth Taylor (perdão, para os “contemporâneos” é melhor falar em Angelina Jolie, *La Taylor* já pareceria estranha com a coroa do Egito diante desses olhos) e aos efeitos especiais da Lucasfilm, assistir a um espetáculo shakespeariano legítimo no Globe Theater do século XVII pareceria um absurdo alienígena, ou um mambembe amador razoável, na melhor das hipóteses. Claro, a capacidade de imaginação do espectador atual foi de certa forma “seqüestrada” durante a “Era da imagem”. Mas algo há que não deixará de existir tão cedo (esperemos), por mais que sofra transformações e ajustes ao longo dos séculos e das escolas filosóficas: um “pacto ficcional”, pacto esse que só é possível graças à prevalência inextrincável do imaginário, do inconsciente, do sonho.

Shakespeare se utilizou dos recônditos misteriosos e noturnos da mente como tema e como ferramenta, talvez de uma forma que nenhum outro antecessor seu tenha usado. Ele é o estopim para as confusões de *Sonho de uma noite de verão*; ele está presente no delírio de Lady Macbeth e as mãos eternamente ensangüentadas de seu marido, além das visões premonitórias que as Três Irmãs desvelam perante seus olhos de guerreiro. Ele está presente na loucura suicida

da inocente Ofélia e do cruel espelho em abismos oferecido a Cláudio por um grupo de atores. Ele ocupa um papel fundamental em *Júlio César*, no sonho revelador da tragédia dos Idos de Março que Calpúrnia, sua esposa, tem e que, não por acaso, se multiplica na forma de um delírio coletivo que afeta a população que vê fantasmas pelas ruas de Roma um dia antes. E, por fim, o testamento e a revelação que Shakespeare concede à boca de Próspero, em *A Tempestade*: “somos feitos da matéria dos sonhos, e a nossa vida breve se encerra com um sono.” Dialogando de perto com Shakespeare e Próspero, o poeta espanhol Calderón de La Barca, também um “rebelde do imaginário” barroco, lega esta poderosa homenagem:

*¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
Una sombra, una ficción,  
Y el mayor bien es pequeño:  
Que toda la vida es sueño,  
Y los sueños, sueños son.*

Os esforços bem-fazejos para a valorização do imaginário, do sonho, do inconsciente, que a querela entre a Reforma e a Contra-Reforma propiciaram e que conduziu, para citar exemplos, ao barroco espanhol de Calderón e o teatro elizabetano de Shakespeare, podem ter encontrado uma barreira racionalista diante da filosofia iluminista que envolveu a Europa dos finais do século XVII ao longo de todo o século XVIII. Porém, o imaginário recobrou fôlego nesse mar de razão ultravalorizada, com o advento de dois outros novos movimentos de resistência: o *romantismo*, cujos primeiros indícios se dão com o movimento do *Sturm und Drang* em 1770 (ou seja, um choque frontal contra o “Século das Luzes”), e o *simbolismo*, que finalmente entroniza o estado libertado – e libertário – da imagem.

O romantismo, como o vê Gilbert Durand, se configura como “a quarta resistência do imaginário aos ataques maciços do racionalismo e do positivismo”. A respeito do alcance do conhecimento que esse movimento preconiza, o estudioso francês assim condensa:

*(...) Esta estética reconhece e descreve um “sexto sentido” além dos cinco que apóiam classicamente a percepção. Mas este “sexto sentido”, que possui a faculdade de atingir o belo, cria, ipso facto, ao lado da razão e da percepção costumeira, uma terceira via de conhecimento, permitindo a entrada de uma nova ordem de realidades. Uma via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe. (DURAND, 2004, p. 27)*

Essa noção de um “sexto sentido”, que ainda será associado de certa forma à idéia de “gênio”, tão prezado pelos românticos e que será combatido tantas vezes, e que conduz à percepção de novas realidades, não se distancia muito da idéia platônica de “mito”, cujo reencontro e renovação costumam ser uma das buscas desses movimentos pró-imaginário: “graças à linguagem do mito, Platão admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma.” (DURAND, 2004, p. 16-17).

Entretanto, claro que o romantismo caiu em armadilhas. A idéia de “perfeição imanente das imagens” acabou por se tornar um entrave à libertação dos sentidos (inclusive do sexto deles) e da imagem, alçando a arte ao estatuto de uma religião autônoma, no século XIX. A salvação, como afirma Durand, será a insurgência de uma novidade estética que coloque em primeiro plano o imaginário, o simbólico. Esta força de resgate será o penúltimo (até o presente momento) movimento de resistência do imaginário: o simbolismo.

*Será preciso aguardar a chegada da corrente “simbolista” para desprezar a perfeição formal e elevar a imagem icônica, poética, até musical, a vidência e conquista dos sentidos. (...) Dar o título de “símbolo” à imagem artística significa apenas fazer do significante banal a manifestação de um simbolismo inefável. (...) A obra de arte irá libertar-se aos poucos dos serviços antes prestados à religião e, nos séculos 18 e 19, à política. (DURAND, 2004, p. 29)*

Agora a imaginação pode ser entronizada como “a Rainha das Faculdades”, como diz Charles Baudelaire. O poeta é dotado de poderes visionários. O verso sofre um desdobramento metafórico muito amplo com o avanço das especulações a respeito dos efeitos da sinestesia sobre o texto, e chega-se assim às “Vogais” de Arthur Rimbaud, o mesmo poeta que sentou a Beleza (tão castiçamente “religiosa”) em seu colo e a achou amarga, durante sua *Temporada no inferno*. O resgate simbolista às “teorias das correspondências” do filósofo, teólogo e místico cristão Emanuel Swedenborg torna-se um esteio para a pluralização das imagens e metáforas das obras, não escapando, e com razão, do elo do movimento com uma tradição esotérica. O uso de psicotrópicos, drogas que alteram o estado mental ou, antes ainda, abrem as “portas da percepção”, nunca foram uma incrível novidade no campo da criação poética – perguntem a Homero e os lotófagos de sua *Odisséia* –, porém, aqui, o inebriamento dos sentidos se torna público e notório e forma uma tradição que continuará a se prolongar, de Baudelaire e seus *Paraísos artificiais* ao *Uivo* de Allen Ginsberg, um século depois.

Aqui estão, entre escritores e pintores, Arthur Rimbaud, Marcel Schwob, Saint-Pol Roux, Maurice Maeterlinck, Tristan Corbière, Gustave Moreau, Odilon Redon. Além desses, também figura Gerard de Nerval e sua escrita onírica, *Aurélia* sendo um romance que transita ao longo de seus capítulos entre momentos de realidade desperta e instantes de pura deformação pesadelística noturna, uma loucura que só encontra par no silêncio da “razão” de Rimbaud. Também há a figura icônica de Lautréamont, “o jogo cultural das colagens, nos *Cantos de Maldoror*, jogado no mundo da grande retórica do romantismo” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 21), e o teatro de Alfred Jarry, que forneceria, também ao lado de Lautréamont, os primeiros passos para a futura formação do chamado “humor negro”. Todos esses nomes funcionam como um ponto de partida para o último bastião resistência do imaginário, que vem a ser o *surrealismo*.

Olhando por esse prisma aqui oferecido, pode-se compreender que o surrealismo, em si, não foi uma novidade completamente autêntica e inédita, mas sim a evolução natural de um processo que caminha até aqui, aos trancos e barrancos, basicamente desde a igreja bizantina. Ou antes ainda. Entre os simbolistas, já se podia perceber o gérmen do chamado “*cogito* do sonhador” que Gaston Bachelard desenvolve em sua *Poética do devaneio*, já em meados do século XX,

e no qual ele exhibirá, claro como a água, tudo aquilo que os surrealistas tentaram tornar sua teoria e prática.

Os surrealistas tinham profunda consciência dessa linha evolutiva, e não se fizeram de rogados em afirmar a sua afiliação, por vezes considerada “maldita”, se maldito for aquele que nada contra a corrente das filosofias e morais vigentes ou, principalmente nos últimos tempos de “domínio” da imagem, contra a corrente capitalista do mercado da arte. No *Primeiro manifesto surrealista*, André Breton, figura central do movimento surrealista, enumera uma série de poetas, contemporâneos e passados, apontando seus surrealismos latentes, quase como se formasse uma incomum árvore genealógica:

*As NOITES de Young são surrealistas do começo ao fim; infelizmente é um padre que fala, mau padre, sem dúvida, mas padre.*

*Swift é surrealista na maldade.*

*Sade é surrealista no sadismo.*

*Chateaubriand é surrealista no exotismo.*

*Constant é surrealista em política.*

*Hugo é surrealista quando não é tolo.*

*Desbordes-Valmore é surrealista em amor.*

*Bertrand é surrealista no passado.*

*Rabbe é surrealista na morte.*

*Poe é surrealista na aventura.*

*Baudelaire é surrealista na moral.*

*Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures.*

*Mallarmé é surrealista na confidência.*

*Jarry é surrealista no absinto.*

*Nouveau é surrealista no beijo.*

*Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo.*

*Fargue é surrealista na atmosfera.*

*Vaché é surrealista em mim.*

*Reverdy é surrealista em sua casa.*

*Saint-John Perse é surrealista a distância.*

*Roussel é surrealista na anedota.*

*Etc.*

*Insisto, eles nem sempre são surrealistas, nesse sentido que descubro neles um certo número de idéias preconcebidas, às quais, bem ingenuamente, eles se apegavam. Apegavam porque ainda não tinham ouvido a voz surrealista (...) (BRETON, 1985, p. 58-59)*

Claro, é preciso mencionar que Breton também inclui numa nota de rodapé o pintor italiano Paolo Uccello (1397–1475), sobre quem o simbolista Marcel Schwob, numa das biografias fantásticas de seu livro *Vidas imaginárias*, diz que “não se lembrava mais da realidade das coisas, mas de sua multiplicidade e do infinito das linhas” (1997, p. 94), uma referência a suas pesquisas acerca da perspectiva e as várias narrativas concomitantes representadas em seus quadros. Também é impossível deixar de mencionar, “o bom número de poetas [que] poderiam passar por surrealistas, a começar por Dante, e, em seus melhores dias, Shakespeare.” (BRETON, 1985, p. 58)

Em termos de elementos, período histórico e artefatos, os surrealistas tiveram entre suas mãos uma gama incrível de recursos para dar ao imaginário a definitiva posição de honra. Primeiramente, derivavam da revolução psicanalítica perpetrada pelos estudos de Sigmund Freud, sobre a qual se sustentava o mítico “Departamento para a Pesquisa Surrealista” na rue de Grenelle no. 15 e seu simbólico mote: “Parents! Racontez vos rêves a vos enfants” [Pais, contem seus sonhos a seus filhos]. Basicamente, era de seus estudos sobre Freud que se derivaram as grandes técnicas de criação surrealista, especialmente a “escrita automática” e suas “frases de despertar”, que consistiam numa espécie de “piloto automático” para a escrita, que deveria acompanhar a velocidade do pensamento, normalmente partindo de um mote que fosse uma frase advinda do final de um sonho:

*Totalmente ocupado como ainda estava com Freud naquela altura [isto é, 1916, quando trabalhou no departamento de neurologia do hospital de Nantes] (...) resolvi obter de mim próprio o que estávamos a tentar obter deles [os pacientes], nomeadamente um monólogo falado tão rapidamente quanto possível sem qual-*

*quer intervenção por parte das faculdades críticas, um monólogo consequentemente não obstruído pela ligeira inibição, e que era, tão rigorosamente quanto possível, parecido com o pensamento falado. (BRETON, apud KLINGSÖHR-LEROY, 2007, p. 8)*

Essa técnica, junto com as de colagem e *frottage* das artes plásticas (“mistura” de imagens pré-existentes e desconexas, e o efeito obtido pelo “esfregamento” do instrumento de pintura na superfície sobre uma textura específica, nessa ordem), e também as experiências de “acaso objetivo” na poesia, das quais a mais conhecida é o “cadáver delicado” (*cadavre exquis*, nome e que se dá ao poema composto por versos escritos por diversos autores, sem o conhecimento prévio do verso anterior, tendo apenas como referência um mote pré-estabelecido – e às vezes nem isso), eram maneiras de alçar as forças criadoras ao campo do inconsciente, de certa forma “neutralizando” a autoria pessoal. Uma “morte do autor” barthesiana posta à prova na própria prática artística, e que, de certa forma, marca uma espécie de ruptura de André Breton com a idéia de “poeta como visionário” de Arthur Rimbaud, essas técnicas aproximam esse “não-autor” da idéia concebida de *cogito* do sonhador de Gaston Bachelard, anteriormente citada. A dita “frase de despertar”, ou *incipit*, advinda ao ser despertado do poeta oriunda de um estágio mais superficial do sono (o momento de despertar), aproxima-se da criação que vem através do “devaneio”, o sonho desperto (não-noturno) no qual, para Bachelard, o indivíduo preserva sua identidade o seu “sujeito”. Já a criação automática que se segue, “sem qualquer intervenção por parte das faculdades críticas (no caso, a consciência ou um *super-ego*), acaba por estar relacionada ao sonho noturno, onde não é possível a existência de um “sujeito”, de um *cogito*, de um “pensamento” que o faça “ser”.

*Em tais sonhos o sonhador nunca encontrará uma garantia de sua existência. Esses sonhos noturnos, esses sonhos de extrema noite, não podem ser experiências onde se formula um cogito. O sujeito perde neles o seu ser – são sonhos sem sujeito. (...) Mesmo que se trate de sonhos que, saídos da noite, podem ser desenvolvidos sobre o fio de uma história, alguém jamais nos dirá qual é o ser verdadeiro da personagem arrebatadora? É ele*

*realmente nós? Sempre nós? Reconhecemos nele o nosso ser arrebatador, esse simples hábito de vir-a-ser que está ligado ao nosso ser? Ainda que possamos redizê-lo, reencontrá-lo no seu estranho vir-a-ser, o sonho não é o testemunho do ser perdido, de um ser que se perde, de um ser que foge ao nosso ser? (...) É certamente difícil traçar a fronteira que separa os domínios da Psique noturna e da Psique diurna, todavia essa fronteira existe. Há dois centros de ser em nós, porém o centro noturno é um centro de concentração vaporoso. Não é um “sujeito”. (BACHELARD, 2001, p. 141-142)*

A segunda grande força da qual os surrealistas se aproximaram foi a *Revolução Socialista*, a cuja causa o grupo se apegou praticamente do início de sua formação até seu fim – mesmo que para isso os seus projetos iniciais sofressem graves mutilações, ou mesmo verdadeiros cismas entre seus membros fundadores. Ora, os objetivos da Revolução se adequavam perfeitamente, ou assim acreditavam, aos anseios sobre os quais os ideais surrealistas estavam fundamentados; uns deles é retratado pelo lema divulgado na primeira edição da revista *La Révolution Surréaliste*: “é preciso conseguir uma nova declaração dos direitos do homem.” (DUPUIS, 2000, p. 26) O segundo, e ainda mais clássico, é a herança que Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, lhes legara: “a poesia deve ser feita por todos.” Some-se a isso o constante confronto contra a degradação burguesa e capitalista contra a arte, existente já há tantos séculos e que parece ter alcançado agora o seu limiar, com a vasta gama de recursos técnicos para a produção e a reprodução dessa mesma arte. Essa era da “reprodutibilidade técnica da arte”, como a chama Walter Benjamin, é aquela que consolida a construção da “civilização da imagem”, nos dizeres de Gilbert Durand, uma era em que a imagem mental parece alcançar uma sobreposição à dita “galáxia Gutemberg”, “isto é, a supremacia da imprensa e da comunicação escrita – com sua enorme riqueza de sintaxes, retóricas e todos os processos de raciocínio” (DURAND, 2004, p. 5).

A ambigüidade dessa era é grande. Embora finalmente pareça dar à imagem um estatuto honroso que sempre lhe foi negado, ao mesmo tempo ela conseguiu um “efeito perverso” que ninguém nunca previu porque nunca desejaram

levar a imagem realmente a sério. As pesquisas científicas com relação aos aparatos e a tecnologia dessa tal era sempre se maravilharam mais com seu tecnicismo do que com seus impactos e efeitos, como acontecera com os físicos nucleares e suas inocentes pesquisas até a tragédia de Hiroshima, numa analogia feita por Durand, e indicativa da crise da cultura.

*Como a imagem sempre foi desvalorizada, ela ainda não inquietava a consciência moral de um Ocidente que se acreditava vacinado por seu iconoclasmo endêmico [como observado ao longo de toda a obra]. A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do “distrain”. Todavia, as difusoras de imagens – digamos a “mídia” – encontram-se onipresentes em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos (...) às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora... (DURAND, 2004, p. 34)*

O movimento surrealista, mergulhado nessa era de revoluções e crise dos valores da cultura, entretanto, acaba não suportando e chegando a ver a “derrota” de seus objetivos principais por, de certa forma, não ter sabido atuar em meio a todas essas novidades. Quanto à Freud, por exemplo, suas pesquisas mostraram-se incrivelmente limitadas, segundo os estudiosos do tema.

Um uma determinada altura de seu livro *O surrealismo*, Jacqueline Chénieux-Gendron afirma que havia uma deficiência muito grande na aproximação às obras de Sigmund Freud na França da década de vinte, devido a poucas traduções (ou mesmo de traduções de qualidade considerável) e, logo, apenas os integrantes alemães do movimento – Max Ernst, por exemplo – podiam ter um horizonte mais amplo acerca do freudismo. Já Jules-François Dupuis é mais maldoso quanto ao conhecimento de causa freudiana de Breton e companhia, ao explicitar que, muitas vezes, ao usar dos recursos oníricos em suas criações, eles se limitavam a voltar-se ao *Interpretação dos sonhos*, única e exclusivamente, como se

fosse um livro de cabeceira. Ainda sobre a aproximação do surrealismo à psicanálise, Dupuis afirma:

*A arte da psicanálise – assim desembaraçada de sua seca pretensão terapêutica – e a psicanálise de uma arte feita por todos teriam, no espírito dos surrealistas, lançado as bases de um comportamento social radicalmente outro. O fracasso deste projecto, antes mesmo de ter sido formulado com clareza, pesará esmagadoramente na aproximação ao partido comunista. (2000, p. 74)*

Afinal, os comunistas são bastante desconfiados da psicanálise, numa atitude não muito esperta, uma vez que a partir dela poderiam “combater, em completo conhecimento de causa, os processos afectivos da família, da religião, da pátria, etc.” (YOYOTTE, apud DUPUIS, 2000, p. 55), o que era uma das intenções iniciais da dita “revolução” surrealista. E, com o comunismo, vem a outra grande consequência da derrocada do surrealismo: o esfacelamento que o grupo sofrerá graças às constantes disputas de cabo de guerra entre os desejos revolucionários artísticos e os anseios pela militância firme junto aos partidos comunistas. O surrealismo não sobreviveu às brigas internas geradas pelo mesmos anseios de atingir um objetivo em comum – seu corpo foi esquartejado por ideologias conflitantes, por trotskistas e stalinistas, até acabar por arrefecer e chegar a um ponto final, com a morte de seu líder, André Breton, e suas últimas manifestações degradingolarem no aspecto mercantilista “Avida Dollars” de coisas como a *pop-art* e a publicidade. Afastados de uma prática social generalizada, de uma militância poética fiel a seus princípios, presos a passar mais tempo planejando a ação em comitê do que realmente agindo, resta a frase conclusiva triste, porém apaixonante, de Jules-François Dupuis: “esses revolucionários de coração só farão golpes de Estado no reino do espírito.” (2000, p. 64)

## ***Capítulo Dois***

### **Um movimento cidadão do mundo**

*‘Insisto expressamente em fazer esta  
comunicação em Paris porque a França é  
o país mais inteligente do mundo, o país  
mais racional do mundo, enquanto eu,  
Salvador Dalí, venho da Espanha, que é o país  
mais irracional do mundo,  
o país mais místico do mundo.’*  
*Salvador Dalí, Libelo contra a arte moderna, p. 17*

O canto de cisne do surrealismo, com o falecimento de André Breton em 1966 e o esfacelamento definitivo do grupo original não quis dizer, contudo, que seus esforços foram em vão. Muito pelo contrário, as especulações estéticas, teóricas, morais e afins do movimento renderam frutos que ainda perdurariam ao longo de todo o século, e em toda parte do mundo. Ora, apesar de os preceitos estritamente surrealistas serem seguidos, a princípio, estritamente em Paris (e, por extensão, também na Bélgica), cosmopolitismo sem fronteiras do movimento estava estabelecido na própria composição do grupo original. Esta “internacional surrealista” é listada por Jean Schuster: “o grupo, em Paris, reunia os alemães Ernst e Bellmer, o austríaco Paalen, os romenos Tzara, Brauner, Hérold e Trost, o norte-americano Man Ray, os cubanos Wifredo Lam e Camacho, os canadenses Benoît e Mimi Parent, os espanhóis Dalí, Buñuel e Domínguez, o mexicano Octavio Paz, os tchecos Heisler e Toyen, etc.” (1999, 108)

Na Bélgica, o grupo “Correspondance”, de Camille Goemans e Paul Nougé afiliaram-se a Breton desde 1925; daqui sairia um grupo “surrealista-revolucionário”, formado por Paul Borgoignie, Achille Chavée, Christian Dotremont, Marcel Havrenne, René Magritte, Marcel Marien e Louis Scutenaire, além do já referido Nougé, que acusariam o velho grupo surrealista de um conservadorismo inaceitável e assumiriam, para si, a missão sagrada de pôr abaixo os alicerces da burguesia intelectual. Pelo menos até também encontrarem o partido co-

munista e caírem na mesma armadilha em que foram pegos Breton e seus “camaradas”. Segue-se a advertência publicada pelo grupo em 7 de julho de 1947:

*Proprietários, vigaristas, druidas e peraltas, o que vocês fizeram não chega: é ainda ao SURREALISMO que associamos a nossa tentativa de orientar no MESMO SENTIDO O Universo e o desejo [...] E para começar ele não servirá mais de estandarte aos gloriosos, de trampolim aos cautelosos, de tripode às pitonisas, não será mais o calhau filosófico dos distraídos, a fronda dos tímidos, a bisca dos preguiçosos, o “a cabeça é que sim” dos impotentes, o ataque apoplético dos “poetas” ou o ataque apopolítico dos literatos. (apud DUPUIS, 2000, p. 46)*

Ainda na Europa, pode-se mencionar o grupo iugoslavo encabeçado por Marco Ristic e o grupo tcheco fundado em 1933 e relacionado ao teórico e poeta Karel Teige e ao pintor Jindrich Styrský. É desnecessário mencionar a Espanha e a Alemanha, uma vez que entre os principais cabeças do movimento francês eram os artistas plásticos Salvador Dalí e Max Ernst.

Em Portugal, cuja tradição literária já estava imbuída de um “pré-surrealismo” sensacionista com Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, é preciso fazer menção a Herberto Helder, poeta nativo da Ilha da Madeira e que colaborou em muitas revistas literárias, sendo um dos nomes de maior peso do movimento surrealista português na década de cinquenta, do qual acabaria por se afastar, devido à sua natureza discreta e reservada, avesso às instituições literárias canônicas. Sua obra, do poema *O amor em visita*, datado de 1958, até *Do mundo*, de 1994, passando por seu livro de contos *Os passos em volta*, de 1963, é inteira pontuada pelo desdobramento metafórico *ad infinitum*, a cosmogonia poética xamânica de suas criações estando relacionada à busca pela recriação e renovação do mito, preceito caro aos surrealistas, além do resgate do “pensamento selvagem” – ou seja, a origem do pensamento simbólico do homem moderno, estatuto que este recobra com os estudos de Roger Caillois e, principalmente, Claude-Lévi Strauss –, o que fica patente em seu interesse pela tradução (ou transcrição) de poemas mitológicos da tribo indígena caxinauá, e também cantos maias de cura, em seu livro *Ouolof*.

