


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

PATRÍCIA VIEIRA LOCHINI

**POR UMA POÉTICA ROMÂNTICA: UTOPIA E
RESISTÊNCIA EM *HOWL* (1956), DE ALLEN
GINSBERG E *PARANOIA* (1963), DE ROBERTO
PIVA**



ARARAQUARA – S.P.
2020

PATRÍCIA VIERA LOCHINI

**Por uma poética romântica: utopia e resistência em
Howl (1956), de Allen Ginsberg e *Paranoia* (1963), de
Roberto Piva**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ARARAQUARA – SP
2020

Lochini, Patrícia Vieira

Por uma poética romântica: utopia e resistência em
Howl (1956), de Allen Ginsberg e Paranoia (1963), de
Roberto Piva / Patrícia Vieira Lochini – 2020

131 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Paulo César Andrade da Silva

1. romantismo. 2. Allen Ginsberg. 3. Roberto Piva.
4. resistência. 5. modernidade. I. Título.

PATRÍCIA VIEIRA LOCHINI

Por uma poética romântica: utopia e resistência em
Howl (1956), de Allen Ginsberg e *Paranoia* (1963), de
Roberto Piva

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho,
Programa de Pós em Estudos Literários da
Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Poesia
Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da defesa: 29/05/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
Departamento de Literatura / UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Claudio Jorge Willer
Universidade de São Paulo / Universidade de São Paulo

Membro Titular: Profa. Dra. Patrícia Anzini da Costa
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura / Universidade Católica Portuguesa

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*À Anna Maria Barreira (In Memoriam), cuja
ausência se deu em um momento de insegurança, e
a saudade me encorajou a prosseguir.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Bernadete Lochini, uma das mentes mais brilhantes que já conheci, cujo sonho de estudar em uma universidade pública foi censurado, mas sempre se manteve vivo, desde o dia que me ensinou a ler e a escrever; juntamente com meu pai, Luiz Lochini, a quem também dedico este trabalho, que todos os dias de minha vida dedicou uma parte de si para que eu pudesse estudar. Juntos, tiramos sangue de pedra e criamos um corpo lírico.

À Sheila Dálio e Diogo Sigari, meus irmãos de alma, que, como eu, saíram do lugar-comum do meio onde cresceram e se encontraram na Literatura. E devido à Literatura nossos caminhos foram cruzados, o que nos permitiu construir juntos um abrigo nosso, onde pudemos nos reconhecer e resistir a uma realidade parecia nos repelir. Sem Sheila, eu teria deixado de acreditar em mim, e não teria encontrado forças para conceber este filho. Sem Diogo, este trabalho não teria nascido, e eu não teria desenvolvido minha identificação com a Literatura de língua inglesa.

À Murilo Pepler, parte substancial de tudo o que sou e acredito, em quem eu me encontrei quando não encontrava um lugar para mim nessa existência. E que me permitiu conhecer Eliege Pepler, a quem também dedico este trabalho, uma das minhas inspirações de mulher, professora e acadêmica, que me levou a ingressar no curso de Letras.

Ao meu orientador, Paulo Andrade, que acreditou nas ideias banais de uma aluna do primeiro ano de Letras, que lhe chamou a atenção por uma camiseta do Joy Division. Paulo me apresentou Roberto Piva, e desde a primeira vez que o li ouço em sua voz ecoar a minha. Sou eternamente grata pela confiança, pelo companheirismo, e por persistir no nosso sonho.

Aos que se dedicaram a me ouvir e me encorajaram a expressar o que penso: Venâncio Paiola Tonon, Emily Trevisol Rehder, Camila Rippi Moreno.

À UNESP Assis, o início e a parte fundamental da minha trajetória, que me permitiu construir meu alicerce.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

*“Jesus died for somebody's sins
but not mine”*

(Patti Smith)

RESUMO

Segundo os críticos Michael Löwy e Robert Sayre, o romantismo não deve ser concebido apenas como movimento histórico, mas como uma *Weltanschauung*, uma visão de mundo que se manifesta não somente na literatura, mas em diversos campos do conhecimento. Pensando no conceito de visão de mundo, podemos afirmar que o espírito romântico não se limita aos séculos XVIII e XIX, mas se desdobra em atitudes e comportamentos ao longo do século XX. Allen Ginsberg e Roberto Piva são alguns dos expoentes das gerações poéticas do século XX que estão relacionadas à linhagem de tradição romântica, que trilhou os caminhos da resistência à ordem burguesa, rebelando-se contra os valores de sua época. Deste modo, a presente dissertação tem como objetivo discutir a permanência do pensamento romântico nas obras *Howl and other poems* (1956), de Allen Ginsberg, e *Paranoia* (1963), de Roberto Piva, partindo da reflexão sobre as formas poéticas que a resistência à modernidade capitalista assume em seus versos, e como estas se relacionam às formas românticas – dos ritmos aos temas abordados. Para tanto, as análises se baseiam em uma abordagem comparatista, que permite compreender as aproximações entre o projeto artístico de cada poeta enquanto ressalta suas singularidades, além de permitir que se conceba um entrecruzamento dos contextos estadunidense e brasileiro por meio da necessidade de recuperar uma identidade pessoal e coletiva.

Palavras – chave: romantismo; Allen Ginsberg; Roberto Piva; resistência; modernidade.

ABSTRACT

According to critics Michael Löwy and Robert Sayre, romanticism should be conceived not only as a historical movement, but also as a “collective mental structure”, a worldview that manifests itself not only in literature but in various fields of knowledge. Taking into account this concept of a worldview, we can say that the romantic spirit is not limited to the 18th and 19th centuries, but manifest itself in attitudes and behaviors throughout the 20th century. Allen Ginsberg and Roberto Piva are some of the best minds of 20th century's poetic generations that are linked to the romantic lineage, which trod the paths of resistance to the *bourgeois* order, rebelling against the values of their time. As such, the present dissertation discusses the continuity of romantic thinking in Allen Ginsberg's *Howl and other poems* (1956) and Roberto Piva's *Paranoia* (1963), starting from the reflection on the poetic forms that the resistance to the capitalist modernity takes on in their verses, and how these are related to romantic forms - from the rhythm to content. To that end, the readings are based on a comparative approach. It allows us to understand similarities between each poet's artistic projects while emphasizing their singularities. In addition, it establishes an intertwinement of American and Brazilian contexts through the need of recovering a personal and collective identity.

Keywords: romanticism; Allen Ginsberg; Roberto Piva; resistance; modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
I. O PENSAMENTO ROMÂNTICO COMO CRÍTICA À MODERNIDADE CAPITALISTA..	15
1.1. O “sedutor” modernismo e as dicotomias da modernidade	16
1.2. As “cores tumultuosas”: entre os entrelaços do Romantismo	22
1.3. O percurso da visão de mundo romântica: do século XVIII ao século XX.....	28
1.3.1. O misticismo romântico e os poetas-profetas: de Blake a Rimbaud.....	30
1.3.2. As múltiplas faces da cidade moderna: Baudelaire, Whitman e Mário de Andrade.....	36
1.3.3. Reverberações da liberdade do século XIX no século XX.....	45
II. O REECANTAMENTO DO MUNDO: POESIA EPIFÂNICA E O DELÍRIO COMO MÉTODO.....	53
2.1. Misticismo e a reconciliação entre sagrado e profano	54
2.1.1. Negação & paixão: a rebelião romântica e as experiências místicas.....	56
2.1.2. A potência ritualística do verso livre	63
2.1.3. O espírito dionisíaco e o erotismo sagrado	70
2.2. “Desregramento dos sentidos”: embriaguez surrealista e o delírio como método.....	75
2.2.1. A experiência surrealista: automatismo e ruptura da visão habitual.....	78
2.2.2. O delírio enquanto método: o método crítico-paranóico de Dalí	84
III. “DESOLATION ROW”: ENTRE A REALIDADE COTIDIANA E A RESISTÊNCIA À QUANTIFICAÇÃO.....	88
3.1. O <i>tourbillon</i> social e a representação da cidade moderna	89
3.1.1. A tempestade do progresso	89
3.1.2. Retratos de “cimento e alumínio”	92
3.1.3. Reconfigurando a “Babilônia capitalista”	96
3.2. O som como revolta à racionalidade abstrata: a improvisação jazzística	104
3.2.1. A música e a política na improvisação do <i>jazz</i>	106
3.2.2. Poema em 78 R.P.M.: a cadência do <i>jazz</i> e a “prosódia bop espontânea”	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	126

INTRODUÇÃO

Após viver em Paris em 1957¹, precisamente no período de divulgação de *Howl and other poems*, Allen Ginsberg retorna à Nova York, e, quando questionado sobre o motivo de seu retorno, responde: “Para salvar a América, só não sei do que” (COHN, 2010, p. 51). Em uma América caracterizada pela decadência do Ocidente, pelo processo de industrialização em estágio avançado, pela Guerra Fria e a ordem mundial bipolar², pela propagação do *American way of life* e o apogeu do capitalismo e suas severas consequências, pode-se pensar nessa “salvação” como libertação, a aspiração de algo novo, recuperar a razão da existência em um meio desumanizado para conter o desaparecimento da individualidade do sujeito.

Como ativista político, Allen Ginsberg encontra na poesia uma possibilidade de desmascarar o discurso sublime dos meios midiáticos e resgatar a nossa cultura primitiva. O “Uivo” é um dos manifestos da Geração *Beat*, cuja liberdade poética subverte a ordem, tanto no âmbito discursivo, em que seu espontaneísmo oral se opõe à elaboração proposta por uma poética de orientação construtiva que vigorava em sua época, quanto no âmbito ideológico, superando os limites da escrita e influenciando a sensibilidade da contracultura da década de 1960, como o movimento *hippie* norte-americano. Essa sensibilidade *beatnik* também serviu de inspiração para contracultura brasileira, mas de modo mais sincrônico, considerando-se que a rebeldia difundida pelas narrativas tropicalistas, por exemplo, foi um desdobramento de um processo que o Brasil vivia desde a antropofagia modernista.

A Geração *Beat* teve dois momentos principais. O primeiro, ocorrido na Nova Iorque de 1944, e constituído por Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso, entre outros, voltou-se para a ideia da “nova visão” e resgatou tradições místicas herdadas dos malditos do século XIX como Blake, Rimbaud e Yeats (WILLER, 2014, p. 23). A mudança de Ginsberg à São Francisco, no início da década de 1950, e a leitura de poesia na Six Gallery em 1955 marcam o início de um segundo momento da Geração *Beat*, em que Ginsberg e Kerouac vinculam-se aos poetas da chamada *San Francisco Renaissance*, como Kenneth Rexroth, Michael McClure, Robert Duncan, Gary Snyder, entre outros. Estes poetas não possuíam um estilo em comum, mas compartilhavam o desejo de recuperar o mundo perdido, já que a *San*

¹ Entre 1957 e 1963, Ginsberg e seus colegas *beats*, como Peter Orlovsky, Gregory Corso e William Burroughs, se instalaram em uma pensão na rua Gît-le-Coeur, habitada principalmente por escritores e artistas, que ficaria conhecida como “Beat Hotel”. Este período em Paris é reconhecido como de grande importância para a Geração *Beat* pela expansão criativa que proporcionou a esses escritores.

² Na geopolítica, “ordem mundial bipolar” define o período marcado pelos conflitos entre Estados Unidos e União Soviética e a oposição entre países ocidentais e orientais, que se estabeleceu até a queda do Muro de Berlim, quando passa a vigorar a “ordem mundial multipolar”.

Francisco Renaissance não foi um movimento em si, mas a junção de diferentes comunidades que migraram para São Francisco durante o pós-guerra a fim de reconstituir uma boemia na *bay area*.

Enquanto os Estados Unidos viviam, além das sequelas da Segunda Guerra Mundial, o apogeu da Guerra Fria, a Guerra do Vietnã, e a corrida pela hegemonia capitalista, o Brasil vivia, segundo Marcelo Ridenti (2000, p. 50), um processo de implementação da modernidade capitalista no país, baseado em um Estado autoritário e desigual, que surge com o desenvolvimentismo nos anos 50 e consolida-se pelo golpe militar de 1964. Nesse contexto, a literatura *beat* é difundida por um grupo de poetas paulistanos, ligados ao editor Massao Ohno e a sua “Antologia dos Novíssimos”, que transmutavam seu pensamento rebelde para o seu próprio processo de criação poética. São alguns dos nomes dessa geração de poetas que se desenvolveu na São Paulo da década de 1960: Roberto Piva, Claudio Willer, Sergio Lima, Roberto Bicelli, Antonio Franceschi, Décio Bar, entre outros.

Esses poetas não se encaixavam em nenhuma categoria da produção cultural da época no Brasil, já que não chegavam a dialogar com as vanguardas concretista e tropicalista. Além da relação com a *beat*, a Geração Paulista de 60 é marcada por uma intensa relação com o Surrealismo, que nunca houvera no Brasil até então, como ressalta André Breton em uma resenha publicada no *La Brèche* em 1965 intitulada “Le surréalisme à Sao Paulo”. Neste texto, Breton aponta como marcos do surrealismo “à brasileira” as obras *Amore* de Sergio Lima, *Anotações para um Apocalipse* de Claudio Willer, e aquela à qual nos dedicaremos aqui, *Paranoia* de Roberto Piva. Segundo Willer³, o próprio Piva classificou *Paranoia* como “beat-surreal”, uma conversão das duas grandes rebeliões do século XX.

Em entrevista a Danilo Monteiro em 2007, Piva diz que a poesia é “uma forma de reenergizar o planeta”, que o seu papel seria “impedir que as pessoas parem de sonhar” (COHN, 2009, p. 164). Na recusa do presente, permeado pela supremacia da lógica moderno-capitalista, o poeta é movido pelo desejo de salvar a humanidade do mal-estar que a invade após a queda das grandes utopias do século XX, e a literatura permanece como uma via de resistência à realidade unidimensional e estéril, libertando o espírito de seu cárcere. O desejo de transgredir a ordem faz com que Piva dialogue com a poesia de Ginsberg, com sua linguagem alegórica e espontânea e seu ritmo de prosa oratória, que representam a oposição de Piva à academicização do abstracionismo e ao racionalismo das vanguardas em vigor na época, como o Concretismo,

³ WILLER, Claudio. Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária. Agulha Revista de Cultura, 2019. Disponível em: <<https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2019/04/claudio-willer-surrealismo-no-brasil.html>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

por exemplo, cuja preocupação estava centrada nos procedimentos formais; e a exploração de temas como, por exemplo, a pornografia e a aproximação entre o sagrado e o profano expõe a humanidade velada pela razão moralizadora.

Allen Ginsberg (1926–1997) e Roberto Piva (1937–2010) são dois poetas que estão situados em contextos de crise na modernidade, atmosfera propícia ao desencadeamento de um pensamento contestador e à adoção de uma postura oposta à razão socialmente instituída. Para tal, exploram elementos decorrentes de uma tradição romântica, como a volta à poesia do Eu, numa narração das angústias subjetivas que não se trata de uma voz individual, mas uma voz universal, que representa as aspirações de uma sociedade e de uma época: revela o caos interno causado pela ordem capitalista, a loucura do mundo equivale à loucura do sujeito. Essa loucura deriva da sensação de inadequação do sujeito, que não se sente “em casa” nessa natureza artificial e fragmentada da modernidade capitalista, e, portanto, como sugere Berman (2007), é preciso recuperar seu vínculo com o “Outro”, recuperar as suas relações autênticas. Berman vê nos “modernismos do passado”, nos pensadores dos séculos XIX, uma possibilidade de resgatar “nossas próprias raízes modernas” para suprir essa falta de “nos enraizarmos em um passado social e pessoal” (BERMAN, 2007, p. 47).

Um desses “modernismos do passado” do século XIX, o Romantismo permanece como uma constante reação, no modo de pensar e sentir o mundo, contra os paradigmas da modernidade. A revolução romântica foi um marco, não apenas porque quebrou o paradigma clássico, mas pela ressignificação no espírito humano, fazendo com que ele abandonasse algumas certezas e imergisse no desconhecido. Segundo os princípios organizados pelo sociólogo Michael Löwy e pelo crítico literário Robert Sayre em *Revolta e Melancolia: romantismo na contracorrente da modernidade* (2015) pode-se considerar que não existe um romantismo, mas múltiplos, que traduzem as angústias próprias de determinado povo, que assimila esse espírito e representa de determinada forma, mas que possuem o mesmo princípio unificador: a resistência à modernidade capitalista. O pensamento romântico é, portanto, uma “autocrítica” da modernidade, considerada muitas vezes como uma “consciência burguesa” por parte de seus adeptos pertencerem a essa classe, mas que não deixa de constituir um questionamento a si mesma, atingindo uma autonegação – e reafirma sua modernidade ao negar.

Pensando o Romantismo como uma cosmovisão moderna caracterizada pela contestação à modernidade capitalista, este trabalho é dedicado à reflexão da presença do

pensamento romântico na poesia do século XX que chamo de “rebelde”⁴, que não se identifica com nenhuma escola literária, e que é representada aqui pelas obras *Howl and other poems* (1956) de Allen Ginsberg e *Paranoia* (1963) de Roberto Piva. A partir da análise destas obras, tem-se como objetivo evidenciar a permanência do Romantismo segundo a visão de Löwy e Sayre (2015), ou seja, o Romantismo não como um movimento histórico ou literário, mas como uma *Weltanschauung*⁵ ou “visão de mundo”, uma forma de interagir com o mundo, uma “estrutura mental coletiva” que tem sua ascensão na segunda metade do século XVIII e se desdobra em atitudes e comportamentos até a atualidade.

A intenção de analisar essa permanência da visão de mundo romântica nestas obras precisamente foi despertada pela própria fortuna crítica dos poetas. Mas antes de conhecer os estudos a respeito destes poetas, foi preciso chegar até a intenção de investigá-los. Em 2013, quando conheci o professor Paulo Andrade, a ideia inicial compreendia a poesia de Allen Ginsberg e do músico Jim Morrison. A ideia foi acolhida por Paulo, que, em nossas conversas voltadas à delimitação dos rumos da pesquisa, instigou-me a conhecer Roberto Piva. O poeta surgiu como uma outra possibilidade de análise comparativa, visto que Ginsberg era demasiadamente citado como uma de suas inspirações, sobretudo pelo diálogo entre *Howl* e *Paranoia*. A primeira fonte dessa relação é, evidentemente, o poeta e crítico Claudio Willer, companheiro de vida e poesia de Piva, também integrante da geração dos Novíssimos. No elementar *Geração Beat* (2009), Willer dedica o último capítulo à difusão da *beat* no Brasil, que, segundo ele, não foi somente como notícia, mas como texto, ou melhor, “intertexto, diálogo, relação no plano da criação”, que é evidente em Piva:

[...] em sua *Ode a Fernando Pessoa*, de 1961, nos manifestos de 1962, em poemas de seu livro de estreia, *Paranoia*, lançado em 1963, que dialogam, de modo evidente, com Ginsberg e Corso – sem, em momento algum, perderem a especificidade, o estilo pessoal, com sua riqueza imagética. (WILLER, 2009, p. 114)

Apesar da relação entre Ginsberg e Piva ser recorrente na obra de Willer, e posteriormente nos restritos estudos sobre Piva, não haviam trabalhos voltados exclusivamente à relação entre ambos os poetas e suas obras. Os estudos sobre a poesia piviana apresentam, até então, relações do poeta com Ginsberg em aspectos específicos, tais como a presença do delírio,

⁴ Buscou-se fugir do controverso termo “poesia marginal”, pelo qual foi denominada as gerações de 1970, com as quais Piva não se identificava. Ele dizia que não era “marginal”, mas “marginalizado”: “Eu não sou dos anos 70 e não sou marginal; sou marginalizado. E por não ter pactuado com a universidade, com uma certa esquerda, por não participar das rodas literárias, nem dos “chá-das-cinco”, aos poucos fui sendo excluído.” (COHN, 2009, p. 12)

⁵⁵ O termo empregado por Löwy e Sayre é fundado na teoria exposta na obra de Lucien Goldmann.

a representação da cidade, o homoerotismo, as marcas da oralidade, etc. Entretanto, em que ponto todos estes pontos convergem? Logo na introdução à tradução de *Uivo e outros poemas*, Willer descreve Ginsberg com um “grande rebelde romântico”. Em diversos momentos da sua extensa obra crítica dedicada à Geração Beat, Willer vai relacionar os *beats* aos românticos, como em um dos primeiros textos aos quais tive acesso logo no começo desta viagem, o ensaio “Beat e Tradição Romântica”, presente na coletânea *Alma Beat* (1984), uma das obras que marcaram a divulgação da *beat* pelas editoras L&PM e Brasiliense no fim da ditadura militar. Neste ensaio, Willer defende a ideia de que o Romantismo é um “processo”, e cita Octavio Paz como um importante defensor dessa ideia de continuidade do Romantismo através do que ele chama de “tradição da ruptura”: “A história do Romantismo passa a confundir-se então com a história dos poetas “malditos”, os rebeldes visionários e inovadores” (WILLER, 1984, p. 32).

A partir dessas considerações a respeito de Ginsberg e da Geração Beat, foi despertado o desejo de se aprofundar nesse desdobramento da visão de mundo romântica na poesia “rebelde” escrita no século XX, do Surrealismo europeu ao Modernismo brasileiro. E se a poesia do Piva bebe desses movimentos, seria nos aspectos românticos que ele e Ginsberg se cruzam? Há estudos que se dedicam à presença romântica em Piva, como a dissertação de Clemente (2012), que dedica-se também à poesia de Willer, e que identifica como os dois poetas invocam a tradição, do romantismo ao seu desenvolvimento pelas vanguardas do século XX. Willer reconhece que eles expressavam “uma rebelião romântica que se caracteriza, desde o final do século 18, por ridicularizar a burguesia filisteia” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 44). Dos *beats* aos novíssimos, esses poetas viveram de forma a subverter os valores burgueses e traduziram essas vivências para seus versos, fazendo ruir as fronteiras entre arte e vida.

“Como é decididamente contrário à ordem burguesa e absolutamente proibido introduzir a poesia romântica na vida, que se ponha a vida na poesia romântica”, decretam Löwy e Sayre (2015, p. 45). O Romantismo foi a primeira revolução poética a aproximar arte e vida, conferindo à poesia um caráter social e político. Impossibilitados de ocuparem a vida, os poetas românticos levam a vida para a poesia, o que faz desta uma “projeção utópica criada pela imaginação do presente”, nas palavras de Löwy e Sayre. A poesia possibilita existir de outra forma: são resgatados e ressignificados os territórios sagrados que não foram ainda “contaminados” pela ordem burguesa, que ainda sustentam traços de humanidade, e confundidos com fragmentos da realidade concreta.

Para compreender como Ginsberg e Piva experimentam, em *Howl and other poems* e *Paranoia*, a visão de mundo romântica e seu caráter de resistência à modernidade capitalista, como definida por Löwy e Sayre, e também pelas considerações de Octavio Paz, este trabalho

é dividido em três momentos: no capítulo I, é feita uma exposição sobre a modernidade, os movimentos denominados “modernos”, e o espaço ocupado pelo Romantismo dentro deste arcabouço, sua conceituação e o caminho que esse pensamento percorreu, sobretudo na poesia de língua inglesa e francesa, desde Blake e Whitman até Ginsberg e Piva; no capítulo II, as análises investigam como estas obras se opõem ao desencantamento do mundo provocado pelo racionalismo abstrato, através da expressão espontânea dos nossos instintos, daquilo que foi recalçado pela ordem, explorando as esferas do inconsciente e resgatando as esferas místicas e míticas, enquanto o delírio se manifesta também como recurso poético; no capítulo III, as análises se debruçam sobre os aspectos dessas obras poéticas que estão em oposição à quantificação e mecanização do mundo e à dissolução dos vínculos sociais, através da reumanização do espaço urbano e da recuperação do ritmo natural, que podem levar o indivíduo a se reconectar com o meio, com o “outro” e com si mesmo.

As análises buscam mostrar a atuação conjunta do plano da forma e do conteúdo, mas ressaltando sobretudo o ritmo dos poemas, que é essencial em um verso livre que evidencia as marcas do discurso oral. A importância do ritmo demanda até que uma seção seja dedicada somente à relação dos dois poetas com o *jazz*, estilo que fascinava ambos. A reverberação do ritmo do *jazz* em seus versos sempre foi sentida pelos leitores-críticos, mas nunca dedicou-se uma análise a entender detalhadamente como isso ocorre, sequer como estes poetas se relacionam por meio desse ritmo e como este se relaciona com a resistência romântica. A análise comparativa permite observar que, apesar de Piva ser frequentemente relacionado a Ginsberg, e sua poesia ser apresentada como uma reverberação da *beat*, o poeta chega a ultrapassar a elaboração poética de seu mentor, e em alguns momentos é inevitável que ele ganhe maior destaque nas análises, pois sua riqueza de imagens reivindica uma maior atenção.

Entretanto, é evidente como os dois poetas convergem através de uma espécie de “destruição criadora”, uma absoluta imersão na catástrofe, um impulso de violência que aniquila tudo o que vê pela frente para que se desobstrua o caminho em um presente fechado em si mesmo, permitindo o acesso ao tempo da utopia. Por esse viés, é possível se referir à poesia de Ginsberg e Piva como um “romantismo apocalíptico”, tal como o crítico musical Robert Christgau se refere, desdenhoso, ao álbum *Horses* (1975) de Patti Smith. Ela, que era próxima a Ginsberg e aos beats, sobretudo a Burroughs, traz logo no início da primeira faixa do álbum, na reinvenção do clássico *Gloria* de Van Morrison, os impetuosos versos: “Jesus died for somebody's sins / but not mine”. Essa declaração resume a angústia daqueles que foram abandonados pelas figuras paternas que regem a humanidade. E dessa angústia se irrompe a centelha que move o espírito de rebelião.

I

**O PENSAMENTO ROMÂNTICO COMO CRÍTICA À
MODERNIDADE CAPITALISTA**

1.1. O “sedutor” modernismo e as dicotomias da modernidade

O tempo moderno, como nos esclarece Octavio Paz (2013), é “tempo da cisão e da negação de si mesmo, o tempo da crítica”. O tempo retilíneo concebido pela modernização, que considera a história como um “processo linear progressivo” (PAZ, 2013, p. 155), mostra-se insuficiente, e os transtornos causados por essa marcha contínua levam os modernos a uma autonegação, movidos pelo horror de um futuro que encaminha nossa sociedade ao abismo. Isto porque o humano é constituído por processos cíclicos de mudanças que se baseiam em um constante enrolar-se e desenrolar-se. “O tempo humano é a dialética entre intenção e distração”: intenção como um presente do presente, o instante da visão, e distração como um efeito da efemeridade do instante, que é permeado pelo presente do passado (a memória, o fascínio pelo passado seja como arrependimento ou nostalgia) e pelo presente do futuro (a expectativa, seja ela um medo, um desejo ou uma esperança). E nessa dialética consiste aquilo que Paul Ricoeur chama de “eterno presente”, esse tempo que contém em si todos os tempos, “que garante a unidade profunda do passado superado e das manifestações da vida que já se anunciaram por meio daquelas que compreendemos porque acabaram de envelhecer” (RICOEUR, 1985, p. 349). Através desse “presente”, portanto, certos movimentos modernos tentam interromper o cortejo fúnebre da sociedade moderna em direção a um futuro inatingível.

O modelo ideal de sociedade moderna que foi concebido pelo sistema capitalista é sustentado por uma “cosmologia racional”, ou seja, uma visão de mundo burguesa que se baseia em “bem-comportadas relações espaço-tempo” (BELL, 1975, p. 19 apud BERMAN, 2007, p. 44), isenta de quaisquer perturbações. Em seu alicerce está a família burguesa, instituição que, como define Hobsbawm (2014, p. 362-363), apesar de sustentada pelo princípio de dependência, que está em contradição com o princípio de liberdade na busca do lucro e crescimento individual dentro da luta pela sobrevivência que move as relações socioeconômicas, suas relações de dependência não são coletivas ou institucionalizadas, mas individuais. O “lar” representa um reduto da ordem, o abrigo de aparente harmonia que protege os seus membros das contradições externas, um microcosmo organizado conforme um ideal de sociedade: suas relações são relações de troca. O indivíduo vê sua casa e os membros de sua família como parte de seus bens, e seus bens como aquilo que define o seu ser, o que faz com que o sujeito se distancie de si mesmo e suas relações sejam transformadas em relações

entre objetos, geradas pela incapacidade de compreender o “Eu” e, conseqüentemente, o “Outro”.

Tal como ocorre na família burguesa, Marshall Berman chama a atenção para uma atmosfera de inocência ao redor do capitalismo que alguns pensadores sustentam ainda no século XX. Berman representa essa visão através da imagem de Charles Bovary, o personagem flauberiano que é “nada emocionante mas decente e zeloso, que trabalha duro para satisfazer os desejos insaciáveis de sua tresloucada esposa e para pagar dívidas insuportáveis” (BERMAN, 2007, p. 149). A literatura moderna, portanto, encarna o espírito de Emma Bovary, personagem que sente uma “falta”, um vazio que busca de diversas formas preencher, e que a faz romper com o estado de submissão à instituição conjugal a que está condicionada. Berman destaca também como os mesmos pensadores que consentem com essa visão de mundo burguesa consideram o modernismo como somente pura subversão, como quando Daniel Bell define o movimento como um “sedutor” (BERMAN, 2007, p. 43, 149) – alusão à qual me refiro no título desta seção –, uma figura perversa que corrompe a sociedade e a faz abandonar seus compromissos para seu desempenho ideal.

O modernismo caracteriza-se pela capacidade de instigar a desordem dentro da ordem racional, expressa pela figura do “estranho” e “desorientado” rebelde, que denuncia essa “falta” existente dentro dessa aparente unidade (PAZ, 2011, pp. 161-162). O rebelde é, segundo Paz (1996, p. 265), o “eterno inconformado”, análogo ao gênio romântico, que se move não pelo tempo retilíneo da história, mas pelo tempo circular do mito. O tempo retilíneo retirou a sociedade industrial de seu centro, é separada do passado, que é negado em prol do progresso contínuo, e lançada ao futuro, o que destrói suas raízes e impossibilita-a de retornar às suas origens (PAZ, 1967, p. 162 apud BERMAN, 2007, p. 47). Paz (2011) diz ainda que, para negar a circularidade, o tempo retilíneo nega a natureza plural do humano, omite as diferenças e, conseqüentemente, omite o “Outro”. O rebelde busca, portanto, dar à alteridade um lugar na história novamente, e assim, fazer o indivíduo reatar os laços com sua natureza.

Dessa forma, se o modernismo é permeado pelo espírito de rebelião, que se caracteriza por uma ruptura no tempo retilíneo e na sensibilidade da época (PAZ, 2013, p. 159), a literatura moderna representa uma crítica aos discursos da sociedade moderna, que se traduz na permanente tensão entre a liberdade individual e os valores da ordem social. Por extensão, a poesia moderna manifesta a crise desses valores do sujeito e de seu microcosmo, suas relações intersubjetivas e sua subjetividade, em relação às contradições da sociedade industrial. A crítica do sujeito é, segundo Paz (2013, p. 162), uma qualidade da poesia moderna desde o romantismo, que corresponde à queda da noção de poeta baseada na visão burguesa de “autor”,

de um criador único e soberano, e o desenvolvimento da noção de poeta como uma voz na qual diferentes vozes se unem, denominada por Paz como “voz da *outridade*”, o que faz da poesia uma via para o rebelde trazer o “Outro” de volta à luz.

Segundo Paz, a rebelião moderna carrega os antigos significados de revolta e revolução: “como a primeira, é protesto espontâneo frente ao poder; como a segunda, encarna o tempo cíclico que põe acima o que estava abaixo, em um girar sem fim” (PAZ, 1996, p. 265). Já revolução moderna não consiste em uma transformação, mas um aniquilamento: nega o passado, prende-se ao futuro, e seu presente é um estado de “permanente desintegração e mudança” (BERMAN, 2007, p. 24) que vai abandonando seus fragmentos perdidos pelo caminho. Entretanto, apesar de ser o cenário das revoluções fundamentais para a formação do pensamento moderno, como a Revolução Industrial e Francesa, no século XIX ainda resistia a lembrança de como é viver fora da lógica moderna (BERMAN, 2007, p. 16), o que provoca uma dicotomia no sujeito, que sente como se vivesse em dois mundos. Em consequência, esse sujeito reside na dialética entre “modernismo” e “modernização” que compõe a ideia de modernidade: enquanto o “modernismo” compreende a arte, a cultura e a sensibilidade, a “modernização” compreende a economia e a política (BERMAN, 2007, p. 110). No século XX, todavia, a modernização se aprofunda ao ponto que turva a visão da modernidade, partida em milhares de caminhos opostos, fazendo-a se perder do seu princípio essencial, que é “organizar e dar sentido à vida das pessoas” (BERMAN, 2007, p. 26).

Dessa forma, pensando na alteridade e sua relevância na lógica moderna em geral, o “Outro” encarnado no modernismo se difere do “outro”⁶ que a modernização persegue. Enquanto o primeiro é um reflexo do Eu, que mostra que o sujeito não está isolado, mas vinculado a uma estrutura de relações histórico-sociais, o segundo deriva da renovação incessante, que faz com que o Eu seja sempre um novo, desagregado de quem ele foi anteriormente. Apesar da modernidade possuir um caráter de rebelião, a modernização institui aquela revolução “devastadora”, que suprime o sentido cíclico da palavra “revolução” e atribui-lhe o sentido de “ruptura violenta da ordem antiga e estabelecimento de uma nova ordem social” (PAZ, 2013, p. 39), logo, aquele “outro” que está em constante renovação, não está de acordo com as diretrizes revolucionárias modernas.