Ainda sobre a criação surrealista de Helder, há que se apontar que a presença insidiosa do método paranóico-crítico, desenvolvido por Salvador Dalí e que teria por exemplo dos mais radicais o livro *Paranóia*, de Roberto Piva, é uma marca constante em seu já mencionado livro de contos *Os passos em volta*. Um exemplo notável é o conto “Teorema”, no qual toma por enredo o fato histórico da punição dos assassinos de Dona Inês de Castro, amante do príncipe herdeiro, e conseqüentemente rei, Pedro I, filho de Afonso IV, no século XIV.

O ponto crítico-paranóico a Dalí que Herberto Helder emprega nesse conto é demonstrado através de uma sobreposição de épocas e narrativas, fundindo, numa mesma linha, o Portugal medieval da punição sanguinária de Dom Pedro e o buzinaço das avenidas da Lisboa contemporânea do poeta. Cria-se uma ponte condutora entre Luís de Camões, imortalizador da “linda Inês”, e Helder, que aqui funde, numa só pessoa, a morta, o matador e o provedor da punição, o príncipe a deliciar-se do sangue do coração extirpado do algoz de sua amada. Assim, a estrutura surrealista do conto é a mesma fusão informe de sons, cores e sensações de um sonho, trazendo nesse caldo toda a sua significação.

O momento e o local onde Coelho, um dos algozes de Dona Inês, é executado, é o Portugal nascido dessa fusão “paranóica”: Idade Média e Contemporânea num mesmo instante, entretecidos da maneira mais natural possível. Ali, o rei Dom Pedro fita junto aos pombos a estátua do marquês de Sá da Bandeira e a Barbearia Vidigal, ao som do povo sedento por sangue justiça e Paraíso mesclado às buzinas do carro. O que o mito nacional propõe é essa fusão, e Herberto – criador de mitos como é – demonstra que não há dois instantes e duas nações, nem mesmo um nasceu do outro, nem se tornou prolongamento natural: o Portugal dos mestres trovadores nunca deixou de ser o Portugal de Ornatos Violetas. Em “Teorema”, o mito vai além de uma ponte entre dois instantes: o Instante uno e eterno foi erguido e sempre permanecerá contido sobre essa ponte.

Não só na construção do cenário essa paranóia se faz presente, mas também na construção do personagem e a narração que proporciona ao leitor/espectador. Coelho, o criminoso, narra os fatos durante sua execução como se estivesse em outro lugar que não seu corpo morto, talvez através dos olhos dos pombos que voejam em torno da estátua de Sá da Bandeira. Na verdade, isso porque Coelho não é apenas Coelho. Ele é a encarnação do mito recriado por Helder e seu misticismo de tons obscurecedores. Dona Inês morta nasceu

para a pátria, para a História, para o Mito através de sua morte pelas mãos de Coelho, e pelas de Dom Pedro que o matou. Inês, que “liberta-se do casulo carnal, transforma-se em luz, em labaredas, em nascente viva” (HELDER, 2005, p. 97), faz parte de Coelho e está dentro dele, no ainda pulsante e quente coração arrancado. E Coelho sobrevive dentro de Dom Pedro, que come este órgão, simbólico para a vida, o amor, o desejo, num gesto de crueldade e benevolência, recebendo assim também a parte de Inês que habita no corpo do criminoso punido. São três personagens a formarem a definitiva Santíssima Trindade da formação do povo – e da literatura portuguesa.

Do outro lado do Oceano Atlântico, o surrealismo encontrou uma benfeitoria. A América já era bem conhecida dos surrealistas franceses, para o bem ou para o mal, uma vez que se tornou o território de auto-exílio para artistas e estudiosos europeus durante a ascensão do nazismo e a explosão da Segunda Guerra Mundial. Para os Estados Unidos, em 1940, partiram Max Ernst, Marcel Duchamp, André Masson e André Breton, lá encontrando Yves Tanguy, que para lá já havia se adiantado, e entrando em contato com David Hare, reunião essa que rendeu a publicação da revista *VVV* em 1942 (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 91), na qual inclusive foi publicada pela primeira vez os *Prolegômenos a um terceiro manifesto surrealista ou não*. Breton já estivera no México, onde travara o famoso encontro com o pintor muralista Diego Rivera e o revolucionário exilado Lev Trotsky, escrevendo com eles (Trotsky, entretanto, acabou por não assinar) o manifesto *Pour un art révolutionnaire indépendant*. Ao México também viajou Benjamin Péret, um dos membros mais combativos (literalmente) do movimento parisiense e que, vale frisar, já tivera uma passagem pelo Brasil, de onde “foi expulso (...) por decreto. – ato de 10 dezembro de 1931 assinado por Getúlio Vargas” (LIMA, apud NOGUEIRA, 2004, p. 174).

O surrealismo, desde o seu início, foi conquistado pela “magia” que transpira das artes de culturas distantes e estranhas à velha Europa, como as da África e da Oceania – Jacqueline Chénieux-Gendron lembra a publicação de fotos de máscaras melanésias acompanhadas de poemas de Phillipe Soupault na revista *La révolution surrealista* no. 7 (1992, p. 22). Os motivos desse interesse são também expostos por ela da seguinte forma:

*É na arte dessas terras estranhas (mais facilmente do que nas literaturas inacessíveis em razão da barreira da língua, ou cujos vestígios escritos são inexistentes) que o surrealismo pode reconhecer os sinais de uma beleza reveladora, cuja origem seria a consciência em que se encontra o artista de sua participação cósmica. (1992, p. 21)*

Uma comunicação imagética, livre de barreiras “conscientes”, a colocar o artista em comunhão com as manifestações simbólicas do “pensamento selvagem” ao qual Claude Lévi-Strauss propõe um resgate dos parâmetros positivistas vigentes na antropologia, verificando o que Gilbert Durand afirma, a respeito das pesquisas do antropólogo francês: “em cada homem subsiste um patrimônio ‘selvagem’ infinitamente respeitável e precioso. (DURAND, 2004, p. 50). A América também causaria esse mesmo *frisson* entre os surrealistas, como é visível na segunda exposição da Galeria Surrealista de 1927, onde se exibem “objetos da América”, vindos da Colúmbia Britânica, do Novo México, do México, da Colômbia e do Peru, além da “descoberta” dos índios Hopi e dos Pueblos feita por Breton em 1945, *O mundo mágico dos maias* pintado por Leonora Carrington, e a elevação ao estatuto de “obra de arte”, até então não realizado por museu americano algum, dos objetos rituais dos índios da costa noroeste americana a que Max Ernst se dedicou em 1941: “se já pertenciam às coleções do Museu de História Natural, não eram ainda reconhecidos como objetos de arte.” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 24-25) No México, as comemorações do “dia de los muertos”, onde a morte é celebrada com um festejo animado, quase como um carnaval mórbido de oferendas, danças e caveiras sorridentes a estampar até mesmo doces infantis, mostra-se “a mais completa tradução” que almejavam os surrealistas com o seu “humor negro”, a “predileção do humor por brincar com a imagem da morte, pois então é elevada ao máximo a sua potência de recuperação do real” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 105). Não é à toa que se tornou célebre a frase de André Breton pelo país, saudando-o como “o país surrealista por excelência”.

## **2.1. Uma breve trajetória do surrealismo na América Latina**

*‘Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!*

*Hacedla florecer em el poema.*

*Sólo para nosotros*

*Viven todas las cosas bajo el Sol.*

*El poeta es um pequeño Díos.”*

*Vicente Huidobro, El espejo de agua*

O caso da América Latina, em particular, é que ela se mostra um terreno mais fértil ao surrealismo que qualquer outro, uma vez que preservou, no íntimo de sua cultura, a tradição de seus colonizadores espanhóis: o *barroco*, que não deixa de ser uma das fontes ancestrais do movimento nascido em Paris, o que mantém viva em sua criação artística o gosto explosivo pela imagem e pelo mito, o que, afinal, torna o continente inteiro tão disparatado do Brasil, com suas entranhas eternamente emaranhadas nos ramos meticulosamente farpados do racionalismo francês (racionalismo esse que se manteve num sangrento cabo-de-guerra com André Breton e seus correligionários, na França). O imaginário, e o desejo da imaginação barrocos advêm ao pensamento latino-americano desde sua catequização jesuítica, uma vez que o próprio padre catequista, de acordo com os *Exercitia spiritualia* de Santo Inácio de Loyola, precisava transitar pela imaginação, se quisesse ser capaz de conduzir a pureza da palavra divina aos filhos “desgarrados” de Nosso Senhor:

*O companheiro de Jesus é submetido a exercícios de imaginação sistemáticos desde o noviciado: visualização seguida de contemplação de cenas do Inferno, da Natividade, da fuga do Egito, da crucificação e da raríssima representação de Jesus à sua mãe (uma aparição concreta, segundo um exercício de aparições). (DURAND, 2004, p. 26)*

A riqueza vanguardista latino-americana é gigantesca, calcada numa tradição imagética forte oriunda do choque entre o *chiaroscuro* do Velho Mundo barroco e a magia inscrita na pele dos jaguares da cultura pré-colombiana. Dessa fusão indissolúvel nasce uma literatura de tintas verdadeiramente genuínas, concretizando com clareza o espírito cosmopolita (ou “mestiço”, nas palavras de Sérgio Lima), tornando a América (e principalmente a América hispânica) a base para prática surrealista dita autêntica, após a diáspora do grupo que ocorreu com a irrupção da Segunda Guerra Mundial. Por “autêntica”, deve se levar em consideração os critérios estabelecidos por Jean Schuster, membro tardio do movimento, no texto “A diáspora surrealista na América durante a Segunda Guerra Mundial”: “a) atividade coletiva, b) duradoura, c) ligada à história contemporânea, d) e isenta de preocupação proselitista.” (1999, 108) Nesse momento, a América recebia os principais ativistas do grupo francês, espalhados como a explosão de uma bomba de fragmentação, confrontando-se pessoalmente com o imaginário forte que daria um novo vigor ao movimento surrealista. Não que a idéia de “cosmopolitismo” tenha sido recebida de braços abertos do lado de cá do Atlântico, uma vez que a América Latina, incluindo o Brasil, ainda estava no afã de início-de-século da busca pela identidade nacional – entretanto, e agora excluindo o Brasil, havia um grande e importante número de artistas que enxergavam mais além do cabresto institucional, comungando com a idéia defendida pelo poeta mexicano Octavio Paz, este também um surrealista à sua maneira:

*Uma literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, freqüentemente, contra essa realidade. A literatura hispano-americana não é uma exceção à regra. Seu caráter singular reside no fato de que a realidade contra a qual se levanta é uma utopia. Nossa literatura é a resposta da realidade real dos americanos à realidade utópica da América. Antes de ter existência histórica própria, começamos por ser uma idéia européia. Não é possível entender-nos se se esquece de que somos um capítulo da história das utopias européias. (PAZ, 1996, p. 126-127)*

A Hispano-América não estava estagnada durante o momento em que a roda da fortuna da crise cultural girava enlouquecidamente como uma máquina

futurista e marinettesca na antiga metrópole, semeando os campos de onde brotaria o surrealismo de Anré Breton e seus companheiros. De forma alguma. Ela acompanhava, à sua maneira, a caminhada das vanguardas, adequando-as à sua verdade imaginativa. Nesse mesmo período, a América Latina também estava em ebulição cultural, ansiosa por encontrar também os seus próprios “ismos”. Claro que, para tanto, estavam abertos à novidade que vinha do outro lado do mar. Por ironia do destino (sempre ele), o que vinha não deixava de estar fazendo o caminho de volta.

*A questão do trânsito da vanguarda entre a Europa e a América e das relações entre seus respectivos focos é interessante e muito reveladora de outro aspecto essencial do movimento [o surrealismo]: o caráter autenticamente internacional de suas propostas e de sua linguagem. A vanguarda fala todas as línguas e parece, com variações naturais, quase em toda parte – até mesmo além do mundo ocidental – e quase ao mesmo tempo. (OVIEDO, 2001, p. 291)*

Com o “esgotamento” do modernismo hispano-americano por volta de 1920, abre-se espaço para a poesia de vanguarda, ou dita “contemporânea”. Quanto a “modernismo”, assim foi chamado o período literário que teve início com a publicação, em 1888, de *Azul*, do poeta nicaragüense Rubem Darío, o grande mentor do movimento, e que teve como expoentes José Martí e Leopoldo Lugones, entre tantos outros. Grosso modo, esse modernismo estava calcado nos preceitos do simbolismo e do parnasianismo. Para o crítico mexicano José Luis Martínez, professor da Universidade Autônoma de México, essa poesia subsequente ao modernismo seguiam duas vertentes distintas. Uma dessas tendências é por ele chamada de “pós-modernismo”, dedicava-se a corrigir “excessos ou defeitos” que identificavam nos modernos, tentando com isso a “busca da simplicidade e da intimidade lírica, reações contra a tradição clássica, contra o romantismo, contra o prosaísmo sentimental ou contra a sensibilidade e as formas modernistas por meio da ironia” (MARTÍNEZ, 1987, p. 76): no final, boa parte acabava por ser uma espécie de prolongamento, ou refinamento, daqueles a quem desejavam “consertar”. Já a segunda vertente apontada por Martínez era a composta pelos “incon-

formados e os revolucionários”, que buscavam a liberdade artística e o despreendimento do passado, poetas de fato em sintonia com as grandes revoluções artísticas européias. A essa tendência da nova poesia latino-americana, Martínez chama de “ultra-modernismo”, ou simplesmente “ultra”. Aqui se situam o peruano César Vallejo, inventor de palavras e usuário da escrita automática, e novamente, Jorge Luis Borges.

Os “ultramodernos” tinham como base os seguintes parâmetros: a dedicação à metáfora, sobretudo as mais chocantes e desconcertantes, de preferência relacionadas a outras áreas ou mesmo à inovação tecnológica, a criação de neologismos e porque não de línguas totalmente novas (tome-se o exemplo do artista plástico argentino Xul Solar), a eliminação de inutilidades verborrágicas, formas poéticas estritas, rimas e, principalmente, a abolição de sentimentalismos e “adorno excessivos”, o que é uma clara afirmação de uma “ruptura da tradição”, entrando diretamente em choque com o movimento de Ruben Darío. Esses jovens poetas, dedicados a publicar nas revistas *Proa*, *Prisma* e *Martín Fierro*, para citar as mais importantes, também se tornou conhecida posteriormente com a alcunha de “geração heróica”, como aponta Borges em um artigo de 1937, publicado hoje no volume *Textos cativos*. “A nova geração, ou heróica, como também é chamada, cumpriu plenamente seu intento: arrasou a Bastilha dos preconceitos literários, impondo novas idéias estéticas à consideração de achacosos simbolistas...” (BORGES, 1999, p. 300). Esse trecho, escrito por um jovem de nome Cambours Ocampo e citado no referido artigo, é uma mostra do impacto causado pelos ultras na literatura argentina.

A vinda do ultraísmo para a América pelas mãos do escritor argentino Jorge Luis Borges é, de uma certa maneira, um retorno desse para a pátria de seus pais; afinal, o ultraísmo espanhol tem uma grande dívida para com o “creacionismo”, oriundo do Chile e que influenciara fortemente as vanguardas da metrópole hispânica, criação do poeta Vicente Huidobro.

Huidobro fora, à sua época, o mais genial e inventivo poeta da América Latina, desenhando para si próprio um futuro grandioso de revolucionário das letras e evoluindo teorias poéticas vigorosas desde seus primeiros livros. Ainda no Peru, quando escreve o livro *El espejo de agua*, lança as bases do creacionismo, que levaria para Paris e Madri, onde tivera uma recepção acolhedora, quer por admiradores, quer por polemistas.

Não demorou muito para que entrasse em contato com algumas das melhores cabeças da Europa, colaborando junto a eles em diversas publicações, na Espanha e na França. Conheceu Rafael Cansinos Assens, Tristan Tzara, Hans Arp, Apollinaire, muitos dos membros do grupo surrealista parisiense, além de Pierre Reverdy, co-fundador e diretor da revista *Nord-Sud*, com quem brigaria posteriormente, além de Guillermo de Torre, com quem travaria uma grave polêmica em torno da criação do creacionismo. Diz José Ortega:

*É importante sublinhar que, entretanto, a idéia creacionista já existia antes de o poeta [Huidobro] chegar a Paris e a Madri, porque durante um tempo circulou uma errônea (ou mal-intencionada) versão do ultraísta Guillermo de Torre. Segundo este, Huidobro era um plagiador, pois teria alterado a data original de El espejo de agua [ou seja, 1916, em Buenos Aires] para ocultar que foi em Paris – e sob a influência de Pierre Reverdy – onde concebeu o creacionismo. (2001,308)*

Independente da validade das acusações de Torre, o fato é que o desenvolvimento e raio de alcance do creacionismo, independente de sua paternidade, deve-se única e exclusivamente ao chileno, que assimilara ao seu projeto o dadaísmo o cubismo e mesmo o relutante ultraísmo, que embora declarasse sua independência do creacionismo, seria indelevelmente influenciado por ele. Mesmo assim, não agradavam a Huidobro o futurismo (que, de acordo com o testemunho de Borges, encontrara um meio de se misturar ao ultraísmo), ou mesmo o surrealismo, contra o qual se mostrava especialmente cruel, chegando a chamá-lo de “um simples passatempo familiar para depois das refeições” (OVIEDO, 2001, 310). Porém, José Miguel Oviedo acredita que o desgosto de Huidobro por Marinetti e Breton seja mais de ordem pessoal do que estética, uma vez que o poeta chileno competiria com ambos pelo controle total das vanguardas, submetendo todas as outras a seu projeto, além de ser possível localizar “emanações” de ambos os movimentos em sua criação.

Seu movimento era audacioso, e em muitos pontos compartilhava da mesma audácia inovadora do surrealismo de André Breton. O creacionismo se pautava na idéia do “poeta como um pequeno deus”, ignorando a realidade física

e recriando um mundo novo numa poesia viva, emancipada, a criação verbal opondo-se à natureza viva, buscando assim uma autonomia demiúrgica através de uma linguagem única, de imagens fortes livres do sentimentalismo modernista, implodindo a sintaxe de uma maneira próxima à dadaísta. A obra-prima de Huidobro, *Altazor*, é o mais glorioso fruto da aventura creacionista: um poema extenso, em uma queda vertiginosa, que desenrola uma cosmogonia invertida da linguagem, grandiosa e ainda assim limitada. Enquanto desenvolve-se rumo ao desfecho, a linguagem se purifica de seus excessos, de excrescências, de conectivos, de pontuações, jogando os espaços em branco, até se esfacelar num canto primitivo, cada vez mais próximo do canto dos pássaros, esvaziado, reduzido ao puro e simples som, transformado em uma linguagem primordial, adâmica, sagrada e universal. “O creacionismo é uma vasta operação de limpeza da linguagem, não só pela formação de um novo sistema de imagens e de uma rede de relações insólitas entre elas, mas também por reformar as leis que regem a estrutura do verso castelhano. Reformar? Mais apropriado seria dizer *revolucionar*.” (OVIEDO, 2001, 311)

A experiência de Vicente Huidobro não seria o primeiro exemplo de uma forte influência latino-americana na arte da antiga metrópole; vale a pena lembrar que Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, um dos mais importantes precursores do surrealismo, nascera no Uruguai, viajando para a França numa idade em que sua formação cultural já estaria bem constituída. Apesar disso, José Ortega denuncia que a memória da presença de Huidobro em Paris, e o papel que cumprira em meio às vanguardas, teria sido soterrada, e desconfia-se que isso se deva à influência de Pierre Reverdy.

Apesar disso, pelo que se pode depreender do testemunho de Jorge Luis Borges, a aventura americana do ultraísmo (de influência creacionista), não atraíra os poetas argentinos com a intensidade que poderia se esperar; a própria experiência pessoal de Borges foi um fracasso, e serve para ilustrar o lado de menor *glamour* da explosão vanguardista, pelo menos na Espanha. Sua frase final sobre o assunto não precisa de grandes elucubrações para se fazer entender: “depois de quase meio século, ainda continuo me esforçando para esquecer esse canhestro período de minha vida.” (BORGES, 2000, p. 70) Funes, o memorioso, não soaria mais infeliz que isso.

De acordo com o que diz no *Ensaio*, Borges já se mostrava bastante desiludido - pasmado talvez seja a palavra, ainda que dramática demais – com o que vira entre os inovadores e combativos e energéticos vanguardistas da Espanha, desde o primeiro momento em que se aproximara dos colaboradores da revista *Grecia*: “seus integrantes se autodenominavam ultraístas e se haviam proposto renovar a literatura, ramo da arte do qual não entendiam absolutamente nada” (BORGES, 2000, p. 53). É assim que ele inicia sua descrição da participação do movimento, sem compreender como um poeta pode se dedicar a uma revolução na poesia declarando abertamente que só havia lido a Bíblia, Cervantes, Ruben Darío (ao menos isso, para atacá-lo é preciso no mínimo conhecê-lo) e, no mais, “um ou dois livros do mestre, Rafael Cansinos-Asséns (sic)”. Incomodava-lhe pensar que os membros de um movimento que se considerava cosmopolita pudessem ignorar, como ele diz, a língua francesa, sua preciosa literatura inglesa, que o “humanista” do grupo tivesse um latim mais pobre do que o seu (Borges tinha apenas uns 20 anos de idade, afinal) e, o mais medonho de todos, que um de seus poetas - no caso, o próprio editor da revista *Grecia*, Isaac del Vando Villar – tivesse uma equipe de poetas que se encarregavam de compor sua própria obra poética. Os ultraístas em seu estranho cosmopolitismo rechaçavam a “cor local” espanhola, e daí se pode pensar num abismo entre eles e, diga-se, o posterior Federico Garcia Lorca. Ao entrar em contato com o grupo de Ramón Gómez de la Serna, poeta famoso por suas “greguerías” – poemas de um versos que são basicamente piadas –, ficou impressionado com o comportamento infantil, para não dizer debilóide, de seus integrantes. “Certa vez [de la Serna] me olhou com orgulho e comentou: ‘você nunca viu nada semelhante em Buenos Aires, não é mesmo?’. Admiti que não, graças a Deus.” (BORGES, 2000, p. 58) Talvez se referisse aqui a algum protótipo dos *happenings* surrealistas, que acabariam por pulular durante seu estado terminal, ao lado da *pop-art*. Afora talvez o poeta Guillermo de Torre, aquele que polemizara contra Vicente Huidobro acerca da paternidade do creacionismo, e que se tornara cunhado do argentino, o único que parecia merecer algum respeito de Borges era o próprio Cansinos Asséns, em torno de quem giravam as “flustres” figuras desse momento ilustremente ignóbil, como aparecia aos olhos do senhor dos espelhos. Para Borges, no final das contas, o padrinho e mentor do grupo era o único verdadeiro ultraísta.

Vanguardas e “ísmos” dos mais variados tipos pulularam na América Latina, com sucesso bastante diverso entre si, mas independente de qualquer coisa, prepararam confortavelmente o território para o desembarque do surrealismo europeu ao tempo da guerra. Sua assimilação também passou por polêmicas, como o posicionamento assumido por Octavio Paz, que dedicou um texto contundente e importante acerca da publicação da *Antologia da poesia surrealista latino-americana* organizada por Stefan Baciu, com o delicado título “Sobre o surrealismo hispano-americano e o fim do papo-furado”, no qual faz uma crítica ferrenha à dedicação confusa da academia acerca do tema, além de omissões imperdoáveis no corpo da antologia, dando a entender que pouco, ou quase nada, se sabe aqui sobre o surrealismo, emulado por uma “contínua osmose”. Diz Paz, afinal:

*O surrealismo não foi nem uma estética, nem uma escola, nem uma maneira: foi uma atitude vital, total – ética e estética –, que se expressou na ação e na participação. Daí que, com maior sensatez que seus críticos, a maioria destes poetas tenha esclarecido que suas afinidades momentâneas com a linguagem, as idéias e ainda os tiques da poesia surrealista não podem confundir-se com uma atitude realmente surrealista. (PAZ, 1999, 164)*

De uma forma ou de outra, apesar dos “achismos” de uma parcela da comunidade acadêmica hispano-americana denunciada por Paz, ou por outro lado, o conservadorismo das instituições contra as quais o surrealismo pregava a morte, muitos grupos coesos se formaram em todo o continente, especialmente no México e na Argentina. Explicitar todas as ocorrências surrealistas na América Latina seria um esforço extenso demais para o espaço aqui presente: então limitar-se-á a atenção para a experiência surrealista no Chile, que se mostra um microcosmo competente dessa presença no continente americano, do início ao fim do século, começando com o já mencionado Vicente Huidobro e seguindo em frente com o grupo Mandrágora, liderado por Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid e Jorge Cáceres, e continuado pelo internacional Movimento Pânico, encabeçado pelo multi-artista Alejandro Jodorowsky.

Formado em 1938, formalmente com a leitura de poemas no auditório da Universidade do Chile no dia 12 de julho realizada por Braulio Arenas, Teófilo Cid

e Enrique Gómez-Correa, o “Mandrágora” assumia uma filiação criativa com Vicente Huidobro, ainda que, com o tempo, acabaram por se afastar de sua sombra. Bráulio Arenas, surrealista de toques românticos alemães, era, segundo José Miguel Oviedo, o poeta “mais conhecido e de obra mais extensa (mais de trinta livros) e a mais diversa, pois abarca poesia, romance, conto, crônica e textos programáticos” (OVIEDO, 2000, 410), porém o “mais profundo e transcendente” era Gómez-Correa, defensor de uma “poesia negra” e cultor dos aspectos mais fortes do surrealismo radical, em sua exaltação “à violência, ao erotismo e ao delírio”.

De acordo com Floriano Martins, esse era “considerado o mais coerente, relevante e explosivo grupo surrealista em todo o mundo, desde a eclosão inaugural, na Paris de 1924 (...) não se trata tão-somente de uma influência do Surrealismo parisiense, mas sim de uma nova erupção surrealista em território de certa forma já preparado para tal explosão, principalmente se levarmos em conta a grande tradição da poesia chilena” (MARTINS, 2001, 20-21), que recebia participações esporádicas de diversos poetas nas páginas de sua longeva revista *Mandrágora* (sete números, de 1938 a 1943), como Jorge Cáceres, Carlos de Rokha, Gonzalo Rojas e mesmo do próprio Vicente Huidobro, e posteriormente, com a criação da revista *Leitmotiv*, onde traduzem e publicam os *Prolegômenos a um terceiro manifesto surrealista ou não*, já publicados, como dito (bem) anteriormente, na revista novaiorquina *VVV*. O “Mandrágora” era muito grato aos surrealistas, especialmente a André Breton e Benjamin Péret, que continuavam leais à causa nesse momento da história surrealista – afinal, há muito Louis Aragon caíra na armadilha do Partido Comunista e da “Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários”, a A.E.A.R., quando fora “forçado” a assinar, junto com Georges Sadoul, uma declaração que exigia a “dessolidarização do *Segundo Manifesto* [de A. Breton] ‘na medida em que ele contraria o materialismo dialético’, denúncia do freudismo como ‘ideologia idealista’, do trotsquismo como ‘ideologia social-democrata e contra-revolucionária.’” (BRETON, apud DUPUIS, 2000, p. 36). Isso se deu ainda em 1932 e marcou a ruptura entre Breton e Aragon, o maior dos cismas do movimento parisiense e que, dentro em breve, perderia também a companhia de Paul Éluard que, num ato triste de “vira-casaca” – só faltou a Jules-François Dupuis assim se referir a ele, embora use de palavras mais duras –, juntou-se a Aragon e tornou-se mais um stalinista alegremente iludido. Outro exemplo da grande qualidade do Mandrágora: não se deixou vencer por ideologias in-

compreensíveis mesmo para seus ideólogos. A Mandrágora foi vitoriosa por ser uma revolucionária no coração e nos atos poéticos, corajosa e desimpedida por partidos e comitês, como atesta Enrique Gómez-Serna:

*Ao Surrealismo chegamos não como por reflexo ou por impregnação deste reflexo europeu ou, se querem, por imitação ou por esnobismo, mas sim como um desenvolvimento orgânico. Estivemos mais no espírito do que na letra do Surrealismo. Fomos surrealistas de carne e osso, de tempo integral. E nossas manifestações assim o demonstram. (apud MARTINS, 2001, 21)*

Um novo momento surge para o surrealismo com Alejandro Jodorowsky. Nascido em 1929, poeta, romancista, dramaturgo, roteirista, diretor de teatro e cinema, ator, quadrinista, titereiro, tarólogo, psicólogo e psicomago – aliás, um dos raríssimos a ter permissão para trabalhar com a psicomagia, criada por ele próprio (se Alfred Jarry pode criar a “patafísica”, por que Jodorowsky não poderia criar a sua própria ciência?), ele militou a serviço do surrealismo em praticamente todo campo possível e imaginável da criação onde a voz de seu pensamento pudesse fluir sem barreiras. Seus longa-metragens, *Fando y Lis* (baseado em texto de seu parceiro de atividades “pânicas” Fernando Arrabal), *La montaña mágica*, *Santa Sangre* e *El topo*, este último um “faroeste surrealista”, não deixam nada a dever a seus principais referenciais, Salvador e Luís Buñuel, diretor de *Um chien andalou* e *L’âge d’or*, funcionando como manifestos das intenções estéticas de seu grupo, o “Movimento Pânico”, formado por ele, o espanhol Fernando Arrabal, autor de *Pateando paraísos* e *O arquiteto e o imperador da Assíria* e o francês Roland Topor, escritor e artista plástico, além de alguns outros intelectuais, que discutiam suas novas idéias no Café de La Paix, em Paris.

A força motriz do Pânico estava no humor, no terror, no acaso, na simultaneidade, tudo isso jogado principalmente em seus filmes, suas peças e nos happenings, buscando o objetivo de atingir diretamente o espectador, desenvolvendo um ritual com o qual pudessem comungar artistas e platéia, indo muito além do “teatro físico” de Grotowski e buscando apoio no manifesto do “teatro da crueldade” de Antonin Artaud:

*O teatro não poderá tornar a ser ele próprio, ou seja, constituir um meio de ilusão verdadeira, se não fornecer ao espectador modelos verídicos de sonhos, em que seu apetite de crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, sua noção utópica de vida e das coisas e seu próprio canibalismo transbordem para um plano que não é suposto nem ilusório, mas interior. (ARTAUD, apud ARRABAL, 1976, p. xvi)*

Bem, quando Roland Topor resolve realizar um “happening” utilizando quinhentos quilos de carne fresca em plena Paris dos anos sessenta, pode-se notar que o Pânico seguiu a prescrição do doutor com precisão. Com o tempo, Alejandro Jodorowsky, já desenvolvendo os preceitos de sua “psicomagia”, decide abandonar essa leitura cruel e violenta dos atos pânticos, entendendo que o teatro não deve servir ao homem como uma auto-mutilação (literalmente, uma vez que Jodorowsky se deixou flagelar no meio da rua durante alguns dos seus “happenings”, sem falar, claro, nos gansos degolados) e sim, um caminho para encontrar purificação, libertação e a cura. Esse se tornou o caminho da psicomagia.

O movimento pântico também tinha por vocação realizar uma retomada dos ideais surrealistas afogados praticamente desde o berço; sua luta contra as instituições, a burguesia, a arte mercantilizada. De uma certa maneira, era uma reação ao próprio surrealismo, então enfraquecido e moribundo, decaindo ao longo do próprio campo que desejara um dia combater. Numa passagem divertida de sua biografia, *La danza de La realidad*, Jodorowsky descreve o seu primeiro contato com André Breton, assim que descera na França, vindo do Chile:

*A primeira coisa que fiz, assim que saltei do trem às duas da madrugada, foi ligar para André Breton, cujo telefone eu não tinha de memória. (em Santiago, o férvido grupo surrealista La Mandrágora mantinha relações com o poeta, que estava casado com uma pianista chilena, Elisa, a quem pregou a tampa do piano, por ódio à música.) Me respondeu com uma voz pastosa:*

*– Oui?*

*– Você fala espanhol?*

*– Sí.*

*– É o André Breton?*  
*– Sim. E quem é você?*  
*– Sou Alejandro Jodorowsky e venho do Chile para salvar o Surrealismo.*  
*– Ah, bom. Quer me ver?*  
*– Imediatamente!*  
*– Agora não, é muito tarde, já estou deitado. Venha a meu apartamento amanhã ao meio-dia.*  
*– Não, amanhã não, agora!*  
*– Vou repetir: isso não é hora para visitas. Venha amanhã e com muito prazer conversarei contigo.*  
*– Um verdadeiro surrealista não se guia pelo relógio! Agora!*  
*– Amanhã!*  
*– Então nunca!*  
*E interrompi a ligação. Só sete anos depois, acompanhado por Fernando Arrabal e Topor, assisti a uma das reuniões que presidia no café La Promenade de Venus, e tive o prazer de conhecê-lo... (JODOROWSKY, 2001, p. 194)*

Apesar do caráter anedótico desta passagem de sua biografia, o confronto entre o jovem latino-americano, ansioso em trilhar seu caminho na revolução socialista, e o velho líder revolucionário, preso às amarras de um sono burocrático (“um surrealista não se deixa guiar pelo relógio!”), não deixa de ser uma fábula que expõe a situação entre o velho e o novo mundo surrealistas. Afinal, nas palavras de Murilo Mendes, “Quem, de resto, pode ser surrealista em *full time*? Nem o próprio Breton.” É a América que, então, deve assumir a liderança e fazer a tão sonhada revolução através da arte.

## **2.2. Os Estados Unidos: a geração beat**

*‘Estou feliz, Kerouac, seu louco Allen  
finalmente conseguiu: achou um cara novo  
e minha imagem de um garoto eterno  
passeia pelas ruas de San Francisco,  
lindo, e me encontra nas cafeterias  
e me ama. Ah, não pense que estou maluco.  
Você está zangado comigo. Pelos meus amantes?  
É duro comer merda, sem ter visões;  
quando eles me olham, para mim é o Paraíso.’  
Allen Ginsberg, ‘Malest Cornifici tuo Catullo’*

O surrealismo nasceu – ou melhor, explodiu como uma bomba relógio de engrenagens finamente reguladas, para acenar de longe às palavras de Walter Benjamin – durante uma época de turbulência que ameaçava levar à derrocada a potência histórica da Europa no início da década de vinte, em termos políticos e econômicos. As artes, entretanto, essas já estavam sendo esmagadas, trituradas e vendidas em pequenos pedaços em saquinhos com formol pela máquina burguesa e mercantilista há anos incontáveis, prática que atingiria seu ápice na “era da reprodutibilidade técnica” da arte, como também diria Benjamin, o que, para o bem ou para o mal, catapultou a obra de arte ao *status* de bem de consumo, levando telas clássicas aos livros de arte *coffee table* ou a camisetas serigrafadas através da pop art de Andy Warhol, este sendo um filho do gênio rinocerôntico do sempre controverso Salvador Dalí, o Sr. “Avida Dollars”. Afinal, o período entre as duas guerras mundiais, que devastaram a moral européia na primeira metade do século, disparou os movimentos de vanguarda que impediram que esse momento fosse uma lápide para essa arte desmembrada, que seria revivificada como um tratamento de choque para essa moral burguesa agonizante, recuperando (ou tentando recuperar) a sua relação legítima com o sagrado primordial.

Da mesma forma pode-se dizer, guardadas as devidas proporções, que os Estados Unidos viveram uma revolução artística similar, dentro de um contexto histórico igualmente tumultuado. Talvez a palavra “rebelião”, como usa o poeta

Claudio Willer, se encaixe muito melhor aqui, ao se tratar da *beat generation*, movimento que impactou o fazer poético americano em meados dos anos cinquenta e que influenciou intimamente a contracultura das décadas posteriores, indo muito além das fronteiras do *american way of life*. Em suma, foi uma poesia para queimar as cerquinhas brancas dos subúrbios de propaganda de margarina.

Os Estados Unidos sobrevivera do massacre econômico da Grande Depressão de 1929 (massacre este que deixaria seqüelas sociais e culturais) para se tornar uma hegemonia indiscutível ao final da Segunda Guerra Mundial, na qual uma Europa arrasada e posta de joelhos precisou reconhecer o heroísmo da nova potência transatlântica. Assim sendo, o poder político e cultural do mundo saiu das mãos da detestável burguesia do Velho Mundo para encontrar-se entre as garras da jovem e emergente burguesia americana, dotada de uma máquina mercantilista que se mostraria ainda mais cruel que a antiga. Era o auge de uma “cultura de guerra”, inerente aos EUA desde sua formação enquanto nação livre até hoje, quando candidatos à presidência se valem orgulhosos de suas condições de “heróis de guerra”.

Diante disso, vale a pena oferecer o relato dado pelo poeta Michael McClure, em seu livro *A nova visão*:

*O mundo daquela década, pelo qual temerosamente nos aventurávamos, era amargo e cinza.(...) Minha auto-imagem naqueles anos é a de um jovem drogado, um tanto louco, precisando cortar o cabelo, num elevador lotado de brucutus com cortes à escovinha e queixos quadrados me encarando como se eu estivesse no lugar errado. Nós odiávamos a guerra, a desumanidade e a frieza. O país estava sob um clima de lei marcial. Uma atmosfera militar não declarada saltara dos tanques de guerra e se espalhara pela paisagem. Estávamos oprimidos como artistas, e de fato a nação toda estava oprimida.(2005, 22 – 23)*

Por mais que a máquina ideológica, o *establishment*, investisse o orgulho patriótico, nas cerquinhas brancas e tortas de maçã de seriados da década de cinquenta, o clima hostil dos Estados Unidos permeava a tudo com incerteza e temor. Dessa década em diante estabeleceu-se um estado de autêntica paranóia

militarizada, em nada parecida com o gosto beligerante ianque dos tempos da conquista da Fronteira Oeste: era a época da ameaça vermelha, do terror atômico, da Guerra Fria de nervos e tensões, do macarthismo que fazia a todos olharem com desconfiança para o colega ao lado. Além disso, é digna de nota a Guerra da Coreia, primeira dos Estados Unidos no front asiático e que acabaria sendo um prelúdio para a triste Guerra do Vietnã. Falando nisso, é curioso notar como a representação do combatente da Coreia se distancia, em termos arquetípicos, daquela imagem do soldado no Vietnã: enquanto o último sempre surge como vítima de um sistema beligerante e carniceiro, paranóico e mutilado, o “herói” da Guerra da Coreia parece ser sempre retratado como o personagem bem-acomodado ao *establishment*, patriota, orgulhoso, honrado e pai-de-família careta. Tome-se como exemplo o pai de Kevin Arnold, da cultuada série *Anos Incríveis* (que se passa à época do movimento hippie e o medo do Vietnã), e o pai de Eric Forman no *That 70's Show*, que recorda com saudades os tempos do front mas que, curiosamente, sofre duramente com o fechamento das fábricas de automóveis, o que o ameaça com o desemprego – péssima recompensa para um herói que lutou por seu país. Seu contexto já não é mais a Guerra do Vietnã, e sim os EUA pós Richard Nixon. A intenção das séries sempre passa pelo típico “conflito de gerações”, aqui denotando uma clara distinção entre uma geração-Coreia e uma geração-Vietnã, a primeira como que ainda imersa na ideologia burguesa americana, a segunda quebrando esse impedimento de visão.

Era uma situação social que fervilharia no campo da cultura americana, principalmente na chamada cultura de massa, para o bem ou para o mal. A indústria de quadrinhos, que conquistara o lucrativo (e até pouco tempo ignorado) mercado adolescente, é um retrato disso. Ora, foi a época em que surgiram os super-heróis que ganhavam seus poderes com a radiação nuclear, como o Homem-Aranha e o Incrível Hulk (os benefícios da união entre o átomo e os EUA), sempre combatendo vilões megalomaniacos que ameaçavam destruir a humanidade todo dia e entre as refeições (os malefícios da união entre o átomo e a URSS). E como não se lembrar do valoroso Capitão América, vestido em seu uniforme estampado com as *stripes and stars* da bandeira americana, e combatendo um vilão que atende pela sugestiva alcunha de “Caveira Vermelha”?

Por outro lado, há os artistas que buscavam romper de vez com essa ideologia, enxergando o outro lado do *establishment* à beira do fracasso: músicos e

poetas retomam os valores perdidos da arte, a voz dos excluídos. A música retorna às raízes folk e à música negra, os poetas se questionam sobre o que está de fato acontecendo com os valores que Walt Whitman, seu guru espiritual, tanto louvava como a carne e sangue da glória americana. Nesse ponto, o questionamento da geração beat toca intimamente aquela que faziam os surrealistas franceses no começo do século, buscando esse mesmo objetivo em comum: “restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia.” (LÖWY, 2002, 09) Isso é tão almejado na obra de Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso e Gary Snyder quanto era para André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard e Benjamin Péret, décadas antes.

A trindade da geração beat (Ginsberg, Kerouac e Burroughs) se conhecera em 1943, porém a rebelião demoraria mais de dez anos para, de fato, eclodir. Sua data de nascimento oficial, entretanto, é bem marcada: 7 de outubro de 1955. Nesse dia, na Six Gallery em San Francisco, uma galeria de arte “que funcionava como cooperativa de jovens estudantes ligados ao San Francisco Art Institute” (MCCLURE, 2005, 22) onde também se faziam recitais e encenações teatrais, aconteceu a primeira leitura de poemas beat, o *6 Poets at the 6 Gallery Reading*, com a participação do surrealista Philip Lamantia (que, segundo McClure, não leu seus próprios poemas, mas sim os de John Hoffman, falecido), Michael McClure, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Philip Whalen e Kenneth Rexroth. Foi nessa ocasião em que Ginsberg ergueu a pedra fundamental do movimento, ao ler o então inédito poema *Uivo*, que causou uma verdadeira euforia entre todos os participantes e a platéia – incluso Jack Kerouac.

*Uivo* seria publicado no ano seguinte, em 1958, e sofreu um processo por pornografia que atingiu o poeta e seu editor, o também poeta Lawrence Ferlinghetti, dono da editora City Lights, o quartel-general dos beats. A polêmica em torno desse processo acabou por finalmente alavancar o movimento, rendendo a Ginsberg uma aura heróica, que o tornaria um emblema para seus companheiros. Em 1959, Jack Kerouac publica o romance *On the Road*, que é imediatamente aclamado como a bíblia beat, ou “o livro que reescreveu a América”. Diz Penny Vlagopoulos, no prefácio de *On the Road: the original scroll*, publicado pela primeira vez em 2008: “Se você for a uma livraria em Nova Iorque, você não encon-

trará Kerouac nas prateleiras, e sim atrás da caixa registradora. Reza a lenda que, junto com a Bíblia, *On the Road* é um dos livros roubados com mais frequência” (2008, 53). Daí em diante, a rebelião começa.

A própria nomenclatura, “beat generation”, tem uma origem ampla. Diz-se que ele foi criado por Kerouac, em 1948, “sugerindo que as convenções sociais estavam ‘acabadas’, ‘cansadas’, ‘usadas’” (HOMES, 2007, 05), em relação à expressão “i’m beat”, por exemplo. Essa definição se encaixa com delicadeza à peça escrita pelo próprio em 1957, *Geração Beat*. Pode ser também encarada como uma alternativa à chamada “lost generation”, da qual faz parte Ernest Hemingway. Por outro lado, também pode ser uma referência à batida musical do *bop*, tão caro a esses poetas. E, mais ainda, pode ser uma “beatified generation” – uma geração que encontrou a beatitude, todos poetas-budas, poetas-xamãs, poetas-iogues. Independente de se avaliar qual seria a definição “definitiva”, todas elas se encaixam perfeitamente ao espírito desses artistas: o sufocamento do *establishment* que os deixa “beated”, a batida da música e a busca do *satori* beatificador, isso é ser um beat.

A poesia beat era enfim um desejo de renovação, criação e invenção, em que a vida e a literatura eram unidas numa coisa só e num mesmo desejo de intensidade, destacando-se dos “queixos quadrados” e “cabelos a escovinha” que os cercavam pelos elevadores e ruas de toda parte, como dizia o supracitado McClure. Foi uma “guerrilha lingüística – uma bomba atômica literária”, nos dizeres da escritora A. M. Homes, prefaciadora do *Geração Beat* de Jack Kerouac. Sobre isso, Michael McClure diz: “no universo euro-americano de discurso acreditamos que para algo ser sério, tem que ser visivelmente grandioso e soturno – e realista. Kerouac desafiou jocosamente os poetas ‘grandiosos, sérios e soturnos’ – cutucando o artificialismo rígido do auto-vestimento literário.” (2005, 96) Claro que, como toda rebelião contra os cânones e as “igrejinhas literárias”, esses artistas sofreram um grande repúdio, sendo tratados como alienados dedicados apenas ao vandalismo literário, como costuma acontecer nessas situações. Nada que André Breton e seus companheiros não tenham sofrido na pele, na França de Paul Claudel.

O fato é que os poetas beats tinham uma cultura bastante extensa e uma ampla gama de referências, canônicas ou não. Jack Kerouac fora muito influenciado pelo fluxo da consciência de James Joyce, além de Samuel Beckett e John

dos Passos, além de William Carlos Williams, que foi o prefaciador original do *Uivo* de Allen Ginsberg. Ezra Pound também teve sua influência sobre Kerouack e Michael McClure. William Burroughs tinha uma extensa leitura de Dostoievski, além de Arthur Rimbaud, Jean Cocteau e Hart Crane, e Gregory Corso teve uma vasta leitura em seus dias na cadeia. Allen Ginsberg dera aulas de poesia romântica, como Wordsworth (muitas dessas aulas estão preservadas em áudio e disponibilizadas na Internet).