A vida moderno-burguesa vai se tornando cada vez mais uma estrutura artificial, mais distanciada de nossa natureza, tornando-se, portanto, uma estrutura de alienação. A partir disso, pode-se pensar no princípio defendido por Berman, de que o modernismo do século XX se

⁶ A diferenciação feita pela letra maiúscula e minúscula é um recurso escolhido aqui para descrever o caráter humano que envolve o termo “Outro”, como oposto ao “Eu”, e a objetificação que o termo “outro” representa.

distanciou do modernismo do século XIX e de suas raízes modernas, alegando que “esquecemos como apreender a vida moderna de que essa arte brota” (BERMAN, 2007, p. 35). Para resgatar a essência do pensamento moderno, Berman resgata pensadores do século XIX como Marx e Nietzsche, que conseguiram compreender o “impulso dialético da modernidade” – apesar de Marx nunca ter sido considerado um modernista. Se na modernidade, nas palavras de Marx citadas por Berman, “tudo está impregnado de seu contrário”, “tudo que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado”, o próprio olhar crítico – ou melhor, autocrítico –, característico da visão de mundo moderna, pode recuperar aquela “voz que denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou” (BERMAN, 2007, p. 34). Da mesma maneira que as contradições constituem a natureza humana, desde o “Eu” e o “Outro”, a modernidade em si é composta por contradições, que passam a ser aprisionadas, a partir do século XX, em severas polarizações: “Isto e Aquilo” passam a ser “Isto ou Aquilo” (BERMAN, 2007, p. 35).

Novamente, faz-se importante a noção de modernidade como “tempo da crítica” descrita por Paz. No tempo da crítica, nenhuma “verdade” consegue se sustentar. Como a própria “verdade” da ideologia do progresso, que se mostra insuficiente. Ao contrário do que proclamam os futuristas italianos em seu manifesto, como citado por Berman (2007, pp. 35-36), que se descrevem como “livres modernos” que acreditam “no radiante esplendor” de seu futuro em oposição aos “dóceis escravos da tradição”, encontramos presos em um eterno estado de transição, que se move pela expectativa de um futuro diferente – que nunca se torna presente. A ideia de progresso, como ressalta Walter Benjamin (1987, p. 229) na Tese XIII de “Sobre o conceito de história”, é um conceito dogmático que insere o sujeito em uma marcha perpétua dentro de um “tempo vazio e homogêneo”, e a crítica a esse dogma deve partir precisamente da crítica a essa “marcha”. Nesse ritual letárgico que esmaece o espírito, a única continuidade que se cumpre é a da dominação, e na sua descontinuação, quando seus “dóceis escravos” subvertem seu fluxo cronológico, há a possibilidade de uma liberdade autêntica (LÖWY, 2005, p. 117).

A alternativa para Benjamin seria, portanto, a recuperação de um tempo qualitativo e heterogêneo, um “tempo infinito” em oposição a um “tempo infinitamente vazio”, em que sua infinitude de possibilidades fazem com que o presente – ou melhor, usando o termo benjaminiano, o “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*) – comporte não só o novo como também a tradição, abrevie “num resumo incomensurável a história de toda a humanidade” (BENJAMIN, 1987, p. 223). Dessa forma, cada momento carrega uma força revolucionária, e se essa força é imprevisível em suas possibilidades, uma “concepção aberta da história como práxis humana”

pode contestar qualquer “doutrina teleológica” que visa uma revolução através da “acumulação gradual de reformas na via certa e garantida do Progresso infinito” (LÖWY, 2005, p. 136). Benjamin recupera, assim, a lógica dos grandes críticos do século XIX, que acreditavam que, mesmo que “a tecnologia moderna e a organização social condicionaram o destino do homem” (BERMAN, 2007, p. 39), os próprios homens modernos, a partir da sua autoconsciência, poderiam combater esse “destino” ao criar uma fenda no presente que possibilite o desenvolvimento de uma utopia própria.

Desse modo, a poesia pode ser uma via para o desenvolvimento de uma atitude utópica. Em *Poesia e utopia: sobre a função social da poesia e do poeta* (2007), Carlos Felipe Moisés transita por entre a ideia de que “a poesia nos ensina a ver como se víssemos pela primeira vez” (MOISÉS, 2007, pp. 23, 111). “Ver pela primeira vez” é desfrutar da imensidão de possibilidades de uma visão livre de normas, desvinculada dos “modos convencionais de percepção e avaliação, levando-nos a encarar o mundo ou parte dele como algo vivo e novo” (ELIOT, 1950, p. 155 apud MOISÉS, 2007, p. 112). Esse primeiro olhar nos faz mais humanos, mais próximos de nós mesmos, encarna o olhar instintivo da infância – esfera que despertou grande interesse nos modernos desde os românticos. Sob esse olhar, a realidade é encarada como o aglomerado de circunstâncias que ela é, fazendo o sujeito se encarar como parte do todo que o cerca. O primeiro olhar é o olhar do presente, é o reflexo do “tempo-de-agora”, apreende a imagem do instante:

A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado heteróclito e o futuro desabitado, a poesia é o presente. A re-produção é uma apresentação. Tempo puro: um adejo da presença no momento de sua aparição/desaparição. (PAZ, 2013, p. 165)

O “ponto de convergência” que Paz define como essa busca essencial da poesia constitui a busca na qual coincide todos os modernismos, que consistem em “tentativas de conectar o conturbado presente com o passado e o futuro, a fim de ajudar homens e mulheres de todo o mundo contemporâneo a se sentirem em casa nesse mundo” (BERMAN, 2007, p. 45). Fazer o sujeito “sentir-se em casa” é recuperar a sua familiaridade com o “Eu” e com o “Outro”, reestruturar as raízes que foram esfaceladas para o estabelecimento de uma sociedade artificial e fragmentada, separada de seu passado e, conseqüentemente, de sua história. Dessa forma, Berman (2007, pp. 47-49) vê nos “modernismos do passado”, nos pensadores dos séculos XIX, uma possibilidade de resgatar “nossas próprias raízes modernas”, ajuda a suprir essa falta de

“nos enraizarmos em um passado social e pessoal” e concilia-la ao desejo moderno de ampliar as experiências, projetando-se ao futuro.

Apesar das mudanças desmedidas que sofreram as “máquinas modernas” entre os séculos XIX e XX, a visão da modernidade dos modernistas do século XIX parece só agora chegar à sua plenitude, quando já não é mais possível escapar da modernização, o que a faz capaz de nos esclarecer sobre nosso próprio tempo (BERMAN, 2007, p. 49). Desse modo, pode-se pensar na poesia do século XX sob o olhar do Romantismo, um dos movimentos modernos em que se manifesta essa crítica à modernidade capitalista:

O romantismo propriamente dito, como resposta cultural global a um sistema socioeconômico generalizado, é um fenômeno especificamente moderno. Corresponde a um “salto quantitativo” no desenvolvimento histórico das sociedades, o aparecimento de uma nova origem sem precedentes e em contraste nítido com tudo o que a precedeu. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 72)

Apesar de seus primeiros estímulos começarem a se desenvolver antes mesmo do século XVIII, a definição de uma visão de mundo romântica, que consiste em uma “resposta cultural global” à difusão do capitalismo, é um “fenômeno especificamente moderno”, que acompanha o desenvolvimento de uma sociedade absolutamente insólita. O romantismo representa, portanto, um divisor de águas cultural, que apresenta uma nova forma de pensar e sentir o mundo. A ascensão do pensamento romântico é adjacente à ascensão do capitalismo, nasce como uma reação, e da mesma maneira que o capitalismo permanece ainda no século XX – e até os dias atuais, estando longe de ser abolido –, a visão romântica também se faz presente. Por mais que os movimentos deixem de ser nomeados “românticos” pela influência do ideário do progresso, que impõe que a “revolução” só pode ocorrer através da ruptura completa com os movimentos anteriores, permanece uma constante reação, no modo de pensar e sentir o mundo, contra os paradigmas da modernidade expressos no crescimento da sociedade industrial, na urbanização, na dominação burocrática, na racionalidade instrumental, no espírito de cálculo.

1.2. As “cores tumultuosas”: entre os entrelaços do Romantismo

Allen Ginsberg, no poema *America*, diz que a *Time Magazine* está sempre lhe dizendo sobre “responsabilidades”, mas “todo mundo é sério”, “homens de negócios” ou “produtores de cinema”, exceto ele. Roberto Piva, no poema *A Piedade*, diz que todos são piedosos, exceto ele, pois se fosse piedoso seu “sexo seria dócil e só se ergueria aos sábados à noite”, e se “universalizaria no senso comum”, tendo, então, “todas as virtudes”. A sociedade moderna é séria e piedosa, tal como Charles Bovary, e preza pela ordem, estabilidade e segurança, tal como a harmoniosa República de Platão. E, tal como na República, não há espaço para o poeta e a poesia dentro desse sistema, já que “o poeta lida com imitação da imitação, afastando-se da Verdade” (MOISÉS, 2007, p. 33). Platão faz do poeta uma ameaça à ordem, logo, é também um sedutor. A imprevisibilidade da poesia a faz estar sempre em desacordo com uma sociedade cujo ideal utópico está na estabilidade, e esse desacordo se torna o tema central da poesia a partir do romantismo (PAZ, 2013, p. 9).

Octavio Paz inicia o ensaio *Os Filhos do Barro* dizendo que “a história da poesia moderna é a história da fascinação que os poetas sentiram pelas construções da razão crítica” (PAZ, 2013, p. 49). Entretanto, ele ressalta que a “fascinação” envolve o encanto e o engano, a atração e a repulsão, uma ambiguidade que se faz presente também no pensamento difundido pelos românticos alemães. A ambiguidade não era só um aspecto dos românticos, que se identificavam com o movimento revolucionário ao mesmo tempo que se opunham a ele, mas também do próprio momento histórico: a Revolução Francesa, ao mesmo tempo que promovia a ação revolucionária, e “oferecia aos povos europeus uma visão universal do homem e uma concepção nova da sociedade e do Estado” (PAZ, 2013, p. 49), também contemplava a centralização do poder e o fortalecimento da burguesia. A poesia moderna vai ao encontro da revolução enquanto tentativa de “destruir o tempo de agora, o tempo da história que é o da história da desigualdade, para instaurar outro tempo” (PAZ, 2013, p. 53); no entanto, o tempo da poesia não é o “tempo datado da razão crítica”, mas o “tempo sem datas”. A imprevisibilidade aparece novamente como uma ameaça à ordem: “não foram os filósofos, e sim os revolucionários, que expulsaram os poetas de sua república” (PAZ, 2013, p. 53).

Nas diferentes formas que a “república” assume, o conflito entre o tempo da história e o tempo da poesia está sempre presente, mas se torna ainda mais acentuado na modernidade (PAZ, 2013, p. 9). O Romantismo foi a primeira revolução poética a explorar essa contradição entre arte e vida com maior profundidade, conferindo à poesia um caráter social e político, pela

consciência da realidade socioeconômica e sua conseqüente inquietude para conter a correnteza que cresce sobre nós. Impossibilitados de ocuparem a vida, os poetas românticos levam a vida para a poesia, o que faz desta uma “projeção utópica criada pela imaginação do presente”, nas palavras de Löwy e Sayre, numa atitude utópico-subversiva que pode ser representada pela seguinte fala de Dorothea Schlegel: “Como é decididamente contrário à ordem burguesa e absolutamente proibido introduzir a poesia romântica na vida, que se ponha a vida na poesia romântica; nenhuma polícia e nenhuma instituição de ensino poderiam opor-se” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 45).

Entretanto, as dimensões do romantismo foram ignoradas por grande parte dos críticos⁷, não somente quando relacionado de forma superficial às revoluções político-econômicas, mas quando reduzido a uma “sequência abstrata dos estilos literários (classicismo-romantismo) ou das ideias filosóficas (racionalismo-irracionalismo)” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 27). Já a crítica ao romantismo relacionada ao marxismo e suas vertentes, apesar de ainda insuficiente, é vista por Löwy e Sayre (2015, p. 28) como a que mais reconhece o contexto social e histórico na análise do romantismo e suas antinomias, pois consideram que “o elemento unificador do movimento romântico, em grande parte, se não na totalidade de suas manifestações nos principais centros europeus (Alemanha, Inglaterra, França), é a “oposição ao mundo burguês moderno” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 29). No entanto, essa crítica antiburguesa é vista muitas vezes pela perspectiva reacionária, como forma de “regresso” ao passado, não como esse olhar crítico sobre o presente, que se volta ao passado para se projetar ao futuro.

Esses fatores, portanto, motivaram o esforço de Michael Löwy e Robert Sayre, na obra *Revolta e melancolia: O romantismo na contracorrente da modernidade* (2015), em compor uma definição que seja suficiente para abarcar toda a sinuosidade do pensamento romântico. Para tanto, Löwy e Sayre (2015, p. 34) partem de uma definição do romantismo como “Weltanschauung” ou “visão de mundo”, uma “estrutura mental coletiva” que se manifesta não somente na literatura e outras artes, ou como representação de um período histórico, mas também em outras esferas do pensamento, como na política, na economia, na filosofia, na sociologia, etc., e cuja origem é adjacente ao advento do capitalismo e a ruptura com o período clássico. A fonte desse conceito de “visão de mundo” encontra-se na sociologia da literatura de Lucien Goldmann, que contempla as “visões de mundo dos tempos modernos”, mas que não se aprofunda no romantismo, o que faz com que seja preenchida a lacuna deixada por Goldmann.

⁷ Michael Löwy e Robert Sayre realizam um levantamento da crítica sobre o romantismo, e percorrem a obra de autores como Arthur O. Lovejoy, Carl Schmitt, Benedetto Croce, Pierre Lasserre, Fritz Strich, M. H. Abrams, René Wellek, Morse Peckham, com o intuito de mostrar as limitações existentes em seus pontos de vista.

No entanto, os autores vão encontrar em outro campo da teoria de Goldmann uma fundamentação que preencha essa lacuna, quando, em *Sociologia do Romance*, ele considera, nas palavras de Löwy e Sayre (2015, p. 35), que o gênero romanesco representa os conflitos entre “a sociedade burguesa e certos valores humanos”, e nele se expressam os “indivíduos “problemáticos””, tal como o poeta para a república platônica, cujo problema está na sua inadequação à ordem, pois são “motivados por valores qualitativos opostos ao reino do simples “valor de troca”: os artistas, os escritores, os filósofos, os teólogos, etc.” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 35).

Löwy e Sayre inspiram-se também nas análises de Georg Lukács, visto como o primeiro a relacionar o romantismo à oposição ao capitalismo pela expressão “romantischer Antikapitalismus” ou “anticapitalismo romântico”. A relação entre romantismo e capitalismo estabelecida por Lukács não se refere à natureza do fenômeno romântico, mas a uma forma de anticapitalismo; contudo, Löwy e Sayre consideram-na uma abertura para a defesa da hipótese de que “o romantismo é por essência uma reação contra o modo de vida da sociedade burguesa” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 38). Em *A teoria do romance*, Lukács refere-se à um “romantismo da desilusão” que se caracteriza pela “inadequação da alma” à essa realidade moderna, um estado de desarmonia vivenciado pelos indivíduos “problemáticos” cuja alma é “mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2000, p. 117 apud LÖWY; SAYRE, 2015, p. 41). Essa crise da civilização moderna, que desperta as inquietudes essenciais da resistência romântica, está diretamente relacionada ao capitalismo e suas consequências perversas, o que faz com que a visão de mundo romântica, que coexiste com a visão de mundo burguesa enquanto oposição, persista até os dias atuais, junto à este sistema socioeconômico que parece cada dia mais longe de ser superado.

A visão de mundo romântica é, portanto, uma das facetas da modernidade e umas das facetas da crítica da modernidade. Essa crítica consiste, na maioria das vezes, em uma denúncia do fenômeno da “reificação” ou “coisificação”, essa perda da humanidade que transforma as relações humanas em relações entre coisas (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 41). A “experiência de perda” que caracteriza o romantismo, o sentimento de que algo foi perdido em nível individual e coletivo, e a conseqüente nostalgia melancólica, está relacionada à perda desses valores humanos, qualitativos, que foram alienados pela lógica quantitativa do “valor de troca”. (LÖWY; SAYRE, 2014, pp. 43, 47). Enquanto faceta da modernidade, o romantismo pode desenvolver esses sentimentos, como “a subjetividade do indivíduo, o desenvolvimento da riqueza do eu, em toda a profundidade e complexidade de sua afetividade, mas também em toda a liberdade de seu imaginário” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 47), que, contraditórios tal como a

própria modernidade, precisam da liberdade proporcionada pelo pensamento moderno para conseguir se desenvolver. A crítica da modernidade surge da frustração do sujeito emancipado que desfruta de uma liberdade que o possibilita a explorar sua interioridade subjetiva, mas o meio externo o impele à um estado de reificação.

Enquanto autocrítica da modernidade, portanto, o romantismo representa a revolta da subjetividade e da afetividade que foram reprimidas dentro do mundo burguês moderno. Gera, em consequência, um conceito de “individualidade” que se difere do “individualismo absoluto” defendido pelo pensamento liberal, que Georg Simmel, em *O indivíduo e a liberdade*, define como “quantitativo”, “numérico”, enquanto o “individualismo romântico” é de chamado de “qualitativo” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 48). Simmel alega que o romantismo possibilitou o desenvolvimento dessa consciência do indivíduo ao buscar uma experiência coletiva na experiência particular de cada sujeito, como parte de um todo orgânico que compõe da sociedade⁸. A ideia de comunidade é também um dos fundamentos da visão de mundo romântica, que consiste na recuperação do ambiente harmônico, o “paraíso perdido”, que foi corrompido pelo conceito moderno de sociedade.

Se entre os românticos desenvolveu-se uma ideia de “isolamento do “eu” do artista”, justifica-se pelo seu sentimento de inadequação dentro dessa sociedade, que faz com que o artista se sinta incapaz de integrar-se a ela. Logo, alguns românticos veem no isolamento uma forma de comunicar-se com a Natureza. O sujeito romântico, movido pelo desejo de reencontrar seu “lar”, busca de diferentes formas reestabelecer uma relação harmônica com a Natureza, com o “Eu” e o “Outro”, o que faz com que a visão de mundo romântica, além de resistir à fragmentação do sujeito moderno, esteja em oposição ao princípio capitalista de exploração dessa Natureza (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 49).

Retornar a nós mesmos e à nossa subjetividade é uma forma de resistir à um sistema que nos transformou em máquinas direcionadas ao lucro: “O capitalismo dessacralizou o corpo: esse deixou de ser o campo de batalha entre os anjos e os demônios e transformou-se em instrumento de trabalho.” (PAZ, 2013, p. 159). Essa transformação do corpo em “força de trabalho” está diretamente ligada à nossa subjetividade, pois, segundo Paz (2013, p. 159), leva à perda da qualidade do corpo como fonte de prazer, já que o prazer é um “gasto”, é inútil para a sua funcionalidade – não só é inútil, como é uma “perturbação”. Isto estende-se para a imaginação, que é também abolida por oferecer perigo à produtividade e à ordem; assim, “em

⁸ SIMMEL, G. “O indivíduo e a liberdade”. In: SOUZA, J, ÖELZE, B. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB, 1998, p. 109-117.

nome do futuro”, do progresso, legitima-se “a mutilação dos poderes poéticos do homem” (PAZ, 2013, p. 160).

As sensações humanas são, também, uma forma de negação do tempo linear, pois estão situadas no presente, no “tempo sem datas” da poesia, no “tempo-de-agora” benjaminiano: “as imagens do desejo dissolvem o passado e o futuro num presente sem datas” (PAZ, 2013, p. 160), e no oposto do “tempo do progresso” surge o “tempo da memória” (LÖWY; SAYRE, 2015, pp. 227-8). Segundo a *Teogonia* de Hesíodo⁹, na visão mítica e arcaica o presente é visto como presença, enquanto passado e futuro são ausência, e somente a Memória (*Mnemosyne*) pode tirá-los do “Esquecimento” e revelá-los no presente, através das vozes das Musas encarnadas no poeta. A Memória confere ao poeta, descrito como “profeta de fatos passados e fatos futuros”, o poder do canto, que possibilita que ele transcenda os limites do espaço e do tempo – o “Cantar” é o próprio “Ser”, contém “Tudo o que será e é e já foi”. A palavra poética possibilita o poeta a criar si a mesmo através da memória, retornar ao seu ser, como o Fausto de Goethe quando, ao ouvir os sinos que remeteram-no à infância, é tomado por uma torrente de sentimentos esquecidos, por “uma dimensão perdida do seu próprio ser, entrando em contato com fontes de energia capazes de renová-lo” (BERMAN, 2007, p. 58).

Isto posto, a nostalgia do passado que caracteriza o romantismo não é tão somente uma volta ao passado, mas uma “volta ao presente”. A insatisfação com o presente impulsiona os românticos a buscarem um “passado” no qual “as características funestas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos sufocados por ela ainda existiam” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 44). Logo, relaciona-se à “experiência de perda” que sofre o sujeito moderno. Esse retorno é carregado de energia utópica, pois volta-se ao também futuro (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 44), a fim de produzir uma renovação. Novamente, passado e futuro diluem-se no presente, onde os valores humanos que se perderam podem ser reestabelecidos, e onde o indivíduo e a sociedade podem se recriar. Löwy e Sayre fecham a obra *Revolta e Melancolia* afirmando que sem esse olhar ao passado, a utopia estaria fechada à um “horizonte estreito”, sem estender-se à outras possibilidades de existência:

Essa utopia tem raízes poderosas no presente e no passado: no presente, porque se apoia em todas as potencialidades e contradições da modernidade para explodir o sistema, e no passado, porque encontra nas sociedades pré-modernas exemplos concretos e provas tangíveis de um modo de vida qualitativamente diferente, distinto da (e, em certos aspectos, superior à) civilização industrial capitalista. Sem nostalgia do passado, não pode existir sonho de futuro autêntico. Nesse sentido a *utopia será romântica ou não será*. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 269)

⁹ Cf. HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

A dissolução das contradições modernas através da aproximação entre as esferas opostas compreende grande parte dos aspectos da tradição romântica e, como efeito, na tradição modernista em geral. Passado e futuro, modernidade e crítica à modernidade, arte e vida, sagrado e profano, corpo e espírito, eu e outro, etc.: tudo o que foi fragmentado é reconciliado dentro dessa “totalidade” recriada pela visão de mundo romântica. Ao explorar essa “totalidade” que constitui o real, e que se coloca em oposição à fragmentação suscitada pela racionalidade burguesa, o romantismo dialoga com o pensamento de Marx quanto à “alienação” do sujeito à si mesmo e às suas relações (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 127). Löwy e Sayre exploram a teoria marxista para a constituição dessa definição de romantismo como oposição ao capitalismo, enquanto Berman recupera Marx pela sua capacidade de esclarecer os fenômenos do século XX – que podem ser esclarecidos também pelo pensamento romântico, como pelas demais tendências modernas do século XIX que o autor recupera. Segundo Berman (2007, p. 156), Marx não aponta como caminho uma fuga das contradições da vida moderna, mas uma imersão nas contradições e na própria modernidade, retornar ao nosso estado original enquanto recorre à realidade moderna:

Ele sabia que precisamos começar do ponto onde estamos: psiquicamente nus, despidos de qualquer halo religioso, estético ou moral, e de véus sentimentais, devolvidos à nossa vontade e energia individuais, forçados a explorar aos demais e a nós mesmos para sobreviver; e mesmo assim, a despeito de tudo, reunidos pelas mesmas forças que nos separam, vagamente cômicos de tudo o que poderemos realizar juntos, prontos a nos distendermos na direção de novas possibilidades humanas, a desenvolver identidades e fronteiras comuns que podem ajudar-nos a manter-nos juntos, enquanto o selvagem ar moderno explode em calor e frio através de todos nós. (BERMAN, 2007, pp. 156-157)

Tal como Marx, os demais modernistas do século XIX são considerados por Berman como essenciais para a compreensão do que somos hoje. Da mesma forma que se voltar ao passado impulsiona a criação de uma utopia para o futuro, voltar-se aos românticos do século XVIII e XIX, e compreender o percurso feito por esse pensamento até chegar ao século XX, aos poetas aqui estudados, pode “ajudar-nos a levar o modernismo de volta às suas raízes, para que ele possa nutrir-se e renovar-se, tornando-se apto a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir” (BERMAN, 2007, p. 49). Ao mesmo tempo que esse retorno aos românticos age como crítica às modernidades de hoje, que em sua maioria negam totalmente seus antecedentes, também firma nossas raízes, para que não nos distanciemos da nossa essência, e para que nos reconheçamos como parte de um todo, não uma parte isolada.

1.3. O percurso da visão de mundo romântica: do século XVIII ao século XX

A expressão espontânea do indivíduo e a sua conseqüente liberdade espiritual é, em síntese, uma busca constante dos poetas desde William Blake. A quantificação e a mecanização da sociedade moderna, e a conseqüente dissolução dos vínculos sociais, despertam a necessidade do “eu” reencontrar-se com si mesmo e com o outro. O desencantamento do mundo e a racionalidade abstrata despertam a necessidade de resgatar os mitos, os sonhos, o imaginário que foi suprimido pelo valor de troca. Os poetas e estéticas modernas percorridos aqui são alguns dos que buscam formas de se libertar do tempo e espaço modernos, que encontram-se em colapso. O desregramento dos sentidos, a recomposição do espaço urbano, o ritmo de um povo, o misticismo, a sexualidade, todas são formas que vem sendo exploradas desde os românticos, e que vão desembocar, na segunda metade do século XX, nas poéticas de Allen Ginsberg e Roberto Piva.

Quando questionado por Pepe Escobar, em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo* em 1983, se o sagrado e a utopia ainda poderiam ser incorporados ao cotidiano, Roberto Piva responde que a linguagem metafórica, visionária, vive suspensa num eterno presente, para além do passado e futuro, e que “desde Baudelaire, Rimbaud, passando pelos dadaístas, futuristas e surrealistas, assistimos ao fim da poesia como “literatura”” (COHN, 2009, p. 41). Fora dos limites da “literatura”, a poesia circula livremente pelo cotidiano, reconfigurando-o através da analogia, que, ainda nas palavras de Piva, é a matéria através da qual “o poeta inventa o sagrado e lança as sementes da utopia”. Reiterando a linhagem de poetas que Piva ressalta como vinculada ao “fim da poesia como ‘literatura’”, a analogia é apontada por Octavio Paz (2013) como um princípio unificador entre os modernistas, desde os românticos alemães e ingleses até as vanguardas da primeira metade do século XX.

Enquanto a poesia moderna provoca uma oposição às concepções de tempo convencionais – seja o tempo do progresso econômico ou o tempo da eternidade cristã, a partir da ruptura da sequência linear passado-presente-futuro –, através da recuperação de um tempo cíclico e mítico ela concebe um tempo outro, que não se fundamenta em supostas necessidades, mas no que é considerado supérfluo pelas instituições que regem a ordem. A ruptura da linearidade, desse ritmo – que é tempo – de vida à que fomos reduzidos, nos possibilita retornar ao nosso ritmo original, à visão analógica do mundo. Essa visão do “mundo-como-ritmo” foi conservada pelas seitas ocultistas, herméticas e libertinas dos séculos XVII e XVIII, como o

gnosticismo, e vai ser traduzida pelos poetas românticos ingleses e alemães como ritmo verbal (PAZ, 2013, p. 71).

“Não era a linguagem das esferas, embora eles acreditassem que sim, mas a linguagem dos homens” (PAZ, 2013, p. 72): a experiência do sagrado passa a ocorrer, portanto, por meio da linguagem verbal. Essa dessacralização aproxima os homens das esferas do sagrado, das quais foi distanciado pela institucionalização da religião, quando foram estabelecidas “leis” para que o homem, seguindo-as, consiga atingir “o outro lado”. Semelhante pensamento é encontrado no gnosticismo, que, segundo Scholem em *As Grandes Correntes da Mística Judaica* (1941), tem como princípio a subversão da lei, pois considera-se que ela perturbou e rompeu a unidade do mundo mítico. Os românticos criticam, de diversas formas, a imposição de “leis” que agem como um contrato entre o sujeito e as instituições religiosas, que atuam junto ao Estado, com o intuito de conter os instintos humanos, mantendo o equilíbrio essencial para o funcionamento da sociedade ideal. A recuperação da analogia na poesia romântica surge como um recurso que perturba a ordem estabelecida, coloca acima o que estava embaixo, pois, ao contrário da visão cristã da analogia, que consiste na semelhança, vinculada à verdade ontológica, a visão moderna da analogia é crítica, e consiste na diferença.

A analogia, fruto do tempo cíclico, faz da alteridade uma unidade: não suprime as diferenças, pelo contrário, torna possível sua existência (PAZ, 2013, p. 80). Já a ironia, fruto do tempo retilíneo, irrompe a sangria que foi estancada pelas supostas unidades criadas a partir da omissão daquilo que é diferente. O conflito entre analogia e ironia na poesia traduz o conflito entre tempo cíclico e retilíneo na vida moderna – afinidade e ruptura, um tempo crítico é feito de ambiguidades. E de ambiguidades é feita a relação entre a poesia e o cristianismo. Paz (2013, p. 53) questiona-se sobre qual de fato foi a religião dos românticos, como Friedrich Hölderlin, William Blake e Samuel Coleridge, enquanto adeptos à religiosidade. As religiões românticas são resumidas por Paz (2013, p. 54) em “heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões”: ao negar a religião oficial ocidental, esses poetas vão criar sua própria mitologia com base em diferentes crenças e mitos, numa relação de afinidade e ruptura simbolizada pela ironia e pela angústia – ironia enquanto cisão da unidade, e angústia enquanto revelação do vazio da existência e reconhecimento da morte.

Segundo Willer (2014, p. 21), a Geração Beat se relaciona com essas experiências místico-religiosas que se desenvolveram a partir do romantismo, politizando-as ainda mais. Esses poetas buscavam, a partir dessa “politização” da religiosidade, transformar a consciência da sociedade moderna (WILLER, 2014, p. 22), salvá-la do estado de alienação causado pela racionalidade abstrata, como declara Ginsberg no prefácio de *The Beat Book* (1996): “Nós

temos um grande trabalho a fazer, e nós o estamos fazendo tentando salvar e curar o espírito da América” (WILLER, 2014, p. 22). Dessa forma, Ginsberg reafirma a declaração que fez em 1957, citado anteriormente na introdução, na qual também declara uma intenção de “salvar a América”, e justifica nossa interpretação dessa intenção como uma libertação, uma recuperação de uma humanidade arruinada, visto que, além da ideia de “salvação”, Ginsberg acrescenta a ideia de “cura”, que ao mesmo tempo que representa uma recuperação, pode estar relacionada à ideia de “cura espiritual” desenvolvida nos cultos religiosos.

Ginsberg foi uma figura que pode ser considerada como um tipo de fanático religioso, que expressa sua fé por meio de obscenidades, como uma “sessão de sexo coletivo, mas com um cenário de cerimônia religiosa.” (WILLER, 2014, p. 24). Ginsberg alternou seu tempo entre a militância e a meditação; em suas poesias, faz referências às diversas religiões, e em alguns casos, como *Transcription of Organ Music*, faz isso em forma de oração, e sempre acompanhado de referências sexuais – que será abordado no decorrer das análises. Ginsberg, ao lado de figuras como Kerouac e Burroughs, forma o primeiro núcleo beat, que, segundo Willer (2014, p. 23), foi aquele que se voltou para a ideia da “nova visão”, e foram estes os que resgataram as tradições místicas, herança dos malditos do século XIX como Blake, Rimbaud e Yeats.

1.3.1. O misticismo romântico e os poetas-profetas: de Blake a Rimbaud

William Blake, ao lado de William Wordsworth e Samuel Coleridge, compõe aquela que se denomina a primeira geração do romantismo inglês. Enquanto Wordsworth e Coleridge compreendem a imaginação como uma expressão espontânea e subjetiva do sujeito, “um fluir espontâneo dos sentimentos ou a capacidade de tornar consciente o que transcende a compreensão” (SANTOS, 2009, p. 153), Blake a vê como uma via de ampliação da visão habitual, “a capacidade de alargar a compreensão para além das divisões impostas às formas do saber” (SANTOS, 2009, p. 153), fazendo-as arrebentar pelo excesso. Para ele, era necessário que “as portas da percepção fossem limpas” para que se enxergue a infinitude do homem, pois os limites estabelecidos pela consciência humana fazem com que veja “todas as coisas através de frestas estreitas de sua caverna”¹⁰. Blake explora os símbolos da tradição cristã, unidos à

¹⁰ A citação se refere a um trecho de “O matrimônio do Céu e do Inferno” que Blake diz: “Se as portas da percepção fossem limpas, toda coisa aparecia ao homem como é, infinita. Pois o homem se tem encerrado a si próprio, até que vê todas as coisas através de frestas estreitas de sua caverna.” (BLAKE, 1987, p. 37) (do inglês “If the doors of

fundamentos gnósticos e neoplatônicos da eternidade atemporal do mundo das ideias, para transmitir em seus versos a sua própria visão do real. Numa espécie de síntese criadora, o poeta coloca à luz aquilo que foi ocultado pelas ortodoxias religiosas – e também políticas.

A tensão dos opostos nos versos de Blake, através da qual este age contra os dogmas religiosos ocidentais, aparece como essencial à existência humana no poema *The Argument*, presente na coletânea *The Marriage of Heaven and Hell* (1790):

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.
From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy.
Good is Heaven. Evil is Hell.¹¹

Blake condensa a religiosidade romântica sem vínculos com autoridades religiosas, contra os ideais institucionalizados que estabelecem uma dicotomia entre o “Bem” e o “Mal”, e revela que os dois polos são interdependentes. Rompem-se os limites entre os opostos, como céu e inferno, corpo e espírito, vida e arte. No poema *Os anjos de Sodoma*, Roberto Piva estabelece uma aproximação do sagrado ao profano estabelecendo como anjos o povo de Sodoma, sendo a figura sagrada do anjo uma metáfora frequentemente utilizada para representar o homem marginalizado em posição sublime, o mensageiro, aquele que mais próximo está do âmbito transcendente:

Eu vi os anjos de Sodoma
escalando um monte até o céu
E suas asas destruídas pelo fogo
abanavam o ar da tarde (PIVA, 2000, p. 105)

O povo de Sodoma, aqui descrito como “anjos”, possuídos pelo pecado, foram submetidos ao castigo do fogo purificador, e mesmo com suas asas – seu meio de liberdade e fuga do real – destruídas por esse fogo, busca ainda a transcendência ao escalar até o céu, fixo ao chão, à realidade. A arte, capaz de romper a “hierarquia da fé”, é o oposto da religião: os poetas substituem os sacerdotes¹². Walt Whitman, no prefácio da primeira edição de *Leaves of Grass* (1855), proclama que os sacerdotes serão substituídos pelas “gangues do cosmos” e por

perception were cleansed everything would appear to man as it is, Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern.”).