A influência do surrealismo também é bastante marcada. Claudio Willer, na introdução de sua tradução para *Uivo*, aponta que Lawrence Ferlinghetti foi um dos principais responsáveis em estabelecer “a ponte entre o modernismo anglo-americano, de Ezra Pound e William Carlos Williams, e a vanguarda francesa” (2005, 10), inclusive fazendo a primeira publicação de Antonin Artaud nos EUA, quando da fundação da City Lights em 1955. Artaud foi uma das grandes influências para todos os escritores do grupo. Também vale a pena mencionar uma carta ao surrealista Malcolm de Chazal (T.S. Eliot também foi um dos destinatários, ao que consta), escrita por Allen Ginsberg e Carl Solomon (a quem o primeiro dedicara *Uivo*), durante o período em que estiveram internados num hospício (para Solomon já era a segunda internação), momento que deu origem à terceira parte do longo poema:

*Eu estou com você em Rockland*

*Onde somos grandes escritores na mesma abominável máquina de escrever (GINSBERG, 2005, 36)*

Além dessas referências de peso, é digno de nota que todos os membros do grupo se auto-referenciavam, ou seja, eles vivenciavam suas obras em conjunto, referindo-se extensivamente entre si – algo cada dia mais raro de acontecer, ainda mais (“o tempora, o mores!”) numa época em que um jovem poeta pode ser íntimo de T.S. Eliot, mas não faz a mínima idéia do que o colega da porta ao lado produz. Claro, isso também faz parte da experiência de fusão entre a vida vivida e a literária, uma das marcas mais fortes do movimento, em que todos são personagens e suas vidas, fatos literários. Assim, Allen Ginsberg, Neal Cassady e William Burroughs são personagens constantes dos romances de Jack Kerouac, ainda que com pseudônimos (o “texto original” de *On the Road*, entretanto, abre mão

desse recurso). Ginsberg nomeia os companheiros em *Nota de rodapé para Uivo*, santificando-os todos, e batiza um de seus livros, *Reality Sandwiches*, com uma frase de *Almoço Nu*, de William Burroughs, para quem escreve o poema “Sobre a obra de Burroughs”:

*O método deve ser a mais pura carne  
E nada de molho simbólico,  
Verdadeiras visões & verdadeiras prisões  
Assim como vistas vez por outra.*

*Prisões e visões mostradas  
Com raros relatos crus  
Correspondendo exatamente àqueles  
De Alcatraz e Rose.*

*Um lanche nu nos é natural,  
Comemos sanduíches de realidade.  
Porém alegorias não passam de alface.  
Não escondam a loucura.  
(GINSBERG, 2005, 164)*

Como discutido anteriormente, no que se refere à nomenclatura *beat generation*, a música e o misticismo são pontos fulcrais para a criação dessa nova linguagem poética, servindo de bandeiras contra a agressividade W.A.S.P. de seus dias. O jazz e o blues dão o tom da estrutura de seus poemas e mesmo dos romances, transformando a linguagem numa *jam session*. Ou seja, é como se pendesse um pouco para o lado da escrita automática surrealista, porém devedora de um ritmo musical instintivo mais do que do campo inconsciente do sonho, porém com um “acaso objetivo” similar. Isso é bem destacado na poesia – pouco conhecida – de Jack Kerouac, sobre a qual Michael McClure faz apontamentos luminosos.

Para McClure, essa poesia é como um organismo vivo, inspirado pelos *Cantos* de Ezra Pound: “ele vinha desenvolvendo pensando em criar uma prosódia *bop* espontânea e aparentemente ele apenas começou a deixar o poema fluir

como o *bop* (não que o *bop* seja simples)” (2005, 93). Kerouac considerava-se um escritor de refrões, seus poemas sendo mesmo intitulados de “blues”, como “Mexico City Blues”, “San Francisco Blues”, “Berkeley Blues”, anotando refrões e complementando-os com poemas, cada verso sendo independente, quase como um legítimo exercício surrealista.

*Quero ser considerado um poeta de jazz soprando um longo blues numa jam session de domingo. Faço 242 refrões; minhas idéias variam e às vezes passam de refrão em refrão ou da metade de um refrão para a metade do seguinte. (KEROUAC, apud MCCLURE, 2005, 992)*

A religiosidade também é uma marca profunda na criação da geração beat. Diferentemente dos surrealistas, que se dedicavam a um ataque à instituição católica como parte de seu projeto de demolição da burguesia daninha ao homem, os beats tinham uma experiência real e sincera com as manifestações místicas, sobretudo as orientais. Ou seja, não é apenas uma recitação erudita de termos culturais e antropológicos, expostos como uma curiosidade artística, como fizeram os surrealistas em suas exposições de artefatos e máscaras africanas ou aborígenes, mas sim uma prática constante em suas vidas e que, logicamente, transbordaria para sua criação poética, sem necessariamente serem panfletários e catequistas de Buda.

Novamente a atenção deve ser voltada a Jack Kerouac, que se dedicava a isso tanto em seus poemas quanto em alguns de seus romances. *Os vagabundos iluminados*, por exemplo, é uma espécie de *On the Road* pelas estradas rumo ao *satori*. aqui, seu protagonista/alter ego parte em viagens constantes para buscar o Nada budista, seguindo seu darma, na companhia do montanhista Japhy Rider, uma encarnação do ideal zen-budista que buscavam Kerouac e seus companheiros. Voltando à questão biográfica, é interessante apontar o confronto notável entre a aproximação contemplativa a que almeja o protagonista, Ray Smith, e a prática ritualística tântrica e sensorial de seu amigo Alvah Goldbook, o personagem que “interpreta” Allen Ginsberg. Este demonstra constantemente em seus poemas, de forte tom erótico, essa sua tendência ritual ao misticismo oriental.

Também é o budismo que influencia Kerouac a compor seus numerosos hai-kais. O hai-kai há muito se tornou um exercício poético livre de experimentações espirituais, para não dizer que hoje em dia todo mundo que verseja se mete a compor um livrinho dos famigerados poemas simples (que essa maioria muitas vezes consegue complicar, tamanha a simplicidade artificial a que almejam) – não é o caso de Kerouac, afinal. Não é a toa que Ray Smith segue suas viagens, em *Os vagabundos iluminados*, sempre de caderneta em punho, compondo hai-kais de acordo com sua vivência mística, tornando o livro muito próximo do clássico japonês *Narrow road to a far province*, de Matsuo Bashô, o grande mestre do hai-kai: um diário de viagem onde o poeta japonês vive a natureza que o cerca, transformando tudo o que vê num poema delicado, o congelamento de um pequeno instante, como o hai-kai deve ser.

A vivência da natureza também é uma experiência mística para os beats, que também buscavam resgatar e assimilar o sagrado puro dos índios americanos, por exemplo. Na leitura da *Six Gallery*, Gary Snyder leu “Um banquete de amoras”, poema calcado na mitologia indígena do Coiote, o espírito “trickster” que não se prende a lados, sendo tanto o herói provedor da sociedade quanto o enganador destrutivo.

*Casaco cor de barro, o passo macio,  
O velho crápula, um perdido,  
Saudações! do Coiote, o Sacana, o gordo  
Filhote que abusou de si mesmo, o feio  
Jogador que traz as guloseimas.  
(apud MCCLURE, 2005, 27)*

Não é apenas o resgate de uma etnopoesia, mas também uma busca, tanto da parte de Gary Snyder quanto de Michael McClure, de vivenciar o animismo, típico das culturas xamânicas, de tomar consciência da própria alma profunda, o “espírito das bestas”, em contraste com a “alma humana”, como coloca McClure. “Até num apartamento se pode ter pensamentos tribais ou humanos, pensamentos de mamíferos – ou pensamentos naturais, amenos, lindos, que falam da unidade, do monismo da Natureza.” (2005, 41) Junte a isso a busca por maneiras

naturais de libertar a mente e entrar em contato com o cosmo, interno e externo, a harmonia perfeita com a natureza: o alimento dos deuses, o peiote.

Evidentemente, a questão das drogas está intimamente ligada tanto à experimentação do místico quanto do poético; do final da década de cinquenta em diante, surge um vasto leque de possibilidades diante dos poetas, indo muito além do ópio ou do haxixe clássicos na história da literatura.

### **2.3.: Timothy Leary e a revolução psicodélica**

*"Oh let the sun beat down upon my face, stars to fill my dream  
I am a traveler of both time and space, to be where I have been  
To sit with elders of the gentle race, this world has seldom seen  
They talk of days for which they sit and wait and all will be revealed"*  
*Led Zeppelin, "Kashmir"*

O LSD se tornou o carro-chefe em sua época: criado por um acidente de laboratório, é um psicotrópico sintético que, apesar de ser desvinculado de uma tradição religiosa, como o peiote ou a ayahuasca, tem uma vantagem avassaladora, que acabou por garantir para si tantos adeptos: não tem efeitos colaterais fisiológicos desagradáveis; assim, o LSD garante uma viagem tranqüila para as profundezas da mente, sem enjoos, dores de cabeça, diarreias ou afins. O único risco é o que o viajante vai encontrar em si mesmo.

Apesar de muitos debates e polêmicas nos meios políticos e científicos, o LSD ganhou uma importância tão fundamental que gerou ao redor todo um fenômeno cultural, o que passou a se chamar "psicodelia". O termo foi cunhado por um cientista, o dr. Humphry Osmond, em 1957, ao procurar o nome mais adequado aos efeitos da droga psicomimética:

*Tentei achar (...) um nome que incluísse os conceitos de enriquecimento da mente e alargamento da visão. Algumas das possibilidades são: psicofórico, transformador da mente; psico-hórmico, excitante da mente; e psicoplástico, moldador da mente. Psicozínico, fermentador da mente, com efeito é apropriado. Psico-réxico, explosor do espírito, apesar de difícil, é memorável. Psicolítico, libertador da mente, de satisfatório. Minha escolha real cai sobre psicodélico, manifestador da mente, pois o termo é claro, eufônico e contaminado por outras associações." (apud CASHMAN, 1980, 17-18)*

O termo logo caiu nas graças do povo e, principalmente, dos artistas e formadores de opinião, que nunca se fizeram de rogados em cantar louvores ao alu-

cinógeno, do ator Cary Grant ao escritor Aldous Huxley, autor de *As portas da percepção*, que se tornaria uma das pedras de toque do movimento psicodélico. Não demorou muito até que o LSD ganhasse um estatuto místico. Isso se deveu em grande parte ao psicólogo Timothy Leary, guru da *new age* psicodélica.

Timothy Leary é uma figura incrivelmente representativa do final da década de sessenta; afinal, não é à toa que uma grande parcela do significado dessa época se deva às suas controversas experiências e atitudes. O dr. Leary gozava de uma respeitável reputação nos círculos acadêmicos, doutorando-se em Psicologia Clínica pela Universidade da Califórnia e atuando como professor visitante no México e em países da Europa, até fixar-se em um centro de pesquisa no Harvard's Center for Research and Personality em 1959, onde um ano depois iniciaria suas questionáveis pesquisas. Isso após travar contato com cogumelos alucinógenos em suas férias de verão em Cuernavaca, no México – quando finalmente descobriu, palavras suas, que “o cérebro humano possui uma infinidade de potencialidades e pode operar em dimensões de espaço e tempo inusitadas” (apud CASHMAN, 1980, 64). A partir de então, junto com o doutor Richard Alpert e ganhando a atenção do escritor Aldous Huxley, este um partidário declarado da mescalina, Leary passa a palestrar a favor da chave para um “admirável mundo novo” que se abra para si em Cuernavaca.

Dentro de Harvard, Timothy Leary e seu assistente tinham acesso total ao LSD, ao psilocibin – princípio ativo do cogumelo que se disseminara embolorante em seu destino – e às cobaias ideais, seus próprios alunos. Tudo isso, a princípio, com a aprovação da instituição que demoraria a demiti-lo por conta seus métodos pouco ortodoxos. O primeiro de seus experimentos até encontrou algum sucesso: o uso do psilocibin na recuperação de detentos do Massachusetts Correctional Institute, que viu a média de reincidência dos criminosos cair de 67% para 32%, abrindo caminho para a experimentação do LSD. Entretanto, a comunidade médica desacreditou esse relativo sucesso ao alegar que o que recuperara os detentos não fora a droga em si, e sim as condições privilegiadas oferecidas aos presos submetidos ao tratamento, essas sim reconhecidas como terapêuticas. Diz o doutor Sidney Cohen: “o grupo que foi sujeito ao psilocibin não só gozava de um *status* especial na prisão, mas também acabou por ter um relacionamento verdadeiramente amigável com os pesquisadores. Um curso de instrução especial foi estabelecido para eles. Foi-lhes dada assistência especial para que obtivessem ca-

sa e emprego. Mantiveram contato com seus amigos em Harvard [isto é, os pesquisadores, que consumiam igualmente o psilocibin]. Nenhum desses benefícios estava ao alcance do grupo de prisioneiros que foi usado para comparação.” (apud CASHMAN, 1980, 67)

Foi então que o bom doutor ganhou destaque com polêmicas institucionais e alçou-se ao posto de grande guru da psicodelia. A comunidade acadêmica de Harvard enfureceu-se com o caos que sua “livre pregação” dos benefícios do LSD propagara-se em meio aos estudantes não-graduados do centro de pesquisa, de uma forma que nem seus protetores puderam (ou quiseram) abafar. Logo o escândalo estouraria pela imprensa americana e Timothy Leary ganharia as manchetes sensacionalistas dos jornais. Leary e o LSD, que ganhara tal visibilidade que acabou por prejudicar os avanços de pesquisas sérias acerca da droga, envolvida por uma densa camada de controvérsia e criminalização. Mas o afastamento da academia não o impediu de prosseguir a disseminação da promessa de libertação do corpo físico que o LSD oferece entre seus dedos de perfumes iridescentes, junto ao “grupo de iniciados” que arregimentara, entre estudantes, artistas de vanguarda e milionários. Em 1962, um ano antes da demissão de Leary e Alpert, eles fundariam uma “Federação Internacional para a Liberdade Interior” (*International Federation for Internal Freedom – IFIF*). Era o que faltava para que, de cientistas, os dois se tornassem “cultistas”, nas palavras de seu antigo protetor em Harvard, o dr. David C. McClelland. O que melhor ilustra o novo *status* de profeta e místico de Timothy Leary foi a colônia que fundara em 1963 na cidade de Zihuatanejo, no México, uma “sociedade alternativa” que, apesar da vida curta (foram precisas poucas semanas para que o governo mexicano expulsasse os “utopistas” psicodélicos de seu território), chegou a arregimentar- segundo John Cashman – mais de cinco mil cidadãos americanos sedentos pelo conhecimento interior. Juntem-se a isso aqueles que acampavam do lado de fora da comunidade – “beatniks”, para citar a expressão usada por Cashman – e que se mostravam verdadeiros arruaceiros, além dos hóspedes que sofriam graves “bad trips”.

E, mesmo com o fim da IFIF após o fracasso em Zihuatanejo, Timothy Leary ainda insistiu em fundar outra organização em prol do LSD, uma certa “Castalia Foundation”, que dessa vez ganhou uma sede em terreno novaiorquino, no condado de Dutchess. Essa fundação teve um tempo maior de sobrevivência porque Leary, pressionado, declarara não usar ostensivamente o LSD aí, dedicando-se à

criação de uma instituição que visava a “transcendência do ego” de uma maneira limpa, através de “exercícios respiratórios semelhantes aos das ioga [sic], projeções de luz estroboscópica no teto e o uso de música psicodélica.” (apud CASHMAN, 1980, 75)

Timothy Leary articulava toda uma mística em torno do LSD, casando o ritual de seu consumo com as religiões orientais, em voga nos Estados Unidos desde os tempos da geração beat, criando assim uma alternativa mais “segura” e eficaz aos cultos nativos em torno do consumo de cogumelos e cactos, como a ayahuasca, por exemplo. Para tanto, Leary escrevera obras calcadas nos grandes livros místicos do oriente e grandes influenciadores da contracultura na época: em 1964 publicara *The psychedelic experience*, um “manual baseado no Livro Tibetano dos Mortos”, escrito em parceria com Richard Alpert e o dr. Ralph Metzner, colega de ambos nas pesquisas com a psicodelia em Harvard; e em 1966, o *Psychedelic Prayers*, baseado no *Tao Te Ching* de Lao-Tsé. Este último é um conjunto de poemas que tenta fundir a filosofia do tao aos benefícios libertadores do LSD – sua primeira parte, intitulada “Homage to Lao Tse”, é dedicada exclusivamente ao processo ritual das “sessões”, palavra esta que se repete cansativamente em cada poema dessa parte. Vale a pena mencionar o título do terceiro poema dessa parte: “LSD (life light love, seed sun son, death daughter dna)”. De certa forma, cada uma das partes do livro, seis no total, dedica-se a um estágio específico da experiência psicodélica, começando com os preparativos esclarecedores (e sempre reiterantes de seus benefícios, afinal, persuadir é mais eficaz do que meramente pregar, como dizia o próprio Leary), e terminando com a “re-entrada”, em uma “Homenagem à mente simbólica”.

Já *The psychedelic experience* se mostra muito mais curioso e mesmo atraente, sendo concebido como um verdadeiro guia de orientação para a prática psicodélica: de fato, é um livro didático que ensina a maneira mais prática, segura e proveitosa de realizar “a viagem” em grupo, sempre calcado nas experiências realizadas por Leary, Alpert e Metzner desde Harvard. O livro é dividido em partes explicitamente intituladas de forma a ressaltar seu caráter de manual: aqui estão a “introdução geral”, dotada de tributos a C.G. Jung, a W.Y. Evans-Wentz (antropólogo e pesquisador do budismo tibetano) e ao Lama Govinda; há um esclarecimento sobre *O livro tibetano dos mortos*, onde se associa cada estágio da experiência psicodélica a um dos “bardo”, ou seja, as próprias divisões do *Livro tibetano*

(cujo nome original é *Bardo Thödol*); há os “Comentários técnicos”, especificando desde o uso desse livro em uma sessão até as dosagens recomendadas do LSD; e as “Instruções de uso”, que é o “guia de viagem” propriamente dito, o qual contém instruções para como lidar com cada um dos “bardos”, ou seja, cada estágio da sessão de consumo do LSD, seja para lidar com sintomas físicos, seja para lidar com “visões”, nesse momento descrevendo, na abertura de cada “visão”, até mesmo uma situação geral do usuário naquele instante preciso – por exemplo, a abertura da Visão Cinco, intitulada “as ondas vibratórias da unidade externa”: (olhos abertos [situação do viajante]; envolvimento arrebatado com estímulos externos como luzes ou movimentos [influência do meio]; aspectos emocionais [o efeito psicodélico em si, podendo ser emocional ou intelectual, dependendo do estágio]) (LEARY, 1995,133).

Na introdução ao *The psychedelic experience*, Leary esclarece a função prática do LSD em relação à “iluminação” almejada pelos usuários do livro, desvinculando-a de uma aura de “alimento dos deuses” que uma leitura desatenta poderia apontar: “é claro que a dose da droga não produz a experiência transcendental. Ela age meramente como uma chave química – abre a mente, liberta o sistema nervoso de seus padrões e estruturas ordinários.” (1995, 11) A partir desta libertação química, a transcendência será conduzida pelo que Timothy Leary chama de *set* e *setting*. o *set* se refere à condição do usuário, sua disposição, personalidade e humor; já o *setting* está relacionado às condições externas que afetam esse usuário, podendo ser físicas, sociais ou culturais. Por isso a necessidade do manual de Leary, que deve servir como uma orientação a esses *sets* e *settings*, sem o qual a verdadeira iluminação, catalisada pelo LSD, não se dará. No frigir dos ovos, não é tão diferente da experiência conduzida pelo outrora Doutor Leary na prisão em Massachusetts.

Assim sendo, a tomada do *Livro tibetano dos mortos* como “suporte estrutural” para as sessões terapêuticas do uso do LSD não foi de forma alguma arbitrária: de acordo com o próprio Leary, na “introdução geral” do *The psychedelic experience*, o *Livro tibetano dos mortos* é “ostensivamente um livro que descreve as experiências esperadas no momento da morte, durante uma fase intermediária de quarenta e nove (sete vezes sete) dias, e durante o renascimento em outro invólucro carnal (LEARY, 1995, 12)”, seu estilo derivando da religião tibetana pré-budista. Logo em seguida, Leary interpreta o sentido esotérico da obra não como

uma trajetória do corpo físico, mas sim da “morte e ressurreição do ego”. Ora, o livro não se mostra apenas como um códice para a trajetória do espírito ao fim da matéria física, ele também oferece aos vivos o caminho para uma revolução pessoal. Aqui o LSD se apresenta como a chave ideal para abrir essa possibilidade do livro, uma vez que ele permite, em vida, que seu usuário mergulhe nas profundezas de seu ego e experimente a verdade definitiva sobre si mesmo. Cada estágio da experiência psicodélica está concatenado a uma das partes do *Livro tibetano*, representando nos efeitos do consumo do LSD a experimentação da morte, da transição entre planos e o retorno a uma nova vida. Basicamente, a alteração dos sentidos reais, o momento alucinatório (e estético, como se verá adiante) e a “reentrada” na realidade:

*O primeiro período (Chikhai Bardo) é o da completa transcendência – além das palavras, além do espaço-tempo, além do self. Não há visões, nenhum senso de self, nenhum pensamento. Há apenas consciência pura e liberdade extática de todo envolvimento esquemático (ou biológico). O segundo período extenso envolve o self, ou a realidade esquemática externa (Chönyid Bardo) – com uma clareza extraordinária ou na forma de alucinações (aparições cármicas). O período final (Sidpa Bardo) envolve o retorno à realidade esquemática e ao self. Para a maioria das pessoas, o segundo estágio (estético ou alucinatório) é o mais longo. Para os iniciados, o primeiro estágio de iluminação dura mais tempo. Para os despreparados, [...] aqueles que se prendem ansiosamente aos seus egos, e os que tomam a droga de forma não-sustentada, a luta por voltar à realidade começa logo e geralmente dura até o fim da sessão. (LEARY, 1995, 13)*

Dessa forma, cada parte do *Bardo Thodol*, e as subseqüentes “visões” apresentadas na parte final do livro, atuam como guias de instrução para “regular” os *sets* de cada indivíduo envolvido e o *setting* que envolve a experimentação.

Os esforços de Timothy Leary no *The psychedelic experience* e, em menor escala, no *Psychedelic prayers* levaram o LSD a ocupar uma posição destacada num misticismo “popular”, disseminando-se com muito maior presença entre a

população do que, por exemplo, a mescalina ou o peiote, os favoritos da década de cinquenta e que ocupam uma posição central dentro de um sistema religioso real. A droga acabaria sendo interpretada como a solução definitiva para um “zen instantâneo”, um caminho rápido para se atingir o tão desejado *satori*, ou a descoberta de Deus vivo no interior do homem, e isso com um mínimo de esforço. Se existe uma ânsia espiritual nos jovens que a mera pregação religiosa não sacia, aqueles que elevam o LSD ao status de legítimo corpo de Deus possuem um argumento persuasivo bastante forte a seu favor: a experiência não pode ser descrita objetivamente (todo relato feito por usuários, seja ele estudante universitário ou agente da FDA americana, se torna uma peça de riqueza sintática e metafórica digna de estar lado a lado dos melhores poemas psicodélicos), ela só pode ser experimentada. Com isso, a experiência mística é esvaziada de uma estrutura antropológica e mesmo de uma função religiosa.

Que o diga os artistas da geração beat, precursores indiscutíveis da jornada espiritual empreendida pelos jovens das décadas seguintes. Curiosamente, John Cashman cita um depoimento curioso de um usuário anônimo de LSD, colhido em 1966 na seção livre do *Los Angeles Free Press*, em cujo final menciona o posicionamento de três dos mais influentes e ativos membros do movimento beat:

*Allen Ginsberg é contra o LSD. Bob Dylan diz que é remédio e pede que se tenha cuidado. William Burroughs, que experimentou todas as espécies de drogas, não gosta do LSD. O LSD não é o tipo de consciência que eu estou procurando, e concordo com Ginsberg quando ele diz: “tenha mais consideração consigo mesmo, Harry.”*(apud CASHMAN, 1980, 126)

Pode não ser este uma mera rejeição ao artificialismo da droga sintética, em comparação ao interesse maior de Ginsberg e Burroughs, por exemplo, aos expansores da mente oriundos dos cogumelos e cactos mexicanos – afinal, todos eles estavam constantemente “em busca de uma dose violenta de qualquer coisa”, para lembrar o *Uivo* de Ginsberg. Porém, pode-se pensar a respeito de sua superficialidade barata em relação ao papel que o LSD ocupou nesse misticismo “de laboratório”. Para complicar ainda mais, Peter Stafford, autor da *Psychedelic*

*Encyclopedia*, chega a mencionar que, em 1959 (antes mesmo das pesquisas de Leary), Allen Ginsberg fora levado a participar de um programa de pesquisa com a droga na Universidade de Stanford, patrocinada em segredo pelo exército, que a essas alturas, estava interessado na potencialidade que o LSD poderia ter enquanto “droga de controle”: tal pesquisa pode ser vista no romance de Ken Kesey, *Um estranho no ninho* (STAFFORD, 1993, 44). De qualquer forma, embora a afirmação a respeito do posicionamento de Burroughs seja aceitável (afinal, sua reputação como íntimo conhecedor de drogas deve ser levado em consideração), Ginsberg ainda flertara bastante com as possibilidades expansivas do LSD, chegando mesmo a ter contato próximo com Timothy Leary. É digno de nota seu poema “Ácido lisérgico”, publicado em *Kaddish and other poems*, livro que contém ainda poemas sobre a mescalina e o óxido nítrico (o vulgo “gás hilariante”): Claudio Willer que fora um poema composto durante as sessões em Stanford, numa experiência gravada:

*Ele é um monstro múltiplo de um milhão de olhos  
ele está escondido em todos os seus elefantes e eus  
ele zumbe na máquina de escrever elétrica  
ele é eletricidade ligada nela mesma, se tiver fios  
ele é uma enorme teia de aranha  
e eu estou no último millionésimo tentáculo infinito da teia,  
ansioso  
perdido, separado, um verme, um pensamento, um eu  
um dos milhões de esqueletos da China  
uma das partículas de erros  
eu Allen Ginsberg uma consciência separada  
(GINSBERG, 2005, 137)*

Os beats, entretanto, não eram meros usuários de drogas psicodélicas apenas pelo “barato”; eles eram, sim, profundos conhecedores e divulgadores da experiência religiosa dos nativos americanos. Serve como testemunho a experiência de William Burroughs na Amazônia, no ano de 1953, onde buscava o “yage” (também conhecido como “ayahuasca”), um composto de propriedades curativas diretamente relacionadas ao xamanismo – sendo que essas sessões de yage na

floresta foram vistas por pesquisadores ocidentais como uma espécie de “consulta psiquiátrica” (STAFFORD, 1993, 354) – e, além disso, supostas propriedades telepáticas: essa experiência deu origem ao livro *The yage letters*, composto pela troca de correspondência entre Burroughs e Allen Ginsberg. Alguém que tivera uma experiência tão vivaz quanto essa, numa época em que a mescalina e o peiote eram as principais vias de comunicação do espírito, dificilmente se dobraria à experiência vazia e “pop” que o LSD ofertava.

“Pop” porque, ao contrário daquelas, tornou-se um fenômeno (ameaçador para as autoridades) em território americano – os números fornecidos por John Cashman são surpreendentes. Afinal, a grande maioria dos alucinógenos naturais não atinge o grande público justamente pela restrição mística, e disso o LSD está isento, e isso ajudou na disseminação da droga. O próprio Timothy Leary tinha noção disso, mesmo ao querer empregar o LSD em um contexto espiritual: durante o experimento de Zihuatanejo, ele proibira o acesso àqueles que, aparentemente, queriam apenas “fazer a cabeça” sem, contudo, vivenciarem a proposta extática que era o cerne deste empreendimento da IFIF. Sobre este êxtase, acenando novamente às intenções dos beats, Cashman lembra que as opiniões sobre o LSD dividiram-se entre os seus consumidores zen-budistas: “há algum apoio adicional para os aspectos místicos do LSD, por parte de *alguns* zen-budistas, que dizem que o *satori* Zen, ou iluminação, é similar à experiência do LSD. Entretanto, alguns zen-budistas que experimentaram o LSD, abandonaram-no após uma sessão, retornando à meditação como único caminho para o *satori*” (1980, 89)

Ignorando a discussão sobre seu papel como profeta-mártir da Verdade do tartarato de d-dietilamida do ácido lisérgico ou como o Grande Satã da casta moral americana, entretanto, o fato é que a ampla divulgação da psicodelia por Timothy Leary acabou disparando uma verdadeira revolução cultural nos Estados Unidos: se ele comparava a potencialidade revolucionária do LSD à energia atômica, pode-se dizer que surgira uma Era Psicodélica concomitante à Era Nuclear. O consumo da droga sequer era velado, tornando-se inclusive um símbolo de status entre estudantes, artistas e livre-pensadores:

*A última fronteira do tabu são as drogas. O sexo agora é O.K.  
Dizer que você odeia a mamãe é O.K. Limpar o nariz com a ca-*

*misa limpa é O.K. A nova geração mudou e deslocou-se para uma espécie de ponto de vista antiagressivo. Esta é a primeira geração cujos pais são orientados psicologicamente. Foram ensinados a pensar sobre seu interior. As drogas acontecem no interior. E o uso da droga é também uma rebelião contra a autoridade, apesar de ser uma espécie estranha de rebelião. É uma rebelião muito pacífica. Esta geração viveu-a de modo muito bom. (CASHMAN, 1980, 99)*

Afinal, essa foi a geração que, pega pelo ápice do afã consumista, pelo terror do Vietnã e a paranóia coletiva da Guerra Fria, viu na droga e na abertura da mente por ela proporcionada o caminho para religar-se ao sagrado, como uma tábua de salvação pacifista em meio à tempestade da violência ideológica a que fora submetida. É a época do nirvana do Woodstock, da busca por Shangri-lá no “Kashmir” do Led Zeppelin, do ensinamento da “Song for Jeffrey” do Jethro Tull e do *jai guru deva ohm* de “Across the universe” e da experiência de “Lucy in the Sky with Diamonds” dos Beatles. Era a época em que cópias piratas de *O senhor dos anéis* de J.R.R. Tolkien circulavam nas universidades pelas mãos dos estudantes que viam nele um libelo anti-belicista, em que o Condado hobbit e a élfica Lothlórien seriam arquétipos ideais para as comunidades hippies. Era a época em que todos os ouvidos estavam atentos as palavras (e cheiros, e cores) sopradas pelo vento, como ensinara Bob Dylan, e em que o *On the Road* de Jack Kerouac oferecia um completamente novo e ideal *american way of life*.

O campo das artes beneficiou-se enormemente dessa revolução. Não que o uso de drogas seja alguma novidade nesse meio, afinal, aí estão os lotófagos da *Odisséia* de Homero, na alvorada da literatura, até os comedores do (hoje raro) ópio legítimo do final do século XIX, como foi dito anteriormente. O fato é que as novas descobertas no campo da expansão mental causaram um verdadeiro *boom* na criação artística, tornando o século XX, sem sombra de dúvida, um dos mais ricos na história do imaginário – riqueza essa que teve origem na ânsia por seu resgate perpetrado pelos surrealistas europeus, “caretas” ao seu modo, e que certamente tiveram um papel ideológico fundamental nessa revolução psicodélica. Afinal, também os surrealistas derivavam de uma revolução importante para a mente humana, aquela inaugurada por Sigmund Freud. A expansão da mente

tornara muito mais acessível o acesso ao inconsciente, almejado por eles, a partir do momento em que permite ‘libertar sonhos’. A idéia da “máquina de escrever experimental” que Timothy Leary propusera, com seus vinte botões à mercê de um usuário sob efeito da droga preso por correias a si, cada botão representando uma sensação diferente que deveria ser pressionado de acordo com as sensações, medo, prazer, emoção, mal-estar, sendo que essa máquina seria o único meio de expressar o inexprimível da experiência, seria quase o epítome (mecanicista, é verdade), à sua maneira, do motor surrealista por excelência que é a prática da escrita automática. Se os artistas da década de vinte se viram diante da descoberta de uma consciência profunda e noturna, os da década de sessenta em diante aprenderiam a usar as chaves que a puxariam para a luz do dia, ante os olhos de um mundo que já não pode mais se assumir iconoclasta.

A psicodelia, com sua transposição do universo inconsciente para a realidade da vida desperta, atua como um potencializador catártico para toda essa proposta de revitalização do imaginário que fora desperta desde os românticos. Os artistas redescobriram uma intimidade ainda mais profunda com a natureza viva, reconhecendo os deuses em cada partícula sua – a ecologia deveria ser vivida para que o homem pudesse adentrá-la e retomar sua posição como parte dela, como afirma Michael McClure e também Roberto Piva, avesso à idéia de ecologia como protesto demagogo de “salvem as baleias e os bebês-foca”. A revolução da linguagem expandiu todos os limites de resistência da sintaxe, e as metáforas foram se multiplicando caleidoscopicamente, à maneira paranóica que sugeria Salvador Dalí, apoiadas na ruptura das fronteiras sensíveis, num processo de sinestesia que alçaria o indivíduo a estados e sensações que desafiarão o próprio Arthur Rimbaud. Em suma, a psicodelia se tornara, enfim, o *gran finale* de um plano de reconquista e recuperação da arte, esfacelada em escombros pela máquina voraz da burguesia e do racionalismo iluminista, que está em constante ebulição há séculos, disseminando-se por todo o mundo ocidental.

## ***Capítulo Três***

### **O surrealismo no Brasil**

*“Hoje os olhos do poeta Garcia Lorca erram  
nestas planícies assassina­das & gritam com Maiakovski:  
Abandonem finalmente a veneração por meio dos  
jubileus centenários, a homenagem por meio  
das edições póstumas! Artigos sobre os vivos!  
Pão para os vivos! Papel para os vivos!”*

*Roberto Piva, Relatório pra ninguém fingir que esqueceu, p. 176*

O mundialmente famoso calor humano e fraternal com que recebemos o estrangeiro de braços abertos? No Brasil, país cujo histórico racionalismo/positivismo à francesa de sua elite intelectual sempre esteve mais para Anatole France do que para Isidore Ducasse, a recepção ao surrealismo parisiense foi fria. Muito fria.

Fria ao ponto de ter sido estranhamente rejeitado em favor do futurismo de Marinetti e o dadaísmo (!) de Tristan Tzara pelos modernistas de 1922 (guardadas as devidas proporções, logicamente).

Gelada ao ponto da crítica literária, com o peso de seus maiores nomes, fazer vistas grossas (ou simplesmente não fazer vista alguma) a toda tentativa surrealista de autores dispersos ao longo de todo o século.

Glacial ao ponto de Benjamin Péret, figura de liderança do movimento em Paris e herói de guerra na Revolução Espanhola, ser enxotado do país por um decreto de Getúlio Vargas.

Como Sérgio Lima aponta, na introdução do primeiro tomo de sua colossal obra *A aventura surrealista*, o surrealismo no Brasil ocupou por muito tempo uma posição irregular e obscura na história da literatura brasileira: ao longo de sua trajetória, esteve sempre marcado por desdém, desconfiança, receio ou total ignorância, e não só pela academia. O obscurantismo no qual foi envolvido por muito tempo, devido aos “pré-conceitos, [à] informação facciosa ou incompleta” da posição acadêmica, o que Sérgio Lima chama de “o infortúnio crítico do Surrealismo

no Brasil” (1995, 16), tem início já em 1925, época que ainda vivia a efervescência vanguardista, e apenas recrudescer com o passar do tempo, não apenas no campo artístico e estético, mas também no político e social, uma vez que o Surrealismo é, antes de tudo, um movimento extremamente politizado. O Brasil estava imerso num processo de estabelecimento populista e nacionalista, conduzido sob a égide de Getúlio Vargas e abraçada pelo meio artístico, patrocinada por este – de uma forma tão anódina que mesmo o empobrecido Partido Comunista do Brasil, mergulhado no positivismo stalinista, e o movimento integralista, de tintas fascistas, apoiava o Estado Federal caudilhesco. Segundo Valentim Faccioli, “tratava-se, portanto, de uma situação anterior àquela que Walter Benjamin indicara como projeto e prática surrealistas”. A mentalidade brasileira estava assim atrasada em relação ao Velho Mundo.

O surrealismo aqui encontra três épocas distintas, cuja divisão não é arbitrária de forma alguma. A primeira tem início com o movimento modernista de 1922, quando é excluído (de maneira questionável) do conjunto de influências vanguardistas do grupo de Oswald de Andrade, e que só encontrará uma brecha luminosa a partir da década de trinta, com Jorge de Lima, Murilo Mendes, Rosário Fusco e mesmo João Cabral de Melo Neto, de uma maneira que, como desatentamente aponta Afrânio Coutinho, “só se mostra na superfície ou em impregnações dispersas” (apud FARIAS, 2003, p. 31). Para Sérgio Lima, no apêndice que ele escreveu ao *Estrela da manhã: marxismo e surrealismo*, de Michael Löwy, essa primeira fase tem início com a visita de Benjamin Péret ao Brasil, no período entre 1929 e 1931. Vicente Faccioli acena para o ano 1924, com a fundação da revista *Estética*, no Rio de Janeiro.

A segunda fase parte da década de sessenta, com a chamada geração dos “Novíssimos”, poetas publicados sobretudo através dos esforços do editor Masao Ohno (que por sua vez foi o editor de muitos outros autores que se consagrariam mais tarde, como Hilda Hilst), e que começavam, desde alguns anos antes, a entrar em contato com a grande e recente novidade americana da *beat generation*, chefiada por Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Gregory Corso, escritores que aliavam os recursos surrealistas com a nascente onda psicodélica, que expandiria ainda mais além as suas experiências oníricas. Esses poetas declaram-se abertamente uma “geração surrealista” legítima no Brasil, tendo início com a publicação de *Paranóia* de Roberto Piva, *Amore* de Sérgio Lima, e *Ano-*

*tações para um Apocalipse*, de Claudio Willer. Uma terceira era se inicia na década de noventa, com o ativismo poeta e artista plástico cearense Floriano Martins, além da constância da produção dos mentores do grupo anterior, Claudio Willer e Roberto Piva. São reflexos dessa fase de bonança, para citar alguns exemplos, a formação de revistas dedicadas ao tema, como a eletrônica *Agulha*, o lançamento das obras completas de Roberto Piva em três volumes, e mesmo um resgate e relançamento do academicamente esbatido Rosário Fusco; podem-se incluir também um reaquecimento no interesse pela geração beat e a republicação das traduções feitas por Claudio Willer dos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont e o *Uivo*, de Allen Ginsberg.

O modernismo brasileiro advindo da fatídica Semana de Arte Moderna de 1922 construiu-se inteiramente a partir das vanguardas que, acreditavam eles, melhor se adequassem a seus anseios progressistas e nacionalistas, a busca por estabelecer definitivamente ao Brasil uma arte legítima. Claro que, com isso, assumiram-se partidários de duas tendências em essência opostas entre si: o futurismo de Marinetti, e o dadá de Tristan Tzara, opositor das idéias do primeiro. Do dadá, Oswald de Andrade assimilou as idéias que o levaram ao conceito do “antropofagismo”, atrás do poeta francês Blaise Cendrars, que por aqui circulava na época. Talvez tenha sido um contato tão superficial como o que Jules-François Dupuis aponta que fora o dos primeiros surrealistas parisienses, que “conhecem sobretudo a versão morna de Paris, as palhaçadas de Tzara” (2000, p. 19). Diz Claudio Willer, em entrevista a Floriano Martins:

*(...) A própria idéia de Antropofagia, nela havia lugar para Surrealismo, para uma incorporação de Surrealismo que não foi levada adiante, nem por Oswald, que preferiu ser, em suas palavras, "casaca de ferro do Partido Comunista", nem por mais ninguém. (2002)*

A verdade é que os modernistas acreditavam não haver razão para adotar o surrealismo porque tinham a idéia de que todos os recursos e princípios já estariam no interior do dadá e (outro rival dos amigos de Tzara) o cubismo. Isso, pelo menos no que se refere ao dadaísmo, é uma meia-verdade; contudo, há que se entender a relação de atração e repúdio que um movimento gerava em outro. O

surrealismo não compartilhava do meu grau de pessimismo dadaísta e sua pulsão simplesmente destrutiva: como condensa em poucas linhas Jules-François Dupuis, “quando dada denunciava em toda a parte a poluição cultural e o apodrecimento espectacular, o surrealismo chega com projectos de limpeza geral e de regeneração” (2000, 17). Grosso modo, em outras palavras, enquanto o *Cabaret Voltaire* aniquila e destrói, o *Departamento para a pesquisa surrealista* redescobre e renova. Também as técnicas “caóticas” comuns a ambos, como o acaso objetivo (o jogo do “cadáver esquisito” e tão próximo do jogo das palavras recortadas de jornal e tiradas a esmo de um saco), encontram diferenças formais bastante radicais:

*(...) O arbitrário não se situa no mesmo nível nos textos de Tzara e nos de Breton, mesmo nessa época de ação comum; ele não produz os mesmos efeitos. A sintaxe é rompida no texto dada, não no texto de Breton; a aproximação dos termos impede a imagem de surgir, em Tzara (“ele é estrela convencido mandarim num cartão de visita deserto e se levanta bem cedo”); a aproximação dos termos tende a gerar imagem ou mesmo a “fazer sentido” em Breton, na prosa automática e a fortiori nos poemas, tal como acontece em Forêt-Noire. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 39)*

O motivo principal para a negação do surrealismo entre os modernistas brasileiros, claro está, é o seu posicionamento ideológico. “Num primeiro momento o surrealismo não interessou aos “espíritos” brasileiros, porque pregava a anarquia da beleza, a anarquia do amor e do estado burguês. No segundo momento, tornou-se muito mais perigoso, porque aderiu ao PCF [Partido Comunista Francês] de carteirinha e tudo mais.” (LIMA, apud NOGUEIRA, 2004, p. 174) Como um movimento que participava da eterna busca pelo espírito nacional, com todos os seus antropofagismos, paus-brasil e verde-e-amarelos poderia assumir como inspiração um grupo completamente anti-patriótico, cujos membros bradavam “morte à França!” e “viva a Alemanha!” em jantares de gala oferecidos pela *intelligentsia* residente? Um grupo que louvava em incontáveis poesias a paricida Violette Nozières, alçada à condição de musa da luta contra os valores ca-

quéticos da família? Um grupo associado à Revolução Russa nas suas mais variadas cores e bandeiras ideológicas, do vermelho-sangue-nas-mãos de Stálin ao vermelho-miolo numa parede de Trotski? E, principalmente: como um grupo de artistas respeitáveis como Oswald e Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Anita Malfatti poderiam aceitar influências de um grupo do qual um de seus membros mais ilustres, um certo artista plástico catalão e de bigodes esquisitos que atende pelo nome Salvador Dalí, glorifica Adolf Hitler não pela “admiração pelo ditador e a sua propaganda política”, mas simplesmente porque “estava fascinado pelas costas carnudas e moles de Hitler, sempre tão firmemente apertadas no seu uniforme” (apud KLINGSÖHR-LEROY, 2007, p. 40)?

Apesar das vistas grossas ao surrealismo da parte dos modernistas paulistanos de 22, o movimento encontrou algum apoio a partir de 1924, com a publicação controvertida da revista *Estética* (apenas três edições), editada por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, sendo quase que imediatamente atacado por Tristão de Athayde, precursor da “brigada anti-surreal”: Athayde, católico fervoroso, atacava o repúdio do surrealismo à igreja e o seu erotismo, combustível essencial do movimento. Ainda assim, é muito questionável a função dessa revista quanto a sua função surrealista. A ofensiva acadêmica apontava suas armas não apenas para a política estrangeirista, mas também militar a favor da moral e dos bons costumes, não muito diferente da reação de Anatole France e Paul Claudel em Paris. Sérgio Lima credita a esse mesmo comportamento puritanista o próprio “seqüestro do barroco” da história da literatura brasileira, que só fora reabilitado muito tempo depois, através dos esforços de Haroldo de Campos (justiça seja feita a ele).

A idéia do “cosmopolitismo” surrealista tinha certa simpatia do projeto antropofágico de Oswald de Andrade: assimilar o estrangeiro para, a partir dele, gerar uma arte genuinamente brasileira. Na década de trinta, entretanto, a coisa tomou uma forma completamente diferente, e o projeto nacionalista de Vargas, apoiado pelos artistas prestigiados e funcionários públicos (e quanto a isso, veja-se a tomada de fôlego do regionalismo neo-realista inaugurado pela geração de 30). “O cosmopolitismo e o internacionalismo eram condenados como alienação e desinteresse patriótico” (FACIOLI, 1999, 296). A “mestiçagem” inerente à cultura latino-americana, como diz Sérgio Lima, era objeto de racismo no Brasil. Uma dissidência do grupo de 22, encabeçada por Menotti Del Picchia e que assimilara

nomes como Plínio Salgado, se opôs ao Pau-Brasil de Oswald, fundando o Verde-amarelismo, de tendência integralista, defendendo “um nacionalismo exacerbado com exaltação de valores conservadores da família, da raça, da terra, da moral cristã tradicionalista” (FACIOLI, 1999, 302) e que, em 1926, radicalizou-se como o “Anta”, que, nas palavras do supracitado Plínio Salgado, aceitava “todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil” (apud FACIOLI, 1999, 302). Pouco depois, já em 1931, Oswald de Andrade ingressou no PCB, abandonando os ideais antropofágicos e em 1937 dá-se o golpe de estado de Getúlio Vargas: o então fundado Estado-Novo radicalizou seus processos ufanistas e agiu como uma barreira para as manifestações surrealistas, limitando sua atuação pública. Facioli ainda menciona o fato de que isso não foi exclusividade do Brasil, uma vez que fora concomitante com a ascensão de outras ditaduras na América Latina e mesmo a ascensão do nazismo na Europa e a subsequente invasão alemã à França.

Mas é na década de trinta que uma manifestação surrealista consegue de fato encontrar uma forma de alcançar a poesia brasileira, através de Jorge de Lima e Murilo Mendes. Quanto ao primeiro, seu romance *O anjo* recebeu uma grande quantidade de elogios da crítica jornalística, saudando-o nomeadamente como um surrealista, ou até mesmo “um discípulo da mais pura e característica maneira” do “sobre-realismo” de André Breton (NOGUEIRA, 2004, p. 177), e daí para frente, com *Anunciação e encontro de Mira-Celi* e *Invenção de Orfeu*, já ao longo da década de quarenta, sem falar em suas pinturas, de clara influência surrealista. Contudo, a crítica até hoje tem uma aproximação tímida à essa clara presença em sua obra – como diz Sérgio Lima, preferem dar mais atenção à *Negra Fulo* do que ao *Anjo*, ainda hoje bastante desconhecido.

Já Murilo Mendes, em 1930, recebe uma crítica a seus poemas do próprio Mário de Andrade, que já o declara desde então um surrealista. Contudo, não um poeta surrealista por escola, mas “com um aprofundamento sedutor da ‘lição surrealista’”. Murilo Mendes é, então, um ingênuo “surrealista à brasileira”. Floriano Martins, poeta surrealista da terceira fase, o considera inclusive nocivo, por achar que a demasiada atenção voltada a uma torta presença surrealista em Murilo colabora para alimentar as trevas que encobrem a real influência do movimento no Brasil, roubando uma atenção que não é justamente devotada a Jorge de Lima, este sim um legítimo estandarte para a causa.