¹¹ “Não há progresso sem Contrários, Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana. / Desses contrários emana o que o religioso denomina Bem & Mal. Bem é o passivo que obedece à Razão. Mal, o ativo emanando da Energia. / Bem é Céu. Mal, Inferno.” (BLAKE, 1987, p. 17)

¹² Cf. BLAKE, William. **The Early Illuminated Books**. Vol. 3. Princeton: Princeton University Press, 1998. p. 124.

“profetas em massa”, que serão os sacerdotes do homem enquanto todo homem será seu próprio sacerdote:

There will soon be no more priests. [...] A superior breed shall take their place ... the gangs of kosmos and prophets en masse shall take their place. A new order shall arise and they shall be the priests of man, and every man shall be his own priest. The churches built under their umbrage shall be the churches of men and women. Through the divinity of themselves shall the kosmos and the new breed of poets be interpreters of men and women and of all events and things. They shall find their inspiration in real objects to-day, symptoms of the past and future... They shall not deign to defend immortality or God or the perfection of things or liberty or the exquisite beauty and reality of the soul.¹³ (WHITMAN, 2004, p. 760)

Segundo Willer (2014, p. 17), não só William Blake, mas também Walt Whitman e Arthur Rimbaud representam esse misticismo “sem laços com qualquer autoridade religiosa”, que considera que a instituição eclesiástica dificulta o acesso ao sagrado ao impor seus dogmas e leis como meio de atingir a redenção divina. Estes poetas-profetas, “heréticos luciferianos”, são a ponte entre as religiões arcaicas e os modernos. Walt Whitman, além de explorar os símbolos cristãos, vai buscar sua crença nas culturas do Oriente, se simpatiza com as religiões panteístas das Índia, como o Budismo e Hinduísmo, flertando com diversas visões de mundo para então constituir uma religião própria que tem como princípio, como visto no trecho acima, fazer dos poetas os guias da humanidade.

Enquanto Whitman, mesmo com a recusa das religiões oficiais enquanto instituições, ainda se realiza na religiosidade, Rimbaud vive um enfrentamento com a negação da sua herança cristã (FRIEDRICH, 1978, p. 67), num caótico ser e não ser, aquela afinidade e ruptura que Paz (2013) compreende nos símbolos da ironia e da angústia. Na utilização de símbolos sagrados de forma blasfematória, Rimbaud revela a angústia de um indivíduo que se sente invadido pela doutrina cristã, como no poema *Les Premières Communions*, em que diz que era muito jovem quando Cristo “contaminou” sua “respiração”, e este é descrito por ele como um “beijo podre” e um “eterno ladrão de energias”. Esse “eu” de Rimbaud sente-se incapacitado de se emancipar, e o cristianismo é tido por ele como culpado pela sua repressão (FRIEDRICH, 1978, p. 67). Já na obra *Une Saison en Enfer* (1873), ainda permanecem as oscilações entre a

¹³ “Logo não haverão mais sacerdotes. [...] Uma raça superior deverá tomar o seu lugar... As gangues do kosmos e os profetas em massa devem tomar o seu lugar. Uma nova ordem deve surgir e eles deverão ser os sacerdotes do homem, e todo homem será seu próprio sacerdote. As igrejas erguidas sob sua sombra deverão ser as igrejas dos homens e das mulheres. Através de sua divindade, o kosmos e a nova raça de poetas deverão ser os intérpretes dos homens e das mulheres e de todos os eventos e coisas. Eles devem encontrar sua inspiração nos objetos reais de hoje, sintomas do passado e do futuro... Eles não devem dignar-se a defender a imortalidade ou Deus ou a perfeição das coisas ou a liberdade ou a beleza exuberante e a realidade da alma.” (tradução de Lísia Nunes)

afinidade e ruptura de um Rimbaud que não consegue se desvincular de seu passado (“Não me lembro mais nada além desta terra e do cristianismo. Eu nunca vou deixar de me rever neste passado.”¹⁴), mas que nele se sente desamparado, “sempre sozinho” e “sem família”, porque nos preceitos cristãos não há espaço para ele (“Eu nunca me vejo no conselho de Cristo; nem nos conselhos dos senhores, - representantes de Cristo.”¹⁵). Hugo Friedrich aponta um outro tema importante nesta obra, que compreende que as ortodoxias, tanto religiosas quanto político-econômicas, sob as quais vivemos, são fundadas em princípios arbitrários, e que não há saída em qualquer parte do mundo moderno: “[...] com o nascimento de Cristo, nasceu o burguês mesquinho.” (FRIEDRICH, 1978, p. 68).

Dessa forma, Rimbaud se recolhe no “desconhecido”, dos fragmentos da realidade compõe um vazio para ser seu abrigo. Quando volta para trás, não somente rejeita a si mesmo, “acolhe em si a morte interior”, mas se emudece “ante o mundo fragmentado por ele próprio” (FRIEDRICH, 1978, p. 69). Contra a eternidade cristã, Rimbaud aceita a morte e atribui a ela uma potência de vida, ou melhor, de uma outra vida. Enquanto isso, nega tudo ao seu redor, real ou transcendente, já que nada é suficiente para saciar “sua fome desmedida do supra-real”: “deformação da realidade, ímpeto à amplidão, final na ruína pois a realidade é restrita demais, a transcendência, vazia demais.” (FRIEDRICH, 1978, p. 75). Desse “nada” no qual o poeta imerge surge o chamado “desregramento de todos os sentidos”, o esgotamento de todos os sentidos da linguagem poética de forma a alcançar o ainda “desconhecido”. Esse recurso é, em partes, uma herança das aspirações de Blake e Baudelaire quanto à ampliação dos sentidos, e será a principal motivação da “escrita automática” surrealista.

Enquanto motivação da “escrita automática” surrealista, o estilo rimbaudiano é também motivação da “escrita paranóica” piviana. Em uma entrevista¹⁶ feita pelo poeta Fabio Weintraub, quando este questiona Piva sobre um “parentesco” entre arte e loucura em sua poesia, ele defende que essa busca de Rimbaud por uma outra existência através do “desregramento de todos os sentidos” não tem relação propriamente com a loucura em si, mas relaciona-se com os estado de êxtase, de transe, tal como desenvolvido nas práticas religiosas de fonte xamânica. O xamanismo, segundo Eliade (2002), pode ser encontrado em diversas religiões, e consiste em “técnicas do êxtase” desenvolvidas por aquele que é escolhido pela

¹⁴ Trecho de *Mauvais Sang*: “Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianism. Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé.”

¹⁵ Ainda de *Mauvais Sang*: “Je ne me vois jamais dans les conseils du Christ; ni dans les conseils des Seigneurs, - représentants du Christ.”

¹⁶ Entrevista realizada por Fabio Weintraub e publicada originalmente na Revista *Cult*, em maio/2000. Posteriormente foi publicada na coletânea “Encontros”, 2009, pp. 126-135, de onde se deu nossa fonte.

comunidade como “xamã”. Rimbaud é descrito por Piva como um “xamã”, um “alquimista”, que propõe uma “alucinação das palavras”, e, como um xamã, separa-se de sua comunidade para iniciar uma nova vida devido a uma “crise espiritual”, e nessa “verdadeira vida” sua função é “curar” a “alma” de sua comunidade através da experiência religiosa – e pode-se pensar aqui na ideia de “curar do espírito da América” defendida Gisberg.

Na mesma questão colocada por Weintraub a Piva, o poeta comenta que “para o artista romântico, esse parentesco significa que o eu autêntico é o eu não-socializado, sufocado pelas convenções civilizadas ou universalizado pelo “senso comum”” (COHN, 2009, p. 127). Entretanto, apesar de Piva negar um “parentesco entre arte e loucura”, o mal-estar de um “eu autêntico” em desacordo com o meio em que está inserido é muito presente tanto na poesia de Rimbaud, como descrito em parágrafos anteriores, quanto na própria poesia de Piva, como ocorre no poema *A Piedade*, o qual Weintraub toma como exemplo:

[...]
 as senhoras católicas são piedosas
 os comunistas são piedosos
 os comerciantes são piedosos
 só eu não sou piedoso
 se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos
 sábados à noite
 [...]
 eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho
 todas as virtudes
 eu não sou piedoso
 eu nunca poderei ser piedoso
 meus olhos retinem e tingem-se de verde
 Os arranha-céus de carniça decompõem nos pavimentos
 Os adolescentes nas escolas bufam como cadelas asfixiadas
 arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através dos meus sonhos
 (PIVA, 2000, pp. 51-53)

O poeta se descreve como um sujeito que não pode ser piedoso, pois, se fosse piedoso, ele se “universalizaria no senso comum”, com o qual ele não se reconhece. O termo grego *eusebeia*, que no grego clássico tem como significado a reverência ao outro e aos deuses¹⁷, é traduzido – e reduzido – pelo conceito de “piedade”, que aparece no Novo Testamento e no pensamento cristão em geral com o significado de reverência a Deus e à religião ortodoxa, próximo à ideia de devoção e submissão. Os versos de Piva ainda dialogam com o seguinte verso do poema *America* de Ginsberg: “It’s always telling me about responsibility. Businessmen

¹⁷ “Eusebia”. Religion Wiki. Disponível em: <https://religion.wikia.org/wiki/Eusebeia>. Acesso em 19 de dezembro de 2019.

are serious. Movie producers are serious. Everybody's serious but me.”¹⁸ (GINSBERG, 1973, p. 32). A falta de “seriedade”, que Ginsberg atribui a si mesmo, relaciona-se à “impiedade” de Piva enquanto qualidades de um eu incivilizado.

Após dizer que nunca poderá ser piedoso, Piva declara: “meus olhos retinam e tingem-se de verde”. A visão se amplia ao ponto de retinir, emitir um som agudo e prolongado, como um grito cortante. A angústia do retinir é acompanhada pela leveza de um verde que surge. Então, o ambiente tirânico parece entrar em colapso: os “arranha-céus de carniça” que se decompõem e as escolas onde os adolescentes “bufam como cadelas asfixiadas” são possíveis representações de ambientes de opressão, enquanto a figura ao mesmo tempo sagrada (o anjo, muito presente em *Paranoia*) e destrutiva dos “arcanjos de enxofre” é responsável por uma destruição renovadora, bombardeando o horizonte e, conseqüentemente, um projeto de futuro. Em meio à visão desregrada do poeta, que se distancia dos sentidos habituais, surge uma abertura para a construção de um outro horizonte, como no “desregramento dos sentidos”, que impulsiona o poeta em direção de si mesmo para reconstruir a visão de mundo moderna. Para isso, retorna ao princípio, revive o espírito da infância para projetar-se ao futuro como um vidente:

O poeta se faz vidente por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. Inefável tortura na qual necessita de toda a fé, toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido! Uma vez que ele cultivou sua alma, já rico, mais que todos! Ele chega ao desconhecido, e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele estoure em seu sobressalto pelas coisas inaudíveis e inomináveis: virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu!¹⁹

Distanciado de tudo, imerso no desconhecido, o poeta-profeta, quando arrebatado, pode conceber os novos “horizontes” por onde começarão aqueles que virão. Rimbaud recusa a modernidade e a ideologia do progresso, ao mesmo tempo que se apega a ela pela capacidade de nos conduzir a novas experiências, e nesse movimento paradoxal ele se conduz a um novo futuro possível, esse “desconhecido” utópico que só pode ser atingido defrontando-se com o passado e o presente. Pela acumulação de imagens dissonantes e a inversão da ordem espaço-

¹⁸ “Está sempre me falando de responsabilidades. Os homens de negócios são sérios. Os produtores de cinema são sérios. Todo mundo é sério menos eu.” (GINSBERG, 2010, p. 59)

¹⁹ RIMBAUD, “A carta do vidente” (“Lettre à Paul Demery”), 1871. Tradução de Leo Gonçalves. Disponível em: <http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a%CC%80-Paul-De%CC%81meny.pdf>. Acesso em 23 de setembro de 2019.

temporal, Rimbaud constrói um “mundo novo” desregrado segundo as convenções do real. Em uma leitura de poemas na *New York Public Library*, em 1987, Allen Ginsberg declara que ele e Jack Kerouac, seguindo seus “bisavôs” Rimbaud e Baudelaire, experimentavam o que pensavam ser uma “nova visão” ou “nova realidade”, cuja aspiração foi despertada ainda em 1945, após a leitura de *Une Saison en Enfer* – e cita um trecho do poema *Matin*: “Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer - les premiers ! - Noël sur la terre !”²⁰.

1.3.2. As múltiplas faces da cidade moderna: Baudelaire, Whitman e Mário de Andrade

Ginsberg (2000, p. 266) considera que a tradição ocidental moderna foi iniciada por Baudelaire, que inclui na consciência poética do século XIX a cidade, as casas, o tráfego, as máquinas. Baudelaire é um dos precursores dos modernismos que, como ninguém, sentiu o desconcerto da sociedade ocidental pós-revoluções. Segundo Friedrich (1978, p. 35), o desafio de Baudelaire era incorporar a poesia a uma civilização mecanizada, mas possuía uma “capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então”. O *flâneur*, sujeito boêmio que vive em perambulações onde observa o cotidiano da metrópole, e que é essencial na representação do espaço urbano-moderno da poesia de Baudelaire, faz do cenário parisiense uma paisagem, ou melhor, nas palavras de Hofmannsthal, uma “paisagem construída puramente de vida” (BENJAMIN, 1989, p. 186). A percepção do *flâneur* enquanto vagueia pela cidade é composta não somente dos elementos que atingem seu olhar no momento presente, os elementos da memória também a permeiam continuamente. Dessa forma, a visão do *flâneur* não se situa no “tempo do progresso” da multidão de transeuntes, mas no tempo sem datas da poesia, no “tempo da memória”:

A rua conduz o flandador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância. (BENJAMIN, 1989, p. 185)

²⁰ “Actually, that was a phrase in use in 1945; we were thinking in terms of a new vision or a new consciousness, after the little passage in Rimbaud’s *A Season in Hell*: “When shall we go beyond the shores and the mountains, to salute the birth of now work, new wisdom, the flight of tyrants and demons, end of superstition, to adore - the first - Christmas on earth!” (GINSBERG, 2000, p.263)

A infância aparece mais uma vez como um outro tempo, que se perdeu, no qual se refugia o poeta contra o tempo moderno: “Pour l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes, / L’univers est égal à son vaste appétit.”²¹ A rua conduz o *flâneur* por esse tempo outro, porque ela própria é vista por ele como um refúgio. Em *Sobre a Modernidade*, Baudelaire declara que o prazer do *flâneur* está em “fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito (BAUDELAIRE, 1996, p. 20) – os múltiplos e instáveis cenários urbanos despertam-lhe a familiaridade que o faz “sentir-se em casa onde quer que se encontre”. Entretanto, não é uma tarefa simples habitar esses espaços vazios de vida e “banhar-se de multidão”. Baudelaire ressalta, em um dos poemas em prosa de *Le Spleen de Paris* (1869), que a multidão é análoga à solidão, e para habitá-la é preciso primeiro habitar sua própria solidão, para então viver solitário em uma “multidão ocupada”. Dessa capacidade desfruta o poeta como *flâneur*, esse “herói” moderno que busca reconhecer-se no outro do qual ele foi separado em seu isolamento, e faz de qualquer personagem o seu abrigo. A realidade construída pelo *flâneur* é baseada em dualidades: ser o eu e o outro, entre o vazio e a multidão, uma presença e uma ausência.

Mesmo que deixe-se levar pela “violência com que a multidão o atrai para si e o converte” (BENJAMIN, 1989, p. 49), o *flâneur*, uma vez que não se identifica com a civilização moderna e com sua ociosidade se opõe à forma de existência burguesa, se mantém consciente do “caráter desumano da massa” – ao mesmo tempo que se aproxima dela, rejeita-a. Segundo Benjamin, o maior desejo de Baudelaire era “interromper o curso do mundo”, – “O desejo de Josué”, que, “segundo o Antigo Testamento, suspendeu o movimento do sol, para ganhar o tempo necessário à sua vitória” (LÖWY, 2005, p. 126) –, e desse desejo deriva a sua violência. Quando desperta de sua *rêverie*, o poeta se vê distante da experiência que ele persegue, a realidade retorna à forma de abismo:

Em rouvrant mes yeux pleins de flamme
J’ai vu l’horreur de mon taudis
Et senti, rentrant dans mon âme
La pointe des soucis maudits²² (BAUDELAIRE, 1985, p. 371)

Mas ainda no século XIX, enquanto o *flâneur* de Baudelaire observa a cidade com melancolia, tentando compreendê-la de uma forma mais humanizada, mas ainda enclausurado

²¹ Versos do poema *Le Voyage*. Na tradução de Ivan Junqueira: “Para a criança, que adora olhar mapas e telas, / O universo se iguala ao seu vasto apetite.” (BAUDELAIRE, 1985, p. 441)

²² Versos do poema *Rêve Parisien*. Na tradução de Ivan Junqueira: “Quando meus olhos eu reabri, / O horror surgiu numa visão, / E na minha alma eis que senti / O gume agudo da aflição” (BAUDELAIRE, 1985, p. 371)

em sua solidão, Walt Whitman desfrutava também de uma relação com a cidade, porém ele não apenas a observa, mas participa efetivamente dela. Poeta da América, do cosmopolitismo e da democracia, do espaço em movimento, Whitman é tomado pelo sentimento utópico em relação ao progresso e ao futuro. Seu canto da América é uma voz coletiva; não um grito individual, mas o clamor de todo um povo:

The city sleeps and the country sleeps,
The living sleep for their time, the dead sleep for their time,
The old husband sleeps by his wife and the young husband sleeps by his wife;
And these tend inward to me, and I tend outward to them,
And such as it is to be of these more or less I am,
And of these one and all I weave the song of myself.²³ (WHITMAN, 2004, p. 79)

This is the city and I am one of the citizens,
Whatever interests the rest interests me, politics, wars, markets, newspapers,
schools,
The mayor and councils, banks, tariffs, steamships, factories, stocks, stores,
real estate and personal estate.²⁴ (WHITMAN, 2004, p. 112)

Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself;
(I am large, I contain multitudes.)²⁵ (WHITMAN, 2004, p. 123)

O poema épico de 52 partes que iria ser conhecido como “Song of Myself” em *Leaves of Grass* sintetiza o ideal humano de Whitman enquanto poema “democrático”, que atrai todos os diferentes tipos de pessoas e lugares para si e tenta fazer desse todo heterogêneo uma unidade. Whitman ouve todas as vozes (“I hear all sounds running together, combined, fused or following”), e sente nele todas elas transbordarem. Se a cidade é o ambiente de anonimato, onde o indivíduo perde sua identidade, aqui ele abraça todas as identidades (“This is the city and I am one of the citizens, / Whatever interests the rest interests me [...]”). O “Eu” retorna ao primeiro plano e reconcilia-se com seu “Outro”, e pela “experiência da *outridade*”, nos termos de Octavio Paz, que consiste na reunião de domínios que foram separados, a poesia permite

²³ “Dorme a cidade e dorme o campo,
Os vivos dormem por sua vez, os mortos dormem por sua vez,
Dorme o velho marido junto à esposa e dorme o jovem marido junto à esposa;
E estes tendem interiormente para mim, e eu tendo exteriormente para eles,
E tal como é para ser desses mais ou menos sou,
E desses todos teço a canção de mim.” (tradução Gentil Saraiva Junior)

²⁴ “Esta é a cidade e eu sou um dos cidadãos,
O que interessa ao resto interessa a mim, política, guerras, mercados, jornais, escolas,
O prefeito e os conselhos, bancos, tarifas, navios-a-vapor, fábricas, estoques, lojas, imóveis e bens pessoais”

²⁵ “Contradigo a mim mesmo?
Muito bem então contradigo a mim mesmo,
(Sou vasto, contenho multidões.)”

reconciliar o que foi dado como “estranho”, considerando que não há “isto ou aquilo”, mas “isto e aquilo”:

A experiência da outridade abrange [por isso] as duas notas extremas de um ritmo de separação e reunião, presente em todas as manifestações do ser, desde as físicas até as biológicas. No homem este ritmo se exprime como queda, sentir-se só em um mundo estranho, e como reunião, em acordo com a totalidade. [...] Sós ou acompanhados vimos o Ser e o Ser nos viu. É a outra vida? É a verdadeira vida, a vida de todos os dias. [...] Não me preocupa a outra vida além, mas só aqui. A experiência da outridade, é aqui mesmo, a outra vida. (PAZ, 1976, pp. 109-110)

Da mesma forma que Whitman diz que contém em si “multidões”, Mário de Andrade é “trezentos, trezentos-e-cincoenta”. Na literatura brasileira, Mário de Andrade representa aquilo que Candido (1993, p. 261) chama de “poesia itinerante”, uma poesia que coloca a “marcha” como função poética, “o corpo em movimento servindo para espertar a mente”. Segundo Candido (1993, p. 263), os poemas itinerantes de Mário figuram caminhadas e convergem “numa tradição do Romantismo tardio”, o que relaciona-se ao fato de que a visão de Mário de Andrade sobre a metrópole paulistana provém não só da *flânerie* baudelairiana, mas principalmente da *flânerie* whitmaniana. O poeta norte-americano não só influenciou sua poética, como também é mencionado na sua obra, como em *A Escrava que não é Isaura* (1922-1924), onde ele chama atenção ao efeito de “simultaneidade”, que refere-se ao que os críticos chamam na poesia whitmaniana de *cataloguing* ou *the enumerative strophe*, que se faz presente na poesia modernista brasileira²⁶:

Vários galhos se entrelaçam no que geralmente se chama
SIMULTANEIDADE.

A simultaneidade originar-se-ia tanto da vida atual como da observação do
nosso ser interior. (Falo de simultaneidade como processo artístico). Por esses
dois lados foi descoberta.

A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo.
A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de
Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo abril.

Pelo jornal somos onipresentes.

As línguas baralham-se.

Confundem-se os povos.

As sub-raças pululam.

As sub-raças vencem as raças.

Reinarão talvez muito breve?

O homem contemporâneo é um ser multiplicado.

...três raças se caldeiam na minha carne...

Três?

[...]

²⁶ Paro, Maria C. Walt Whitman in Brazil. *Walt Whitman Quarterly Review*. Vol. 11, n. 2, 1993, p. 63.

E lembrar que Whitman, há um século atrás, profetizara a simultaneidade nas estâncias do *Song of Myself!*... (ANDRADE, 2010, p. 41-42)

O poeta descreve Whitman como ele próprio se definia: um profeta, que já no século XIX apresenta uma poética fundamentada no efeito de “simultaneidade”, característico da modernidade. Essa simultaneidade é descrita no poema como originada “tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior”, isto é, compreende uma ligação tanto interna, entre corpo e mente, como externa, entre sujeito e o meio que o envolve:

O caráter peculiar dessa modalidade de poesia que os românticos inventaram é precisamente a ligação entre corpo e mente num mesmo movimento que, por sua vez, propicia uma fusão particular entre sujeito e objeto, de modo que o espaço se interioriza à medida que se envolve nos rodopios da reflexão, ao mesmo tempo que por vezes se antropomorfiza e serve de correlato objetivo para as emoções da interioridade. Mário praticou essa modalidade de poesia ao longo de toda a sua obra, em que são frequentes os poemas com caminhadas noturnas, “marcadas pela inquietação e mesmo a angústia”, como notou Antonio Candido. (ARRIGUCCI, 2010, p. 56)

Essa ligação entre interior e exterior é descrita por Davi Arrigucci Jr. como uma “fusão particular entre sujeito e objeto”, seja por formas antropomórficas ou como correlato objetivo. Arrigucci Jr. também ressalta que esse recurso atravessa toda a obra de Mário, sobretudo nos poemas que Candido qualifica como “poesia itinerante”, em que se fazem presentes as “caminhadas noturnas”, “marcadas pela inquietação e mesmo a angústia”. Em seu ensaio sobre Mário de Andrade presente na obra *O discurso e a cidade* (1993), Candido defende que, a partir do poema *Louvação da tarde*, o poeta se mostra mais envolvido com o “eu”, através de versos mais amplos e introspectivos que se aproximam da “poesia meditativa” dos românticos (CANDIDO, 1993, p. 260), ao mesmo tempo que mostra um dinamismo, um movimento do corpo que estimula a mente, que induz o conceito de “poesia itinerante” (CANDIDO, 1993, p. 261).

Candido (1993, p. 263) aponta ainda diversos poetas do século XX que lançaram sobre a cidade esse olhar metamórfico de matriz romântica, como os surrealistas, representados por Louis Aragon em *Le Paysan de Paris*, cujo olhar faz da metrópole uma “fonte de um fantástico que a imaginação descobre nas dobras do cotidiano”, e T.S. Eliot que, em sua *The Wasted Land* e *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, apresenta a Londres tradicional como uma “cidade irreal”, transforma-a em uma visão infernal. A esse grupo de poetas citados por Candido, pode-se acrescentar Allen Ginsberg, enquanto este traz o espaço urbano estadunidense como um dos protagonistas de *Howl*, ao ponto de não ser mais possível diferenciar os rumores das lamentações e dos apitos das máquinas a vapor.

Entre os poemas de *Howl and other poems*, uma visão de Whitman, que é também um dos mentores de Ginsberg, ocorre no cenário banal de um supermercado. Ginsberg explica em carta ao poeta Richard Eberhart²⁷ que a escolha de Whitman em *A Supermarket in California* se dá pelo fato de ser o primeiro grande poeta americano a se dedicar ao reconhecimento de sua individualidade, aceitando a si mesmo e, conseqüentemente, aceitando o “outro” (GINSBERG, 2015, p. 345). O sujeito, quando reconhece sua singularidade, reconhece também a multiplicidade que a compõe – como diz Whitman em *Song of Myself*, “I am large, I contain multitudes” –, e esse princípio que caracteriza o individualismo romântico, que “[...] enfatiza o caráter único e incomparável de cada personalidade – o que, segundo Simmel, conduz logicamente à complementaridade dos indivíduos em um todo orgânico.” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 48).

A ideia de solidão aparece ao decorrer do poema *A Supermarket in California*, seja para descrever Whitman, como “lonely old grubber” e “lonely old courage-teacher”, ou o espaço das “solitary streets”, onde Ginsberg se insere também nessa solidão: “we’ll both be lonely”. Em sua solidão, Ginsberg busca amparo em Whitman e sua poesia, por entre a qual ele transita, transfigurando seus longos versos em corredores de um supermercado, com enumerações²⁸ que simulam o encadeamento de imagens por entre as prateleiras:

What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the
sidestreets under the trees with a headache self-conscious looking at the full
moon.

In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit
supermarket, dreaming of your enumerations!

What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night! Aisles
full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes!—and you,
Garcia Lorca, what were you doing down by the watermelons?

I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking among the
meats in the refrigerator and eyeing the grocery boys.

I heard you asking questions of each: Who killed the pork chops? What price
bananas? Are you my Angel?

I wandered in and out of the brilliant stacks of cans following you, and
followed in my imagination by the store detective.

[...]

(I touch your book and dream of our odyssey in the supermarket and feel
absurd.)

²⁷

²⁸ As enumerações, esse encadeamento de imagens como ocorre no terceiro verso (“What peaches and what penumbras...”), segundo Spitzer (1989, p. 248) expressam na poesia de Whitman o “sentido perfeito da unidade da natureza”, é uma sequência heterogênea que assume uma função “metafisicamente conjuntiva”.

Will we walk all night through solitary streets? The trees add shade to shade,
lights out in the houses, we'll both be lonely.²⁹

[...]

(GINSBERG, 2015, p. 23)

Enquanto Ginsberg contempla a presença de Whitman em um supermercado na Califórnia, Roberto Piva contempla a presença de Mário de Andrade nos “gramados regulares” do Parque Ibirapuera. A cidade de São Paulo é um espaço de extrema importância na obra dos dois poetas, cujos versos são cravados em Santa Cecília³⁰. O Parque Ibirapuera é um dos diversos lugares da cidade que aparecem ao longo de *Paranoia*, e apesar de ter sido fundado nove anos após a morte de Mário de Andrade, em 1954, é onde surge sua lembrança:

Nos gramados 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
Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri
para a banalidade dos móveis
Teus versos rebentam na noite como um potente batuque
fermentado na rua Lopes Chaves
[...]
Que novo pensamento, que sonho sai de tua frente noturna?
É noite. E tudo é noite.
[...]
Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem
como numa lagoa
É impossível que não haja nenhum poema teu
escondido e adormecido no fundo deste parque
Olho para os adolescentes que enchem o gramado
de bicicletas e risos
Eu te imagino perguntando a eles
onde fica o pavilhão da Bahia?
qual é o preço do amendoim?

²⁹ Na tradução de Willer:

“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.

No meu cansaço faminto, fazendo o shopping das imagens, entrei no supermercado das frutas de néon sonhando com tuas enumerações!

Que pêssegos e que penumbras! Famílias inteiras fazendo suas compras a noite! Corredores cheios de maridos!

Esposas entre os abacates, bebês nos tomates! – e você, Garcia Lorca, o que fazia lá, no meio das melancias?

Eu o vi Walt Whitman, sem filhos, velho vagabundo solitário, remexendo nas carnes do refrigerador e lançando olhares para os garotos da mercearia.

Ouvi-o fazer perguntas a cada um deles: Quem matou as costeletas de porco? Qual o preço das bananas? Será você meu Anjo?

Caminhei entre as brilhantes pilhas de latarias, seguindo-o e sendo seguido na minha imaginação pelo detetive da loja. [...]

(Toco teu livro e sonho com nossa odisséia no supermercado e sinto-me absurdo)

Caminharemos a noite toda por solitárias ruas? As árvores somam sombras às sombras, luzes apagam-se nas casas, ficaremos ambos sós. [...]

(GINSBERG, 2009, pp. 49-50)

³⁰ Piva morava em um apartamento no bairro Santa Cecília, onde se situa também a emblemática rua Lopes Chaves, que ainda hoje abriga a casa de Mário de Andrade.

é você meu girassol?
 A noite é interminável e os barcos de aluguel
 fundem-se no olhar tranquilo dos peixes
 Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo
 seguir contigo de mãos dadas noite adiante
 [...]

(PIVA, 2000, pp. 116-125)

Logo no terceiro verso, a imagem da lua cheia aparece novamente, presente também no poema de Ginsberg (“[...] with a headache self-conscious looking at the *full moon*”). Considerada a guia das noites, expressão do sonho e do inconsciente, a lua cheia relaciona-se com a condição de “guia” que Whitman e Mário de Andrade exercem sobre Ginsberg e Piva, como é possível observar na correspondência que Piva faz entre a relação da lua cheia com a noite e a relação dos poemas de Mário de Andrade com a sua imaginação: “A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha imaginação”. É importante ressaltar também a simbologia da noite, que no romantismo atua na expressão da negatividade, como um ambiente de fuga dos padrões sociais, não apenas “favorável ao sobrenatural e ao insólito, mas é também correlativo dos estados da alma, equivalendo a um modo de ser ligado ao inconsciente, às raízes profundas da personalidade” (CANDIDO, 2006, p. 138), e que está em oposição ao dia, considerado pelos românticos como símbolo da razão e das convenções sociais.

Segundo Candido (2006, p. 138), a tríade noite-sonho-morte, que busca revelar as camadas ocultas da personalidade, “é um dos filões mais ricos da modernidade, que se expandirá no século XX como elemento central de muitas obras”, como é possível observar nos poetas aqui estudados. A noite é o ambiente escolhido em diversos poemas, como em *A Supermarket in California* e *No Parque Ibirapuera*, onde a escuridão possibilita a união entre as diferentes esferas ao impossibilitar que se diferencie o que é real e o que é ilusório, causando o efeito de “simultaneidade”. Os próprios Whitman e Mário de Andrade ganham vida sob esse negrume e conduzem o percurso de nossos poetas (“Will we walk all night through solitary streets? The trees add shade to shade, lights out in the houses, we'll both be lonely.”; “Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo seguir contigo de mãos dadas noite adiante”), que chegam até a vê-los e ouvi-los (“I heard you asking questions of each: Who killed the pork chops? What price bananas? Are you my Angel?”; “Eu te imagino perguntando a eles / onde fica o pavilhão da Bahia? / qual é o preço do amendoim? / é você meu girassol?”). Piva ainda cita o famoso trecho do poema *A Meditação sobre o Tietê* de Mário de Andrade: “É noite. E tudo é noite.”. Diferente da escuridão do rio Tietê, que nada reflete, Piva apalpa seu livro “onde as estrelas se refletem como numa lagoa”.

Além da noite, o sonho é outro elemento da tríade bastante explorado pelos poetas, que, pelo distanciamento da razão, buscam alcançar outras realidades que supram a nossa urgência existencial. Como Piva, que “apalpa” o livro de Mário de Andrade, Ginsberg “toca” o livro de Whitman, e sonha com a sua odisseia no supermercado (“I touch your book and dream of our odyssey in the supermarket and feel absurd.”). Segundo Paz (2013, p. 69), o sonho para os românticos é “uma segunda vida”, ou melhor, uma via de acesso à “verdadeira vida”. As visões que os poetas têm do espaço em que se inserem, geralmente acompanhadas pela atmosfera do sonho, parecem uma forma de transformá-lo através dessa via, por se verem incapazes de sair dele. Isso se dá através da justaposição de imagens reais e ilusórias, alternando entre o presente e o passado, pela presença quase tangível de Whitman e Mário de Andrade. Essa ruptura espaço-temporal é mencionada por Ginsberg em *Howl*: “who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxtaposed [...]”³¹ (GINSBERG, 1973, p. 16).