*Há um hábito da crítica esclarecida em situar Murilo Mendes como exemplo isolado de Surrealismo no Brasil. De alguma forma destaca-se nesse poeta uma concentração de estalos surrealistas que acabam por sacramentá-lo como nosso ‘poeta surrealista’. Muitos ismos sugeridos pelo mundo todo, no áureo período das vanguardas, não passaram de sucursais das idéias dadaístas, cubistas ou surrealistas, estrategicamente mascaradas com um plus que as remetia a uma individuação programática. Murilo Mendes bem poderia ter anunciado um novo ismo para seu ‘Surrealismo à moda brasileira’, como preferia ele mesmo referir-se. Não o fez. (MARTINS, 2001, p. 34)*

Ao adotar esse “surrealismo à brasileira”, Murilo Mendes fazia a opção de ignorar a ortodoxia do movimento parisiense, fazendo uso dele em sua criação como uma “técnica de vanguarda”, no dizeres de Faccioli, adotando-a para obter efeitos estéticos e não assumindo o compromisso social inerente a ele: “abraçei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessa” (MENDES, apud FACIOLI, 1999, 300).

Apesar dessa resistência de Floriano Martins, é fato que Murilo Mendes é tomado como “o primeiro teórico do surrealismo no Brasil”, como atesta Gilberto Mendonça Teles, através de seus livros *A idade do serrote*, de 1968, e *Retratos Relâmpagos*, de 1973, “texto considerado por G. M. Teles como o mais importante documento que se tem do escritor brasileiro sobre o surrealismo” (NOGUEIRA, 2004, p. 178). Em seus textos, Murilo estuda Max Ernst, René Magritte, Luis Buñuel, Antonin Artaud, além de tratar de Sigmund Freud e apontar um autor muito caro ao pai da psicanálise e que seria um pré-surrealista alemão em pleno século XVIII, um certo Georg Christoph Lichtenberg.

A Jorge de Lima e Murilo Mendes somam-se outros nomes de vulto no campo da literatura (muitos, entretanto, misteriosamente obscurecidos por uma crítica mal-informada), como Rosário Fusco, autor de *O agressor* e que, em 1945, foi alvo de uma crítica precária de Antonio Candido em “O surrealismo no Brasil”, publicado em *Brigada ligeira* e que se tornaria um dos instrumentos que condenaria o estudo do surrealismo no Brasil ao limbo da ignorância; ou mesmo Campos

de Carvalho, autor de *A vaca de nariz sutil*, *A lua vem da Ásia* e *O púcaro búlgaro* e que foi contemporâneo, na prosa, a Clarice Lispector e Guimarães Rosa, porém ficando de fora do direito de ocupar uma merecida posição de destaque ao lado destes baluartes tão caros à crítica brasileira. A quantidade de estudos, ainda que breves, sobre a obra de Campos de Carvalho, é ridícula ao extremo: é muito provável que existam mais estudos sobre seu sobrinho mais famoso, Mário Prata – não é interesse aqui, diga-se de passagem, questionar a qualidade da obra de Prata, muito provavelmente considerada nula pela academia mal-humorada e que tem pruridos ao ouvir a palavra “comercial”, mas é inegável que está muito aquém da qualidade narrativa a imaginativa de seu tio. Aliás, três quartos da produção atual e mesmo “canônica” no Brasil ficam aquém de Campos de Carvalho. Também é de suma importância fazer menção ao surrealismo de João Cabral de Melo Neto, especialmente em *O cão sem plumas*, resgatado por Lucila Nogueira em sua tese *O cordão encarnado*. Nenhum grupo coeso marca essa primeira fase de surrealismo difuso.

A formação efetiva de um grupo se dá a partir da década de sessenta, quando o grupo dos “Novíssimos”, editados por Massao Ohno em São Paulo, começa a publicar. Tempos mais simples, aqueles, em que Claudio Willer – um dos Novíssimos – afirma que “talvez por existir menos gente escrevendo e proporcionalmente mais livrarias e mercado editorial, era fácil o acesso à publicação” (NOGUEIRA, 2004, p. 183). Era um grupo que se mostrava completamente oposto em seus projetos à febre da vez na poesia brasileira: o concretismo, capitaneado pela Concretíssima Trindade Haroldo de Campos – Augusto de Campos – Décio Pignatari (partes integrantes, não podem ser vendidos separadamente: contém peças pequenas que podem ser ingeridas).

Ainda nos meados da década de cinquenta, Sérgio Lima passa a se aprofundar em autores nacionais que demonstram uma propensão a expressões surrealistas, entre os quais figuram “Raul Pompéia, Rocha Pombo, Augusto dos Anjos, Pedro Kilkerry, César de Castro, Ernani Rosas e Gilka Machado” (LIMA, 2002, p. 133). Também começa a se aventurar na escritura automática e nas colagens, período este em que compõe o seu primeiro livro, *Amore*, elaborado entre 1959 e 1960. Por volta desse mesmo período, (1955 – 1956), eis que Benjamin Péret retorna ao Brasil, vagando pelo Norte e pelo Nordeste, tocando em frente a

pesquisa que alimentaria seu ensaio *Anthologie des mythes, legendes et contes populaires de l'Amérique*.

No começo da década de sessenta, Lima viaja para Paris e entra em contato com os surrealistas legítimos, sendo convidado pessoalmente a participar do grupo por André Breton e, assim, passa a freqüentar as já mitológicas reuniões do café *À La Promenade de Paris*, vindo a conhecer pessoalmente as mais ilustres figuras da época. Apenas para citar alguns, juntamente com Elisa e André Breton: Annie Lebrun, Julien Gracq, Georges Bataille, Gaston Bachelard, Octavio Paz, Fernando Arrabal, Meret Oppenheim e até mesmo o ator Buster Keaton.

Do seio mundial do surrealismo, de volta para São Paulo, em 1962, Sérgio Lima se une aos “Novíssimos” e forma um “núcleo de debates sobre o surrealismo”, junto a Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi e Décio Bar. Devido às suas ligações diretas com a diretoria (o grupo de Breton, através de Lima), os “Novíssimos” estavam sempre a par das novidades surrealistas ao longo do mundo. Contudo, um grupo definitivo ainda não está formado:

*Insisto que do meu retorno até fins de 1964 não se constitui um grupo organizado, apesar das atividades coletivas, panfletagens e provocações que incentivamos e promovemos com certos arroubos e até entusiasmos. O grupo só se formalizaria no início de 1965, estendendo-se até 1969. Assim, mesmo sem o grupo estar formalizado, houve, sim, uma série de eventos e provocações que respondem explicitamente por uma visão surrealista do amor e da arte, do mundo e da sociedade. Iniciava-se um rigor e uma radicalização ética pouco usuais em nossos meios expressivos. (LIMA, 2002, p. 139)*

A consolidação do grupo em 1964 se dá com a publicação dos três primeiros livros do grupo: *Paranóia* de Roberto Piva, no final de 1962; *Amore*, de Sérgio Lima em 1963; *Anotações para um apocalipse*, de Claudio Willer, no começo de 1964: livro no qual, segundo Lima, “se encontram as primeiras reflexões de Willer em relação à *beat generation* e suas implicações literárias” (LIMA, 2002, p. 142).

Claudio Willer, por outro lado, opõe-se às datas e a determinadas informações transmitidas nesse texto por Sérgio Lima afirmando, por exemplo, que o livro

de estréia de Roberto Piva fora publicado nos primeiros meses de 1963 “e desdiz que o livro *Paranóia* (...)deva qualquer coisa às iniciativas de Sérgio Lima” (NOGUEIRA, 2004, p. 187), e que tanto ele quanto Piva já estavam bem adiantados no estudo da *beat generation* para que pudessem ter se “afastado” do surrealismo por conta disso. Enfim, o fato é que, independente de um cabo de guerra entre Paris e San Francisco, estava consolidado o primeiro grupo auto-denominado surrealista no Brasil, que duraria enquanto atividade coletiva e a céu aberto pelo menos até 1969 – 1970, o início de uma “idade das trevas” no Brasil e o definitivo destroçamento do grupo parisiense, com a morte de André Breton e as convulsões políticas de 1968. O que não quer dizer que sua produção tenha se estagnado.

Na década de 90, porém, um novo ciclo se inicia e o surrealismo entra em um processo de revitalização, reerguido por novos poetas que se uniram à causa; O processo do estudo do surrealismo no Brasil se reaquece, e se inicia um resgate da presença do movimento na história da literatura. Vale ressaltar o papel de Floriano Martins, poeta e estudioso do movimento, autor de importantes textos sobre a trajetória surrealista no Brasil e na América Latina. É importante ressaltar o diferencial de sua criação artística, que rompe com a geração beat, tão cara a Willer e a Piva, e encontra afinidade com a produção realizada na América hispânica: nesse campo, é fundamental o livro *O começo da busca*, no qual descreve a trajetória de todos os movimentos latino-americanos, e o recente *Mundo mágico: Colômbia*, uma antologia da poesia colombiana do século XXI, traduzida em parceria com a poeta recifense Lucila Nogueira, que deixa claro a intensa sobrevida surrealista no país, e também presente no resto do continente. Esperançosamente, as sementes do movimento caminham para dar suculentos frutos no Brasil, a partir de agora.

## **Capítulo Quatro**

### **Passeios pelos bosques vivos de Roberto Piva**

*‘Provido de uma tal concepção dinâmica da Realidade  
Poética & da ‘alucinação das palavras’ em termos  
De Rimbaud, eu atingi a Poesia visando coroar  
De Amores em primeiro lugar a Existência. Contra  
A inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira  
A serviço do instinto de morte (repressão),  
minha poesia sempre consistiu num verdadeiro  
ATO SEXUAL, isto é, numa AGRESSÃO cujo propósito  
É a mais íntima das uniões.’*  
*Roberto Piva, posfácio de Piazzas*

Arriscar um esboço de biografia sobre Roberto Piva, apenas para adentrar o leitor de forma mais confortável ao espetáculo do confronto com sua poesia nua é crua, é uma tarefa bastante desnecessária.

Bastará dizer que ele é um poeta paulista, nascido no ano de 1937, que na década de sessenta perambulava pelas ruas Major Sertório e Maria Antônia e freqüentava o “Istituto Italiano di Cultura” para estudar Dante Alighieri? Que fora o típico *enfant terrible* no colégio tradicional e, posteriormente, se tornaria um estandarte *a la* Allen Ginsberg de uma maneira nova de se pensar poesia, em meio ao concreto da cidade de São Paulo e dos versos velhos-novos dos irmãos de Campos? Que tinha uma afeição filial por Mário de Andrade e carinho por todos os mortos poéticos da Revolução Russa? Que fora iniciado nos rituais dos mais diversos cultos religiosos, e aprendido a operar curas xamânicas com o dom de sua voz animal?

O melhor a se fazer é oferecer como introdutório uma relação das publicações de Roberto Piva até então: sua carreira iniciou-se com a publicação de *Paranóia*, em 1963; em seguida vem *Piazzas*, de 1964; *Abra os olhos e diga ah!* foi publicado em 1975, *Coxas* em 1979, *Vinte poemas com brócoli* em 1981 e *Qui-*

*zumba* em 1983. *Ciclones*, o último, foi publicado pela editora Nankin em 1997. A grande maioria fora publicada por Massao Ohno, *Coxas* sendo pela Feira da Poesia e *Quizumba* pela editora Global. *Paranóia* foi reeditado pelo Instituto Moreira Salles em 2000, numa edição incluindo as fotografias do artista plástico Wesley Duke Lee, presentes na edição original, e *Piazzas* ganhou nova edição em 1980 pela editora Kairós. Some-se a isso diversas antologias e a publicação de suas obras completas pela Editora Globo, organizadas por Alcir Pécora em três volumes: *Um estrangeiro na legião*, em 2005, reunindo *Paranóia* e *Piazzas*; *Mala na mão e asas pretas*, também em 2005, reunindo *Vinte poemas com brócoli*, *Abra os olhos e diga ah!*, *Coxas* e *Quizumba*; e em 2008 *Estranhos sinais de Saturno*, que reúne *Ciclones*, diversos manifestos e o inédito que dá nome ao volume, além do CD *Nama coracibus tutela Mercurii*, com a leitura de um apanhado de sua obra feita pelo próprio Piva.

A distância entre os três blocos (ou “surto”, como diz Alcir Pécora) de sua produção poética são extensos, mantendo a “curiosa regularidade” de doze anos, como aponta o organizador no prefácio de *Um estrangeiro na legião*. Para Pécora, é visível uma dimensão quase temática desses blocos, como que justificando a divisão da reunião da obra nos três volumes: “um para o primeiro período, de viés *beat*, whitmanniano e pessoano; outro para o segundo, de traços psicodélicos e experimentais; e um terceiro, para um período mais recente, predominantemente místico e visionário” (PÉCORA, 2005, 10). Claro que não se deve levar essa distinção a ferro e fogo, e isso o próprio Pécora afirma a seguir: todos estes elementos coexistem ao longo de sua poesia, mesmo que haja predominâncias localizadas. O erotismo violento, quase um *leit-motiv* da fase de *Quizumba* e *Coxas*, de escancaradas cores homoeróticas, é uma presença constante de *Paranóia* a *Ciclones* – afinal, o erotismo é um dos motores do surrealismo.

Quanto ao misticismo, por mais que seja explicitado na presença xamânica de *Ciclones*, também é um fio condutor a unir em firme costura todos os livros. O posicionamento de Roberto Piva ante o sagrado não se circunscreve a uma temática limitada ou experiência nova em sua vida poética. Alguns *releases* sobre o lançamento de *Ciclone* teimavam em afirmar, como se verá adiante, que este livro era uma exposição, ou mesmo conclusão, dos seus estudos xamânicos, ignorando que este mesmo xamanismo já existe desde sua primeira publicação. O espaço de tempo entre o caos urbanóide de *Paranóia* e a natureza selvagem de *Ciclo-*

*nes* representa um estado de maturação que pode encontrar um paralelo metafórico (e que, espera-se, seja do agrado de Piva) nos mitos de educação dos xamãs iacutos, aos quais alude Mircea Eliade e que Roberto Piva conhece muito bem: o período em que o escolhido é posto em um ovo, num ninho da Árvore Cósmica, um pinheiro gigante, chocado pela Ave-de-rapina-mãe, até se tornar apto a realizar sua cura (ELIADE, 2002, 53).

Por analogia, pode-se associar a trajetória poética de Roberto Piva, de ponta a ponta, com o próprio caminho da iniciação e desenvolvimento do xamã, que segue padrões comuns nas mais diversas culturas, segundo Eliade. Em *Paranóia*, a aventura angustiante de vivenciar o espaço urbano, morto em todo o seu concreto, pode ser comparado ao sonho iniciático do escolhido – afinal, Claudio Willer aponta o onirismo constante dos poemas. Uma descida ao inferno, o corpo retalhado e devorado pela máquina e pelo horror da metrópole, até ter seu corpo recomposto e consagrado, “ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS” (PIVA, 2000, 139), até o ápice em queda vertiginosa de “Meteoro”:

*Eu apertava uma árvore contra meu peito  
Como se fosse um anjo  
Meus amores começam crescer  
Passam cadillacs sem sangue os helicópteros  
Mugem  
Minha alma minha canção bolsos abertos  
Da minha mente  
Eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos  
(PIVA, 200, 150)*

Para realizar a cura, segundo Mircea Eliade, o xamã deve ele próprio adoecer. Para curar a paranóia, ele deve ser um paranóico também. Para combater o grande cemitério que é a cidade, Piva deve vivê-la. A sua “segunda fase”, pontuada pelo erotismo carregado, compõe uma demonstração ritualística propriamente dito; a mística agressiva, a dança com os espíritos, o tambor, a animalização do poeta-xamã, uma antropofagia ritual, a festa dos sentidos psicodelicamente escancarados, o êxtase em sua forma mais pura que necessariamente passa pelo corpo. Veja-se um trecho de “Osso & Liberdade”, de *Coxas*:

*Onça Humana agarrou Pólen & foram trepar atrás da  
Cortina, porque Onça Humana gostava dos mocós dignos da  
Sabedoria felina da Onça animal totem de muitas tribos de  
Índios brasileiros & com eles ameaçada de desaparecer sem  
Que ninguém fale nisso ou poucos falem nisso & Onça  
Humana queria que isso vivesse na mente permanente dos  
Garotos do clube & eles gostavam de Onça Humana que os  
Observava gulosa quando os via enrabarem-se mutuamente  
Ouvindo a Nona Sinfonia ou Chico do Calabar ou Guerra Peixe.  
(PIVA, 2005, 61)*

E finalmente, em *Ciclones*, é apresentado um Piva definitivamente consagrado como grande Xamã-Poeta, finalmente residindo no coração da natureza e bem distante do inferno da metrópole-necrópole. Ele realiza a cura, ele dita os rituais dos jovens aprendizes, meninos-onça, ele tem o pleno domínio da viagem planar, estabelecendo um *locus* poético sagrado através de seu uso da linguagem (PÉCORA, 2008, 09).

A seguir, serão apresentadas análises das duas pontas da obra de Roberto Piva: a iniciação de *Paranóia* e a plenitude de *Ciclones*, investigando em seus poemas as aproximações surrealistas e beats do primeiro, e focalizando a educação – e vocação – xamânica do poeta no segundo.

#### **4.1. Uma cidade à beira da Paranóia**

*'Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas  
acende velas no meu crânio  
há místicos falando bobagens ao coração das viúvas  
e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo  
fogo azul de gim e tapete colorido a noite, amantes  
chupando-me como raízes"*

*Roberto Piva, "Visão de São Paulo à noite"*

*Paranóia* é o primeiro livro publicado por Roberto Piva no início da década de sessenta. Sumiu velozmente das prateleiras assim que foi publicado, atravessando décadas em silêncio até retornar em 2000, com a republicação pelo Instituto Moreira Salles e posteriormente em 2005, fazendo parte do primeiro volume das obras reunidas de Roberto Piva, *Um estrangeiro na legião*, pela editora Globo, com a organização a cargo de Alcir Pécora, responsável também pelas reedições de Hilda Hilst pela mesma casa, como já fora dito anteriormente.

Este livro, apesar das aparências, não é um poema para a cidade de São Paulo – e isso não é dito apenas pelo fato de, em nenhum instante, por forma ou intenções, ter o aspecto laudatório daqueles “poemas-evocações” que se espalham aos montes, em escalas de qualidade estonteantemente díspares. Todo ele é a cidade de São Paulo, como se reconstruída em versos fluidos como o concreto de seus prédios, através dos espelhos caleidoscópicos e deformantes do surrealismo praticado por Piva em fusão ao seu espírito beat, presença marcante aqui.

O livro é uma viagem ao interior da cidade, um interior que não se refere ao movimento espacial de uma linha de ônibus ou metrô, traçável em um mapa físico, mas através de suas camadas, quase uma viagem interplanar ao inferno xamânico, revelando as cores e as luzes de um pesadelo narcótico em turbilhão que as suas formas cinzentas contêm. Independente do fato de Roberto Piva citar locais objetivos em seus versos, mesmo batizando poemas como “No Parque Ibirapuera”, “Praça da República dos meus sonhos” ou “Rua das Palmeiras”, a cidade se materializa dentro do delírio – ou talvez o contrário, o delírio se materializa na

forma da cidade, formando calçadas quebradas, muros escondidos sob camadas da história do teatro e do rock'n'roll contada em cartazes velhos e empilhados uns sobre os outros, bocas de lobo e botequins cheirando a fritura, fora a fumaça de motocicletas.

A Cidade se transforma num texto. Uma cidade aberta, em todas as suas portas polissêmicas, e construída nos mais diversos estilos, pelas mais diversas mãos, e por esse motivo se oferece às mãos do poeta para viver dentro de uma nova perversão, de uma nova transgressão. Transformada afinal em escritura, a transgressão em que se torna São Paulo também se torna a transgressão à Literatura, agora também devassada pelo foco paranóico. “Cidade à beira da eternidade”, “um mundo à beira do abismo”: ambas são definições para o domínio do concreto e o domínio das letras.

Um leitor paulistano, em geral, será capaz de reconhecer passo por passo de seu cotidiano a cada verso: porque ele é feito do material que essa poesia expõe, arrancado às entranhas da cidade. Para o bem ou para o mal, um paulistano é feito de São Paulo. Versos singelos entretecidos aos mais horrendos. E, falando em beleza ou horror, esse efeito que Piva gera aqui não é alcançado ao mostrar o belo da Cidade, ou o triste e feio da Cidade – ele simplesmente revela a cidade na Cidade. Que seja com olhos de paranóico, então.

“*Paranóia* é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações. Apliquei o método paranóico-crítico criado por Salvador Dalí: o paranóico se detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, de temas, de poesia. Fiz isso, mas apenas seguindo a intuição e a inspiração.” (PIVA, 2000) É dessa forma que Roberto Piva se refere ao seu primeiro livro publicado, em entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em abril de 2000, acenando para a importância velada que seu título contém, contrariando o preceito surrealista que reza que títulos não precisam ter absolutamente nada a ver com os poemas que seguem logo atrás (afinal, seu livro *20 poemas com brócolis* sequer necessitaria de um esclarecimento dessa espécie...)

*Uma característica peculiar da paranóia, e que, por isso, suscitou grande interesse entre os surrealistas, é que o doente paranóico interpreta os fenômenos que ocorrem na realidade em função de suas obsessões, realizando, continuamente, uma síntese entre o*

real e o imaginário, fazendo com que o mundo do delírio se transporte para o plano da realidade. (BRAUNE, 2000, p. 47) [*grifo meu*]

Inspirado nos grandes avanços de desdobramento imagético que poderia apreender ao tentar o mundo com olhos de paranóico, Salvador Dalí desenvolveu seu “método paranóico-crítico”, que Roberto Piva adotaria para si na composição de *Paranóia* e que, muito tempo antes, salvou os surrealistas europeus do desgaste que a escrita automática já começava a sentir em seus experimentos, ampliando “a síntese consciente+inconsciente”. Assim sendo, esse método encontrou espaço entre as hostes surrealistas dos tempos do *Segundo Manifesto* de Breton, num momento em que começavam a se distanciar de Francis Picabia para acompanhar o “fanático” e “rinocerôntico” pintor catalão.

Alguns exemplos podem ser demonstrados para melhor entender o que Dalí queria dizer com tudo isso. Seu *Sonho causado pelo vôo de uma abelha em torno de uma romã um segundo antes de acordar* é um exemplo claro do funcionamento dessa extrapolação paranóica das imagens (e aqui pode ser acompanhada em uma reprodução inserida no Apêndice A). Aqui, de uma romã aberta salta um peixe de cuja boca salta um tigre de cuja boca salta outro tigre de quem já saltou uma espingarda cuja baioneta está para saltar contra o braço de Gala que dormindo paira sobre um bloco de pedra sobre o mar enquanto ali perto o detalhe minúsculo de uma abelha voejando sobre uma romã ainda não “paranoicizada” como a sua irmã desdobrada em monstros agressivos. Numa visão geral, atente-se para o fato de que o tema do “sonho” ainda é o fio condutor do quadro.

Já Jules-François Dupuis, que não simpatiza muito com o desavergonhado mercantilista “Avida Dollars” – como Breton anagramizou o nome do catalão (e este simplesmente adorou) –, fornece em sua *História desenvolva do surrealismo* um exercício típico de aplicação do método do rinoceronte à poesia. E, como é bem do gosto surrealista, partindo do exemplo da onipresente Violette Nozières, musa dos parricidas:

*Dalí inventa a técnica da “paranoia crítica”, que define como o “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativa-crítica dos fenômenos delirantes”. Aplica-*

*o nomeadamente a Violette Nozières, cujas extensões paronímicas “nazières”, “nazi”, “dinazos”, “nez”, lhe ditam uma representação násica cujo simbolismo sexual lembra, simultaneamente, a garridice da jovem e a tentativa de estupro do pai. (DUPUIS, 2000, p. 79)*

Em Roberto Piva, sobretudo na maioria dos poemas de *Paranóia*, esses exercícios de expansão imagética através de um olhar que funde consciente e inconsciente num plano concreto único são constantes. Tome-se, por exemplo, o poema “Rua das Palmeiras”, no qual um passeio ao entardecer por uma rua movimentada pode se transformar numa odisséia de imagens violentas:

*Minha visão com os cabelos presos nos rumores de uma rua o  
sol fazendo florescer as persianas por detrás do fumo  
Meu impulso de conquistar a Terra violentamente descendo uma  
rua gasta  
Minha vertigem entronando a alma violentamente por uma rua  
estranha  
Os insetos as nuvens costuram o espaço avermelhado de um  
céu sem dentes as copeiras se estabelecem nas sacadas para  
gritar  
O sangue fermenta debaixo das tábuas  
Meninas saem de mãos dadas sem que a Tarde deixe marca nas  
unhas  
Onde está tua alma sempre que o velho Anjo conquista as árvo-  
res com seu sêmen?  
Os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do  
mundo  
Colunas de vômito vacilam pelos olhos dos loucos  
Corpos de bebês mortos apontam na direção de uma praça vazia  
O tapume os vultos meu delírio prestes a serem obliterados pelo  
crepúsculo  
Almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias sua-  
rentas*

*As palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos  
No ar o vento nas poças as bocas apodrecem enquanto a noite  
soluça no alto de uma ponte.  
(PIVA, 2000, 101, 103)*

Aqui, o simples contraste de luz e sombra realizado pelo sol do crepúsculo sendo filtrado por entre as lâminas de uma persiana torna esta fértil de flores luminosas; escapamentos de automóveis se tornam olhos de uma agressividade insana, vomitando a fumaça negra da loucura que enxerga, sem ação. E, quando “as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos”, é preciso atentar ao outro artista que conjuga sua poesia ao lado de Roberto Piva em *Paranóia*: o artista plástico Wesley Duke Lee, que junta ao poema, na página 102 (apêndice B, figura 01), a foto de um letreiro luminoso que se sobrepõe à fiação dos postes telefônicos, dialogando sua imagem visual igualmente paranóica à imagem mental proporcionada pelo poema de Piva.

Wesley Duke Lee é um artista visual que alcançou grande notoriedade na década de sessenta e adiante, ao mesmo tempo em que os poetas da geração dos “Novíssimos”, principalmente durante o período do “realismo mágico”, surgido à época das tendências neofigurativas surrealizantes (as neofigurações fantásticas e os neo-surrealismos), ou seja, relacionadas ao processo de revitalização surrealista no pós-guerra. “Essas tendências se abriram à utilização de diferentes meios expressivos, oriundos de vários movimentos artísticos: abstracionismo lírico e expressionismo abstrato, dadá, *pop*, entre outros” (ALVARADO, 1999, p. 19)

A denominação “realismo mágico”, no qual Duke Lee foi classificado e que se relacionava também a “um momento de transição metafísica”, “reunia dois termos contraditórios: o primeiro denunciava seu compromisso com a realidade, precisamente com a realidade cotidiana, escavada, recortada e representada, seguindo os esquemas imaginativos da mitologia pessoal do artista; o segundo, suas raízes fantásticas e surrealistas. Os dois termos estavam em situação de osmose ininterrupta entre referências à realidade e à fantasia. Esse processo não ocorreria mediante o automatismo psíquico, mas sim pela contínua e associativa evocação fantasiosa”. (ALVARADO, 1999, p. 21) Ou seja, algo que roça o efeito pretendido por Dalí pelo entrelaço da percepção real e a percepção aumentada do delírio. Não é à toa que essa identificação rendeu à primeira edição de *Pa-*

*ranóia*, e sua republicação em 2000, um conjunto de aproximadamente setenta fotos de Wesley Duke Lee, todas em diálogo constante com os poemas sem que nem poema, nem fotografia perdessem sua identidade e sua individualidade comunicantes; suas leituras conjuntas, ao contrário, ampliam ainda mais o alcance da visão paranóica sobre a cidade de São Paulo.

Outro exemplo do diálogo entre foto e poema é o “Visão de São Paulo à noite: Poema Antropófago sob Narcótico”, cujo trecho inicial fora colocado na introdução deste capítulo. Piva oferece nesse poema uma imagem fluida, liquefeita da cidade, desfilando pessoas e estruturas e idéias diluídas e em uma velocidade vertiginosa; paranoicamente, a vida noturna da cidade se torna algum tipo de criatura viva, rastejante e viscosa, e Duke Lee a traduz na foto da página 35 (apêndice B, figura 02), o tumulto vivo de uma avenida paulistana formando um rio de luzes, e que, sob o efeito do preto-e-branco, torna qualquer contorno difuso, misturado, liquefeito, intensificando a sensação viscosa dessa correnteza mecânica e, ao mesmo tempo, estagnada. No poema “Jorge de Lima, panfletário do caos”:

*Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de  
Lima  
Enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia  
Presente  
Na minha memória devorada pelo azul  
Eu soube decifrar os teus jogos noturnos  
Indisfarçável entre as flores  
Uníssonos em tua cabeça de prata e plantas ampliadas  
(PIVA, 2000, 85)*

Um dos poemas mais delicados do livro, dedicado ao mestre-xamã-mais-velho de Roberto Piva, Wesley utilizara duas fotos em diálogo: na página 82 (apêndice B, figura 03), antes do poema em si e ladeando o título, uma indefinível auréola de luz difusa, quase uma boca de fogão, ou talvez um luminoso de posto de gasolina (impossível definir), marca a posição santificada de Jorge de Lima, como “um milhão de vagalumes trazendo estranhas tatuagens no ventre” a corá-lo bem ao centro do livro; na foto seguinte (apêndice B, figura 04), um barril de combustível da Esso, envolto por um matagal esbatido pode tanto significar uma vitória da na-

tureza contra o símbolo por excelência do progresso destrutivo humano, como também pode representar o fogo vital, a ignição da demiurgia poética que representa para Piva o autor de *Invenção de Orfeu*, coroado pela natureza viva, rara na cidade e que constantemente aparece domada nos poemas e nas fotos, ridicularizada pela figura de mulheres-macaco e cães fantasiados, ou na estática petrificação dos animais tornados estátua, natureza morta e domada (apêndice B, figura 05).

Já que foi mencionado Jorge de Lima, o mestre xamã que mostraria a Roberto Piva a sua vocação curandeira de “panfletário do caos” e criador de mundos, é preciso apontar para outro mestre, a quem o poeta oferece uma posição de intenso respeito: o modernista Mário de Andrade, autor de *Paulicéia desvairada*, a pedra fundamental do movimento do grupo de 1922, como *Paranóia* servira ao mesmo propósito quarenta anos mais tarde, modernizando nosso modernismo, como se refere Claudio Willer à essa relação entre ambos os poetas (2005, 153). A primeira menção a Mário de Andrade acontece em “Visão 1961”, transmutado de uma maneira ginsberguiana numa entidade mística, deslocando a atenção das “alucinações” de Piva para um infinito profundo que está muito além das “caixas de matéria plástica”:

*minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas  
de matéria plástica ericando o pêlo através das ruas ilumina-  
das e nos arabaldes de lábios apodrecidos  
na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge  
como um Lótus oclando sua boca no meu ouvido fitando as  
estrelas e o céu que renascem nas caminhadas  
(PIVA, 2000, 08)*

Outra aparição importante de Mário em *Paranóia*, sempre cumprindo o papel de espírito guia, se dá no poema “No Parque Ibirapuera”, que descreve uma caminhada no referido parque, que por sinal é uma das maiores presenças de natureza viva em São Paulo, ainda que tenha seus “gramados regulares”. Mário surge, manifestado talvez por essa presença verdejante, como “um anjo da Solidão”. Esse poema tem uma construção intertextual que gera um jogo de espelhos que o desdobra umas quatro vezes; um *mise en abîme* de proporções crítico-

paranóicas digna do “Sonho causado pelo vôo de uma abelha...” de Salvador Dalí.

*Nos gramado regulares do Parque Ibirapuera  
Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros  
A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam  
Minha imaginação.*

*(...)*

*É impossível que não haja nenhum poema teu  
Escondido e adormecido no fundo deste parque  
Olho para os adolescentes que encham o gramado  
De bicicletas e risos  
Eu te imagino perguntando a eles:  
Onde fica o pavilhão da Bahia?  
Qual é o preço do amendoim?  
É você meu girassol?  
(PIVA, 2000, 122)*

“No Parque Ibirapuera” é um poema intimamente aproximado ao poema de Allen Ginsberg “Um supermercado na Califórnia”, no qual o poeta beat rende homenagem a Walt Whitman:

*Como estive pensando em você esta noite, Walt Whitman,  
enquanto caminhava pelas ruas sob as árvores, com dor de cabeça, autoconsciente, olhando a lua cheia.*

*(...)*

*Eu o vi, Walt Whitman, sem filhos, velho vagabundo solitário,  
remexendo nas carnes do refrigerador e lançando olhares para os garotos da mercearia.  
Ouví-o fazer perguntas a cada um deles: Quem matou as costeletas de porco? Qual o preço das bananas? Será você meu Anjo?  
(GINSBERG, 2005, 49)*

Um jogo intrincado de analogias: o papel que Walt Whitman exercera sobre a poesia de língua foi tão poderoso que influenciara não somente os Estados Unidos, mas também sobre poetas das mais variadas partes do mundo, como Federico Garcia Lorca na Espanha, e Fernando Pessoa em Portugal, ambos integrantes da formação artística de Roberto Piva; Mário de Andrade, ainda que em menor escala, também foi um revolucionador, enquanto figura de liderança do modernismo brasileiro. Allen Ginsberg, assim como o resto de sua geração, devia muito de seu estilo a Whitman, e Piva, por sua vez, era devedor do beat, principalmente em *Paranóia*, onde seus reflexos se mostram ainda muito contundentes. O poema “No Parque Ibirapuera” aproxima todos os quatro a um só tempo, desenhando uma genealogia da poesia contemporânea em quatro gerações diferentes.

Se se pensar na experimentação da cidade de São Paulo, tal qual é desenhada em *Paranóia*, como uma jornada do recém-iniciado no xamanismo poético aos infernos, cada poema sendo um dos círculos deste, Mário de Andrade, mesmo de longe, atua como um “Virgílio”, apontando suas saídas, o caminho para longe dos perigos, ao mesmo tempo em que indica os tormentos pelos quais Roberto Piva deve suportar, seu corpo e mente sendo estraçalhado, até que a descoberta de seus poderes curativos se apresentem, com a “abertura dos bolsos da mente”, às portas de saída. A alusão à *Comédia* de Dante Alighieri não é gratuita, uma vez que este também é um dos mestres-xamãs declarados de Piva, como é revelado no “Paraíso” de Ciclonas:

*Dante foi bruxo da família*

*Visconti*

*Seus dedos violeta criaram fórmulas,*

*venenos & purgatórios sem coração*

*No mês 9 no dia 9 na hora 9*

*ficou 9 dias com febre*

*Todas as novidades estão*

*No Inferno*

*(PIVA, 2008, 97)*

## 4.2. Ciclones: *um vôo xamânico numa jam session*

*“A pessoa destinada a tornar-se xamã começa  
a ser tomada por acessos de fúria e  
depois perde a razão repentinamente,  
retira-se para as florestas, alimenta-se de cascas  
de árvore, joga-se na água e no fogo, fere-se  
com facas.”*

*Mircea Eliade, O xamanismo e as formas arcaicas do êxtase, p. 29*

Houve um intervalo de mais de dez anos entre *Quizumba*, de 1983, e a publicação de *Ciclones*, publicado em 1997, composto totalmente por poemas de inspiração profundamente xamânica, escritas não apenas entre esse intervalo, mas sim desde sempre. Na entrevista concedida por Roberto Piva à *Folha de São Paulo*, por ocasião da republicação de *Paranóia*, o poeta esclarece sua noção acerca da criação poética, e o estatuto religioso que a ela emprega:

*Poesia é iniciação, uma linguagem hermética. Os primeiros poetas eram xamãs e curandeiros, assim como o teatro na Grécia antiga era um teatro de cura. Penso que todos os brontossauros estéticos serão afastados e as pessoas terão de levar minha poesia corpo acima. O caráter centáurico da minha poesia consiste em que ela se lança do fundo do mundo mágico até as esferas mais altas e mais livres. (2000)*

Para desenvolver sua poesia, Piva utilizou do chamado “método paranóico-crítico”, desenvolvido por Salvador Dalí e que se tornou uma das pilasstras da estética surrealista, o que justifica o próprio nome do livro. Assim, lançando um olhar paranóico sobre a cidade que o rodeia, o poeta sentiu toda a desconfiança, todo o pavor claustrofóbico do concreto e do asfalto, e principalmente, extrapolou realidades além da realidade sensorial, multiplicando a metáfora em cima da metáfora, logo, alcançando a real essência surrealista. O concreto da “cidade dos mortos”, como Piva chama a cidade, morta aos chamados do xamã e seus ancestrais

e espíritos selvagens, não é percebida como matéria estática, atada num *rigor mortis*, mas é tomada sim em toda a sua descontinuidade essencial, matéria e sentidos cruzando os grandes espaços vazios do plano subatômico que apenas o paranóico consegue enxergar com seus olhos de desconfiança. Décadas após a publicação de *Paranóia*, Roberto Piva publica em *Estranhos sinais de Saturno*, coletânea de inéditos lançada em 2008 no último volume de sua obra completa, um pequeno poema que parece justificar, logo no início, seu real posicionamento dentro da criação de sua tal “poesia urbana”:

### III

*Sou o poeta na cidade  
Não da cidade  
gosto das extensões azuladas das  
últimas montanhas  
contemplar nas estradas de topázio  
o anzol das constelações  
(2008, 122)*

Agora, trinta e quatro anos separam *Paranóia* de *Ciclones*. O poeta finalmente se vê libertado do mal-estar urbano com esta publicação em 1997, um volume que abarca sua produção a partir de 1980, finalmente estabelecendo-se como o “poeta xamânico” que se sempre se declarou. *Releases* escritos à época de sua publicação vendem erroneamente o livro como uma espécie de conclusão de estudos realizados por Piva acerca do xamanismo. Obviamente, esses resenhistas ouviram o Avô-Urubu cantar e não sabem onde.

Não há uma “conclusão” de estudos em torno do xamanismo em Roberto Piva porque NÃO PODE HAVER uma “conclusão” para uma vivência que permeia toda a sua vida desde a infância, e que não deixa de estar presente, sob os mais diversos aspectos, ao longo de toda a carreira poética de Piva, de *Paranóia* a *Estranhos sinais de Saturno*. Um amadurecimento enquanto legítimo xamã-poeta, talvez, a consagração de sua profissão de fé.

Em um ensaio introdutório publicado em *Estranhos sinais de Saturno* (o qual contém a reprodução de *Ciclones*), Alcir Pécora aponta uma possibilidade de

leitura desse xamanismo professado por Piva que ultrapasse uma “exegese simbólica”, para usar palavras deles. “Mais precisamente: e se pensarmos que o fundamental nesses poemas é a construção sistemática de um locus poético, altamente reflexivo e artificial, no qual o nome xamã é metáfora e não instância literal ou de verdade?” (PÉCORA, 2008, 09)

A respeito de um “xamanismo” da técnica poética, como cogita Pécora, o próprio Piva faz sua leitura do ato de poetizar místico/metafórico, em uma entrevista à revista “Coyote”:

*Poesia xamânica é poesia do inconsciente coletivo. Na definição de Octavio Paz, poesia é a perversão do corpo – que, aliás, é uma das mais belas definições de poesia. A outra é de André Breton: poesia é a mais fascinante orgia ao alcance do homem. Para mim, a poesia é sempre xamânica, e o poeta é sempre um xamã. Artaud aproxima a poesia da feitiçaria. Kerouac dizia que os músculos contêm a essência, então, pra que escrever? (...) O próprio Kerouac responde: continuar escrevendo pra nada. (PIVA, 2007)*

Considerando-se nessas linhas entrevistadas Roberto Piva oferece escancarada a sua “arte poética”, ou melhor dizendo, o seu “credo” poético, então pode-se acenar em concordância para a sugestão de Alcir Pécora e compreender que Roberto Piva faz seu xamanismo poético desde sempre, desde o tempo em que seus versos se situavam no topos da esterilidade cinzenta, como visto anteriormente. Mas, é claro, não se pode deixar de lado a compreensão simbólica do xamanismo em Piva, e faz-se importante observar a dimensão mística que engloba tanto *Ciclones* quanto o próprio *Paranóia*.

Primeiro a questão mais óbvia: o que afinal Roberto Piva entende por xamanismo? Seria apenas uma “zona temática”, se seguirmos a proposta de Alcir Pécora, ou existe uma vivência mística de fato? Tal resposta é também dada pelo poeta em entrevista, acentuando ainda mais os contornos vislumbrados em *Ciclones*. Diz Piva para a Folha de São Paulo:

*Eu fui iniciado na piromancia aos 12 anos de idade por um mestiço de índio com negro. Em 1961, comprei o Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase, do (mitólogo romeno) Mircea Eliade. Fiz leituras desse livro com Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro. Ficamos impressionados com as palavras do Eliade. Pesquisei candomblé, umbanda, xamanismo, fui iniciado no catimbó, tomei vinho de jurema e tudo. É uma experiência espiritual ampla. Aplico então as técnicas arcaicas do êxtase – que é a definição de xamanismo de Mircea Eliade – na poesia. Isto é, seguir o seu êxtase, a sua intuição, o seu maravilhar-se. É o maravilhoso cotidiano de que falava o Breton. (2000)*

O xamanismo se faz presente em sua trajetória poética desde a formação do grupo dos “Novíssimos” e suas rodas de discussão acerca do surrealismo e a *beat generation*, quando o grupo foi apresentado à portentosa obra do mitoanalista romeno Mircea Eliade, *O xamanismo e as formas arcaicas do êxtase*, obra que, junto ao *Tratado da história das religiões*, forma o corpus definitivo do estudo do imaginário, junto às psicanálises dos quatro elementos de Gaston Bachelard, *As estruturas antropológicas do imaginário* de Gilbert Durand e os estudos sobre o “imaginal” muçulmano de Henri Corbin. Assim, sabendo do conhecimento livresco a que Piva teve uma aproximação, uma chave para a interpretação de seus poemas está garantida.

Ao contrário do português Herberto Helder, que é o criador-remodelador do xamanismo, Roberto Piva é um criador-sincretizador, fundindo e recombinaando os mais diversos “sistemas” místicos, achando pontos em contato com a visão paranoico-crítica, misturando tudo num caldeirão primordial panteísta. Em *Ciclones* não há apenas uma nomenclatura estritamente “xamânica-polar”, como estabelece Eliade em seu livro: o termo xamã se distribui ao longo do livro com termos como “exu”, “ebó” e “axé”; “Zeus”, “Dionysos”, “Hermes”; há menção a Shiva junto ao Ângelus Silesius (p. 99); há o Satori alcançado através de um “solo de sax” (p. 47); há mesmo uma comparação entre o xamã, mencionando inclusive o tambor-gavião (os guias do xamã) e o dervixe, asceta mendicante do islamismo sufi (o popular “faquir”) (p.65), o que é uma aproximação simbólica bastante curiosa: embora o xamã e o dervixe cumpram papéis bem distintos dentro de suas socie-

dades, o que os une poeticamente aos olhos de Roberto Piva – e que une também todos os elementos díspares das mais diversas religiões – é o êxtase, motor principal tanto do místico quanto do poético. É através dessa busca do êxtase, a cura xamânica, e mesmo sua postura “marginal” perante a sociedade que a ele recorre – mas não o tem como líder espiritual da religião oficial – que o xamã também se aproxima do poeta.

Ao longo do livro, Roberto Piva arma um panorama da prática xamânica bastante afim à pesquisa empreendida por Mircea Eliade acerca do xamanismo siberiano e centro-asiático(tártaro, buriate, iacuto), região do mundo de onde provém *stricto sensu* essa prática religiosa – Eliade explica que a palavra “xamã” entrou no vocabulário ocidental através da Rússia, pela palavra tungue *saman*, a qual, especula-se, poderia ter derivado de *samana*, da língua páli, que acenaria para uma influência indiana da prática religiosa (ELIADE, 2002, 16). Apesar da origem nos confins remotos e gelados da Ásia, muitas práticas mágico-religiosas possuem similaridades extáticas com o xamanismo, levando à crença geral de que todo curandeiro ou feiticeiro é um xamã. “Magia e magos há praticamente em todo o mundo, ao passo que o xamanismo aponta para uma “especialidade” mágica específica, na qual insistiremos muito: o “domínio do fogo”, o vôo mágico etc. Por isso, embora o xamã tenha, entre outras qualidades, a de mago, não é qualquer mago que pode ser qualificado de xamã.” (ELIADE, 2000, 17) Enquanto poeta, Roberto Piva demonstra toda a sua especialização.

Diversos elementos básicos do xamanismo constituem o cerne dos poemas de *Ciclones*. O primeiro e o mais importante deles é o já mencionado “vôo mágico”, que capacita o xamã a realizar a viagem astral, elemento que lhe atribui a condição fundamental de psicopompo, ou seja, o condutor dos espíritos dos mortos e interlocutor entre os dois mundos. Para as tradições xamânicas, essa viagem é muitas vezes empreendida através de um “duto”, como se fosse, *grosso modo*, um elevador: geralmente é representado com atributos ascensionais, de forma a ligar verticalmente céu e terra – e, claro, atravessando o mundo infernal. Pode ser uma escadaria composta por metais e elementos diversos, ou mesmo uma pilastra invisível entre a terra e uma determinada estrela, mas é frequentemente representada, em muitas culturas, como uma grande árvore, de preferência um pinheiro. É nesse pinheiro que pode ocorrer a incubação dos espíritos de futuros xamãs, como já foi relatado acerca do mito iacuto, ou dele pode vir a madeira

que será ofertada ao iniciado para que este fabrique seu próprio tambor, igualmente dotado de poderes de vôo mágico. Em Piva, esse caminho para outros planos já está definido no próprio título do livro: um ciclone poderia muito bem ser interpretado como um canal para o vôo mágico, uma vez que representa uma estrutura vertical, ascensional, formada por ventos que se oferecem para que o poeta-xamã os cavalgue rumo aos céus. Estando o título do livro no plural, pode-se interpretar que cada poema é uma passagem para o trânsito entre planos de existência e realidade.