Nos sonhos de Piva, diversos poetas aparecem espalhados pela cidade de São Paulo. No poema *Stenamina boat*, Piva vê “Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília” (PIVA, 2000, p. 88), e em *Praça da República dos meus Sonhos*, “García Lorca espera seu dentista” (PIVA, 2000, p. 57). O poeta espanhol Federico García Lorca aparece também no poema *Meteoro*, ao lado do francês Antonin Artaud, “com seus olhos de aborto reduzidos a retratos” (PIVA, 2000, p. 147). Através do retrato, uma existência é reduzida a uma imagem cristalizada, imóvel e sem vida. Ainda em *No Parque Ibirapuera*, Mário de Andrade também aparece em forma de retrato: “Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri para a banalidade dos móveis” (PIVA, 2000, p. 116).

No mesmo período que Mário de Andrade está em atividade no Brasil, García Lorca explorava como um forasteiro a cidade de Nova York, tendo também Whitman como seu guia. Como um *flâneur*, García Lorca contempla angustiado o cenário novaiorquino e confronta a condição desumana da sociedade americana. *Poeta em Nueva York* (1940) é o retrato de um estrangeiro perturbado pela solidão de uma multidão que desconhece a noção de comunidade humana.

³¹ “que sonharam e abriram brechas encarnadas no Tempo & Espaço através de imagens justapostas [...]” (GINSBERG, 2010, p. 33)

1.3.3. Reverberações da liberdade do século XIX no século XX

No poema *Oda a Walt Whitman*, García Lorca celebra a liberdade do poeta americano como uma visão de mundo ideal, que vai de encontro ao alheamento no qual ele vê imersos os indivíduos que compõem o cenário urbano. De forma semelhante às visões de Mário de Andrade e de Whitman que experienciam Piva e Ginsberg, García Lorca descreve uma visão de Whitman corporificado na cidade, como um lume de liberdade sexual e homoerótica:

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja,
enemigo del sátiro,
enemigo de la vid
y amante de los cuerpos bajo la burda tela. (GARCÍA LORCA, 2017, p. 163)

A poesia de Whitman, que Paz descreve como “corpo-linguagem” (2013, p. 121), utiliza de uma linguagem sensorial que faz tomar vida própria. O poema de García Lorca é caracterizado por uma sensação de movimento, derivado da sucessão de imagens aliada à repetição paralelística – característicos da poética whitmaniana –, como se o poeta fosse levado pelo fluxo do East River, enquanto nenhum dos indivíduos ao seu redor “queria ser rio”. O movimento espontâneo do rio é essencial para entender a importância do corpo dinâmico associado ao espírito dinâmico: Whitman é caracterizado como aquele que sonhava “ser rio e dormir como um rio”, e que buscava “um corpo nu que fosse como um rio”. O corpo nu, a configuração orgânica do sujeito, despido de adornos e princípios morais, possui uma potência de vida, que desperta os instintos humanos que foram sufocados pelo cotidiano. García Lorca critica os homens que reprimiam seus desejos homoeróticos, chamados de “maricas”, pois vivem na artificialidade de uma estrutura social comum: “¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas! / Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores.”. Ele defende que não se busque prazer “na selva de sangue da manhã seguinte”, no que é conveniente e estável.

Por fim, Lorca coloca Whitman às margens do rio Hudson, que no prefácio da primeira edição de *Leaves of Grass* é apresentado como “belo masculino”, enquanto afirma que os poetas americanos encarnam a geografia e a natureza de seu país, pois seu espírito corresponde ao

espírito da América³². E tal como Cristo crucificado, “com a barba em direção ao polo e as mãos abertas”, sua língua chama “camaradas que velem sua gazela sem corpo”, cúmplices que façam reverberar sua voz nas gerações seguintes e deem continuidade à sua atividade poética:

Y tú, bello Walt Whitman, duerme orillas del Hudson
con la barba hacia el polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo. (GARCÍA LORCA, 2017, p. 166)

Além de García Lorca, os ecos do espírito de liberdade de que desfrutava Whitman ressoam também no espírito de liberdade surrealista, movimento com o qual García Lorca teve certo envolvimento. Quanto aos ruídos da estética surrealista em *Poeta en Nueva York*, Willer (2008) ressalta sua “riqueza imagética e escrita paroxística”, que o faz soar “como profeta anunciando o apocalipse sob forma de colisão com o mundo artificial”³³. Para examinar os traços fundamentais das poéticas do século XIX que passaram às do século XX, Friedrich (1978) cita o escrito programático do poeta Guillaume Apollinaire, representante notável do surrealismo, intitulado *L'esprit nouveau et les poètes* (1918), no qual ele anuncia a existência de um “o espírito novo é o espírito da liberdade absoluta”, cujo olhar volta-se ao “nunca percebido”, sem deixar de lado “as novas realidades da civilização técnica”, entrecruzando o maquinário moderno aos “mitos inventados livremente”, em que “tudo é permitido, sobretudo, o impossível” (FRIEDRICH, 1978, p. 147-8). Neste princípio de liberdade da criação literária, do encontro entre o sonho e o real, engloba-se não somente a estética whitmaniana, como também o “desregramento dos sentidos” de Rimbaud.

Segundo Löwy (2002, p. 15), pensadores marxistas como Walter Benjamin fascinaram-se pelo surrealismo, pois compreenderam-no como “a mais alta expressão do romantismo revolucionário no século XX”, já que ambos os movimentos compartilham não apenas os temas, como o “mito novo”, mas todo o seu conjunto de sonhos, revoltas e utopias, com o objetivo em comum de “reencantar o mundo”. Benjamin é instigado pela “dimensão política” da imaginação, conferindo-lhe uma potência revolucionária:

³² “The American poets are to enclose old and new for America is the race of races. Of them a bad is to be commensurate with a people. To him the other continents arrive as contributions... he gives them reception for their sake and his own sake. His spirit responds to his country's spirit... he incarnates its geography and natural life and rivers and lakes. Mississippi with annual freshets and charging chutes, Missouri and Columbia and Ohio and Saint Lawrence with the falls and beautiful masculine Hudson, do not embouchure were they spend themselves more than theu embouchure into him.” (WHITMAN, 2004, p. 742-3)

³³ WILLER, C. “Surrealismo: poesia e poética”. Disponível em: <https://www.academia.edu/33967406/SURREALISMO_POESIA_E_PO%3%89TICA.doc>. Acesso em 27 de setembro de 2019.

Falando do Surrealismo, e identificando nele um tipo de olhar que sonda o impenetrável no cotidiano, e o cotidiano no impenetrável, Benjamin localizou a pedra-de-toque do visionarismo moderno. Postulou além do mais a ideia de que a transformação revolucionária da realidade estaria a depender de uma profunda interpenetração do espaço físico e imagístico [...]. Tal interpenetração potencialmente explosiva entre a natureza transformada pela técnica e o imaginário social seria dada a conhecer, ou a entrever antecipatoriamente, pelo viés da iluminação profana. (WISNIK, 1988, p. 287)

Segundo Benjamin (1985, p. 23), a “iluminação profana” é uma experiência visionária, de matriz materialista e antropológica, em que se desenvolvem as potências revolucionárias das energias da embriaguez, uma forma de transformar a realidade ao aproximá-la a uma “outra experiência do tempo”:

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. [...] O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós.” (BENJAMIN, 1985, pp. 32-33)

A proposta surrealista aproxima-se dos princípios da “iluminação profana”, já que não se fundamenta em uma simples transcendência, mas na desrealização da realidade presente a partir da aproximação entre consciência e inconsciência, entre o sonho e a realidade concreta. André Breton, em seu *Manifeste du Surréalisme* (1924), recusa classificar os inúmeros tipos de imagens surrealistas, mas como exemplo recorre a um trecho de *Les Chants de Maldoror* de Comte de Lautréamont: “Belo como a lei da interrupção do desenvolvimento do peito nos adultos cuja propensão para o crescimento não é proporcional à quantidade de moléculas que o seu organismo assimila”³⁴. Para Breton, tal imagem comprova que “o espírito está maduro para outra coisa, diferente das benignas alegrias que ele geralmente se concede”. Lautréamont, que, como citado anteriormente, é descrito por Piva no poeta *Meteoro* com “olhos de aborto”, explora a desrealização do pensamento racional pela desmoralização violenta de todas as instituições sociais, por meio de perversões sexuais e bestialidades. Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire tracejam os caminhos do surrealismo na resistência romântica contra o cristianismo.

Lautréamont foi cultuado pelos surrealistas pela sua escrita automática em *Les Chants de Maldoror* e pela identificação com sua revolta e seu gosto pelo ocultismo. Pela sua fuga do

³⁴ BRETON, A. “Manifesto Surrealista”. Trad. Alexandre Linares. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>. Acesso em 27 de setembro de 2019.

convencionalismo, os procedimentos de Lautréamont vão abrir caminho para constituição da estrutura semântica das imagens surrealistas. No *Manifesto do Surrealismo*, Breton define o movimento pelo “automatismo psíquico puro, pelo quase pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral”, à maneira da escrita de Lautréamont. O Maldoror de Lautréamont aparece como motivação de Piva em *Poema Submerso*, em que o eu lírico se coloca como inspirado pelo canto de Maldoror, cuja voz reverberava o lamento dos derrotados, enquanto “formas enigmáticas” se revelavam a ele:

Teu canto insatisfeito semeava o antigo clamor dos piratas trucidados
Enquanto o mundo de formas enigmáticas se desnudava para mim, em leves
mazuras (PIVA, 2000, p. 25)

A crueldade lautréamoniana age diretamente na forma poética, dando liberdade para que o sujeito encolerizado se expresse à sua maneira, e a estrutura poética se desenvolva segundo os seus impulsos, o que faz com que transite entre a prosa e o drama. A violência se dá também no embate entre as imagens concretas, que se fundamentam no tempo linear, e as imagens imaginativas, que vociferam em uma convulsão de instantes. Lautréamont supera os limites da consciência, resgata nas profundezas da alma a essência humana perdida, e faz da imaginação um grito de liberdade do indivíduo. Nega-se as formas pragmáticas, e nega-se também a ideia de tempo progressivo – o tempo de Lautréamont é o tempo provocativo:

Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains, au moyen de nobles qualités du cœur que l’imagination invente ou qu’ils peuvent avoir. Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté ! Délices non passagères, artificielles ; mais, qui ont commencé avec l’homme, finiront avec lui. Le génie ne peut-il pas s’allier avec la cruauté dans les résolutions secrètes de la Providence ? ou, parce qu’on est cruel, ne peut-on pas avoir du génie ? On en verra la preuve dans mes paroles ; il ne tient qu’à vous de m’écouter, si vous le voulez bien... Pardon, il me semblait que mes cheveux s’étaient dressés sur ma tête ; mais, ce n’est rien, car, avec ma main, je suis parvenu facilement à les remettre dans leur première position. Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue ; au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de son héros soient dans tous les hommes. (LAUTRÉAMONT, 1890, pp. 5-6)

Essa liberdade da ordem da psique, estimulada pelo fenômeno da desrealização, age também como recusa ao papel atribuído às artes, da literatura à pintura, como reprodução fiel

da realidade objetiva, através da concepção de mimeses³⁵. A desrealização abre caminho para a expressão subjetiva do sujeito, de uma realidade onírica que excede a descrição linear da realidade empírica. Na pintura, a desrealização ocorre na esfera do Espaço, e na literatura, na esfera do Tempo, que é correspondente ao espaço-ilusão da pintura. Esse fenômeno, que na literatura tem Rimbaud como representante, surge também na pintura, a partir do romantismo e impressionismo, e Paul Cézanne vai consolidá-la nas correntes modernistas, como surrealismo, expressionismo e cubismo. Na primeira parte do poema *Howl*, Ginsberg faz uma referência a Cézanne, quem admira e o inspira, e refere-se aos procedimentos estéticos e semânticos de sua obra:

who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxtaposed, and trapped the archangel of the soul between 2 visual images and joined the elemental verbs and set the noun and dash of consciousness together jumping with sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus³⁶ (GINSBERG, 1973, p. 16)

Claudio Willer, nas notas do tradutor de *Uivo e outros poemas* (2010, p. 45), explica esse trecho segundo as declarações de Ginsberg em entrevista a Thomas Clark³⁷, em que Ginsberg explica a justaposição de imagens distintas, surrealistas ou ideogramáticas, segundo a teoria de Cézanne da *petite sensation*. Na entrevista, Ginsberg relata seu contato com a obra de Cézanne, observando nela o ideário de Plotino do tempo e da eternidade, citando como exemplo o quadro *The Black Marble Clock* (1869), e vendo-o como um “grande místico secreto”. Mas foi no *Museu de Arte Moderna de Nova York* (MoMa) que verificou em Cézanne uma atenção especial na construção do espaço, hipóteses que foram confirmadas na leitura de suas cartas, nas chamadas *mes petites sensations* (minhas pequenas sensações).

Cézanne acredita que o artista, na sua representação da realidade, é guiado pelas *petites sensations*, que consistem nos impulsos naturais do momento da contemplação, que criam uma composição particular daquele instante, pois “apenas movendo a cabeça um centímetro a composição da paisagem era totalmente alterada”³⁸. Ginsberg relaciona sua percepção óptica a “uma contemplação real dos fenômenos ópticos de uma forma quase de yoga”³⁹, uma abstração

³⁵ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 76.

³⁶ “que sonharam e abriram brechas encarnadas no Tempo & Espaço através de imagens justapostas e capturaram o arcanjo da alma entre 2 imagens visuais e reuniram os verbos elementares e juntaram o substantivo e o choque de consciência saltando numa sensação de Pater Omnipotens Aeterna Deus” (GINSBERG, 2010, p. 33)

³⁷ “Allen Ginsberg, a arte da poesia”, entrevista por Thomas Clark, tradução por Evaldo Gondim dos Santos, disponível em: 7faces caderno-revista de poesia Natal – RN, Ano 5. Edição 9. Jan.-Jul. 2014, p. 183-236.

³⁸ *Idem*, p. 203.

³⁹ *Ibidem*.

total na tentativa de reconstituir a sensação de forma única, segundo a perspectiva e cognição do artista. O trecho citado da última parte de *Howl* faz referência a como Cézanne, ainda em suas cartas, define essas *petites sensations*: como uma “sensação de Pater Omnipotens Aeterne Deus”. Essa sensação de “Deus-Pai eterno e todo poderoso” é nada menos que as sensações da natureza e seus impulsos involuntários.

A última parte de *Howl* não foi somente uma homenagem a Cézanne, mas uma homenagem ao seu método. O espaço na pintura de Cézanne, composto pela justaposição de cores destoantes, pode ser relacionado na escrita à justaposição de palavras destoantes, para que, como a abertura de espaço na tela, as lacunas entre as palavras sejam preenchidas pela mente com a “sensação de existência”. É nesse mesmo princípio que se baseia o método enumerativo de Whitman, como já visto anteriormente: “uma polvareda de cosas heterogóneas, que se integran, no obstante, en su visión grandiosa y majestuosa del Todo-Uno.” (SPITZER, 1989, p. 258).

William Carlos Williams é mais um poeta cuja obra está cheia de pessoas, coisas e lugares, associando imaginação e realidade exterior, ampliando ou “congelando” os detalhes, modificando a percepção do cotidiano, estilo provenientes da herança cézanniana. Williams dedica um poema a Cézanne, em que constrói um encadeamento de ideias, com uma divisão de versos que não segue uma ordem lógica – e cita Ginsberg e o poema *Kaddish*, que segue os mesmos ideais de composição de Cézanne:

No pretense no more than the
 French painters of
 the early years of the nineteenth century
 to scant the truth
 of the light itself as
 it was reflected from
 a ballerinas thigh this Ginsberg
 of Kaddish falls appart
 violently to a peal of laughter or to
 [...]
 No choice but between
 a certain variation
 hard to perceive in a shade of blue (WILLIAMS, 2001, p. 376-7)

Além de Williams, Ezra Pound também valoriza imagens feitas de contrastes e a desautomatização da forma. Com influência das artes plásticas, “criaram uma atmosfera de libertação, libertação quanto à cor, quanto às formas estereotipadas, quanto aos assuntos cediços” (BRINNIN, 1964, p. 26). A perspectiva de Williams atenta-se aos pontos mais negligenciados do olhar, deixando o espaço falar por si e desvinculando-se das noções

acadêmicas estabelecidas. Pound propõe o “método ideogrâmico” para organizar seu *The Cantos*, método este importante para a poesia contemporânea pelo seu princípio estrutural baseado na música e na recusa do discurso lógico, pela abertura para ocorrência de duas palavras ou ideias que simultaneamente criticam-se de forma recíproca. Pound, assim como os românticos ingleses e alemães, desenterrou os ritmos poéticos tradicionais e ressuscitou a visão analógica de mundo. Os sentimentos alienados pelo racionalismo, como o desejo, a memória e o sonho, são recuperados pelos poetas românticos. Esses elementos são presentes na modernidade estética, representando a proximidade entre o pensamento romântico e moderno.

Com formas híbridas, que reúnem o verso livre whitmaniano, a recuperação dos clássicos e a decadência do *fin de siècle* de influência poundiana, Williams entende como função dos recursos formais “apenas para desfigurar a experiência que a própria poesia transmitirá” (BRINNIN, 1964, p. 10). Pound influenciou William Carlos Williams a explorar os modelos do passado, e esses modernos aproximaram as práticas orientais da geração de Allen Ginsberg e Roberto Piva, e sua “quantidade e diversidade de doutrinas, seitas, modos de experiência, devoções e cultos associadas ao hinduísmo, budismo e taoísmo” (WILLER, 2014, P. 46), diversidade essa que reflete no âmbito da criação literária.

Pound foi o primeiro poeta a fazer traduções da língua chinesa. Para um falante da língua inglesa, uma das características mais interessantes da escrita em idioma chinês é a flexibilidade com os elementos da fala, e essa experiência inspirou Pound a reavaliar o seu papel em sua poesia, produzindo o que ficou conhecido como efeito *imagism*. Esse “imagismo” consiste no tratamento direto da “coisa”, seja ela subjetiva ou objetiva, sem uso de absolutamente nenhum ornamento, explorando da pura de linguagem coloquial, com versos livres e uma métrica descompromissada. Williams preocupa-se em traçar uma estrutura poética que dá forma à experiência sem corromper suas formas originais, com uma métrica determinada pelo ritmo da fala e uma linguagem destituída de ornamentos, aproximando-se da espontaneidade da língua falada. Williams seguiu um caminho próprio, que diverge do caminho seguido pelos contemporâneos de sua época, na busca de redescobrir sua própria poesia, no ritmo da natureza americana, no absoluto do instante.

Williams, um dos mentores de Ginsberg, escreve o prefácio de *Howl and other poems* e influencia sua obra com sua liberdade poética, suas formas puras de expressão e o ideal de valorização da oralidade da língua inglesa. Segundo Ginsberg⁴⁰, Williams observou que o

⁴⁰ Allen Ginsberg, a arte da poesia. In: 7faces caderno-revista de poesia Natal – RN, Ano 5. Edição 9. Jan.-Jul. 2014, p. 185.

discurso americano tende para o dátilo⁴¹, mas ao invés de unidades de três a três, o ritmo real consiste em cinco, seis ou sete, como “DA de de DA de de DA de de DA DA”, o que se aproxima mais dos metros coriâmbicos, metros que se aplicam a certos poemas de Ginsberg, como passagens de *Howl* e *Kaddish*. Sobre a contagem de versos de seus poemas, Williams recomenda ao leitor que:

Conte uma única batida para cada número. Você pode não concordar com meu ouvido, mas é dessa maneira que eu conto o verso. No todo do poema, isso dá um padrão ao metro, que pode ser sentido como nova medida. Dá recursos ao ouvido, que resultam numa linguagem ouvida cotidianamente e torno de nós. (BRINNIN, 1964, p. 61)

O rebaixamento temático e a linguagem oral contribuíram para a criação da poética prosaica de Ginsberg e Piva. Williams registrava a pequena cidade do interior de New Jersey, onde viveu e atuou como médico por mais de quarenta anos, um ambiente que conserva no presente as características de uma América primitiva, como fuga da sociedade burguesa. Em Piva, é possível observar uma busca desse ideário sem sair do contexto da megalópole, pois encontra na pura realidade do submundo da cidade de São Paulo, e nos sujeitos que compõem esse ambiente de decadência do progresso, desnudados do padrão estabelecido como ideal, o sopro de vida que foi abafado pelos edifícios e pela verticalização das relações humanas.

⁴¹ Os pés métricos consistem em unidades básicas do ritmo do verso, utilizados na análise rítmica do sistema métrico quantitativo da poesia clássica greco-latina. Os pés métricos determinam a reincidência de tempos fortes e fracos, o que pode representar também a reincidência de tonicidade e atonicidade, permitindo que contribuam para a compreensão do ritmo no sistema qualitativo das línguas românicas, cujo ritmo silábico-acentual é baseado na intensidade ou na tonicidade das sílabas. Entre os principais pés métricos estão: iâmbico ou jâmbico, composto com um tempo breve (atónico) e um longo (tónico) (_ /); troqueu, o iâmbico invertido (/ _); dátilo, composto com um tempo longo e dois breves (/ _ _); anapesto, o dátilo invertido (_ _ /); espondeu, composto por dois tempos fortes (//).

II**O REECANTAMENTO DO MUNDO: POESIA EPIFÂNICA E
O DELÍRIO COMO MÉTODO**

2.1. Misticismo e a reconciliação entre sagrado e profano

No poema *The Human Abstract*, William Blake apresenta uma crítica à racionalidade abstrata através da ideia de que as virtudes cristãs foram criadas junto à miséria que as justifica: “Pity would be no more / If we did not make somebody poor, / And Mercy no more could be / If all were as happy as we.”. O sistema religioso transforma Deus em uma figura tirana, cujo amor só pode ser alcançado pelo sacrifício, instaurando um medo que é responsável pelo controle e repressão: “And mutual fear brings Peace, / Till the selfish loves increase / Then Cruelty knits a snare, / And spreads his baits with care.”. O “fruto do Engano” (“And it bears the fruit of Deceit”) provém da Árvore do Conhecimento do Jardim do Éden, reconhecida por Blake como a árvore da morte espiritual, da moralidade e da acusação dos pecados (sendo comumente relacionada à madeira da cruz em que Jesus foi crucificado), na qual desenvolvem-se os ramos de uma falsa religião – e que está em oposição à Árvore da Vida, reconhecida como a iluminação através do sexo (PEARCE; ASCH, 2015, p. 43). Por fim, revelam-se as raízes dessa árvore funesta, que se estabelecem na mente humana: “There grows one in the human Brain”.

Essa falsa religião, enraizada na razão humana, desenvolve-se a partir das reformas religiosas e do pensamento iluminista, e resulta em um sistema que, pela definição de Max Weber (2004), articula a ética ascética protestante com o espírito da economia capitalista. A dignidade pessoal é transformada em valor de troca⁴², e as virtudes passam a ser qualificadas à medida que possuem fins instrumentais, que são úteis para a preservação das riquezas fornecidas por Deus⁴³, o que gera uma espécie de ascetismo relacionado ao trabalho, considerando-o aliado aos valores religiosos. Dessa forma, reduzidos a sistemas racionais, as religiões oficiais relacionam-se com outro domínio da sociologia weberiana, o princípio de

⁴² “[A burguesia] Afogou os fervores sagrados da exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do comércio.” (MARX; ENGELS, 2010, p. 42). Löwy e Sayre (2015, p. 52) relacionam esse trecho do *Manifesto Comunista* às observações de Weber sobre o “desencantamento do mundo”.

⁴³ “O ser humano não passa de um administrador dos bens que lhe dispensou a graça de Deus e, como o servo da parábola bíblica, deve prestar contas de cada centavo [que lhe foi confiado], e é no mínimo temerário despender uma parte deles para um fim que tem validade não para a glória de Deus, mas para a fruição pessoal.[...] Quanto mais posses, tanto mais cresce — se a disposição ascética resistir a essa prova — o peso do sentimento da responsabilidade não só de conservá-la na íntegra, mas ainda de multiplicá-la para a glória de Deus através do trabalho sem descanso. Mesmo a gênese desse estilo de vida remonta em algumas de suas raízes à Idade Média como aliás tantos outros elementos do espírito do capitalismo [moderno], mas foi só na ética do protestantismo ascético que ele encontrou um fundamento ético conseqüente.” (WEBER, 2004, p. 155)

“desencantamento do mundo” (*Entzauberung der Welt*), que consiste no distanciamento das esferas mágicas e metafísicas, substituídas por dogmas de fundamentação ideológica. Aliado ao progresso científico, o “desencantamento” significa que o mundo não está sujeito às forças sobrenaturais, mas o seu controle está sob o domínio do cálculo:

Significa principalmente, portanto, que não há forças misteriosas incalculáveis, mas que podemos, em princípio, dominar todas as coisas pelo cálculo. Isto significa que o mundo foi desencantado. Já não precisamos recorrer aos meios mágicos para dominar ou implorar aos espíritos, como fazia o selvagem, para quem esses poderes misteriosos existiam. Os meios técnicos e os cálculos realizam o serviço. Isto, acima de tudo, é o que significa a intelectualização. (WEBER, 1982, p. 165)

Weber refere-se não somente à religião, pela sua sistematização e institucionalização, mas à perda do caráter sobrenatural das visões de mundo em geral, que foram contaminadas pelo espírito de cálculo e sua lógica individualista. Chama a atenção também para como a nossa expressão artística, que antes se comunicava com a multidão, hoje volta-se à vida particular:

O destino de nossos tempos é caracterizado pela racionalização e intelectualização e, acima de tudo, pelo “desencantamento do mundo”. Precisamente os valores últimos e mais sublimes retiraram-se da vida pública, seja para o reino transcendental da vida mística, seja para a fraternidade das relações humanas diretas e pessoais. Não é por acaso que nossa maior arte é íntima, e não monumental, não é por acaso que hoje somente nos círculos menores e mais íntimos, em situações humanas pessoais, em pianíssimo, é que pulsa alguma coisa que corresponde ao pneuma profético, que nos tempos antigos varria as grandes comunidades como um incêndio, fundindo-as numa só unidade. (WEBER, 1982, p. 182)

Sobre o “pneuma profético”, “que nos tempos antigos varria as grandes comunidades como um incêndio”, debruça-se o pensamento romântico na sua tentativa de reencantar o mundo. A recuperação de formas do passado, característica romântica por excelência, não carrega propriamente um sentido de retrocesso, mas de restituição de formas primordiais da consciência que são anteriores à hegemonia racional, corresponde à revelação daquilo que foi ocultado. A Geração Beat, por exemplo, retoma o arcaico da tradição romântica, segundo Willer (2014), por meio da “ampliação dos campos da cultura e da consciência; a reintegração do que havia sido recalçado pelas religiões oficiais e pelas ideologias deterministas e mecanicistas do progresso” (WILLER, 2014, p. 45).

Desse modo, uma das principais formas de resistência romântica ao desencantamento do mundo “é o retorno às tradições religiosas e por vezes místicas” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 53). Para recuperar esse “elemento perdido”, os poetas buscaram conceber, a partir da rememoração de religiões e mitos arcaicos, uma experiência religiosa pessoal, a criação de um

“novo mito”, uma “terceira via” entre o monoteísmo e o materialismo, “constituída a partir das “mais íntimas profundezas do espírito” (*tiefsten Tiefe des Geistes*)” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 57). Além das influências de movimentos arcaicos, é visível uma dupla crítica nessa religiosidade: a imanente contramão ao sistema e a transcendente busca por um “outro” mundo.

Experiência religiosa pessoal, composta por fragmentos de diversos mitos e crenças, essa sensibilidade religiosa constitui “uma alternativa profana ao domínio religioso sobre o universo do não racional” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 201), simboliza uma realização profanada de reencantamento ao buscar o sagrado na não-religiosidade. A negação e cisão da religião tradicional constitui o que Octavio Paz (2013, p. 54) denomina como “religiões românticas”, que compreendem paradoxos como “heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões”. Pela via profana, os românticos buscam subverter os princípios estabelecidos pelas religiões oficiais para romper a hierarquia divina e, conseqüentemente, facilitar o acesso ao sagrado.

2.1.1. Negação & paixão: a rebelião romântica e as experiências místicas

Na esfera religiosa da visão de mundo romântica, as manifestações místicas ocupam uma função de resistência às leis divinas enquanto obstáculos do acesso ao sagrado. A experiência mística se situa no limite entre a negação da religião e a paixão pela religião (PAZ, 2013, p. 54), entendida como, segundo Willer (2014, p. 44), uma relação individual com o sagrado que, enquanto experiência religiosa, encontra-se na fronteira da transgressão, que geralmente é excedida ao ponto de ser considerada como heresia. Willer define os místicos como “rebeldes religiosos”, o que relaciona-se com o próprio conceito de rebelião segundo a definição de Paz (2015, p. 263), que a considera como alusão à religião, remetendo “não ao céu e sim ao inferno”. O rebelde relaciona-se com a figura do anjo caído que se rebelou contra Deus, o eterno inconformado que vive no tempo circular do mito:

O rebelde, anjo caído ou titã em desgraça, é o eterno inconformado. Sua ação não se inscreve no tempo retilíneo da história, domínio do revolucionário ou do reformista, mas no tempo circular do mito [...]. Durante todo o século XIX o rebelde vive à margem. Os revolucionários e os reformistas o veem com a mesma desconfiança com que Platão vira o poeta e pela mesma razão: o rebelde prolonga os prestígios nefastos do mito. (PAZ, 2015, p. 265)

É possível relacionar essa oposição entre o “tempo circular do mito” e o “tempo retilíneo da história” à oposição concebida por Benjamin, em *O conceito de crítica de arte do*

romantismo alemão (1919), entre o “infinito temporal qualitativo” (*qualitative zeitliche Unendlichkeit*) do messianismo romântico e o “infinito temporal vazio” (*leere Unendlichkeit der Zeit*) das ideologias do progresso⁴⁴. O rebelde busca restituir um tempo qualitativo e heterogêneo, que constitui-se da circularidade do devir e da dúvida, e que é anterior ao pragmatismo do tempo histórico, que aprisiona o indivíduo na linearidade do desenvolvimento rumo a um ideal de vida. Dessa forma, na busca pela liberdade do sujeito aprisionado em um sistema racional, o rebelde, enquanto figura profana, segue o que Franz Rosenzweig chama de “dinâmica do profano”, que consiste na busca pela “felicidade da humanidade livre” (LÖWY, 2005, p. 22). No prefácio de *Piazzas* (1965), Piva traz imagens de extrema significância para a compreensão de sua “rebelião religiosa”. Ele revela que, em *Paranoia*, a blasfêmia atua como forma de resistência ao que ele chama de “Tristeza Bíblica”, que pode ser entendida como uma “tristeza” gerada pela perda de qualidades humanas em prol dos princípios cristãos, gerada por esse “Paraíso Desumanizado” derivado desse mundo desencantado, onde estamos reprimidos no “aqui & agora”, no presente ininterrupto do tempo histórico:

As cavilosas maquinações contra a Vida como consequência de um Eu Ideal (Deus, Pai, Ditador) nos obrigando a renúncias instintivas, nos transformando em conflitados neuróticos sem possibilidades de Brecha alguma, reduzindo a vício o nosso espontâneo interesse pelo sexo, o cristianismo como a escola do Suicídio do Corpo revelou-se a grande Doença a ser extirpada do coração do Homem. Em todos os meus escritos procurei de forma blasfematória (*Paranóia*) ou numa contemplação além do bem & do mal (*Piazzas*) à la Nietzsche explicitar minha revolta & ajudar muitos a superar esta Tristeza Bíblica de todos nós, absortos num Paraíso Desumanizado, reprimido aqui & agora. (COHN, 2009, p. 15)

O “Eu Ideal”, que nos obriga a renunciar aos instintos humanos, é exemplificado pelas figuras de “Deus”, “Pai” e “Ditador”, figuras patriarcais que representam as três esferas de poder: religião, família e Estado. O poder patriarcal, que Freud traz à luz como mediador da lei e do gozo, representante da moral da sociedade opressora, aparece de forma recorrente nos escritos de Piva como responsável pela angústia do sujeito moderno alheio a sua vontade. No mesmo texto, Piva traz a abdicação em nome de “um Deus instalado na eternidade”, relacionada à “projeção infantil da figura do Pai como confirmaria Freud”, como um sentimento comum entre “os homens mais consumidos de ressentimento, auto-flageladores & submissos” (COHN, 2009, p. 15). E sobre esses indivíduos submissos às virtudes impostas pela figura do Pai que se debruça Piva no poema *A Piedade*, que, como já visto anteriormente⁴⁵, alude à ideia de piedade

⁴⁴ Cf. LÖWY, M. *Walter Benjamin – Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, pp. 21, 125.

⁴⁵ Vide seção 1.3.1, p. 28.

enquanto reverência a Deus e à religião. As senhoras católicas, os comunistas e os comerciantes são descritos como piedosos, submissos a diferentes figuras paternas, mas o poeta diz que não pode ser piedoso, pois teria que renunciar ao seus instintos e “seria um bom filho”⁴⁶.

Mau filho, o rebelde é tomado pelo sentimento de orfandade por não se sentir representado pela figura do Pai. Sente como se fosse abandonado por Ele, como Cristo sentiu-se na cruz: “eli eli lamma lamma sabacthani” em forma de grito de saxofone, como associa Ginsberg nos últimos versos de *Howl*. Em *Poema Submerso*, Piva circula pelo reino do pensamento de Maldoror, personagem lautréamoniano que ataca de forma violenta o Criador por sua criatura, que ou é submissa ao seu juízo, ou é abandonada por Ele: “meninos prodígios eram seviciados pela Alma ausente do Criador” (PIVA, 2000, p. 22). Admite-se a existência de Deus para atacá-lo e, de forma irônica, negá-lo. A ironia fragmenta a unidade de Deus: desde os românticos, a contingência irrompe ao ponto de ser questionado o valor dessa figura paterna. A religião, vazia, direciona a sua devoção a outros ídolos, suscitando ela mesma o declínio ou, como anuncia Nietzsche, a morte de Deus. A religiosidade romântica é irreligião (PAZ, 2013, p. 55) porque a religião perdeu-se de si mesma.

Se o homem, segundo a tradição judaico-cristã, foi feito à imagem e semelhança de Deus, Piva retrata a figura de Deus como um mortal no poema *O Volume do Grito*, à semelhança do homem. Deus é humanizado e apresentado como um suicida, o que ainda configura-o como um pecador:

Deus suicidou-se com uma navalha espanhola
os braços caem
os olhos caem
os sexos caem
Jubileu da morte (PIVA, 2000, p. 79)

O suicídio aqui também pode ser metafórico, como representação da perda dos sentidos que simbolizam o contato do eu com o outro – os braços, os olhos, os sexos –, como os dogmas cristãos que castram os sentidos do homem. Seguido pelo conceito de “Jubileu da morte”, traz ainda a ideia de um ritual de libertação através da morte, esta que é de grande importância para o pensamento romântico, à medida que, como define Candido (2006, p. 138) ao referir-se à tríade noite-sonho-morte, a morte simboliza um equivalente às ruínas, como a força corrosiva do tempo que conduz os ciclos, a destruição que possibilita a criação de algo novo. A morte de

⁴⁶ “se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos sábados à noite eu seria um bom filho meus colegas me chamariam cu-de-ferro e me fariam perguntas por que navio bóia? Por que prego afunda?” (PIVA, 2000, p. 51)

Deus dá espaço para novos deuses, e para que cada homem seja seu próprio sacerdote, como Whitman afirma no já citado prefácio de *Leaves of Grass*: as igrejas serão as “igrejas dos homens e das mulheres”, onde “o kosmos e a nova raça de poetas” intercederão por eles, e onde não deverão “dignar-se a defender a imortalidade ou Deus ou a perfeição das coisas ou a liberdade ou a beleza exuberante e a realidade da alma” (WHITMAN, 2004, p. 760).

O reconhecimento da santidade presente no humano e no terreno desperta uma esperança de salvação. Ginsberg apresenta em *Footnote to Howl* uma resposta ao sofrimento retratado nas três partes de *Howl*: agora tudo ressurge descrito como “santo”, o que foi rebaixado passa a ser elevado. Os “expoentes de sua geração”, cujo sofrimento é descrito no decorrer do poema, agora aparecem sob as vestes da santidade: “Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac holy Huncke holy Burroughs holy Cassady holy the unknown bugged and suffering beggars holy the hideous human angels!”⁴⁷ (GINSBERG, 1973, p. 21). Enumerando os nomes de seus companheiros *beatniks*, incluindo também a si mesmo, Ginsberg denomina-os não somente como santos, mas também como “horrendos anjos humanos”. Aqui, faz-se necessário reiterar a importância da figura sagrada do anjo para representar o marginal em posição sublime, que intercede pelos homens, e sua relação com o rebelde, que relaciona-se com a figura do “anjo caído” que se rebelou contra Deus.

A imagem do anjo rebelde aparece de forma recorrente nos poemas de Ginsberg, mas sua presença é ainda mais intensa em Piva. Um exemplo é o poema *Os anjos de Sodoma*, que, a propósito, se inicia como uma introdução de uma visão em tom de pregação profética, à maneira de Ginsberg em *Howl* (“I saw the best minds of my generation destroyed by madness”):

Eu vi os anjos de Sodoma
escalando um monte até o céu
E suas asas destruídas pelo fogo
abanavam o ar da tarde (PIVA, 2000, p. 105)

É possível também observar em ambos os poemas a presença dos anjos associada ao fogo: “angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night”⁴⁸ (GINSBERG, 1973, p. 9). A cabeça de anjo, parte do corpo que é um elemento de sabedoria, está relacionada ao verbo “burning” que, apesar de traduzido por Willer como “ansiando”, tem sua origem no fogo, elemento que representa a paixão, a

⁴⁷ “Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos os mendigos desconhecidos sofredores e fodidos santos os horrendos anjos humanos!” (GINSBERG, 2010, p. 47)

⁴⁸ “hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite” (GINSBERG, 2010, p. 25)

iluminação, a compulsão, fonte de energia que aqui está em estado de excesso, queima. Essa é a essência também do espírito de rebelião. Relacionado ao anjo, evoca a imagem do Serafim, anjo que queima de amor por Deus, é consumido pelo fogo de sua paixão.

Esse sujeito híbrido, que é homem e anjo, é motivado pela busca ao “antigo contato celestial”⁴⁹, à extinta união primordial do homem com o divino, e para isso aproxima o sagrado almejado ao profano da realidade capitalista em que se insere, pelo contato com o “dínamo estrelado na maquinaria da noite”. Circula entre diferentes tempos e esferas, subverte a lógica, e explora o desconhecido, representado pela noite, elemento por excelência romântico que, como já dito anteriormente, é um momento favorável ao sobrenatural e ligado ao inconsciente. O ambiente noturno remete ao “fascínio romântico pela noite, como lugar de sortilégio, mistério e magia, que os escritores e poetas contrapõem à luz, emblema clássico do racionalismo” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 54). Portanto, a noite é um ambiente propício ao reencantamento, e sua “maquinaria” se opõe à maquinaria do Estado.

Theodore Roszak, em *The Making of a Counter Culture*, diz que o protesto representado por Ginsberg se aproxima do que ele chama de “radicalismo extático de Blake” (ROSZAK, 1969, p. 126). Na plena desordem da superação de antinomias (WILLER, 2009, p. 60), e a consequente queda da noção de autoridade divina, estão relacionados a Blake não só Ginsberg e como também Piva. Considerando o que afirma Alcir Pécora no prefácio da coletânea *Um Estrangeiro na Legião*, nestes poetas “permanecem válidos os parâmetros de um romantismo exacerbado, no qual a prudência é apenas uma solteirona rica e malcheirosa, a serviço da impotência e da negação da alegria” (PÉCORA, 2005, p. 11), e contra o controle da sociedade pela prudência “a verdadeira criação já não pode ser senão fruto da violência” (PÉCORA, 2005, p. 11). A rebelião, palavra que carrega a guerra em sua raiz etimológica, é uma destruição criadora.

Essa noção de uma destruição criadora é evidenciada ainda por Roszak, que diz que Ginsberg não clama por uma revolução, mas por um apocalipse, pela “descida do fogo divino” (ROSZAK, 1969, p. 126). A insatisfação com o presente fechado em si mesmo gera a necessidade de uma absoluta imersão na catástrofe, para que se desobstrua o caminho em direção a um novo tempo fora do tempo, o tempo da utopia. O fogo é um elemento de caráter duplo, a favor da destruição e, conseqüentemente, da utopia: relaciona-se ao mesmo tempo com

⁴⁹ Na primeira versão dos manuscritos de “Howl”, Ginsberg utiliza “*exploring*” e “*shuddering*” onde temos, a partir da segunda versão dos manuscritos até a versão final, “*burning*” e “*heavenly*” respectivamente. Essa modificação nos possibilita observar uma exploração máxima da esfera do sagrado na construção da imagem do verso.

a condenação, pelo poder de aniquilamento do fogo purificador, e com a rebelião, pelo seu impulso destrutivo que possibilita uma renovação. Pensando no poema de Piva, os anjos de Sodoma, cidade que foi incendiada por Deus como um castigo à sua imoralidade, estão alinhados ao espírito de rebelião.

Considerando-se o que é exposto por Benjamin na Tese IX de *Sobre o conceito de história*, é possível contrapor estes anjos ao chamado “anjo da história”, que é carregado pela tempestade, que sopra do paraíso e impele-o para o futuro, que ele chama de Progresso. Segundo Löwy (2005, p. 89), há uma correspondência entre sagrado e profano, em que o correspondente profano, o Progresso, evoca as catástrofe que nos afastaram do paraíso, como a queda do jardim do Éden e também o mito Sodoma e Gomorra. E interromper o Progresso é uma ação profana e religiosa, sendo a revolução o equivalente profano ao Messias, que interrompe o caminho trilhado em direção ao desastre, restituindo o estado originário de harmonia divina. Equivalente à rebelião, esses anjos perturbam o tempo retilíneo da história, do Progresso, deixando-se levar pelo acaso do tempo da utopia.

Sem as asas, que impulsionavam-os para frente, ao vendaval incontrolável do progresso, há a possibilidade de transitarem pela história, pela memória. Por todo o poema os anjos parecem transitar entre passado e futuro, sempre em busca de salvar a humanidade de seu aniquilamento ao qual está condenada:

Eu vi os anjos de Sodoma semeando
prodígios para a criação não
perder o ritmo de harpas
Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
as feridas dos que morreram sem
alarde, dos suplicantes, dos suicidas
e dos jovens mortos (PIVA, 2000, p. 105)

A ação de “semear” se projeta ao futuro, à geração de novos frutos prodigiosos, gênios que preservarão o ritmo da criação poética, elo de ligação entre o céu e a terra tal como as harpas, cujas cordas são degraus em direção à eternidade, e levam a poesia a sua imortalidade. A ação de “lamber” se projeta ao passado, com seu poder de cura, e os anjos retornam para elaborar as feridas daqueles que caíram em desgraça. Na representação do mito em Gênesis 19, o ato de olhar para trás, para Sodoma, tal como fez a mulher de Ló, é considerado uma desobediência a Deus, está ligado a um estado de rebelião. Este retorno também pode estar relacionado à poesia e seu poder de cura, já que a saliva e a palavra têm na boca sua origem.

O poema, que começa em tom de doçura, vai ganhando um tom violento ao seu decorrer. De suas bocas agora “saltavam medusas cegas”. A Medusa, tal como o povo de

Sodoma, é submetida ao castigo divino, numa castração que pode ser relacionada à opressão pela ordem estabelecida. E se é cegada, impedindo de transformar em pedra quem a olhar⁵⁰, permite então ser confrontada sua imagem de horror, composta pelo duplo, humano e sobrenatural, feminino e masculino. O duplo também está presente na imagem do fogo, que carrega os dois contrários, o bem e o mal, o brilho do Paraíso e a brasa do Inferno. Os anjos estão “crescendo com o fogo”, o instrumento de opressão se torna uma fonte de energia que os sustém, reforçando o caráter duplo do fogo.

Seguindo o fluxo violento que começa a conduzir o poema, a figura profana dos “anjos de Sodoma” de Piva aproxima-se dos “anjos” que povoam a moderna poesia brasileira, que aliam a subversão à oposição política. Como o “anjo louco muito louco” que provocava Torquato Neto a “desafinar o coro dos contentes” em *Let's Play That*, Piva vê os anjos “desgrenhados e violentos” também desafinando o coro dos contentes, propagando o caos em torno daqueles que marcham segundo a ordem, rompendo o seu curso: “aniquilando os mercadores, / roubando o sono das virgens, / criando palavras turbulentas” (PIVA, 2000, p. 106). Tal como em Gênesis 6, em que Deus se arrepende de ter criado o homem ao vê-lo rompendo com a sua conduta, Piva vê “os anjos de Sodoma inventando a / loucura e o arrependimento de Deus”. Rebelando-se contra Deus, os anjos de Sodoma são a transfiguração da revolta, da insubmissão, que ultrapassa os limites impostos pelas leis, e que se mistura com a imagem do próprio poeta, que pela iluminação divina admite a posição de elo entre o terreno e o onírico.

A profanação é, portanto, um ato político, pois rompe a hierarquia celestial a partir da aproximação entre o terreno e o onírico. No âmbito formal, os versos de Ginsberg e Piva representam essa presença e ausência do sagrado através de marcas da oralidade aliadas ao tom elevado dos hinos e cantos religiosos. Ginsberg reinventa o conceito de hino, associando referências a religiões ocidentais a formas orais e padrões de respiração que se assemelham a composições musicais, como observa-se em *Footnote to Howl*, cujo ritmo proporcionado pelas repetições e períodos curtos repercute como um *staccato*, ritmo composto por intervalos entre as notas, oposto ao *legato*, cuja transição entre notas é contínua. Já Piva define sua poesia como um “retorno à cultura arcaica” (COHN, 2009, p. 177), e que possui o “ritmo do ditirambo dionísíaco” (COHN, 2009, p. 160), ode destinada ao deus Dionísio, composta por canto coral e narrativas, em que se destaca o seu caráter extasiado.

⁵⁰ O castigo de quem olhasse aos olhos da Medusa é semelhante a que foi submetida a mulher de Ló quando volta seu olhar a Sodoma, transformada em uma “estátua de sal” (Gn 19:26).

2.1.2. A potência ritualística do verso livre

Na Grécia Antiga, a atividade poética era considerada um “ofício divino”, e considerava-se que o *aedo*, poeta que cantava seus versos ao som da lira, era possuído por um dom divino que possibilitava comunicar-se com os deuses (SANTOS, 2013). Acompanhada por instrumentos musicais, a poesia era recitada ou cantada com energia ritual, dando maior ênfase às sílabas já fortes e ampliando a diferença entre fortes e fracas, uma intensa alternância de batimentos aliada à repetição, mas sem um padrão de regularidade, o que é característico do discurso oral. Tanto os instrumentos musicais quanto o discurso oral são considerados meios de acesso ao sagrado, uma vez que este, como ressalta Willer (2014), só se manifesta através do som, da fala:

A verdade, no sentido que o judaísmo foi o primeiro a dar à palavra Deus, era a acústica = linguisticamente perceptível. A revelação, segundo o conceito didático da Sinagoga, é um processo acústico, não visual, ou algo ocorrido, no mínimo, numa esfera que está relacionada metafisicamente com o processo acústico, sensível. (SCHOLEM, 1999, p. 9 apud WILLER, 2014, p. 109).

O som em si, portanto, tem uma capacidade de mediação. No poema *A Supermarket in California*, Ginsberg parece tentar comunicar-se com Whitman, que já se encontra “do outro lado”, e, para tanto, explora os artifícios formais utilizados por ele em sua escrita. Alterna, assim, entre pés binários ao referir-se ao concreto (“[...] for I walked down the sidestreets under the trees [...]”), acelerando o ritmo, e pés mais longos para referir-se a estados alucinatórios da mente (“[...] with a headache self-conscious [...]”), deixando o ritmo mais lento e vertiginoso. Outro exemplo é a utilização de paralelismos binários, um dos recursos influentes do verso de Whitman (“I saw you [...] / I heard you [...]”, “Will we walk [...] / Will we stroll [...]"). No posfácio de sua tradução de *Folhas de Relva* (2005), Rodrigo Garcia Lopes diz que, em Whitman, o uso de paralelismos está relacionado às culturas ancestrais de oralidade, nas quais a repetição é um dos elementos fundamentais para a busca dos estados místicos de consciência, característica dos rituais de danças e cantos típicos das práticas xamânicas.

A repetição atua na poesia como os instrumentos de percussão atuam na música. Em uma leitura do poema *Stenamina boat*, presente no documentário *Uma outra cidade* (2000) de Ugo Giorgetti, Piva é acompanhado por um tambor, instrumento que, segundo Eliade (2002), é utilizado nas cerimônias xamânicas para possibilitar ao xamã o contato com o mundo espiritual. Enquanto isso, no ritmo do poema em si, é possível perceber uma intensa repetição pela ocorrência de aliterações e rimas aliterantes:

Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca
 Beatriz esfaqueada num beco escuro
 Dante tocando piano ao crepúsculo
 eu penso na vida sou reclamado pela contemplação
 olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos (PIVA, 2000, p. 86)

As batidas secas produzidas pela repetição da consoante oclusiva surda [k] provocam uma sensação de violência e intensidade, que é intensificada no último verso pela aliteração em “contorno das coisas copulando no caos”. O ritmo produzido por essa aliteração reverbera um movimento circular que reflete a imagem desse “contorno”, e quase como uma dança, intensificada pelo verbo “copular”, reporta ao ritual sexual. Pelo olhar desconsolado do poeta tudo se une, de forma erótica, nesse caos. Enquanto a *stenamina* (ou metanfetamina), que dá nome ao poema, amplia a energia sexual, nos rituais xamânicos a energia sexual é uma das técnicas do êxtase que possibilitam alcançar a transcendência da alma.

Apesar dos poetas da antiguidade greco-romana explorarem os recursos das línguas e os ritmos humanos na composição poética, esse método de composição começa a ser abolido com o avanço da religião cristã, que “prega contra a sensualidade característica dos ritmos “pagãos”” (SANTOS, 2013, p. 239), quando as formas fixas, como a rima, passam a ser instituídas como padrão rítmico, limitando a liberdade sonora do poema. Como forma de resistência às convenções formais, Whitman vai introduzir na poesia o verso livre, cuja forma não abandona os ritmos regulares convencionais, mas intercala-os aos ritmos informais do registro oral (BRITTO, 2011). O verso livre não consiste em uma retomada da poesia oral greco-latina, visto que nesta a repetição de sonoridades define o que é ou não um verso, mas é igualmente uma forma de valorização do ritmo da fala, um registro da voz de um povo e de uma época.

Como a língua inglesa é um idioma híbrido e apresenta duas tradições prosódicas diferentes, temos dois tipos diferentes de padrão formal. Considerando que o verso livre consiste em um afastamento do padrão, há diferentes tipos de verso livre em inglês, como define Paulo Henriques Britto (2011), que apresenta três vertentes diferentes: o verso livre clássico de Whitman, tido como derivado de um afrouxamento das regras do verso anglo-saxão; o verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional e que revela a presença de um “metro fantasma” oculto pela ausência de qualquer padrão formal, além de versos com características prosaicas; o novo verso livre de Williams e

Cummings, caracterizado por versos curtos com enjambements radicais e pela utilização irregular de recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico.

Na carta a Richard Eberhart, Ginsberg diz que o verso livre de *Howl* é tão longo quanto o de Whitman, aproximando-se do verso francês. Em entrevista ao *The Paris Review*, Thomas Clark questiona Ginsberg sobre a diferença entre seus versos de respiração longa e os de respiração curta de Williams, que responde que isso parte de um movimento próprio, é a expressão de um sentimento particular, e que seu sentimento demanda a forma de uma declaração longa e colérica, e posteriormente declara: o ritmo do verso longo é também um clamor animalesco. Além dos versos que se assemelham a parágrafos do monumental *Howl*, outros poemas de *Howl and other poems* trazem uma combinação de versos longos e breves que representam essa variação da ânsia de expressão. Essa oscilação produz um efeito narrativo no poema *Transcription of organ music*, como se o poema fosse um monólogo direcionado a um público:

I began to feel my misery in pallet on floor, listening to music, my misery,
that's why I want to sing.
The room closed down on me, I expected the presence of the Creator, I saw
my gray painted walls and ceiling, they contained my room, they contained
me
as the sky contained my garden,
I opened my door
[...]
Can I bring back the words? Will thought of transcription haze my mental
open eye?
[...]
The privilege to witness my existence – you too must seek the sun . . .
My books piled up before me for my use
waiting in space where I placed them, they haven't disappeared, time's left its
remnants and qualities for me to use – my words piled up, my texts, my
manuscripts, my loves.
[...]
I am so lonely in my glory – except they too out there – I looked up – those
red bush blossoms beckoning and peering in the window waiting in blind love,
their leaves too have hope and are upturned top flat to the sky to receive – all
creation open to receive – the flat earth itself.
The music descends, as does the tall bending stalk of the heavy blossom,
because it has to, to stay alive, to continue to the last drop of joy.
The world knows the love that's in its breast as in the flower, the suffering
lonely world.
The Father is merciful.⁵¹ (GINSBERG, 1973, pp. 25-26)

⁵¹ “Comecei a sentir minha miséria no catre sobre o chão, escutando a música, minha miséria, é por isso que eu quero cantar.

O quarto fechou-se por cima de mim, esperava a presença do Criador, vi minhas paredes pintadas de cinza e o forro, elas contêm meu quarto, ele me contêm
e o céu contém meu jardim,

Nestes versos é possível perceber os recursos que conferem um caráter discursivo ao poema, como os desvios no fluxo do pensamento separados por travessões (“I am so lonely in my glory – except they too out there – I looked up –...”), que desviam a atenção para outro detalhe, criando um efeito de instantaneidade temporal da ação. As sentenças separadas pelo travessão incorporam ao texto escrito as particularidades do discurso oral que não competem à sua lógica principal assim como a improvisação de jazz, que aceita citar outras melodias dentro da principal. Separada por travessão, a enumeração do trecho “my words piled up, my texts, my manuscripts, my loves” desperta a sensação de empilhamento. Separada por travessão também há uma sugestão que induz a presença de um interlocutor em “The privilege to witness my existence – you too must seek the sun...”, o que reforça a ideia do poeta estar direcionado a um público.

O uso de travessões também está relacionado às pausas na respiração, da mesma forma que as reticências apontam pausas dramáticas. Esses recursos substituem a quebra do verso e subvertem as regras de pontuação tradicionais, que impõem um distanciamento entre a linguagem oral e escrita. Além desses recursos rítmicos, a expressividade fônica também confere caráter poético aos versos discursivos: no trecho “those red bush beckoning and peering in the window waiting in blind love”, por exemplo, a predominância de vogais claras (i, u, é, è, èn, ö) evoca sentimentos de leveza e doçura, e a oposição de vogais claras e sombrias em “blind love” evoca a sensação de cegueira, de escuridão transluzente, enquanto a oscilação entre as consoantes [b] [p], que simbolizam a sensação de choque, e da consoante [w], com a sensação de deslizamento, soa como o movimento constante das inflorescências dos arbustos.

Utilizando-se desses recursos rítmicos, o poeta exprime a sua necessidade de manifestar seu sentimento de miséria através do canto: “I began to feel my misery in pallet on floor,

abro minha porta

[...]

Posso trazer as palavras de volta? Pensar na transcrição, isso embaçará meu olho mental aberto?

[...]

O privilégio de testemunhar minha própria existência – você também deve procurar o sol...

Meus livros empilhados à minha frente para meu uso

aguardando no espaço onde os coloquei, eles não desapareceram, o tempo deixou seus restos e qualidades para que eu os usasse – minhas palavras empilhadas, meus textos, meus manuscritos, meus amores.

[...]

Eu estou tão só em minha glória – exceto por elas também lá fora – olhei para cima – essas inflorescências dos arbustos vermelhos acenando e despontando na janela à espera em cego amor, suas folhas também sentem esperança e estão com sua parte de cima virada para o céu para receber – toda criação aberta para receber – até a terra achatada.

A música desce, assim como desce o pesado ramo cheio de flores, pois assim tem que ser, para continuar vivendo, para continuar até a última gota de alegria.

O mundo conhece o amor no seu seio assim como na flor, o solitário mundo sofredor.

O Pai é piedoso.” (GINSBERG, 2010, pp. 51-52)

listening to music, my misery, that's why I want to sing". É preciso reiterar aqui a importância do canto enquanto via de acesso ao sagrado, considerando que a manifestação divina só ocorre de forma acústica. A relação entre a música e o sagrado se faz logo no título do poema, uma vez que o órgão é um instrumento musical sacro utilizado nas igrejas para acompanhar as vozes no canto litúrgico, criando uma atmosfera de meditação. A música que “desce”, “como desce o pesado ramo cheio de flores” do arbusto em movimento, como “desce” a iluminação divina, possibilita-nos alcançar a elevação que necessitamos para “continuar até a última gota de alegria” em meio a um “solitário mundo sofredor”.

Por todo o poema, Ginsberg parece anunciar que foi agraciado pela iluminação divina. Nos últimos versos, o poeta revela o desejo de que as pessoas se inclinem a ele por ter recebido “o dom da poesia”, por ter visto “a presença do Criador”: "I want people to bow as they see me and say he is gifted with poetry, he has seen the presence of the Creator. / And the Creator gave me a shot of his presence to gratify my wish, so as not to cheat me of my yearning for him"⁵² (GINSBERG, 1973, p. 27). Para os românticos, segundo Paz (2012), o homem é um ser poético, isto é, a poesia é um dom natural do homem – como diria Baudelaire, “o poeta nasce com experiência” –, e esse dom é correlato à imagem do poeta-vate, o profeta que dispõe da percepção do sagrado. A imagem do poeta-vate caracteriza tanto Ginsberg quanto Piva, considerando que a poesia de ambos apresenta um conteúdo rebaixado enunciado de forma elevada, em um tom de profecia que se intensifica pela recitação, à qual o texto escrito é, em sua essência, destinado.

Ao falar da expressão voltada à recitação de Piva, Arrigucci Jr. (2010) afirma que seus versos excedem o verso livre de Whitman e Rimbaud – aos quais Ginsberg relaciona o verso de *Howl* na carta a Eberhart –, e diz que a sua forma voltada “à recitação diante de um auditório” assemelha-se à forma de Ginsberg, porém com a singularidade de “uma mistura à moda da casa”:

Seu modo de expressão é uma espécie de epos desbordante, pontuado de iluminações líricas, que vai além do verso livre modernista ou do versículo à maneira de Rimbaud ou de Whitman, embora descenda em parte desta última linhagem. É um discurso próximo da oralidade, como se estivesse voltado para a recitação diante de um auditório, à maneira de Allen Ginsberg, mas com uma mistura à moda da casa que o singulariza e uma tensão constante que parece exigir a chama sempre viva do vate inspirado. (ARRIGUCCI, 2010, p. 46)

⁵² “Quero que as pessoas se inclinem ao ver-me e digam que ele recebeu o dom da poesia, ele viu a presença do Criador.

E o Criador me deu um instante da sua presença para satisfazer o meu desejo, para que eu não me desiluda no meu anseio de conhecê-lo.” (GINSBERG, 2010, p. 53)

A recitação, meio de expressão espontânea do poeta, representa um sentimento momentâneo que jamais será reproduzido da mesma forma, “como se o vate, possuído pelo deus do instante, não pudesse abandonar o entusiasmo no momento da expressão” (ARRIGUCCI, 2010, p. 61). Esse poeta-profeta, iluminado pela “verdade sublime”, faz do palco o intermédio entre o público e a sua revelação:

A figura do poeta-vate, herói ou profeta incompreendido pelo vulgo e detestado pelo filisteu, é herança do gênio romântico, títil rebelado que a poesia de Victor Hugo potenciou conquistando a unanimidade do Ocidente culto. Ao seu nome ficariam associados os valores de liberdade e resistência e as qualidades estéticas da mais fecunda imaginação e da mais alta eloquência. (BOSI, 2002, pp. 173-174)

A articulação alongada, as pausas respiratórias e o tom oratório, que em *Howl and other poems* parecem aliar o estilo do pregador afro-americano aos versos longos whitmanianos e franceses, em *Paranoia* relacionam-se com a “tradição de auditório” diagnosticada por Candido (2006) na literatura brasileira. Para o verso livre em português, Britto (2011) emprega a tipologia do verso inglês com algumas ressalvas: o verso livre de Pessoa e Bandeira que segue o verso clássico de Whitman; o verso dos modernistas brasileiros que recorre ao contraste entre passagens marcadas por uma estruturação rítmica formal e pelo ritmo da oralidade; o verso liberto da poesia “imatura” de Mário de Andrade e de parte da obra poética de Jorge de Lima, em que ocorre o “metro fantasma” de Eliot e também o contraste entre formal e informal; o verso introduzido a partir dos anos 1960 que segue os princípios do novo verso livre de Williams e Cummings. Entretanto, assim como Ginsberg, Piva não segue exatamente os padrões do verso livre modernista, embora este seja dominante em seus versos. O verso de *Paranoia* oscila entre todas as categorias, sendo composto por repetições e analogias, e dispõe de um ritmo instável, movendo-se entre o verso e a prosa, lírica e prosa oratória, conferindo à voz do poeta certo tom dramático, destinado à recitação diante de um auditório.

Além dessas características estilísticas, há expressões que sinalizam o ponto dramático elevado do sermão, agentes de reprodução do êxtase da linguagem oral que, diferindo-se da mimesis, excedem expressamente os limites da palavra para atingir determinado efeito, como ocorre nos seguintes versos de *Visão 1961*:

já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias vacilava
com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação gritava no perpétuo
impulso dos corpos encerrados pela Noite
os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos
secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembléias de cinza

OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar asilo na tua face?
(PIVA, 2000, p. 11)

Há uma intensa recorrência de sílabas átonas, que atribuem ao verso certa solenidade e palpabilidade a partir de sua vagarosidade. A expressão “oh” ou “ó” é popularmente utilizada como uma pausa suplicante. O êxtase da prece se fortalece pelo verbo “gritar” (“minha imaginação gritava”, “um milhão de anjos em cólera gritam”), frequente nos poemas de *Paranoia*, que sugere uma voz colérica na ânsia por ser ouvida, cujo vigor aproxima-se do animalesco. Ao lado dos ritmos exaltatórios e declamativos, salientados por Pécora (2005), a violência é também um dos traços característicos da poesia piviana que derivam do ditirambo dionisíaco, no qual os sátiros são conduzidos pelo impulso entusiástico:

Esse fluxo poético sem margem, que não teme o informe e a falta da medida, sob o impulso dionisíaco, e que retorna muitas vezes à inspiração de Nietzsche, alimenta-se da fonte originária da lírica que é o ditirambo, para exprimir tanto a alegria jubilosa quanto a mais funda tristeza. Voltado para as grandes emoções, buscando sofregamente o êxtase, deve manter o atrito das contradições nas imagens, em que se fundem palavras elevadas e baixas numa idêntica mistura, em contínuo transe, impelidas pelo ritmo a uma dança frenética de altas tensões. Dessa forma, tende ao sublime, vivendo um jogo perigoso à beira da destruição. (ARRIGUCCI, 2010, p. 48)

Esse impulso dionisíaco expressa-se através de extremos, compõe antinomias que produzem um discurso labiríntico. Enquanto Piva declara explicitamente⁵³ a transfiguração do ditirambo dionisíaco no ritmo de seus versos, pode-se considerar que em Ginsberg a “prosódia bop espontânea” de Jack Kerouac compreende o mesmo princípio de expressão da espontaneidade entusiástica do verso ditirâmico. Mas esse impulso se manifesta também nas alegorias. Nietzsche (1992) descreve o ditirambo como a expressão levada à sua máxima capacidade simbólica, “a destruição do véu de Maia”, que põe abaixo as aparências impostas pela sociedade civilizada e expõe o estado natural de barbárie do ser humano, como se o universo fosse “cuspido pelo cu sangrento de um Deus-Cadela” (PIVA, 2000, p. 128). Se traz à luz tudo o que foi oculto pela razão, esse impulso também desperta os desejos sexuais reprimidos pelas religiões oficiais, considerando que as celebrações dionisíacas caracterizavam-se pela “desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções” (NIETZSCHE, 1992, p. 33).

⁵³ “Não só o ritmo da pulsação sanguínea. Tem o ritmo do ditirambo dionisíaco.” (COHN, 2009, p. 160)

2.1.3. O espírito dionisíaco e o erotismo sagrado

Nos cultos ao deus Dionísio – também chamados de “bacanais” –, o sexo era considerado um ato de adoração. Essa representação sacralizada do corpo e do erotismo, vinculada ao misticismo sem vínculos institucionais, relaciona-se ao motivo da liberdade sexual presente nas obras desses dois poetas. Piva comenta em entrevista, citando Paz, que a poesia “é a subversão do corpo, é o ritmo dionisíaco do candomblé, [...] é o erotismo sagrado” (COHN, 2009, p. 108). Realização profanada de reencantamento do mundo, a liberdade sexual representada por esses poetas atua na transgressão simbólica dos valores dominantes, como o cristianismo, descrito por Piva como “a escola do Suicídio do Corpo”. Já em um depoimento publicado na revista “Cobra” em 1987, intitulado “O erotismo dará o golpe de estado”, afirma: “No Brasil, neste momento, vemos a Igreja Católica estender suas teias venenosas de moral castradora sobre a nação. Mas Cristo é Dionísio de ressaca.” (COHN, 2009, p. 85).

No poema *Visão 1961*, Piva associa de forma implícita o sexo oral ao rito de comunhão do catolicismo: “fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis” (PIVA, 2000, p. 7). A associação é despertada pela imagem da hóstia, que representa o corpo de Cristo a ser compartilhado na comunhão, e pelo ato de ajoelhar-se, que no catolicismo representa um ato de adoração, relacionados à metáfora do trecho “[...] no tapete tocando o trombone de vidro [...]”, que ainda é complementada pelo movimento oscilatório produzido pela aliteração das consoantes momentâneas [t] [p] [d] [b]. Se o rito de comunhão representa no cristianismo uma forma de estabelecer uma comunicação com Deus, o sexo como símbolo de comunhão representa a comunicação com o outro, com si mesmo e com o cosmos, isto é, as relações comunitárias que foram destruídas, como uma via para reestabelecer nossa unidade ao reconciliar aquilo que foi fragmentado – ideia que também se faz presente no verso analisado, pela reincidência de palavras que indicam fragmentação como “fagulha”, “partida”, “repartiam”, “lascas”.

Enquanto enumera partes do ser humano fragmentadas, o seguinte verso de *Footnote to Howl*, poema no qual Ginsberg profere a santificação do profano, também compreende a sacralização do erotismo: “The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy!”⁵⁴ (GINSBERG, 1973, p. 21). Da alma santa, o poeta desloca-se para a pele, para o nariz, até que, em uma mesma sequência, aproxima

⁵⁴ “O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo! A língua e o caralho e a mão e o cu são santos!” (GINSBERG, 2010, p. 47)

“língua”, “pênis”, “mão” e “ânus”, partes que, unidas, parecem aludir ao sexo, mais especificamente às relações homossexuais masculinas. A homossexualidade de Ginsberg e Piva é pregada em seus versos como provocação à moral cristã burguesa, e que se manifesta não só pelo erotismo explícito, como também pela pederastia, pelos “pederastas cuja santidade confunde os zombeteiros” (PIVA, 2000, p. 78).