É grande a ocorrência de imagens ascensionais, aéreas e astrais em *Ciclones*, indicando a relação que Roberto Piva tem agora com a poesia: enquanto *Paranóia* o prendia opressivamente ao chão, repleto de imagens duras, obscurecidas e extremamente terrestres, esse livro apresenta um Piva transcendendo a paranóia da realidade humana, galgando entre planos. Os versos são mais leves e curtos e as imagens, mais enxutas. Outro símbolo relacionado ao vôo xamânico é o da ave de rapina, que aqui aparece diversas vezes como o “gavião”. A ave de rapina ocupa uma posição privilegiada no bestiário xamânico, pois, ao mesmo tempo que é dotada do poder de vôo, sua relação com a morte lhe torna também um psicopompo; além disso, seus hábitos carniceiros acumulam para o pássaro ainda o dom do ensino da cura – uma vez que o futuro feiticeiro é levado, em seu sonho iniciático, para um lugar onde será retalhado vivo e terá sua carne, ossos e órgãos devorados por demônios que representam as doenças, para que assim aprenda a realizar a cura. O animal também surge como uma entidade divina que assume papéis iniciáticos, como a Ave-de-Rapina-Mãe e o Avô Urubu, este sendo o espírito do antigo xamã falecido da região. Em Roberto Piva, a imagem da ave de rapina associada ao vôo mágico aparece em poemas como “Lamento do pagé Urubu-Kaapor (p. 70), “Gavião Caburé” (p. 67) e, em especial, “Ritual dos 4 ventos & dos 4 gaviões”:

*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  
Revoada das pedras do rio  
Olhos no circuito da Ursa Maior  
na investida louca  
Olhos de metabolismo floral  
Almofadas de floresta  
Focinho silencioso da suçuarana com  
passos de sabotagem  
Carne rica de Exu nas couraças da noite  
Gavião-preto do oeste na tempestade sagrada  
Incendiando seu crânio no frenesi das açucenas  
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 paranóia de Júpiter  
Caciques orgiásticos do tambor  
Com meu Skate-gavião  
Tambor na virada do século Ganimedes  
Iemanjá com seus cabelos de espuma  
(PIVA, 2008, 72-73)*

Os símbolos de vôo aqui não se circunscrevem apenas aos “4 ventos” e os “4 gaviões”. Um momento de delicada fusão entre poesia e xamanismo surge na imagem do “arco-íris da linguagem”, uma vez que o arco-íris cumpre a função de ponte entre a Terra e o Céu nas mais diversas culturas (da Cobra-Arco-Íris australiana à ponte Bifrost dos escandinavos), aludindo “a um tempo em que a comunicação entre o Céu e a terra era possível; em decorrência de determinado aconte-

cimento ou de uma transgressão ritual, a comunicação foi interrompida, mas os heróis e os *medicine-men* ainda são capazes de restabelecê-la (ELIADE, 2002, 155-156). Com um “arco-íris da linguagem”, o poeta ganha a permissão da transcendência, recupera o elo com o divino. Além disso, a palavra nesse poema ganha um ritmo associado à presença do tambor, este também um instrumento para o voo mágico, como já foi dito, e que aparece fundido à palavra “gavião” no último poema da série “BR 116” (p. 64).

Por fim, a consagração xamânica pelos rituais de cura espiritual, presentes em “Poemas violetas da cura xamânica” e “VII cantos xamânicos”, que deve ser alcançada através dos alimentos dos deuses, as drogas alucinógenas. O violeta a que os poemas se referem é esclarecido em uma epígrafe de Terence McKenna, que diz: “foi esse incidente que despertou meu interesse pelos fluidos violetas que dizem ser gerados na superfície da pele pelos xamãs da Ayahuasca, e que eles usam para adivinhar e curar” (apud PIVA, 2008, 76). Ayahuasca, também conhecida como o “yage” que William Burroughs procurara nos anos cinquenta, é uma substância incrivelmente poderosa preparada na Amazônia, famosa por ter “propriedades telepáticas”.

*Os índios dizem que o yage é um presente especial de Deus para os índios e só para os índios. “Yage é nossa escola, yage é nosso estudo”, eles afirmam, e o yage é tido como algo similar à origem do conhecimento e sua sociedade. Foi o yage que ensinou aos índios o bom e o mal, as propriedades dos animais, remédios e plantas comestíveis. (DE KORNE, 1994, 168)*

Jim De Korne também afirma que a droga é tão potente para seu uso oral que é necessário que uma dieta específica seja praticada pelo feiticeiro (o “vegetalista”), incluindo abstinência sexual. “O corpo deve ser purificado para comungar com o reino do espírito” (1994, 170).

Em Roberto Piva a coloração da ayahuasca torna-se um sinônimo de cura, entoando num encantamento ritual “olhos violeta dos retratos de Modigliani / olhos violeta do LSD / olhos violeta do mar aberto”, mas a abstinência sexual é oposta ao ritual de cura apresentado durante todo o livro; neste poema, o sexo masculino se apresenta como o caminho para a saúde do espírito:

*caralho pop Shiva*  
*curador*  
*pura parcialidade*  
*consangüínea*  
*procurando o Tao*  
*em mim*  
*sorrindo uma vez*  
*mais*  
*ao alcance da visão*  
*(PIVA, 2008, 80)*

A farmácia curandeira de Piva prossegue ao longo dos “Cantos xamânicos”, na forma de peiete, cogumelos, morangos silvestres, e também o alimento espiritual que se combina com estes: a poesia. Junto a estas substâncias, Roberto Piva também lista poetas como René Crevel, Gérard de Nerval, Homero, William Blake, Fernando Pessoa, Virgílio e Homero. Quando Alcir Pécora afirma que “a literatura de Piva leva a sério, mais do que qualquer outra coisa, o poder da própria literatura” (2005, 14), entenda-se que o poeta-xamã não apenas vive e respira a literatura, mas respeita-a com o mesmo fervor sagrado que os índios respeitam o yage. Roberto Piva, o poeta-xamã, conhece os riscos e as dádivas da poesia-alimento dos deuses, sabe usá-la para a destruição e também para a cura.

Roberto Piva não é apenas um panfletário do caos. É também um curandeiro do cosmos.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVARADO, Daisy Peccinini de. *Figurações Brasil Anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999
- ARRABAL, Fernando. *O arquiteto e o imperador da Assíria*. São Paulo: Abril Cultural, 1976
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas IV – 1975 a 1988*. São Paulo: Globo, 1999
- \_\_\_\_\_. *Um ensaio autobiográfico*. São Paulo: Globo, 2000
- BOUSOÑO, Carlos. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gre-dos, 1979
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Riode Janeiro: 7letras, 2000
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- \_\_\_\_\_ et al. *Surrealismo e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008

- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004
- CASHMAN, John. *LSD*. São Paulo: Perspectiva, 1980
- CHABÁS, Juan. *Literatura española contemporanea*. Havana: Cultural S.A., 1952
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- DALÍ, Salvador. *Libelo contra a arte moderna*. Porto Alegre: L&PM, 2008
- DE KORNE, Jim. *Psychedelic shamanism*. Port Townsend: Loompanics Unlimited, 1994
- DUPUIS, Jules-François. *História desenvolva do surrealismo*. Lisboa: Antígona, 2000
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Edições 70, 2000
- \_\_\_\_\_. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 2004
- ELIADE, Mircea. *Tratado da história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as formas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- FARIA, Álvaro Alves e MOISÉS, Carlos Felipe (org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000
- FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003

- GAIMAN, Neil. *A casa de bonecas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005
- \_\_\_\_\_. *Despertar*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008
- \_\_\_\_\_. *Terra dos sonhos*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005
- GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2005
- GOMES, Álvaro Cardoso (org.). *A estética surrealista*. Atlas, 1994
- GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005
- JODOROWSKY, Alejandro. *La danza de La realidad*. Madrid: Ediciones Sireuela, 2001
- KEROUAC, Jack. *Geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 2007
- KEROUAC, Jack. *On the Road: the original scroll*. Nova Iorque: Viking Penguin, 2007
- \_\_\_\_\_. *Os vagabundos iluminados*. Porto Alegre: L&PM, 2005
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Lisboa: Taschen, 2007
- LEARY, Timothy, ALPERT, Richard, METZNER, Ralph. *The psychedelic experience: a manual based on the Tibetan Book of the Dead*. New York: Citadel Press, 1995

- LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. Petrópolis: Vozes, 1995
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002
- MARTÍNEZ, José Luis. “Unidade e diversidade”, in: *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979
- MARTINS, Floriano. *O começo da busca. O Surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2002
- MCCLURE, Michael. *A nova visão – de Blake aos beats*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005
- NOGUEIRA, Lucila. “Estranhas Experiências: atualidade do surrealismo no Brasil”. In: *As marcas da letra: sujeito e escrita na teoria da literatura*. João Pessoa: Idéia, 2004
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de La literatura hispanoamericana, 3: Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002
- \_\_\_\_\_. *Historia de La literatura hispanoamericana, 4: De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2002
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2005
- PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião. Obras completas vol. 1* São Paulo: Globo, 2005

- PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas. Obras completas vol. 2.* São Paulo: Globo, 2006
- \_\_\_\_\_. *Estranhos sinais de Saturno. Obras completas vol. 3.* São Paulo: Globo, 2008
- \_\_\_\_\_. *Ciclones.* São Paulo: Nankin Editorial, 1997
- \_\_\_\_\_. *Paranóia.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000
- PONGE, Robert (org.). *Surrealismo e o novo mundo.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999
- RAMOS, Denise Gimenez ET AL. *Os animais e a psique, vol. 1.* São Paulo: Summus, 2005
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo.* São Paulo: EDUSP, 1997
- SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane. *La contre-culture. États-Unis, années 60: La naissance de nouvelles utopies.* Paris: Éditions Autrement, 1997
- SHINDER, Jason. *"Howl" fifty years later.* Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2006
- STAFFORD, Peter. *Psychedelics encyclopedia.* Pub Group West, 1993
- TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita.* Petrópolis: Vozes, 1996
- \_\_\_\_\_. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro.* Petrópolis: Vozes, 2000

- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007

#### **Bibliografia na web**

- *FOLHA ON-LINE*. *Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo*. Abril/2000: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult04042000041.htm>
- LIMA, Carlos. *Vanguarda e utopia – surrealismo e modernismo no Brasil*: <http://palavrarte.sites.uol.com.br/Artigos-Resenhas/Artigos-clima.html>
- LIMA, Ricardo. *Lobo em pele de tigre. Entrevista com Roberto Piva*. Outubro/2005: [http://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_out05\\_robertopiva1.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva1.htm)
- WEINTRAUB, Fábio. *Entrevista com o escritor Roberto Piva*. Maio/2000: <http://triplov.com/surreal/piva.html>
- WILLER, Cláudio & MARTINS, Floriano. *A poesia entre o surrealismo e a poesia*. Abril/2002: [http://www.triplov.com/surreal/flor\\_willer.html](http://www.triplov.com/surreal/flor_willer.html)

## **Apêndice A**

***Um bazar iconográfico das belezas surrealistas de além e  
aquém mar***



***Au rendez-vous des amis, Max Ernst (1922)***

***À frente: René Crevel, Max Ernst, Fyodor Dostoievski, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Theodor Baargeld, Robert Desnos.***

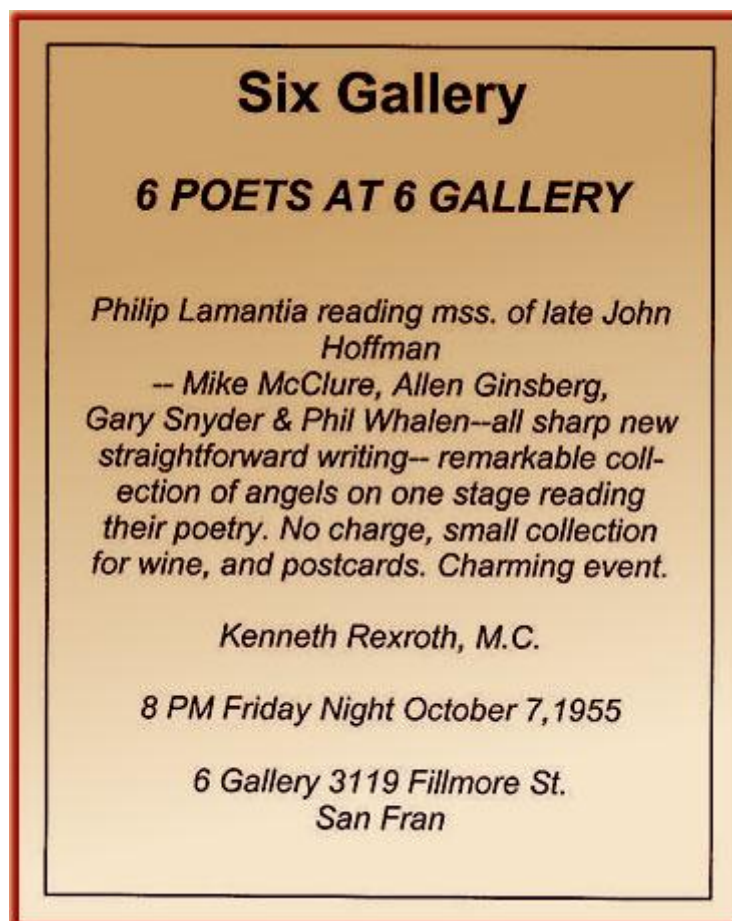
***Ao fundo: Philippe Soupault, Hans Arp, Max Morise, Rafael Sanzio, Paul Éluard, Théodore Fraenkel (atrás de Paulhan), Louis Aragon, André Breton, Giorgio di Chirico, Gala Éluard. Aparentemente, o vulto de Lénin aparece entre os rostos de Arp e Morise.***



O departamento para a Pesquisa Surrealista, na Rue de Grenelle. Foto de Man Ray (1924)

*De pé: Charles Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Paul Vitrac, Paul Éluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon.*

*Sentados: Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault*



Reprodução do cartaz do recital *6 poets at 6 gallery*  
(1955)



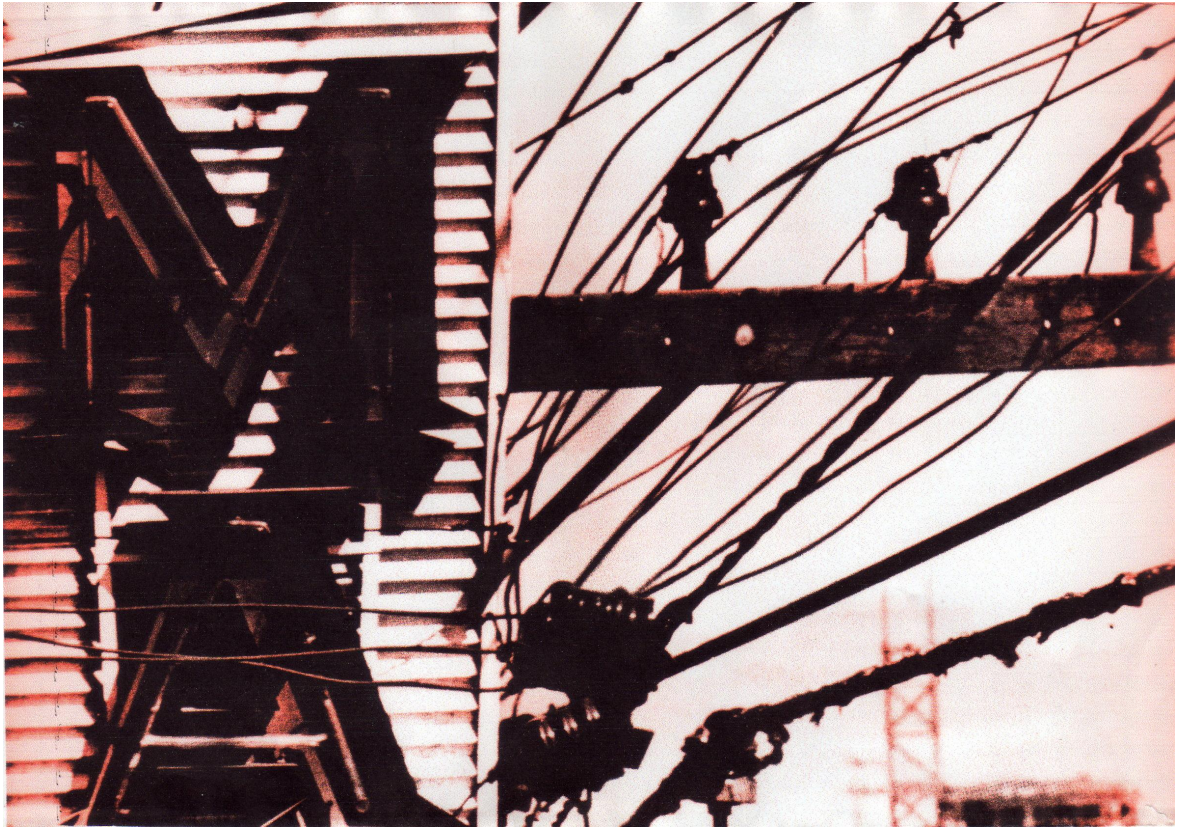
**Gregory Corso, Allen Ginsberg e William Burroughs – Foto de  
Fred McDarrah  
(1967)**



***Sonho causado pelo vôo de uma abelha em torno de uma Romã um segundo antes de acordar – Salvador Dalí  
(1944)***

## **Apêndice B**

### ***A Paranóia contada por Wesley Duke Lee***



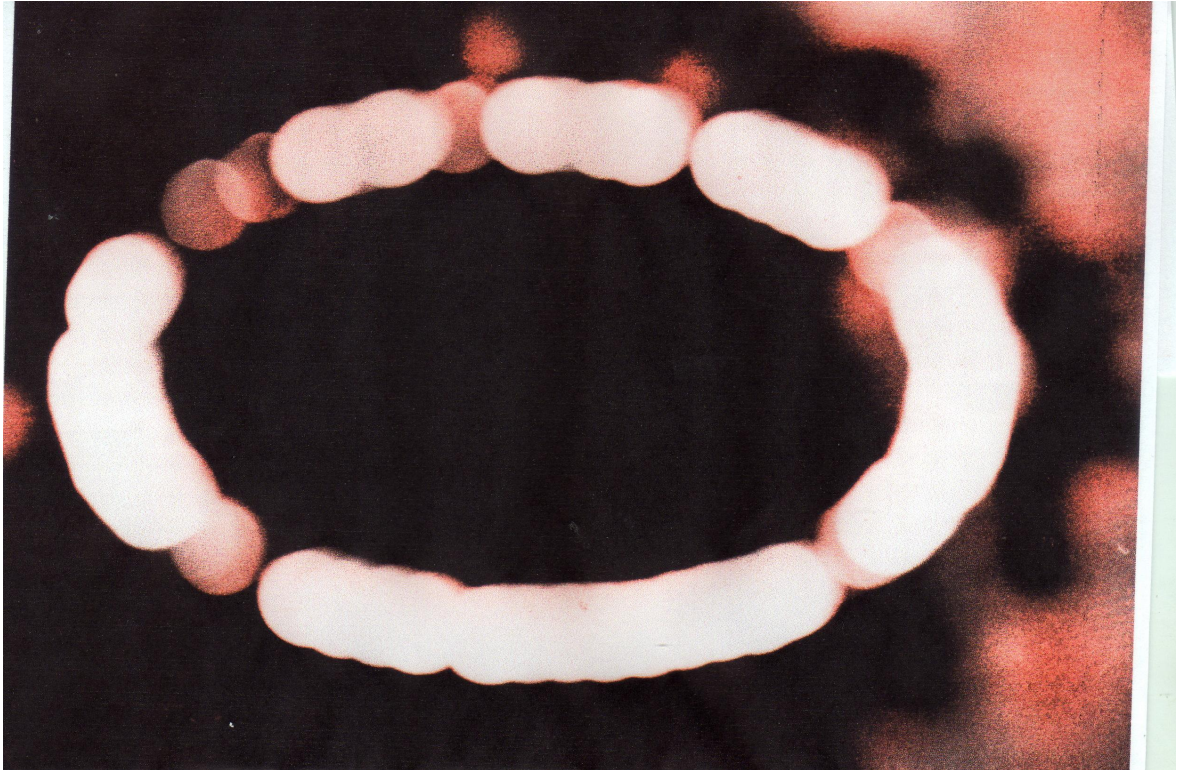
***Figura 01***

***“as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos”***



***Figura 02***

***“Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas  
acende velas no meu crânio”***



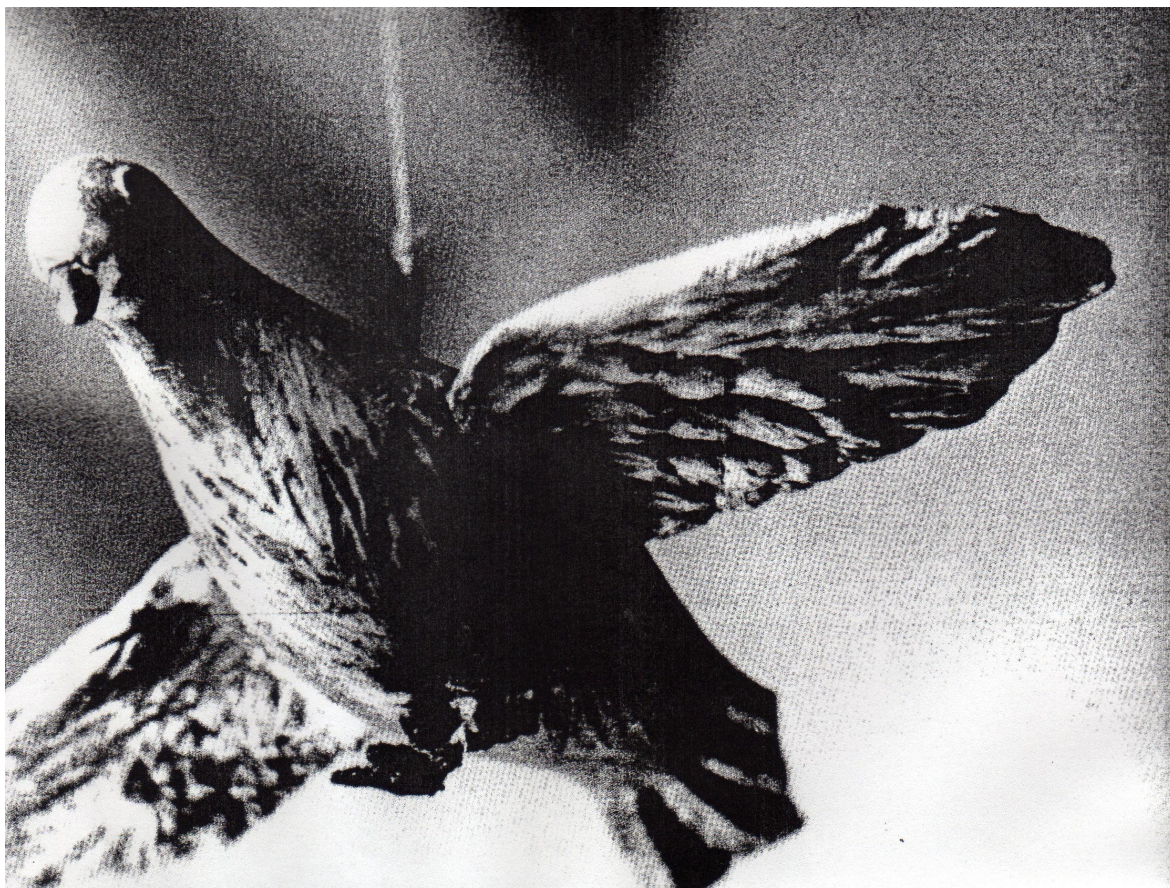
***Figura 03***

***“é um milhão de vagalumes trazendo estranhas tatuagens no ventre  
se despedaçam contra os ninhos da eternidade”***



***Figura 04***

***“eu soube decifrar os teus jogos noturnos  
indisfarçável entre as flores  
uníssonos em tua cabeça de prata e plantas ampliadas”***



***Figura 05***

***‘Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante’***

***Murilo Mendes***