Apesar de, em sua essência, remeter à relação erótica entre um homem e um menino, o termo “pederastia” foi por muito tempo utilizado como sinônimo de homossexualidade, enquanto era ainda considerada uma doença psicológica. Nos versos de Piva, por exemplo, os “meninos” aparecem de forma recorrente, como podemos observar nos poemas *Visão 1961*, *Visão de São Paulo à noite – Poema Antropófago sob Narcótico*, *Praça da República dos meus Sonhos* e *Stenamina boat*, respectivamente:

no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos em sua vida de Camomila nas vielas onde *meninos* dão o cu e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas engorduradas (PIVA, 2000, p. 13)

meninos abandonados nus nas esquinas
angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto e o Estrondo (PIVA, 2000, p. 45)

os *meninos* tiveram seus testículos espetados pela multidão
Lábios coagulam sem estardalhaço
os mictórios tomam um lugar na luz (PIVA, 2000, p. 57)

meu amor cuspiu brasas nas bundas dos loucos
havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos dalias
explodindo no cu ensanguentado dos órfãos
meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtase alfinetados nos mictórios atômicos (PIVA, 2000, p. 88)

Seja pela liberdade dos “meninos que dão o cu e jogam malha” nas vielas, que contrastam com o tédio das “cozinhas engorduradas” da família burguesa, ou pela vulnerabilidade dos “meninos abandonados nus nas esquinas”, com seus corpos enxovalhados em meio a uma visão lúgubre da cidade, Piva era obcecado pela imagem dos “meninos” tanto quanto pelos “anjos”, de modo que, por sinal, estas figuras aparecem entrelaçadas em alguns momentos, como em “angélicos vagabundos” e “arcanjos de subúrbio”, sempre associados à figura do rebelde e ao inconformismo. Assim como a figura do anjo, os meninos representam o elo entre o terreno e o onírico, é a transfiguração da pureza de uma alma que não foi corrompida pela “Tristeza Bíblica” da visão de mundo burguesa.

De forma semelhante, Ginsberg também realiza essa comunhão entre sagrado e profano nos seguintes versos de *Howl*:

who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and screamed
 with joy,
 who blew and were blown by those human seraphim, the sailors, caresses of
 Atlantic and Caribbean love,
 who balled in the morning in the evenings in rosegardens and the grass of
 public parks and cemeteries scattering their semen freely to whomever come
 who may,
 who hiccupped endlessly trying to giggle but wound up with a sob behind a
 partition in a Turkish Bath when the blonde & naked angel came to pierce
 them with a sword
 who lost their loveboys to the three old shrews of fate the one eyed shrew of
 the heterosexual dollar the one eyed shrew that winks out of the womb and the
 one eyed shrew that does nothing but sit on her ass and snip the intellectual
 golden threads of the craftsman's loom⁵⁵ (GINSBERG, 1973, p. 12)

Mais uma vez, as figuras homoeróticas são descritas por atributos sacros: “se deixaram foder no rabo por *motociclistas santificados*”, “enrabaram e foram enrabados por esses *serafins humanos*”, “o *anjo loiro e nu* veio trespassá-los com sua espada”. Já o ato do “anjo loiro e nu” de “trespassá-los com sua espada” dialoga com os meninos de Piva que foram “alfinetados nos mictórios atômicos” e que “tiveram seus testículos espetados pela multidão”. Os verbos “alfinetar” e “espetar” podem ter uma conotação sexual por compreenderem uma ação de penetração de um elemento de aspecto fálico, tal como a “espada” trespassada.

O desejo homoerótico assume a feição de adoração à figura masculina e repulsa a tudo o que possa oprimi-lo – que, por vezes, leva a uma problemática recusa à figura feminina que se aproxima à misoginia. Nos versos de *Howl* acima citados, os “garotos amados” são levados pelas “três megeras do destino”, em uma descrição monstruosa da figura feminina que atualiza o mito grego de *Moirai*, o grupo de três deusas tecelãs que atribuem destinos individuais aos mortais. Dentre elas, está a “megera caolha do dólar heterossexual”, a heterossexualidade compulsória capitalista. Por outras vias, Piva também critica a heterossexualidade compulsória no poema *L'ovalle delle apparizione*, através da imagem de uma estrutura colossal que constitui a racionalidade e suas relações instrumentais: “eixos titânicos montados na mente onde a heterossexualidade quer nos comer vivos” (PIVA, 2000, p. 98).

⁵⁵ “que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e urraram de prazer, que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os marinheiros, carícias de amor atlântico e caribeano, que transaram pela manhã e ao cair da tarde em roseirais, na grama de jardins públicos e cemitérios, espalhando livremente seu sêmen para quem quisesse vir, que soluçaram interminavelmente tentando gargalhar mas acabaram choramingando atrás de um tabique de banho turco onde o anjo loiro e nu veio trespassá-los com sua espada, que perderam seus garotos amados para as três megeras do destino, a megera caolha do dólar heterossexual, a megera caolha que pisca de dentro do ventre e a megera caolha que só sabe ficar plantada sobre sua bunda retalhando os dourados fios do tear do artesão” (GINSBERG, 2010, pp. 28-29)

Quanto aos cenários presentes nos poemas, alguns compreendem referências à *gay culture*⁵⁶, como o “banho turco” – ou “sauna” – a que se refere Ginsberg (“[...] in a Turkish Bath when the blonde & naked angel came to pierce them with a sword”), e os “mictórios” aos quais se refere Piva diversas vezes. Os “mictórios” onde os “meninos visionários” são “alfinetados”, qualificados como “atômicos”⁵⁷, relacionam-se com a cultura nuclear de controle social, enquanto espaços exclusivamente masculinos popularmente associados às práticas homossexuais. O historiador James Green, em *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (2000), menciona alguns pontos de encontro de homossexuais no centro de São Paulo, entre eles a Praça da República, onde, nas palavras de Piva, “os mictórios tomam um lugar à luz”. Green destaca importância dos banheiros e mictórios públicos nas relações homossexuais:

A Avenida São João e o Parque do Anhangabaú não eram os únicos espaços públicos no centro de São Paulo, nos anos 30, onde os homossexuais se reuniam. Outro ponto era a elegante Praça da República, próxima dos bordéis e também da área comercial burguesa ao longo da Rua Barão de Itapetininga. Do outro lado do centro histórico, o parque conhecido como Jardim da Luz, bem como o banheiro público da contígua Estação da Luz também atraíam um movimentado tráfego de homens buscando contatos sexuais com outros homens. Entre a multidão de passageiros chegando e partindo, alguns deles podiam desviar-se para dentro do parque do outro lado da rua, de frente para a estação, sem atrair muito a atenção da polícia. Os toaletes da estação ferroviária de São Paulo, assim como os da Estação Central do Rio de Janeiro constituíam um ambiente um tanto perigoso, e no entanto promissor, para identificar outros homens interessados em sexo. Demorar-se nos mictórios, tocando ou estimulando os próprios genitais, e transmitir aos outros sinais de interesse e disponibilidade tornaram-se meios rápidos e anônimos para atrair potenciais parceiros sexuais. (GREEN, 2000, p. 162-3)

Os mictórios aparecem também no poema *Visão de São Paulo à noite*, junto à imagem do anjo erotizada: “há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios / reino-vertigem glorificado” (PIVA, 2000, p. 38). A aproximação entre a harmonia divina e a desordem mental presente na imagem do “reino-vertigem glorificado” representa a essência do espírito de Dionísio, deus da loucura. A libertinagem é somente uma das vias de ruptura dos padrões sociais, que possibilita a abertura de uma fenda por onde irrompem novos olhares – afinal, é aquilo que chamamos de

⁵⁶ A *gay culture* consiste em uma subcultura, uma subdivisão cultural composta por um grupo de pessoas que compartilham os mesmos comportamentos e crenças, relacionada à comunidade LGBT. Entre os elementos compartilhados nessa subcultura, existem os espaços associados à sociabilização de LGBTs – como, por exemplo, os parques e banhos públicos citados pelos poetas –, onde é possível se expressar de forma livre e encontrar parceiros sexuais.

⁵⁷ A escolha do adjetivo “atômicos” ao invés de “nucleares” pode estar relacionado à sua sonoridade que, junto a “alfinetados”, cria uma aliteração de [t] que complementa a sensação de algo sendo fincado.

“destruição criadora”. Sob o signo de Dionísio, o reino construído por Piva é composto pela autêntica antropofagia, sanguinária, para desprender *à toute outrance* a realidade de seu ideal. Busca-se, portanto, a ampliação dos sentidos a partir da ruptura da visão habitual, procedimento básico das práticas iniciáticas: “é preciso despojar-se dos sentidos, para acumular energia suficiente para a percepção de outros sentidos, que rompam brutalmente as soleiras usuais do conhecimento” (PÉCORA, 2005, p. 13).

2.2. “Desregramento dos sentidos”: embriaguez surrealista e o delírio como método

A embriaguez, característica do espírito dionisíaco, é uma experiência por excelência romântica, à medida que recupera comportamentos instintivos que resistem à quantificação e à racionalidade. A quantificação e a racionalização são formas de pensamento regidas pelo valor de troca (MANNHEIN, 1964, p. 81 apud LÖWY; SAYRE, 2015, p. 64), por uma função puramente utilitária que as caracteriza como “abstratas”, pois constituem a lógica das relações e comportamentos instrumentais. A essa abstração racionalista que a visão de mundo romântica vai se insurgir, através de um “retorno ao concreto” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 64), aos aspectos da realidade concreta e da história, e também da “reabilitação dos comportamentos *não racionais e/ou não racionalizáveis*” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 65), como o amor, a loucura, os instintos e as esferas do inconsciente, etc.

Esse “retorno ao concreto” consiste na aproximação entre os estados místicos da consciência e a realidade objetiva, de forma a recuperar a unidade perdida entre o “eu” e a Natureza, o todo cósmico, e o “eu” e o “outro”, a coletividade humana (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 48). Um dos aspectos essenciais do romantismo, a valorização do “eu” não se limita à exaltação ostensiva do sujeito lírico, mas expressa-se também pela fusão do “eu” com o cosmos. Esta última vai influenciar a noção de expressão poética do sujeito que Nietzsche aborda em *O Nascimento da Tragédia*, em que identifica o gênero épico como contemplação apolínea, associado ao sonho e ao belo, e o gênero lírico como embriaguez dionisíaca, associado ao choque e ao disforme. Sob a embriaguez, o “gênio” distancia-se de si mesmo, desnuda-se para se reconhecer na sua origem primitiva, e imerge em um estado de união mística no qual a voz do “eu” incorpora o todo. A definição de Nietzsche sobre a embriaguez dionisíaca muito se assemelha à definição de Löwy e Sayre sobre o valor da unidade com o universo natural no romantismo:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. [...] Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. [...] O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-

primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 1992, p. 31)

Da mesma forma, a partir da harmonia do homem com a Natureza, o ideal romântico busca reconstituir a humanidade, o “conjunto orgânico de um povo”, uma comunidade cuja harmonia social vai na contramão do individualismo e da divisão de classes da sociedade moderna. Apesar do pensamento romântico ser muitas vezes lembrado pelo seu “aspecto subjetivo e individual”, Löwy e Sayre destacam que a ideia de comunidade é ainda mais essencial, considerando que “o paraíso perdido é sempre a plenitude do todo – humano e natural” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 48). E se alguns românticos enaltecem o isolamento do “gênio”, é porque vêem no distanciamento físico ou espiritual uma forma de recuperar a unidade perdida, “para comunicar-se melhor com a Natureza e com as comunidades humanas afastadas do *hic et nunc*, pela leitura, pelo pensamento, pela espiritualidade” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 48). As seguintes falas de Piva, em entrevista ao poeta Floriano Martins, apresentam estes preceitos românticos em outras palavras:

Minha obra tem de ser vista como um plano de fuga desta civilização. Tudo aquilo que eu escrevo, tudo aquilo que eu falo, que eu vivo, todas as trepadas que dou, é porque eu não tenho grana. Por isso que eu queria ser gângster, para ter muito dinheiro e evadir desta civilização, morar em uma ilha, saltar fora, morar entre maometanos, eu não sei mais. (COHN, 2009, p. 142)

Não tenho dúvida, o poeta é um solitário. Poeta que não é solitário são os poetas oficiais, professores universitários bem situados, casados direitinho. Tem toda uma mídia atrás disso, visando transformar a poesia em mais uma armadilha que faz movimentar o rebanho. Então essa espécie de cumplicidade dessas pessoas com o sistema visa a venda de obras, ou seja, uma poesia feita em função do ego. A minha poesia não é feita em função do ego, e sim em função do delírio. Eu só acredito no delírio, do qual a poesia é uma das manifestações. [...] Agora, querer impingir para o povo brasileiro uma escola, um único capítulo da história da literatura como sendo o capítulo, isso é um absurdo. Existem milhares. A verdade é a variedade. (COHN, 2009, p. 144)

A solidão do poeta e o desejo de fuga da civilização estão relacionadas ao sentimento de inadequação à arbitrariedade da civilização moderna, da qual são cúmplices aqueles que assim não se sentem. Contra a uniformidade, contra a ordem, a crença é no delírio. E neste caminho se move também o pensamento surrealista, caracterizado pelo máximo distanciamento da razão, pelo “automatismo psíquico puro”. Löwy (2002) ressalta que o surrealismo, como defendido por Piva acima, não é limitado a uma escola literária, mas é um movimento de resistência ao desencantamento do mundo, que resgata as esferas mágicas da sensibilidade humana:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de 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. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista-industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”. (LÖWY, 2002, p. 9)

É evidente aqui a relação entre os pensamentos surrealista e romântico, que se nutrem dos mesmos impulsos irracionais para resistir ao desencantamento do mundo. Esse diálogo também é evidenciado por Löwy, que se refere ao surrealismo como “a mais alta expressão do romantismo revolucionário no século XX”, e cita Breton ao afirmar que o surrealismo é “a cauda do cometa” da visão de romântica do mundo. Entretanto, também distingue-os, a partir do conceito de “iluminação profana” de Benjamin, que compreende o caráter materialista das experiências mágicas surrealistas:

Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esse homens fugir ao fascínio da embriaguez. Não é este o lugar para descrever a experiência surrealista em toda sua especificidade. Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa [...], sabe também que são experiências que estão ali em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio. É um grande erro supor que só podemos conhecer das “experiências surrealistas” os êxtases religiosos ou os êxtases da droga. [...] Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas (Mas com grandes riscos: e a propedêutica da religião é mais rigorosa.). (BENJAMIN, 1985, p. 23)

Benjamin reafirma aqui algumas das ideias expostas até então: se o sonho e a embriaguez possibilitam a confluência entre a matéria e o espírito, não há como estarem alheios à experiência vivida. As “experiências surrealistas”, portanto, não se limitam ao puro arrebatamento, mas este tem sua matriz na realidade concreta – da mesma forma que a visão de mundo romântica, como assinalado por Löwy e Sayre (2015, p. 64), resiste à abstração racionalista –, o que é compreendido pelo conceito de “iluminação profana”. A linguagem surrealista busca meios para representar a tenuidade dos limites entre a realidade visível e invisível, explorando as diversas formas de êxtase sobre esse ambiente de decadência do

progresso, como se a fuga da realidade fosse encará-la *tête-à-tête* para, então, reconhecê-la de outra forma.

Benjamin afirma ainda que as drogas não asseguram, mas podem servir como propedêutica à experiência visionária. No ensaio *Public Solitude*, Ginsberg (2000, p. 126) afirma que a condição de vida do indivíduo americano é de uma “solidão pública mortal”, incomunicável em uma “Torre de Babel tecnológica” construída por nós mesmos. A racionalidade abstrata, esse “porco pragmático e absurdo”, como descreve Yeats no trecho citado por Ginsberg de *Blood and the Moon*, pode desaparecer quando “a mente mudar de tema”. Para produzir essa mudança, Ginsberg propõe que, em um nível simbólico ou literal, todos que “ouvem” sua voz, direta ou indiretamente, experimentem LSD, porque “o desenvolvimento individual da alma é nossa lei, que transcende as ilusões do estado político” (GINSBERG, 2000, p. 126).

Literal ou simbólica, a forma de consumo do ácido lisérgico não importa, já que não é a droga em si que possibilita essa mudança na visão de mundo, mas o desenvolvimento espiritual que ela representa: as “ilusões do estado político” despertam uma atitude contracultural, na qual as drogas são uma das representações de transgressão comportamental. Enquanto o avanço da ciência, no século XX, abria espaço para o desenvolvimento e disseminação de drogas sintéticas, como o ácido lisérgico, os poetas experimentavam dessas drogas para promover uma ampliação da percepção sobre o espaço e uma desordem no tempo retilíneo do progresso.

2.2.1. A experiência surrealista: automatismo e ruptura da visão habitual

Para definir a palavra surrealismo, no primeiro manifesto do movimento em 1929, Breton utiliza o termo “automatismo psíquico puro”. Como recusa da realidade estética, a única regra é não ter nenhuma regra. Ou melhor, a única regra é abrir caminho ao devir, pois a poesia é o “jogo gratuito de todas as coisas”, como diz Piva, aproximando-a à noção de jogo nietzschiana; logo, a única regra é transpor os nossos sólidos valores. Ainda no primeiro manifesto, Breton dedica à imaginação essa responsabilidade, diz que só a imaginação lhe “dá contas do que *pode ser*”, e possibilita a suspensão, mesmo que por um instante, da “interdição terrível”. A imaginação é um bem comum, espontâneo e democrático, que, por estar ao alcance de todos, possibilita uma “socialização da criação poética”, como afirma Paz (1996).

Entretanto, Paz salienta que a composição do registro poético desse imaginário não é tão simples, exige um duro esforço de omitir a si mesmo. Na perspectiva surrealista, a escrita poética não necessita propriamente do domínio de uma técnica, mas necessita da prática desse “exercício” sobre o olhar. Ainda no manifesto, Breton descreve o processo de composição da “escrita automática”, e entre as primeiras etapas aconselha colocar-se de forma confortável “para concentração do seu espírito sobre si mesmo”, em um “estado mais passivo ou receptivo”, semelhante ao estado de meditação. Dessa forma, a “escrita automática” é uma prática tal qual a meditação, que exige do sujeito a mesma imersão em um estado de passividade.

Transcription of organ music é um dos poemas de Ginsberg que despertam uma clara sensação de que o eu lírico está sob estado de meditação. Isso ocorre por diversos fatores, um deles já discutido aqui anteriormente, que é a integração entre as esferas concreta e mística, que produz uma atmosfera mística contínua. Outro fator é a ideia de receptividade, de que os caminhos estão abertos para receber aquilo que vier, relacionando-se com o estado de passividade meditativa:

the closet door opened, because I used it before, it kindly stayed open waiting
for me, its owner.
[...]
The room closed down on me, [...]
I opened my door
[...]
The closet door is open for me, where I left it, since I left it open, it has
graciously stayed open.
[...] the door to the womb was open to admit me if I wished to enter.
⁵⁸(GINSBERG, 1973, pp. 25-26)

Observa-se que há uma fixação na ideia de portas que são abertas, que podem estar relacionadas ao conceito blakeano das portas da percepção. A ideia de abertura da mente infere-se tanto pelo ato de “abrir” sua “porta”, como também quando se refere ao seu “olho mental aberto”: “Can I bring back the words? Will thought of transcription haze my mental open eye?” (GINSBERG, 1973, p. 25). A música de órgão, que é transcrita, nada mais é do que a nossa voz interior, e ao dizer que “pensar na transcrição” pode “embaçar” seu “olho mental aberto”, o poeta se refere à expressão espontânea dos estados psíquicos, considerando que revisar esse

⁵⁸ “a porta do armário aberta porque o usei a pouco, continuou gentilmente aberta esperando-me, seu dono.

[...]

O quarto fechou-se sobre mim [...]

abro minha porta

[...]

A porta do armário está aberta para mim, lá onde eu a deixei, e já que a deixei aberta, continuou graciosamente aberta.

[...] a porta do ventre estava aberta para aceitar-me se eu quisesse entrar.” (GINSBERG, 2010, pp. 51-53)

registro pode atrapalhar o seu sentido autêntico, princípio sobre o qual se fundamenta a escrita automática: “Toda mudança na estrutura verbal produz uma mudança de significado” (PAZ, 1996, p. 223). O próprio ato de interromper o curso do poema para abrir uma reflexão sobre o processo de composição é uma expressão espontânea do fluxo de pensamento. Nos fundamentos da “prosódia bop espontânea” de Jack Kerouac, que influenciou Ginsberg em seus versos, esse recurso é representado pelo conceito de *scoping*, a “livre associação da mente” sem qualquer seleção, que excita o leitor devido à identificação com o funcionamento de sua própria mente.

A fala é a manifestação primeira do homem, que possibilita uma aproximação ao inconsciente pela imediatez da ação, e, dessa forma, sua representação pela escrita corresponde à valorização da expressão autêntica do sujeito. A aproximação da expressão poética à espontaneidade do discurso oral relaciona-se ao fundamento da escrita automática, que acredita na identidade entre falar e pensar: “O homem não fala porque pensa, mas sim pensa porque fala; melhor dizendo, falar não é distinto de pensar: falar é pensar.” (PAZ, 1996, p. 223). A aproximação da escrita à fala é também um dos fundamentos da “prosódia bop espontânea”. Entre os princípios utilizados em *Transcription of organ music*, o *method* consiste no abandono do uso sistemático de pontuação, utilizando, por exemplo, as reticências como pausas dramáticas e os travessões como pausas na respiração, recursos que conferem um caráter discursivo ao poema: “The privilege to witness my existence – you too must seek the sun...” (GINSBERG, 1973, p. 25).

Ao lado do travessão, outro recurso muito utilizado por Ginsberg é o *ampersand* (&). Se o primeiro indica uma pausa, provoca uma sensação de separação, o segundo indica uma aceleração no ritmo, provoca a sensação de uma aproximação maior do que se utilizado o “e” convencional, como se as imagens unidas por ele fossem uma só – e assim, auxiliam a representação das livres associações feitas pela mente:

who were burned alive in their innocent flannel suits on Madison Avenue amid blasts of leaden verse & the tanked-up clatter of the iron regiments of fashion & the nitroglycerine shrieks of the fairies of advertising & the mustard gas of sinister intelligent editors, or were run down by the drunken taxicabs of Absolute Reality⁵⁹ (GINSBERG, 1973, p. 14)

⁵⁹ “que foram queimados vivos nos seus inocentes ternos de flanela na Madison Avenue no meio das rajadas de versos de chumbo & o estrondo contido dos batalhões de ferro da moda & os guinchos de nitroglicerina das bichas da propaganda & o gás mostarda de sinistros editores inteligentes, ou foram atropelados pelos táxis bêbados da Realidade Absoluta” (GINSBERG, 2010, p. 31)

and those blear thoughts of death and dusty loveless eyes and ends and withered roots below, in the home-pile of sand and sawdust, rubber dollar bills, skin of machinery, the guts and innards of the weeping coughing car, the empty lonely tincans with their rusty tongues alack, what more could I name, the smoked ashes of some cock cigar, the cunts of wheelbarrows and the milky breasts of cars, wornout asses out of chairs & sphincters of dynamos – all these⁶⁰ (GINSBERG, 1973, p. 29)

No primeiro verso, retirado de *Howl*, a sequência de imagens ligadas por *ampersands* compõe uma só imagem: a Madison Avenue, avenida de Nova York conhecida pela presença da indústria da moda e propaganda, é descrita como um cenário de guerra, em que estão postos para o ataque os “versos de chumbo” da poesia oficial, os “batalhões de ferro” da moda, os publicitários com “guinchos de nitroglicerina” e os editores com “gás mostarda”. No segundo verso, retirado de *Sunflower Sutra*, a sequência de imagens é organizada por vírgulas, que atuam de forma semelhante ao *ampersand* – que não à toa é posto ao final da sequência –, compreendendo esse “todo” arrematado pelo travessão ao final. Nessa sequência, como por todo o poema, o maquinário e o corpo humano aparecem entrelaçados pelas descrições, como a “pele de maquinaria” e “as entranhas e vísceras do carro que tosse e chora”, que ainda trazem uma implicação sexual, como “a cinza queimada de algum cigarro do caralho, bocetas dos carrinhos e os túrgidos seios dos carros, bundas gastas dos bancos & esfínteres dos dínamos” (GINSBERG, 2010, p. 55).

Característica também do discurso oral, a justaposição de imagens tem como objetivo afastar as palavras do seu sentido original para produzir novos sentidos. Na prosódia bop, pode ser representada pelo conceito de *Lag in Procedure*, que consiste na escrita ininterrupta que gera um “acúmulo infantil de palavras escatológicas”, para também provocar uma excitação no leitor. Assim como o pensamento surrealista, a lógica da infância tem como princípio a analogia: a realidade é interpretada através da livre associação daquilo que a compõe. Piva também aproxima o delírio poético à imagem da criança, entre outros agentes do desvario: “O delírio poético tem muito a ver com os saltimbancos, com as crianças, os loucos, os perversores, a história (vista como ditado do inconsciente), os adivinhos, poemas dos povos nômades, cantos índios, etc.” (COHN, 2009, p. 38).

⁶⁰“esses torvos pensamentos de morte e olhos empoeirados do desamor e tocos e raízes retorcidas embaixo, detro do seu montão de areia e serragem, notas falsas de borracha de dólar, pele de maquinaria, as entranhas e vísceras do carro que tosse e chora, as latas vazias e abandonadas com suas enferrujadas línguas de fora, o que mais eu poderia nomear, a cinza barata de algum cigarro do caralho, bocetas dos carrinhos e os túrgidos seios dos carros, bundas gastas dos bancos e esfínteres dos dínamos – todo esse emaranhado nas suas raízes mumificadas – e você aí postado a minha frente ao sol poente, toda a sua glória em sua forma!” (GINSBERG, 2010, p. 55)

A justaposição de imagens desconexas e despersonalizadas permite que Piva construa em seus versos um universo particular. Segundo Willer (2014), ele partilhava com surrealismo o “inconformismo absoluto” proclamado por Breton no final do primeiro Manifesto do Surrealismo, sintetizado em uma paráfrase de Rimbaud, “a verdadeira vida não está aqui”. Vacilando entre o sonho e a realidade, Piva percorre a cidade de São Paulo e retrata suas visões e vivências de forma singular. Um dos locais citados por Piva é o Parque Ibirapuera, em particular o seu cenário noturno, que é conhecido por ser um espaço utilizado para práticas sexuais, sobretudo entre a comunidade gay. No *Poema da Eternidade sem Vísceras*, esse cenário noturno confunde-se com a puerilidade de um Ibirapuera diurno, repleto de meninos:

eu assistia uma guerra de chapéus e as brancas lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico terreno vazio onde eu mastigava tabletes de chocolate branco
 no próximo instante eu vi árvores e aeroplanos com bigodes e lágrimas de Ouro
 no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão
ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS
 todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias do crânio e do amor sem salvação que eu sabia presos no topo da minha alma
 meu esqueleto brilhava na escuridão repleto de drogas
 eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio lunático com os dez dedos roídos tamborilando num campo magnético (PIVA, 2000, p. 138-9)

A imagem ingênua e banal do eu lírico mastigando os “tabletes de chocolate branco” é seguida pela visão surreal das “árvores e aeroplanos com bigodes e lágrimas de Ouro”, imagem que, além de compor uma possível metáfora sexual, dá a sensação de uma elevação do olhar, verticalizando-o. A candura do “chocolate branco” e das “brancas lacerações” no “Ibirapuera angélico” contrasta com a escuridão da noite no parque, onde o eu lírico não se sente mais sozinho. Da mesma forma, brilha na escuridão seu esqueleto “repleto de drogas”, como se estivesse sob um estado de iluminação psíquica proporcionado pelos narcóticos. Esse lampejo aparece após a quebra dada pelo aviso mecânico em caixa alta, momento a partir do qual o subconsciente parece então ganhar vida: “todos os meus sonhos são reais”. Esse cruzamento entre estilhaços de sonho e realidade suscita a compreensão de cada fragmento como a parte de um todo enigmático.

Segundo Gatti (2009, p. 82), a experiência surrealista se caracteriza, em um primeiro momento, pela transfiguração da realidade cotidiana, permeando-a pelo mistério do oculto. A liberdade da escrita automática possibilita reconhecer uma outra realidade com os fragmentos desta, uma realidade que ultrapassa as fronteiras entre o interior e o exterior, em que tudo coexiste, composta pela harmoniosa junção dos contrários. Quando esse processo de libertação

se efetiva, temos o que Benjamin chama de “iluminação profana”, “de inspiração materialista e antropológica” (BENJAMIN, 1985, p. 23), que, na contramão da iluminação religiosa, não está relacionada com o transcendente, mas com uma “sobre-realidade” ou “surrealidade” (*surrealité*). Breton refere-se à *surrealité* no primeiro manifesto como uma espécie de “realidade absoluta”, que se opõe à realidade imposta pela razão abstrata ao considerar que o sonho não está fora da realidade, mas é parte dela, ampliando-a.

Ao relacionar o amor à “iluminação profana”, Benjamin declara que as características dessa forma de êxtase “são estranhamente associadas à dialética da embriaguez” (BENJAMIN, 1985, p. 25). Tal como Rimbaud define o “desregramento dos sentidos”, é no amor, no sofrimento e na loucura que o poeta encontra vias para conhecer o desconhecido e, conseqüentemente, conhecer a si mesmo, alcançando suas próprias visões. Dessa forma, através desse desregramento, é possível apreender a realidade de outra forma, princípio este que defende também o *flâneur*. “Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas”: na obra *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin (1989) reconhece na poesia de Baudelaire o papel do *flâneur* enquanto espectador, que percorre as ruas do cenário urbano moderno e é arrebatado pelo excesso de imagens que, de forma labiríntica, atravessam o seu olhar.

Löwy considera a *flânerie* baudelaيرية como uma influência para a deriva surrealista, “pois, como observa Walter Benjamin em seu *Livre des passages parisiens*, “a ociosidade do perambulante é um protesto contra a divisão do trabalho” (1989)” (LÖWY, 2002, p. 11). Contudo, ressalta que o “derivante” não está “hipnotizado pelo brilho das vitrines e das prateleiras, mas mantém seu olhar *alhures*” (LÖWY, 2002, p. 11), um olhar despretençioso que se aproxima mais da experiência de liberdade. Ressalta ainda que essa experiência de liberdade produz uma espécie de embriaguez, sob a qual revela-se uma face escondida da realidade: “As ruas, os objetos, os passantes, repentinamente aliviados da cobertura de chumbo do razoável, aparecem sob outra luz, tornam-se estranhos, inquietantes, às vezes engraçados. Eles nos provocam angústia, mas também júbilo.” (LÖWY, 2002, p. 11-2).

O olhar visionário e a “iluminação profana” exercem uma função política sobre o olhar, fazem com que a visão habitual seja ampliada e libertam as realidades que foram sufocadas pela razão abstrata. Dessa forma, a cidade é um ambiente favorável para o desenvolvimento da experiência surrealista, já que “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (BENJAMIN, 1985, p. 26). E o verdadeiro rosto da cidade, que se revela ao cair a visão sublime convencionalizada pela ideologia do progresso, apresenta uma feição aterrorizante. No entanto, da mesma forma que esferas opostas como o sonho e a realidade coexistem

harmoniosamente, diante da experiência visionária surrealista o poeta consegue apreender a beleza existente na realidade degradada da cidade moderna, e a partir de suas ruínas compõe uma antipaisagem urbana.

2.2.2. O delírio enquanto método: o método crítico-paranóico de Dalí

Arrigucci Jr. (2010) descreve a imagem “visionária e fantasmagórica” de São Paulo edificada por Piva como se o poeta carregasse “um espelho partido onde vêm se refletir os fragmentos do real”, que produz um “mosaico de uma grande cidade mágica, desconcertante, enigmática”. Se o espelho é, para a psicanálise, uma forma do homem contemplar a si mesmo como Outro, reconhecer a sua existência como integrada ao universo, no espelho partido carregado por Piva, onde os fragmentos do real vêm se refletir, é possível contemplar a diversidade que compõe a “sobre-realidade”. O espelho partido é um símbolo que tem como correlato o delírio, que, de forma semelhante, fragmenta e desorganiza a nossa percepção do mundo externo para dar vazão aos nossos impulsos, conciliando a realidade e a fantasia. E como já mencionado, Piva vê a própria poesia como uma manifestação do delírio: “A minha poesia não é feita em função do ego, e sim em função do delírio. Eu só acredito no delírio, do qual a poesia é uma das manifestações.” (COHN, 2009, p. 144).

No prefácio de *Piazzas*, Piva afirma que foi em Freud que encontrou melhor formulada a sua ideia de poesia como libertação psicológica. Quando escreve, em 1911, sobre o caso de paranoia de Daniel Paul Schreber, Freud apresenta uma nova concepção de delírio como mecanismo de cura, que parte da insatisfação com o mundo exterior à sua reconstrução. Freud recorre ao relatório de Dr. Weber, de 1899, no qual apresenta-se como ponto culminante do delírio de Schreber “a sua crença na missão de redimir o mundo e restituir à humanidade o estado perdido de beatitude” – que dialoga com o princípio romântico de reencantamento do mundo. Freud aproxima o delírio à paranoia, que, vinculada ao desejo homossexual recalcado, age também como instrumento de defesa, ao rejeitar uma representação incompatível com o Eu.

Em uma resenha publicada no *La Brèche* em 1965, Breton refere-se à *Paranoia* como o primeiro livro de poesia delirante publicado “en brésilien”. A partir do olhar do sujeito paranóico, Piva cria em *Paranoia* aquilo que Arrigucci Jr. chama de “mundo delirante”, que decorrente do “conluio e confronto com o mundo existente à sua volta” (ARRIGUCCI, 2010, p. 52), contestação característica do delírio paranóico. A relação de *Paranoia* com o delírio é

reafirmada pelo próprio poeta, como quando é questionado, em entrevista publicada no jornal *Folha de São Paulo* em abril de 2000, sobre o porquê de seu primeiro livro chamar-se *Paranoia*:

Paranoia é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações. Apliquei o método paranóico-crítico criado por Salvador Dali: o paranóico de detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, de temas, de poesia. Fiz isso, mas apenas seguindo a intuição e a inspiração. (COHN, 2009, p. 120)

Logo após, em maio de 2000, Fabio Weintraub questiona-o sobre esta declaração, e o poeta responde:

Dali criou esse método a partir do delírio do paranóico. Você, que é psicólogo, sabe que o paranóico se fixa num detalhe e constrói um mundo alucinatório, imaginário, a partir daquele detalhe. Um poema como “Praça da República dos meus Sonhos”, por exemplo, foi construído a partir dos detalhes da praça, num delírio semelhante ao do paranóico. Só que não é um poema de alucinação persecutória. Apesar de eu também me sentir um pouco perseguido dentro desta cidade, onde você precisa ser passarinho para atravessar a rua, para não ser atropelado. Não é isso? O poeta Allen Ginsberg dizia que a realidade é que era paranóica, não ele. (COHN, 2009, pp. 126-127)

O método crítico-paranóico de Dalí é uma técnica de composição surrealista que consiste em invocar um estado paranóico, de modo que a projeção da subjetividade invade a percepção do exterior. A obsessão do paranóico aos detalhes transforma-os em uma espécie de extensão do nosso eu subjetivo, assumindo uma fisionomia fantasmagórica. O delírio enquanto método é uma forma de experimentação poética que permite expressar aquilo que escapa à razão, revelando a barbárie que foi sufocada pelas colunas de concreto da civilização moderna:

Esse verdadeiro pesadelo verbal, tecido a partir do delírio enquanto método, revela outro mundo oculto sob as aparências da civilização e do progresso tão frequentemente associados à figura da cidade industrializada. A barbárie cantada por Piva, que se desentranha de onde estava bem escamoteada, por trás das máscaras do moralismo, nos revela um deserto árido sobre o qual cidades inteiras são erigidas, como verdadeiros mausoléus arquitetônicos, necrópoles onde o homem – segundo Piva o único bicho que armazena seus mortos – se torna uma criatura neurótica e assustadora. Quando Piva discorre sobre a desertificação da cultura da humanidade, percebemos que o seu grande anseio também é o motor de muitos de seus textos, inclusive e principalmente *Paranoia*: a paixão violenta como forma de resistência a uma progressiva uniformização generalizada de todos os povos em torno de valores da classe média, conforme temia Pasolini. (MONTEIRO, 2018, p. 24)

Por entre os versos de *Rua das Palmeiras*, sentimo-nos percorrer junto ao poeta pela rua do bairro Santa Cecília. Sua visão delirante se fixa em detalhes e incendeia-os, as imagens parecem fervilhar como se fossem irromper a qualquer momento:

- 1 Minha visão com os cabelos presos nos rumores de uma rua o sol fazendo
florescer as persianas por detrás do futuro
- 2 meu impulso de conquistar a Terra violentamente descendo uma rua
gasta
- 3 minha vertigem entornando a alma violentamente por uma rua estranha
- 4 os insetos as nuvens costuram o espaço avermelhado de um céu sem dentes
- 5 as copeiras se estabelecem nas sacadas para gritar
- 6 o sangue fermenta debaixo das tábuas
- 7 meninas saem de mãos dadas sem que a Terra deixe marca nas unhas
- 8 onde está tua alma sempre que o velho Anjo conquista as árvores
com seu sêmen?
- 9 os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo
- 10 colunas de vômito vacilam pelos olhos dos loucos
- 11 corpos de bebês mortos apontam na direção de uma praça vazia
- 12 o tapume os vultos meu delírio prestes a serem obliterados pelo
crepúsculo
- 13 almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias suarentas
- 14 as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos
- 15 no ar no vento nas poças as bocas apodrecem enquanto a noite
soluça no alto de uma ponte (PIVA, 2000, pp. 101-103)

Logo no primeiro verso os estímulos subjetivos do poeta aparecem corporificados, humanizados, em um desvio de suas funções habituais. Com feições humanas, sua visão aparece com os “cabelos presos nos rumores de uma rua”, como se fosse atraída por essas vozes abafadas, rumorosas, sensação que é intensificada pela aliteração da consoante contínua [r]. O sol que faz florescer as persianas – como se o olhar se dirigisse às janelas das edificações – parece incidir luz sobre essa barreira, atravessando-a. A aliteração das consoantes contínuas espirantes sibilantes [f] [s] [z] produz um deslizamento que intensifica a ideia de deslocamento, que também é sugerida pelo cenário, que se inicia sob o sol, e ao fim do poema está sob a noite.

O terceiro e quarto verso apresentam estruturas semelhantes: o “impulso de conquistar a Terra” e a “vertigem entornando a alma”, que se expressam “violentamente” por uma “rua gasta” e uma “rua estranha”, compreendem a impetuosidade da força inspiradora para se exteriorizar. A partir do quarto verso, a maior parte dos versos é composta por sujeito seguido de verbo de ação, nos quais mesmo o sujeito não-humano se expressa de forma humanizada, como na “saudade metálica” desencadeada pelos aviões. Além de atribuir movimento, os verbos de ação também sugerem o sentimento de algo que anseia se exteriorizar, seja no ato de protesto das copeiras que “se estabelecem nas sacadas para gritar”, ou a existência recôndita do sangue que “fermenta debaixo das tábuas”.

Entretanto, a partir do décimo verso, conforme a noite se aproxima, os versos são se tornando mais sombrios. Permanece a ânsia pela expressão, que agora é representada pela revolta das “colunas de vômito” que “vacilam pelos olhos dos loucos”, relacionadas a uma percepção delirante. No espaço desértico da metrópole-necrópole, surge a imagem

fantasmagórica dos “corpos de bebês mortos” que “apontam na direção de uma praça vazia”. As fantasmagorias se manifestam também sob a forma de “almas inoxidáveis”, que fluam sobre a “estação das angústias suarentas”. E enquanto tudo é encoberto pelo véu da noite que “soluça no alto de uma ponte”, “as bocas apodrecem”, decompõem-se diante da impossibilidade de fazer-se ouvir.

Dos fragmentos que compõem a visão do derivante pela Rua das Palmeiras, Piva constrói, portanto, um “imenso pesadelo” – atribuindo a definição do próprio poeta. A violência das imagens delirantes de Piva remontam às revoltas antiburguesas romântica e surrealista, expondo a desolação causada pela maquinaria capitalista. Por trás do ambiente de alienação da modernidade capitalista revela-se a verdadeira face da cidade, uma aterrorizante paisagem urbana que é transformada em linguagem poética. Constituindo-se de uma estrutura babélica, sua linguagem é desarticulada, comunica o incomunicável. É a linguagem expressa pelo espelho partido que Piva carrega consigo, a linguagem da “iluminação profana”, através da qual o sujeito consegue se identificar em meio à natureza transformada da cidade.

III

“DESOLATION ROW”: ENTRE A REALIDADE COTIDIANA E A RESISTÊNCIA À QUANTIFICAÇÃO

3.1. O *tourbillon* social e a representação da cidade moderna

No percurso trilhado até aqui, compreendemos como a visão de mundo romântica chegou até Ginsberg e Piva, quais aspectos permaneceram, e como estes são essenciais para uma atitude de resistência em diferentes contextos. Para tanto, partimos, primeiramente, da linhagem de poetas rebeldes, do século XVIII ao XX, que os dois têm em comum entre suas inspirações, como se fossem responsáveis por “conduzir” esse pensamento, fazendo-o atravessar os tempos. Entre os aspectos românticos “conduzidos” por eles, são identificáveis em *Howl* e *Paranoia* aqueles relacionados à expressão de formas oprimidas pela racionalidade abstrata, e, portanto, vimos como os dois poetas recorrem a manifestações místicas que vão contra a religiosidade cristã, bem como às manifestações do delírio, que rompem com a visão habitual.

Nessas formas de expressão da subjetividade humana, temos como *background* a cidade, cenário que, ao fazer o sujeito se sentir atrofiado, motiva a ânsia pela emersão. A desordem quantitativa que caracteriza a modernidade, personificada pelo ambiente urbano, afeta a subjetividade dos indivíduos que nela estão inseridos, e, conseqüentemente, as suas relações, que sofrem com a alienação dos sentimentos. O pensamento romântico, como crítica à realidade burguesa, expõe a melancolia do indivíduo que se sente desajustado à vida moderna. Desta forma, passamos à reflexão sobre como a poesia de Allen Ginsberg encena o sentimento de revolta, romântico por excelência, à cidade como ambiente de alienação, para então compreender como Roberto Piva apresenta um aprofundamento destes princípios, explorados pelos seu antecessor.

3.1.1. A tempestade do progresso

A partir da Revolução Industrial, com o desenvolvimento e expansão da lógica moderno-capitalista, as rápidas e intensas mudanças na estrutura espacial e temporal da sociedade, resultante do crescimento das cidades e do estabelecimento de novas formas de organização e interação social, provocaram mudanças também na estrutura subjetiva do indivíduo. O declínio dos valores qualitativos em prol dos valores quantitativos, o *éthos* do capitalismo industrial moderno, desperta no sujeito o sentimento de perda desses valores humanos, que foram alienados. O indivíduo, carente da sua união primordial com a natureza e com o outro, constata que algo foi perdido, em nível individual e coletivo.

Sob as ruínas dos vínculos sociais, crescem incessantemente paredes de concreto em torno de cada “eu egoísta”⁶¹. A cidade, assim, é o espaço que concebe a organização ideal para a nova ordem social, de forma a isolar os sujeitos dentro de suas determinadas funções sociais. A ideia de comunidade, de um coletivo que compõe um organismo vivo, perde-se com o desenvolvimento de um conjunto artificial denominado sociedade. A artificialidade da sociedade deriva do fato de que ela é constituída de forma a colaborar ao funcionamento da maquinaria capitalista. Assim, o indivíduo se sente exilado de seu ambiente natural, inserido em um ambiente sintético, do qual ele não se sente parte.

O pensamento romântico, como crítica à realidade burguesa, expõe a melancolia do sujeito que se sente desajustado à vida moderna. De acordo com Arnold Hauser, "o sentimento de privação do lar (*Heimatslosigkeit*) e isolamento tornou-se a experiência fundamental" dos românticos do início do século XIX⁶², e a cidade moderna figura precisamente esse sentimento de exílio. Em “O Princípio Esperança” (1954), ao criticar voraz lógica do lucro que permeia todas as relações modernas, Ernst Bloch critica também as “frias e funcionais cidades modernas”, de “arquitetura funcional”, que não são mais espaços de moradia (*Heimat*) mas “máquinas de moradia”⁶³, nivelando os sujeitos segundo o seu mecanismo de funcionamento. Isso faz desses sujeitos seres sem individualidade, cujas tensões são movidas por uma força externa.

Ao verem a sociedade cada vez mais fragmentada e seus indivíduos cada vez mais solitários, os românticos buscaram resistir à alienação das relações humanas e à destruição do ideal de comunidade que constituía a vida social moderna, movidos pelo desejo de reencontrar esse “lar”, reestabelecer uma relação harmônica em comunidade, a antiga unidade que foi rompida:

E o desejo de recriar a comunidade humana – considerada de múltiplas formas: na comunicação autêntica com o outro, na participação no conjunto orgânico de um povo (*Volk*) e em seu imaginário coletivo expresso em mitologias e folclores, na harmonia social ou em uma sociedade sem classes – é a contrapartida do repúdio à fragmentação da coletividade da modernidade. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 49)

Para recuperar a unidade perdida do povo, é preciso que se recupere a subjetividade e afetividade reprimidas dos indivíduos, que foram sacrificadas pela ordem. A reificação do homem compõe massas sem essência, sem história, são formas vazias de conteúdo. As

⁶¹ LÖWY & SAYRE, 2015, p. 66.

⁶² LÖWY & SAYRE, 2015, p. 66.

⁶³ *Ibidem*, p. 246.

multidões são compostas de anônimos fechados em si mesmos, “pobres almas que andam de um lado para o outro, mas não tem história” (BENJAMIN, 2017, p. 140). Os sujeitos desumanizados, desprovidos de memória, não conhecem mais a experiência autêntica (*Erfahrung*), histórica e cultural, mas somente a experiência imediata (*Erlebnis*)⁶⁴.

A cidade faz o indivíduo confrontar uma grande quantidade de imagens e estímulos de forma rápida e incessante. No entanto, ele não tem capacidade de atribuir-lhes sentido tão rapidamente. Para se proteger da ameaça desse fluxo exterior, o habitante da cidade grande, segundo Simmel (1903), cria um “órgão protetor” que faz com que ele não reaja com o ânimo, mas com o entendimento lógico. No entanto, o homem movido pelo entendimento, tal como o princípio monetário, é indiferente pelo que é individual e subjetivo, pois este não é compreendido pela lógica racional. Dessa forma, a dissolução dos laços humanos qualitativos deriva dessa quantificação mercantil das relações.

Segundo Marshall Berman (2007), ainda no século XIX, Rousseau alerta seus contemporâneos das condições sociais que começavam a moldar a sociedade moderna, e define esta como um redemoinho, “le tourbillon social”. Esse vórtice da vida moderna, no qual ele tenta se locomover, impele o homem em direção à catástrofe, ao abismo, ao limite das contradições humanas. Em “A nova Heloísa”, o herói de Rousseau se sente solitário dentro da vida social moderna, incompreendido pelos seus semelhantes, perdido no “deserto da cidade”⁶⁵, e descreve a vida urbana como:

[...] uma permanente colisão de grupos e conluios, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas. [...] Todos se colocam frequentemente em contradição consigo mesmos [...]. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar. (ROUSSEAU, 1761, pp. 255-256 apud BERMAN, 2007, p. 27)

O excesso de informações que perpassam o sujeito faz ele se perder de si mesmo, “esquece o que é e qual o seu lugar” nesse meio. Na modernidade, como diria Marx, “tudo está impregnado de seu contrário”. Ao mesmo tempo que a gama de possibilidades e a ruptura de fronteiras faz o homem ter uma liberdade nunca vista antes, esse turbilhão de coisas que o atraem, mas não o sensibilizam, carregam-no por um fluxo sob o qual ele perde o seu próprio controle. O sujeito, com sua subjetividade recalçada, é movido somente pelas tensões externas.

⁶⁴ LÖWY, 2005, p. 28.

⁶⁵ LÖWY; SAYRE, 2015, p. 66.

3.1.2. Retratos de “cimento e alumínio”

Diante do aniquilamento da subjetividade do indivíduo em nome da suposta liberdade da ordem capitalista, Allen Ginsberg traz em seus versos o lamento niilista de um sujeito americano que se vê perdido no centro do vórtice: “America I’ve given you all and now I’m nothing”⁶⁶. O cultuado poema *Howl* é seu ganido de revolta contra a maquinaria capitalista e a lógica da civilização moderna, responsável pela destruição dos “expoentes da sua geração”, invocando uma visão hedionda do Estado industrial moderno. Na segunda parte do poema, esse Estado é representado através da imagem de “Moloch”, deus cananeu-fenício adorado na colônia de Cartago, que tem como culto característico o sacrifício humano, principalmente de crianças, além da prostituição em nome do deus, fazendo do homem servo de seu templo:

What sphinx of cement and aluminum bashed open their skulls and ate up their brains and imagination?
Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!⁶⁷
(GINSBERG, 1973, p. 17)

Essa “esfinge”, símbolo de poder e também de destruição, composta por “cimento e alumínio”, base do cenário urbano, é a imagem da tirania moderna, que arruína “o cérebro e a imaginação” daqueles “expoentes”, ameaçam sua liberdade de pensar e de ser. Nos extremos da sólida desigualdade que se institui no capitalismo, o sujeito se encontra solitário entre “latas de lixo e dólares inatingíveis”. Em *Moloch*, todo homem é apenas mais um servo: o garoto continua sendo um objeto de sacrifício, seja nas escadarias do monumento de *Moloch*, seja servindo ao seu país na guerra.

A reação aos discursos da sociedade da literatura moderna de caráter romântico se traduz na permanente tensão entre a liberdade individual e os valores da ordem social. Em *Moloch*, a riqueza real do indivíduo é sacrificada em nome do desenvolvimento do capital. E as grandes cidades também podem serem vistas como um lugar de sacrifício humano, “um santuário onde

⁶⁶ “América eu te dei tudo e agora não sou nada” são os versos iniciais do poema *America*, presente em *Howl and other poems*.

⁶⁷ “Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e devorou seus cérebros e imaginação? Moloch! Solidão! Sujeira! Fealdade! Latas de lixo e dólares inatingíveis! Crianças berrando sob as escadarias! Garotos soluçando nos exércitos! Velhos chorando nos parques!” (GINSBERG, 2010, p. 34)

milhares passam anualmente pelo fogo como oferendas ao *Moloch* da avareza⁶⁸. Em sua experiência na cidade de Londres, Engels relata que é possível notar “como esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para levar a cabo todos os prodígios da civilização de que a cidade está cheia” (ENGELS, 1848, p. 36 apud BENJAMIN, 2017, p. 117).

A ideia de sacrifício humano relacionado aos valores quantitativos da sociedade e da metrópole moderno-capitalista é explorada por Ginsberg também em *Footnote to Howl* que, segundo o autor⁶⁹, foi intitulado como *Nota de rodapé para Uivo* pois consistia numa variação extra da segunda parte do poema:

Holy the solitudes of skylscapes and pavements! Holy the cafeterias filled with the millions! Holy the mysterious rivers of tears under the streets!
Holy the lone juggernaut! Holy the vast lamb of the middle-class! Holy the crazy shepherds of rebellion! Who digs Los Angeles IS Los Angeles!
Holy New York Holy San Francisco Holy Peoria & Seattle Holy Paris Holy Tangiers Holy Moscow Holy Istanbul!⁷⁰ (GINSBERG, 1973, p. 21)

O poeta agora explora a imagem de *Juggernaut*, versão em inglês de *Jagannath*, uma das formas do deus hindu Vishnu, o “Senhor do Universo”. Na Índia, essa divindade, feita em madeira, era levada em uma carruagem e exigia sacrifícios humanos, sendo novamente as crianças o objeto principal, que eram jogados sob as rodas da carruagem. Rev. Claudius Buchanan, um capelão anglicano defensor das missões cristãs na Índia, popularizou “the Juggernaut” entre os britânicos no século XIX, e utilizava a imagem de *Moloch* para explicar a imagem desse ídolo ao seu público⁷¹. O termo *Juggernaut* foi então incorporado à língua inglesa, com o sentido de uma força massiva inexorável, poderosa e destrutível, um movimento ou objeto que esmaga o que está em seu caminho.

A imagem púbere a ser sacrificada aparece no poema de Ginsberg logo em seguida, pelo “enorme cordeiro da classe média”, animal que metaforicamente é sacrificado pelo bem comum. A ideia desenvolvida por Ginsberg em *Howl* e *Footnote to Howl* é de que os indivíduos se conduziram ao abate, são vítimas de si mesmos, de sua própria sociedade. A sociedade era a

⁶⁸ “In no particular have the rights of persons been so avowedly and shamefully sacrificed to the rights of property, as in regard to the lodging of the labouring class. Every large town may be looked upon as a place of human sacrifice, a shrine where thousands pass yearly through the fire as offerings to the Moloch of avarice.” (S. LAING, “National Distress; its causes and remedies”, 1844, p. 150).

⁶⁹ Cf. GINSBERG, A. *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*. New York: Harper Collins, 2000, p. 230.

⁷⁰ “Santa a solidão dos arranha-céus e calçamentos! Santas as cafeterias cheias de milhões! Santo o misterioso rio de lágrimas sob as ruas! / Santo o solitário Jagannata! Santo o enorme cordeiro da classe média! Santos os pastores loucos da rebelião! Quem saca que Los Angeles é Los Angeles! / Santo Nova York! Santo San Francisco Santo Peoria & Seattle Santo Paris Santo Tânger Santo Moscou Santo Istambul!” (GINSBERG, 2010, p. 47)

⁷¹ Cf. ALTMAN, M. J. “The origins of the juggernaut”. In: <<https://blog.oup.com/2017/08/origins-juggernaut-jagannath/>>. Acesso em 06 de janeiro de 2019.

culpada pela sua loucura, o homem foi prejudicado por um sistema impiedoso pelo qual ele, no entanto, é o responsável. Essa passagem da “inocência” à “experiência” é desenvolvida por William Blake em *Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul* (1789), obra de especial importância para Ginsberg, cujo mote será uma das bases do pensamento romântico: a infância é o estado de inocência do indivíduo, mas a experiência guia-o ao “mundo caído” e suas instituições.

No entanto, ainda persistem os embriões de resistência, elementos que ligam o presente ao passado, que nos guiam por outros caminhos para além daquele ao qual somos arremessados. Podemos entender dessa forma as imagens apocalípticas⁷² do cordeiro e os “pastores loucos da rebelião”, que evocam um mundo passado de inocência rural, como o Jardim do Éden antes da queda da humanidade, onde os indivíduos viviam em harmonia com a natureza. A imagem do pastor, além de representar a humanidade de uma vida próxima à natureza em contraste com a vida artificial da cidade, carrega também a influência da rebelião, representa o rebelde gênio marginalizado, a minoria que enfrenta as leis sociais, o “anjo caído” que se rebelou contra Deus.

Esse choque entre as imagens primitivas e as imagens urbanas que aparece nesses versos leva-nos a pensar no sofrimento do sujeito em sua relação desarmônica com o meio. San Francisco, Peoria, Seattle, Paris, Tangiers, Moscow, Istanbul: a cidade é o cenário principal da existência solitária que se origina da alienação das relações humanas, onde o eu desajustado, ao passo que é incompreendido pelo seu semelhante, interpreta a presença deste como uma ausência. A solidão está “nos arranha-céus e calçamentos”, e nas ruas há um “misterioso rio de lágrimas”. O próprio *Juggernaut* é descrito como um ser “solitário”. Ginsberg sente essa alienação de forma muito próxima aos românticos, que a viviam como um exílio, como se o homem fosse tirado de seu lar e vivesse em um estado de reclusão.

Segundo Löwy (2002), Max Weber representa a civilização capitalista através da alegoria da “gaiola de aço”, na qual o homem é privado de sua liberdade própria. O capitalismo, para Weber, é como um “destino trágico” e “sem saída”, em que toda a humanidade se encontra aprisionada. A “gaiola de aço” é, portanto, essa “estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas “leis do sistema” como em uma prisão”⁷³. Voltando à parte II de *Howl*, vemos que a imagem da prisão aparece entre as descrições de *Moloch*:

⁷² Cf. FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. Segundo Frye, as imagens apocalípticas são utópicas, utilizam as formas do desejo para representar a realidade.

⁷³ LÖWY & SAYRE, 2015, p. 9.

Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone soulless jailhouse and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgment! Moloch the vast stone of war! Moloch the stunned governments!⁷⁴
(GINSBERG, 1973, p. 17)

O indivíduo está, portanto, encarcerado nesta “prisão incompreensível” que é *Moloch*, nesse “presídio desalmado de ossos cruzados”, comandado pelo “Congresso dos sofrimentos”. Seus “edifícios são julgamento”, e neles os homens são punidos, condenados ao cárcere por eles criado. Os confinados na suposta liberdade externa, proporcionada pelo sistema por eles edificado, têm sua liberdade interna encarcerada entre os muros da ordem. Como nas palavras de Berman (2007, p. 39): “não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal – quase podíamos dizer: sem ser”. Movido pelas tensões externas e com suas tensões internas reprimidas, o homem moderno não existe como sujeito, mas como objeto.

Era preciso, então, resistir à torrente do “mundo da via expressa”, e mostrar que este não constituía a única opção de existência. Allen Ginsberg, como vimos, desmistifica a imagem sublime acerca do ideal de vida moderno-burguês, mas seus versos não chegam a conceber um universo alternativo, em que o indivíduo possa recuperar a sua humanidade:

No final do último capítulo, invoquei “Uivo”, o poema de Allen Ginsberg, para demonstrar como, no final dos anos 50, os modernistas começavam a enfrentar e combater o mundo da via expressa. [...] “Uivo” era brilhante ao desmascarar o niilismo demoníaco no âmago de nossa sociedade estabelecida e ao revelar o que Dostoiévski um século antes definira como “a desordem, que é na realidade o grau mais elevado da ordem burguesa”. Todavia, tudo o que Ginsberg podia sugerir como alternativa à elevação de Moloch ao paraíso era o seu próprio niilismo. [...] Porém, se os incipientes modernistas dos anos 60 deviam virar o mundo ao contrário, eles precisavam oferecer alguma coisa a mais. (BERMAN, 2007, pp. 368-369)

Tal como Berman, que aqui reconhece que Ginsberg oferece, como alternativa à condição humana que repudia, apenas “seu próprio niilismo”, Umberto Eco (1991) também critica o protesto feito pelos *beatniks* em sua literatura. Eco afirma que se “reduz a salvação a uma espécie de contemplação do próprio vácuo” (ECO, 1991, p. 237), como se o ato de buscar uma solução constituísse “uma manifestação de cumplicidade com a situação”. No entanto, a saída seria justamente “uma inserção prática e ativa na situação”, já que só a modernidade pode negar a si mesma. Dessa forma, ainda segundo Berman, os modernistas da década de 60 vão encontrar

⁷⁴ “Moloch a incompreensível prisão! Moloch o presídio desalmado de tíbias cruzadas e o Congresso dos sofrimentos! Moloch cujos prédios são julgamento! Moloch a vasta pedra da guerra! Moloch os governos atônitos!” (GINSBERG, 2010, p. 34)

essa saída na vida cotidiana da rua. Energia moderna oposta à vida moderna, a desordem, que caracteriza a ordem burguesa, é também instrumento de resistência.

3.1.3. Reconfigurando a “Babilônia capitalista”

No Brasil, Roberto Piva vive em seus versos essa “segunda via” que demandam Berman e Eco, percorrendo e anarquizando as ruas da cidade de São Paulo para, então, compor o que Davi Arrigucci Jr. (2010) chama de “mundo delirante” de Piva. O poeta, que tinha Allen Ginsberg entre suas motivações literárias, continua a tradição de busca por reconstruir a unidade perdida, e utiliza da analogia para a construção de um outro universo com base na multiplicidade caótica constituinte desse universo (ARRIGUCCI, 2010, p. 43), e, assim, traz aquilo que os rebeldes da década de 1950, entre eles Ginsberg, não conseguiram alcançar.

Através da desordem, libertando os impulsos internos do sujeito que foram encarcerados pela des-ordem capitalista, Piva se coloca em oposição às “construções do industrialismo e da modernização conservadora, cuja face predatória vê encarnada na Babilônia capitalista que é São Paulo” (ARRIGUCCI, 2010, p. 43). A cidade de São Paulo não é somente um espaço, mas também uma ideia, uma alegoria que representa a decadência da modernidade pela avidez do progresso. Em *Paranoia*, seu modo de olhar o espaço urbano permite que as barreiras entre o derrotismo e o otimismo sejam transcendidas, uma vez que o poeta-personagem exalta os traços de humanidade que permanecem vivos nos pequenos detalhes do ambiente que parece devastado, reunindo esses fragmentos de forma a criar um outro ambiente.

O poema *Paranoia em Astrakan*, cujos versos são inspirados no anteriormente analisado *Howl* de Ginsberg, apresenta um ângulo diferente daquele descrito pelo poeta norte-americano, que expressa o lamento sobre “quem”⁷⁵ foi afligido pelo ambiente demoníaco moderno-capitalista. Neste poema, Piva descreve a visão de um ambiente antagônico, onde os fragmentos desse real compõem as imagens do sonho:

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci
onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com lágrimas
invulneráveis
onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes que saem
escondidos de suas tocas
onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados
estéreis e incendeiam internatos

⁷⁵ Os versos de *Howl* são iniciados por “who”: “I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked / [...] who poverty and tatters and hollow-eyed [...] / who bared their brains [...]”.

onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam a descarga
sobre o mundo
onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite caminha no seu
hálito
[...]
onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada no horizonte branco
onde os mortos se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas penas
onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da imaginação
(PIVA, 2000, pp. 27-30)

A “linda cidade” que vê Piva não possui nome, o que permite que qualquer cidade possa sê-la. Essa cidade é composta por figuras de diferentes esferas, oscilando entre o baixo e o elevado, fazendo-as se confundirem entre si. Da figura sagrada dos anjos, passa pela genuinidade das “crianças católicas” e adolescentes no alvor da vida, até a figura rebaixada dos mortos. Os sórdidos “cemitérios em festa” podem ser os próprios espaços urbanos da metrópole-necrópole, morada dos que foram aniquilados pelo mundo burguês moderno. Seus mortos “se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas penas”, e podem corresponder às “best minds” representadas por Ginsberg, “que uivaram ajoelhados no metrô e foram arrastados do telhado agitando genitais e manuscritos”.

Ao circular entre diferentes esferas em um mesmo espaço, o poeta subverte a lógica e explora o desconhecido, que pode ser representado também pela imagem da “noite” e da “madrugada” – sendo essa última equivalente também à ideia de alvorada, de princípio –, elemento por excelência romântico que, segundo Candido (2006), é um momento favorável ao sobrenatural e ligado ao inconsciente. O ambiente noturno remete ao “fascínio romântico pela noite, como lugar de sortilégio, mistério e magia, que os escritores e poetas contrapõem à luz, emblema clássico do racionalismo” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 54).

Em oposição ao que é colocado à luz, pois, que Piva vai explorar as sombras, aquilo que foi obscurecido pela racionalidade burguesa. Na sua “linda cidade”, “manifestos niilistas” que distribuem “pensamentos furiosos” – que podem ser relacionados, por exemplo, à própria literatura *beat*, como a poesia de Ginsberg – “puxam a descarga sobre o mundo”, lançando sobre nós os dejetos, trazendo à luz tudo o que é evacuado pelo ralo do capitalismo. A visão de Piva sobre a cidade nos mostra a beleza que existe em sua sujeira, e aproxima a pureza à impureza, como as “crianças católicas” com os “pequenos paquidermes”, indivíduos calejados cuja desumanização aproxima-os do animalesco, “que saem escondidos de suas tocas”.

Nos poemas de *Paranoia*, a justaposição de realidades opostas cria um tom de alucinação em suas imagens, que correspondem a uma aderência ao mundo vital a partir de um retorno às

primeiras operações sensíveis, à harmoniosa unidade dos contrários, que resulta numa consubstanciação epifânica:

O sonho, o delírio, a hipnose e outros estados de relaxamento da consciência favorecem o fluir das frases. A corrente parece não ter fim: uma frase nos leva a outra. Arrastados pelo rio de imagens, chegamos às margens do puro existir e adivinhamos um estado de unidade, de união final com nosso ser e o ser do mundo. (PAZ, 2012, p. 59)

Através de suas imagens, o poeta manifesta o desejo de saltar para um outro lado, de existir de outra forma. O poeta sonha acordado, e pela conjunção de sonho e realidade ele pretende transformar a vida. O poema *Praça da República dos meus Sonhos* é um dos que Piva explora declaradamente a esfera do sonho, manifestação que, segundo Candido (2006), era de grande importância para os românticos “como fonte eventual de uma existência diferente”, como “uma segunda via”:

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem de morfina
 a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças brincando na tarde de esterco
 Praça da República dos meus sonhos
 onde tudo se fez febre e pombas crucificadas
 onde beatificados vêm agitar as massas
 onde Garcia Lorca espera seu dentista
 onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces
 os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão
 lábios coagulam sem estardalhaço
 os mictórios tomam um lugar na luz
 e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos
 Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel
 anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas
 privadas cérebros sulcados de acenos
 os veterinários passam lentos lendo Dom Casmurro
 há jovens pederastas embebidos em lilás
 e putas com a noite passeando em torno de suas unhas
 há uma gota de chuva na cabeleira abandonada
 enquanto o sangue faz naufragar as corolas
 Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus
 Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa
 (PIVA, 2000, pp. 57-58)

Segundo Peixoto (1996), a praça, para o passante solitário, não é um lugar, mas uma paisagem, o lugar dos que não tem lugar. Para Kant, a paisagem ocorre “toda vez que o espírito se desprende de uma matéria sensível para outra” (PEIXOTO, 1996, p. 521), é uma imagem desenraizada que é sobreposta a todo momento. Dessa forma, a metrópole, com sua grande quantidade de imagens e estímulos contínuos, faz todos os espaços serem somente paisagens.

Em seus versos, Piva faz com que a paisagem da praça se transfigure em espaço, e realiza uma suspensão do fluxo contínuo e uniforme da sociedade. Espaço aberto ao redor do qual a vida urbana se desenvolve, a praça não é um espaço somente de trânsito ou de consumo, mas de vivências, um centro de convívio social integrado ao claustrofóbico ambiente urbano, que permite que os transeuntes se acomodem e interajam entre si. A sua liberdade permite que os mais variados tipos de pessoas estejam em comunhão, de crianças a putas e “jovens pederastas”, e que a sujeira seja tirada de debaixo do tapete higienista do progresso, e, assim, “os mictórios tomam um lugar na luz”.

A construção fragmentária do poema, onde se intercalam memórias do passado e imagens do presente, cria um efeito de ruínas de uma totalidade perdida. Ele se inicia com a energia apática da estátua do romântico Álvares de Azevedo sendo “devorada com paciência pela paisagem de morfina”, sendo ao poucos suprimida pela indiferença da paisagem anestesiada. Situações cotidianas se misturam com memórias literárias, como García Lorca esperando seu dentista, ou os veterinários que “passam lentos lendo Dom Casmurro” – estando o ritmo deste último verso em consonância com o ritmo da ação nele descrita. Tanto a poesia de García Lorca, quanto *Dom Casmurro* de Machado de Assis, são obras que recorrem ao sentimento de nostalgia, ao impulso do desejo causado pela falta da unidade perdida, a fim de, através da memória, retornar a esse ambiente do qual foi expulso – como o poeta na República de Platão. A Praça da República, por despertar essa dor nostálgica, é um espaço “onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces”.

A memória é sensorial e está cravada na matéria. Existe como estilhaços, não como totalidade. Como forma de reunir esses fragmentos, Piva utiliza de enumerações e anáforas, recursos também conhecidos pelos catálogos de Whitman, que, segundo Leo Spitzer (1989), têm como princípio a integração de elementos heterogêneos e desconexos para a reconstrução do todo-uno da natureza. Em *Praça da República dos meus Sonhos*, tal como em *Paranoia em Astrakan*, a repetição do pronome relativo “onde” no início dos versos consiste em uma anáfora, que cria um efeito de unidade entre os elementos por ela reunidos. As enumerações do verso “Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas privadas cérebros sulcados de acenos” compõem um ritmo vertiginoso, em uma torrente de imagens desconexas pela qual o poeta se aproxima do estado alucinatório de “Delirium Tremens”.

Esses recursos formais são, portanto, um meio de negação à desordem do mundo criado pela civilização moderna. Busca-se romper com o sentimento de isolamento e exílio em que se encontra o indivíduo autômato, que teve aniquilada a sua memória, perdido no meio do vórtice

da vida moderna. Para isso, o poeta representa como tudo coexiste dentro do caos original, como as relações sensíveis não conseguem ser reduzidas às fronteiras do presente, ao olhar exíguo do progresso. Para ter acesso ao conhecimento da infinitude do homem, é necessário que, seguindo Blake, “as portas da percepção fossem limpas”, pois os limites estabelecidos pela consciência humana fazem com que se vejam “todas as coisas através de frestas estreitas de sua caverna”⁷⁶. E isso se faz materializado na praça da República dos sonhos de Piva, a “última sabedoria debruçada numa porta santa”, porta que limita e permite o acesso do mundo profano ao mundo sagrado, onde os dois mundos se comunicam.

Na busca de romper esse isolamento entre diferentes tempos e espaços, a fragmentação da linguagem poética simboliza, ao mesmo tempo, a incompletude do indivíduo que foi separado de sua natureza e a pluralidade que compõe esse espaço, quando concebido em sua totalidade. Composta de acúmulo e vazio, construção e ruína, desejo e impossibilidade, a poesia é a tentativa de comunicar o incomunicável. E uma forma de expressar o indizível é através do olhar visionário, experiência que, segundo Wisnik (1988), resulta do apagamento da visão habitual, e excede o foco e os limites do ego.

Através do olhar visionário, Piva faz do poema *Visão de São Paulo à noite – Poema Antropófago sob Narcótico* um retrato oracular do turbilhão de sensações que a cidade de São Paulo lhe desperta:

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 colorindo a noite, amante
 chupando-se como raízes
 Maldoror em taças de maré alta
 na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida
 (PIVA, 2000, pp. 36-37)

Partindo, a princípio, do próprio título do poema, vemos que certas ideias já mencionadas tornam a aparecer, como a imagem da noite, ambiente de mistério, um abismo de imagens em que nos lançamos à deriva. Em uma de suas narrativas de experiências com narcóticos reunidas na obra *On Hashish* (2006), Benjamin relata que, à noite, as visões se distanciam da vivência

⁷⁶ A citação se refere a um trecho de *O matrimônio do Céu e do Inferno* (Iluminuras, 1987) de William Blake, que diz que “se as portas da percepção fossem limpas, toda coisa aparecia ao homem como é, infinita. Pois o homem se tem encerrado a si próprio, até que vê todas as coisas através de frestas estreitas de sua caverna.” (do inglês “If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern.”).

(*Erlebnis*), experiência momentânea e alienada, se aproximando então da experiência autêntica (*Erfahrung*)⁷⁷. Todos os indivíduos estão ligados pela unidade da história coletiva, e o resgate de nossa essência perdida pode reunir o que foi separado. Dessa forma, neste “poema antropófago sob narcótico”, Piva revela o estado primitivo de selvageria que ainda corre nas artérias da metrópole paulistana, prega a libertação dos instintos, seguindo a pura antropofagia do ato de devorar o outro⁷⁸, e transforma sua visão num ritual.

Logo no primeiro verso se fazem presentes os elementos ritualísticos: “Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas acende velas no meu crânio”. O cenário principal do poema é a rua São Luís, região que, segundo Claudio Willer, era “um febril cruzamento de vida cultural, boemia e desfile de toda sorte de tipos”, e que abrigava a Galeria MetrÓpole, ponto em que se localizava a vida noturna underground e intelectual da década de 1960, e onde costumavam se encontrar Piva, Willer, entre outros. A rua São Luís, pequena via no centro da metrópole, que por muito tempo manteve sua tradição, mas que na metade do século XX entrou em processo de verticalização, respirava ainda uma vida social autêntica.

Na rua São Luís há a voz e o silêncio, a presença e o abandono. Tudo coexiste nesse ambiente. A organicidade das relações é representada em imagens como dos “amantes chupando-se como raízes”, que se devoram numa relação de interdependência substancial, assimilando a noção de gênese através de uma perspectiva erótica. O indivíduo não se limita ao seu eu egoísta, mas existe de forma consubstancial com o outro, e também com o próprio espaço. O Eu compõe o próprio cenário, ao ponto de sujeito e objeto serem representados ao revés: “sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas”, “torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos / enlouquecidos na primeira infância”, “eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas / partidas do meu cérebro”.

São Paulo é o que Piva resume no poema como “reino-vertigem glorificado”, já que a “vertigem” combina por si só a noção de delírio, de movimento acelerado, e também de violência, de ferocidade. Enquanto a “cidade com chaminés” cresce, nenhuma sensação passa despercebida pelo poeta, que sente “o choque de todos os fios saindo pelas portas partidas” do seu cérebro, absorve e digere tudo o que atravessa o seu olhar: “eu vejo putos putas patacos

⁷⁷ “What one writes down the following day is more than an enumeration of momentary experiences [*Erlebnis*]. In the night, the trance sets itself off from everyday experience [*Erfahrung*] with fine, prismatic edges.” (BENJAMIN, 2006, p. 53)

⁷⁸ Ao falar sobre o amigo Vicente Ferreira da Silva, que foi como um mestre para o grupo dos Novíssimos, Piva diz que sua visão da antropofagia de Oswald de Andrade era a de pura antropofagia, pela perspectiva antropológica e não literária. Em seu relato, é possível sentir a identificação de Piva com esse pensamento: “Não era essa coisa literária, pasteurizada, que esses professores de literatura estão tentando fazer. Para ele, era devorar o outro, era comer o outro, matar e comer. Ele era um filósofo dionisíaco, um filósofo do delírio. [...] Vicente lia ao pé da letra a antropofagia.” (HUNGRIA & D’ELIA, 2011, p. 40).

torres chumbo chapas chopos / vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e / abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxo”. As enumerações são novamente utilizadas por Piva para compor uma visão surreal do todo unificado a partir da miríade de fragmentos que se cruzam. A aliteração dos sons de [p], [b], [t] e [ch] e a ausência de pontuação produz um ritmo ágil que encarna o ritmo da cidade. Logo, a partir do momento em que o poeta exclama “eu vejo...”, o poema ganha um tom violento:

colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror
disparo-me como uma tômbola
a cabeça afundando-me na garganta
chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me
nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado
quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopeias libertas
ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,
correrias de maconha em piqueniques flutuantes
vespas passeando em voltas das minhas ânsias
meninos abandonados nus nas esquinas
angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos
entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto
e o Estrondo
(PIVA, 2000, pp. 42-45)

O poeta é tomado pelo fôlego dionisíaco, que aniquila impiedosamente os limites da existência impostos pela ordem social. Tudo parece colidir, e entra em estado de colapso. O tempo perde sua linearidade progressiva, imerge no passado da experiência pessoal, e o poeta é banhado pela sua memória: “chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me”. A memória do Outro, num ato antropofágico, se mantém viva no interior do Eu: “nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado”. E, por fim, soa o grito dos “angélicos vagabundos” no centro do vórtice de contrários, que do “parto” culmina num “Estrondo”. Ao contrário de T.S. Eliot, que, ao fim de *The Hollow Men*, decreta a falência da humanidade ao revelar que o mundo acaba “não com uma explosão, mas com um suspiro”⁷⁹, Piva revela que ainda existe paixão numa sociedade que teve sua humanidade arruinada.

Pode-se concluir, portanto, que Roberto Piva tenta conceber um novo ambiente, humanizado, a partir dos farrapos da estrutura em decomposição dessa “Atlântida perdida” que um dia foi a cidade de São Paulo, hoje “periférica, suja, feia, degradada a cada enchente repetida”, mas que “dos seus detritos desconjuntados, dos dejetos cumulativos do desenvolvimento desigual e da luta feroz pela riqueza, que ele consegue extrair, a duras custas, a magia de um ouro mais raro, o que a poesia consegue cunhar com as palavras” (ARRIGUCCI

⁷⁹ “This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper”

JR., 2010, p. 5). Aos olhos de Piva, são nas suas características subdesenvolvidas, que fazem-na parecer arruinada, envelhecida, que irradia uma delicadeza singular. E nos traços de humanidade que ainda sobrevivem nestes escombros nasce uma outra esperança de preencher o vazio que perturba nossa humanidade.

3.2. O som como revolta à racionalidade abstrata: a improvisação jazzística

O ritmo é o movimento da alma elevado à consciência. Não está fora de nós – pelo contrário, é a expressão de nós mesmos (PAZ, 2012, p. 68). Desde a rotação dos planetas até a estrutura de funcionamento do nosso corpo, somos regidos pelo ritmo, composto pela correspondência sucessiva e oscilante de determinadas formas, que se dirige a uma totalidade. Nas palavras de Paz (2012), é o movimento de “ir em direção a algo”. O ritmo nos guia no curso do tempo – e se o sentido do tempo é o “além”, somos impulsionados pelo furor do desejo de “algo” que não conseguimos nomear. Diante da não-linearidade do ritmo, transitamos entre a presença e a ausência, entre o passado e o presente, e somos conduzidos para fora do tempo homogêneo, para um tempo “além”⁸⁰.

Fluxo e refluxo, combinação provocatória de opostos que se complementam, o ritmo compreende o mundo como uma composição de alternâncias: "O ritmo está na base de todas as percepções, pontuadas sempre por um *ataque*, um modo de entrada e saída, um fluxo de tensão/distensão, de carga e descarga." (WISNIK, 1989, p. 29). O universo é composto pelo choque de diferentes unidades, ritmos, que implicam diversas visões de mundo, o que indica que algo se perde quando se reduz esses ritmos a uma única medida homogênea e permanente, em sistemas lógicos. Uma das formas rítmicas de compreender a totalidade do universo é o Yin/Yang, imagem da junção de ritmos opostos, alternantes e complementares, que se fundem numa unidade: união-separação-reunião. Como salienta Paz (2012, p. 66), “os antigos chineses viam (ou talvez mais exato dizer: ouviam) o universo como a combinação cíclica de dois ritmos: “Uma vez Yin – outra vez Yang: eis o Tao”. Yin e Yang [...] são emblemas, imagens que contém uma representação concreta do universo”. Estas formas estão unidas por uma relação de interdependência, em que um é provocado pelo outro: “O som é Yang. O silêncio é Yin. Yin chama e produz Yang.” (BOSI, 1977, p. 90).

O ritmo não é, portanto, uma mera forma, mas está intimamente ligado à sensibilidade do homem, representa sua multiplicidade de sensações. A nossa percepção sobre o mundo se

⁸⁰ “[...] o ritmo não é meramente uma sucessão linear e progressiva de tempos longos e breves, mas a oscilação de diferentes valores de tempo em torno de um centro que se afirma pela repetição regular e que se desloca pela sobreposição assimétrica dos pulsos e pela interferência de irregularidades, um centro que se manifesta e se ausenta como se estivesse fora do tempo - um tempo virtual, um tempo *outro*.” (WISNIK, 1989, p. 68)

estabelece pela analogia, compreendemos os elementos que compõem o universo de acordo com a relação que eles estabelecem com os seus opostos: “o frio é frio em relação ao quente; o lento é lento em face do rápido; e vice-versa.” (WISNIK, 1989, p. 91). A expressão original do sujeito é labiríntica, visto que, como define Mallarmé no ensaio *La Musique et les Lettres* (1895), toda alma é um nó rítmico: as pulsações, os impulsos do ser, se encontram e são “amarrados”. A analogia é uma concepção estética e espiritual, capaz de registrar o caos e as contradições da experiência humana, que tem como base a aproximação de imagens desconexas que suscitam um ritmo próprio, marcadas pela intermitência entre o transitório e o eterno, proporcionando a harmoniosa unidade dos contrários:

A visão romântica do universo e do homem, a analogia, se apóia numa prosódia. Uma visão mais sentida que pensada e mais ouvida que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. (PAZ, 2012, p. 89)

No romantismo, o ritmo e analogia são formas de oposição ao pensamento lógico. A visão analógica de mundo, que já se faz presente em Dante, retorna na visão de mundo moderna em consequência da hegemonia do tempo do progresso, que rege o mundo moderno, e aparece no romantismo como nostalgia de um tempo pré-capitalista, traduzida pelos românticos como ritmo verbal em seus versos:

O predomínio dos valores rítmicos facilitou a aventura do pensamento romântico. Diante do racionalismo do Século das Luzes, o romantismo adota uma filosofia da natureza e do homem baseada no princípio da analogia: “Tudo” – diz Baudelaire em *L’art romantique* –, “tanto o espiritual como o natural, é significativo, recíproco, correspondente [...], tudo é hieroglífico [...] e o poeta é apenas um tradutor, aquele que decifra”. Versificação rítmica e pensamento analógico são as duas faces de uma mesma moeda. Graças ao ritmo percebemos essa correspondência nada mais é que manifestação do ritmo. Voltar ao ritmo significa uma mudança de atitude diante da realidade; e o contrário: adotar o princípio da analogia significa retornar ao ritmo. Ao afirmar os poderes da versificação acentual ante os artificios do metro fixo, o poeta romântico proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e o triunfo da analogia sobre o pensamento lógico. (PAZ, 2012, p. 80)

Dessa forma, a ruptura das formas fixas através da valorização da espontaneidade será uma forma de retornar ao pensamento analógico e, conseqüentemente, ao nosso ritmo. Se a analogia é prosódia e ritmo, logo, esta encontra na poesia e na música, expressões compostas de som e sentido, um terreno fértil para se manifestar. Tendo como base a resistência romântica à racionalidade abstrata, analisaremos aqui como a música expressa a revolta do sujeito em

relação à “razão” socialmente instituída através da expressão livre de seus impulsos originais, analisando, para tanto, o *jazz*, e, a partir dele, como essa linguagem é transposta para a poesia, através das obras *Howl and other poems* (1956) de Allen Ginsberg e *Paranoia* (1963) de Roberto Piva, cuja crítica enfatiza diversas vezes certa influência jazzística em seus versos, porém em nenhum momento é realizada uma análise rítmica dos versos para que se entenda como acontece essa influência.

3.2.1. A música e a política na improvisação do jazz

O *jazz* é a música do improviso, um ritual de inspiração e espontaneidade. O improviso é uma expressão por excelência romântica, pois consegue apreender o instante, representa as emoções que transbordam do indivíduo no momento da composição, de acordo com as circunstâncias. Segundo Angela Esterhammer (2011), referência quando se trata das relações entre romantismo e improvisação, o improviso é uma forma de eliminar o espaço entre o pensamento e a sua expressão: "Improvisation, whether in poetry, music, or other art forms, is a mode in which composition and expression occur simultaneously."⁸¹ (ESTERHAMMER, 2011, p. 323).

Segundo Hobsbawm (2006, p. 153), o *jazz* não é composto por notas, mas por pessoas. A improvisação valoriza a individualidade de cada sujeito, a partir da comunhão de diversas vozes e suas particularidades; como nas *jam sessions*, populares até os dias atuais, que são sessões de improvisação em que quaisquer músicos podem participar, fazendo seu improviso com base numa sequência harmônica comum a todos. Individual e coletiva, a liberdade rítmica do *jazz* é uma manifestação da própria liberdade do sujeito, que se sente em desacordo com a ordem social e política: "Maybe the rhythmic freedom in jazz has helped provide the sound from which other freedoms, political and otherwise, eventually (slowly) have flowed"⁸² (O'MEALLY, 1998, p. 119). Isto porque, como dito anteriormente, é uma qualidade do ritmo o retorno à ordem natural do ser humano, à sua essência.

Ruptura de caráter formal e social, o *jazz* representa as contradições sociais que compõem a sociedade americana moderna, pois não é somente um fruto da imigração de escravos africanos e de famílias europeias afetadas pela guerra, “o *jazz* é resultado do encontro

⁸¹ “Improvisação, quer na poesia, música ou outras formas de arte, é um modo em que composição e expressão ocorrem simultaneamente.” (Tradução nossa)

⁸² “Talvez a liberdade rítmica do jazz tenha ajudado a proporcionar o som a partir do qual outras liberdades, política e de outra forma, eventualmente (lentamente) fluíram.” (Tradução nossa)

do negro com o branco” (BERENDT, 1975, p. 150). Por meio de sua pulsação irregular, de seu ritmo sincopado, o *jazz* compreende as ansiedades de diversos povos imersos na caoticidade da modernidade: “A sensibilidade de um mundo convulsionado aceita os esquemas assimétricos na pintura, na literatura e na música; a difusão do *jazz* generaliza pelas classes da sociedade ocidental um ritmo “orquestral” reentronizado em triunfo, e violenta sincopa” (CANDIDO, 2006, p. 92). A regularidade da música erudita é transgredida pela sua fusão com tradições musicais afro-americanas, compostas de polifonia rítmica, de uma complexidade desconhecida pela escala clássica, o que gerou a propagação de uma grande diversidade de sonoridades no século XX.

Dessa forma, vemos que sua musicalidade não é somente uma expressão do indivíduo, puramente subjetiva, mas é, em consequência, uma expressão de sua época e sociedade. Pela aproximação de vida e arte, o *jazz* se torna um meio de inclusão, uma alternativa para dar voz aos que sempre foram silenciados pelo racismo, em oposição à alienação da “alta cultura”, ou melhor, da “cultura branca”. Sua linguagem popular e universal faz do *jazz* uma rebelião contra a “cultura maior” da minoria e suas formas rigorosas. A expressividade da cultura afro-americana é democrática, e todos aqueles que necessitavam de um espaço para serem ouvidos se sentiam por ela representados, o que cativou toda uma geração de jovens. Os impulsos naturais e a transgressão da ordem são uma via de humanização o ambiente estéril da América entre guerras e pós-guerras, que sofre as consequências da estandardização da lógica do progresso na sociedade moderno-industrial.

Com a interferência dos interesses de mercado da cultura dominante e a subjugação do negro pelo branco, ocorre, no período entre guerras, a ascensão do *swing/big bands*, uma vertente do *jazz* em que este sofre uma “clarificação”: segue um padrão voltado ao gosto musical do público, preponderantemente branco, com uma finalidade prática de consumo e entretenimento. Sem uma abertura para a improvisação, os músicos, que permanecem sendo negros, e a sua singularidade não têm espaço na composição. No entanto, o *bebop*, vertente cuja ascensão ocorre no fim da Segunda Guerra Mundial, desenvolve uma composição baseada numa improvisação vertical de pulsos rápidos e complexos, o que impossibilita o público de dançar, e faz com que a expressão do músico retorne ao plano principal. Dessa forma, o *bebop*, vertente do *jazz* que vai inspirar a sensibilidade dos *beats* pela sua desenvoltura, surge como forma de resistência ao *swing*, que traz, em seu *background*, um projeto de apagamento da expressão artística e, conseqüentemente, do artista.

A economia, que rege a sensibilidade e as relações humanas dentro do contexto moderno-capitalista, é um dos pontos contra os quais a rebelião do *bebop* se opõe através da

sua sonoridade. O *bebop* é, ao mesmo tempo, um protesto anticomercial e uma oposição aos anseios da sociedade e do *American way of life*, contra a imposição de limites pela alta cultura antidemocrática, que faz com que o *jazz*, libertando-se dos interesses da indústria fonográfica, volte a ser um meio de expressão independente, de emancipação das culturas subjugadas. Num regresso à essência anárquica da sonoridade jazzística, o *bebop* não possui uma linearidade rítmica, distingue-se pela desregulação do timbre, conhecido como “som sujo”, o que faz dele uma expressão bárbara ao grande público, pois se coloca na contramão do som polido que foi determinado pelo “bom gosto”. Logo, a música encarna os conflitos sociais: “o som passa a ser um privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos” (WISNIK, 1989, p. 34). Aqui, o ruído é tido como som, o que nos leva a uma comunicação primitiva, às nossas sensações elementares, e que faz dessa expressão sonora, portanto, um ato anticivilizacional. O ruído é o fruto do cruzamento entre diferentes sons, é “aquele som que desorganiza o outro” (WISNIK, 1989, p. 33). Ao subverter uma estrutura, o ruído possibilita a composição de uma diversidade de novos sons, mas, ao mesmo tempo que rompe com uma unidade lógica, carrega toda uma tradição decorrente das diferentes vozes que se cruzam.

Expressão de acesso democrático, o *jazz* move-se de acordo com o nosso ritmo original, que só se torna possível através da improvisação, pois esta se baseia na recorrência de pulsos que nos são íntimos. Tal como ocorre através da exploração do ruído, essa rememoração de ritmos essenciais se dá também pela influência do caráter repetitivo da música africana, sendo o “corte” (*the cut*) um seus princípios de repetição, que constrói “acidentes”, quase como controlando a sua imprevisibilidade, através de um espiral de estímulos e interrupções, que retomam estímulos anteriores. Esse jogo de imprevisibilidade e rememoração coincide com a ruptura da continuidade histórica de que fala Benjamin na Tese XV de “Sobre o conceito de história”, em que ele considera que, ao tirar a ordem do eixo, a revolta pode “interromper o cortejo triunfal dos vencedores” (LÖWY, 2005, p. 123), daqueles que estão no “centro despótico”. No entanto, o novo que se produz integra também o antigo, pois nesse choque “se encontram “condensados” todos os momentos de revolta do passado, toda a riqueza da tradição dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p. 124). Desta forma, o *jazz* é uma forma de libertar a música das forças de produção artística, pois mesmo os ritmos opressivos, antidemocráticos, têm em sua raiz a liberdade, mas entraram em desacordo ao se distanciarem de suas origens⁸³.

Pensando ainda na concepção benjaminiana de história, considerando que a história tem uma natureza rítmica e que o ritmo é composto pelo tempo, o resgate de formas anteriores

⁸³ Cf. MUSTAIN, Megan Rust. "Utopian Rhythms: Ralph Ellison and the Jazz Aesthetic." Revista Espaço Acadêmico, nº 96, 2009.

promovido pela repetição relaciona-se com o que Benjamin traz na Tese XVIII, que o “tempo-de-agora” é composto de “estilhaços do tempo messiânico”, fragmentos que “salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica” (LÖWY, 2005, p. 140). O tempo qualitativo é, portanto, composto de “estilhaços”, fragmentos, pois um único sistema não consegue compreender as diversas formas de uma cultura democrática, e se opõe ao fluxo vazio e uniforme do tempo quantitativo do progresso. Desta forma, a fragmentação é um recurso que desperta um grande interesse nos modernos, que percebem que este recurso não se limita ao seu lado sombrio, de alienação, mas pode ser também uma forma de romper com o fluxo contínuo no tempo e espaço. Através da associação desses ritmos fragmentários, descontínuos, que de forma ágil nos perpassa, busca-se despertar no sujeito, absorto pela experiência imediata, a consciência sobre o meio que o envolve. As diversas experiências que são compartilhadas pelo encontro entre diferentes povos e culturas, proveniente dos processos imigratórios e migratórios⁸⁴, resultam numa abundância de formas não-lineares que são compreendidas pela sonoridade caótica do *jazz*.

A sonoridade do *bebop* é definida por Charlie Parker, referência do gênero, como “uma espécie de combinação da batida do centro-oeste e do tempo veloz de Nova York” (LOTT, 1998, p. 460), combinação de diferentes espaços e tempos, que exige uma flexibilidade que, segundo Berendt, era marcante no *bebop*, cujas “frases eram tão ágeis que pareciam apenas fragmentos” (BERENDT, 1975, p. 31). Essa linguagem ágil e fragmentada se aproxima também dos desvios característicos do fluxo do pensamento, da organização espontânea da nossa mente, que se torna uma possibilidade de retorno à nossa comunicação autêntica. Eis a importância do *jazz* que, ao invés de descartar certos *beats* em prol da fidelidade à sequência harmônica, trabalha com o acúmulo de sons, revirando a “caixa preta” do inconsciente através do experimento improvisatório, o que permite que fragmentos do passado sejam revividos, perturbando, assim, a marcha alienada da civilização ocidental.

3.2.2. Poema em 78 R.P.M.: a cadência do *jazz* e a “prosódia bop espontânea”

A palavra *beat*, que na música denomina o pulso dentro de uma organização métrica, torna-se uma gíria dos círculos de *jazz* estadunidenses, empregada especificamente no período pós-guerra. O termo é utilizado com o sentido, no inglês, de “broke”, que desperta a ideia de

⁸⁴ LOTT, 1998, p. 460.

algo que foi fraturado, fragmentado. *I'm beat*: o indivíduo, cuja sensibilidade foi arruinada pela guerra e pela soberania de valores aristocráticos, se vê estilhaçado, tal como escombros de um cenário devastado. Mas, ao mesmo tempo, o termo admite também o sentido duplo da ruptura: toda revolução compreende uma contrarrevolução, aquilo que é rompido faz despontar uma outra possibilidade de existência. Mesmo derrotado, aquele que está tomado pelo sentimento do “beat” não cede à opressão a que ele se opõe, é iluminado pelo espírito da utopia: “If something was beat it wasn't simply downtrodden by life in post-war America, it also rejected the oppressive world around it, transforming exhaustion into defiance and reaching towards religious transformation ('beatitude’).”⁸⁵ (RUSSELL, 2002, p. 11).

Em ensaio sobre a definição do termo *Beat Generation*, que foi atribuído acidentalmente⁸⁶ por Jack Kerouac ao seu círculo de escritores, Allen Ginsberg ressalta que a intenção de Kerouac na utilização do termo “beat” partia essencialmente da raiz da palavra “beatitude”, “the necessary beatness or darkness that precedes opening up to the light” (GINSBERG, 2001, p. 237). Ao colocar a construção substantiva “beatness” como oposição a “darkness”, Ginsberg enquadra o *beat* como o lado da iluminação, como a sensibilidade que se opõe à escuridão da ignorância, e cujo embate “antecede a abertura para a luz”, abre espaço para a sabedoria. Dessa forma, essa geração reage ao declínio espiritual da América a partir da propagação de valores identitários que transcendem aqueles relacionados à cultura bélica e consumista. Esses valores identitários possuem um ritmo dissonante, uma organização que contrasta com o uníssono amortecido que conduz o indivíduo atônico, o que significa que o sentido de “beat” permanece, em sua essência, definindo o pulso dentro de uma organização, seja ela métrica ou não.

O pensamento que é emanado pelas palavras de Allen Ginsberg e demais representantes da Geração Beat tem como princípio recuperar essa sensibilidade que foi suprimida pela cultura de massa, recorrendo às tradições culturais primitivas ou pré-modernas, que supostamente não foram contaminadas pela racionalidade burguesa, numa reação à “racionalidade abstrata” e ao “desencantamento do mundo”, derivada do pensamento romântico. Segundo Clemente (2012)⁸⁷, essa herança da crítica romântica da modernidade

⁸⁵ “Se alguém era *beat*, não foi simplesmente oprimido pela vida na América pós-guerra, também rejeitou o mundo opressivo ao redor dele, transformando a exaustão em desafio, indo em direção à transformação religiosa (“beatitude”).”

⁸⁶ Segundo Ginsberg (2001, p. 236), Kerouac utilizou o termo *beat generation* pela primeira vez em uma conversa com John Clellon Holmes entre 1950-1951, enquanto descrevia a nova geração de poetas que se desenvolvia.

⁸⁷ A dissertação de mestrado de Fabrício Carlos Clemente, intitulada “Estilhaços em visões: poesia e poética em Claudio Willer e Roberto Piva” (2012), é um dos trabalhos da fortuna crítica de Roberto Piva que realiza o paralelo entre o autor, a Geração Beat, e a presença do *jazz* em suas obras.

estava associada ao espírito crítico das vanguardas, como o surrealismo, que vivia uma “procura permanente de práticas culturais e políticas subversivas” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 198). No entanto, essa herança é aperfeiçoada pelo “diálogo com representações da cultura norte-americana e da cultura popular em geral” (CLEMENTE, 2012, p. 62), como o *jazz*, cujo ritmo foi transposto através da prosódia, o que fez com que os *beats* atribuíssem um caráter musical à representação imagética surrealista, “assimilando sua plataforma libertária, a temática da loucura e o jogo livre de imagens” (CLEMENTE, 2012, p. 71). Entretanto, a forma como essa transposição do ritmo espontâneo do *jazz* ocorre nos versos dos *beats*, e também de Piva, não se faz presente na fortuna crítica dos poetas.

Os versos de Allen Ginsberg, portanto, ressoam a prosódia da língua inglesa e as gírias dos círculos de *jazz*, entremeados pela sinuosidade do ritmo *bop*. Com uma “intensa vocação sonora” (CLEMENTE, 2012, p. 70) e dialogando com Ginsberg e demais representantes da Geração Beat, Roberto Piva também reitera diversas vezes como o *jazz* é intrínseco à sua poesia:

O ritmo do jazz é inseparável da minha poesia. Aliás, agora que está na moda badalar o Chet Baker, você observa que em 1963 eu já falo dele em um verso meu. [...] Uma poesia sem música, sem jogo de cintura, é uma poesia rígida, dos comunistas, dos marxistas, uma poesia absolutamente trancada dentro de um túmulo que é o túmulo do leninismo, que já está fedendo. É claro que também o rock me influenciou, mas não teve a mesma importância que o jazz, o *cool jazz*. (COHN, 2009, p. 141)

Piva ambiciona uma poesia viva, com uma flexibilidade que seja capaz de conciliar a realidade cotidiana, pois, como diz Benjamin em seu ensaio sobre o Surrealismo, “só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano” (BENJAMIN, 1987, p.33). Seus versos são uma tentativa de transcrever o enigma que é emitido pelas ruas da cidade de São Paulo, cuja multiplicidade de vozes tem um ritmo particular, e “reverbera como um jazz visceral e único” (CHAVES, 2010, p. 70). Em “A música da poesia”, T.S. Eliot afirma que cada revolução na poesia pode tornar-se “um retorno à fala comum”, o que faz com que a música da poesia deva ser justamente “a música latente na fala comum de sua época”, que “deve estar latente na fala comum da *região* do poeta” (ELIOT, 1991, p. 46). Para desvelar esse enigma, portanto, o poeta se volta para o discurso oral, ato espontâneo que compreende o instante da experiência e as circunstâncias que a envolvem.

Desse modo, enquanto a improvisação é um recurso que permite apreender o momento através do ritmo – que se relaciona com a escrita automática surrealista –, a prosódia está vinculada à nossa comunicação autêntica, a uma língua viva, acompanha suas modificações

pelo tempo e espaço – *le mouvement en mouvement*, o surrealismo perseguia as transformações ininterruptas da vida moderna:

O ritmo se liga profundamente à sensibilidade do homem nas suas variações através do tempo – embora tenha uma intemporalidade essencial que vem de sua ligação com a própria pulsação da vida. “O ritmo é eterno e sempre atual como a própria vida; a prosódia é que se liga ao tempo, ao espaço, e à língua” – como diz Heusler (apud Theophil Spoerri, “Der Rhythmus des Romanisches Verses”, p. 193). (CANDIDO, 2006, p. 87)

“Such as the life is, such is the form”⁸⁸, diz Samuel Taylor Coleridge, que, numa paráfrase de Schlegel⁸⁹, teoriza a existência de uma forma “orgânica”, inerente ao humano, que se contrapõe a uma forma “mecânica”, que é pré-determinada. Essa exploração do ritmo próprio da vida, de uma forma “orgânica” que se delinea à medida que se reproduz, tem início portanto na teoria prosódica que se desenvolve a partir do Romantismo⁹⁰, motivado pela obsessão à natureza da imaginação⁹¹. Da mesma forma que os românticos buscaram desenvolver um trabalho estético de natureza espontânea, cujo ritmo aproxima-se do movimento de um diálogo excitante, Jack Kerouac descreve⁹² o princípio-base de sua “Prosódia Bop Espontânea”.

O método de Kerouac transporta para a escrita o ritmo sincopado e a improvisação do *bebop*, à maneira de Charlie Parker. Método de composição utilizado em sua prosa, e adotado por Ginsberg em seu verso, a prosódia *bop* organiza as frases segundo os intervalos de respiração do saxofonista, são articuladas como o ímpeto de um sopro:

Kerouac explicava assim seu método de composição, que tomava como base a respiração e a improvisação do bebop: “Jazz e bop, no sentido de um saxofonista tomando fôlego e soprando uma frase em seu sax, até ficar sem ar novamente e, quando isso acontece, sua frase, sua declaração foi feita... É assim que separo minhas frases, como separações respirantes da mente.”. (LOPES, 1999, n.p.)

⁸⁸ “The form is mechanic when on any given material we impress a pre-determined form, not necessarily arising out of the properties of the material; — as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened. The organic form, on the other hand, is innate; it shapes, as it develops, itself from within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward form. *Such as the life is, such is the form*. Nature, the prime genial artist, inexhaustible in diverse powers, is equally inexhaustible in forms.” (COLERIDGE apud HIRSCH, 2014, in <https://poets.org/text/organic-form-poets-glossary>. Acesso em 13 de junho de 2019)

⁸⁹ A ideia de uma “forma orgânica” descrita por Coleridge em “*Lectures on Belles Lettres*” (1812–1813) aparece de forma muito semelhante em “*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*” (1811) de Schlegel.

⁹⁰ Cf. GROSS, H. S. “Theories of prosody”. In: <<https://www.britannica.com/art/prosody/Theories-of-prosody>> Acesso em 11 de junho de 2019.

⁹¹ Das heranças do Romantismo na modernidade quanto à valorização da expressão espontânea do sujeito estão os fragmentos poéticos derivados das elucubrações do ópio no *Kubla Khan* de Coleridge, a livre associação de ideias em estados de excitação de Wordsworth nas *Lyrical Ballads*, a prosódia não metrificada e a retórica arreatadora de Whitman.

⁹² GINSBERG, 2001, p. 346.

Nos seus “Fundamentos da Prosa Espontânea”, Kerouac define como *Procedure* (procedimento) a utilização do tempo próprio da fala, do fluir ininterrupto de “palavras-ideia” que se manifestam na mente, que são “sopradas” como por um músico de *jazz*, permitindo atribuí-las o ritmo a que estão vinculadas em sua essência. Desse experimento improvisatório derivam longas sentenças – o *Method* (método), nos fundamentos de Kerouac –, que são interrompidas apenas quando o fôlego já não é mais suficiente. Não há espaço para normas gramaticais sobre o uso de pontuação, pois elas obstruem o fluxo das ideias; não se consegue encaixar as ideias num padrão métrico, pois a sua vastidão demanda um espaço ilimitado para se desenvolver. A sinteticidade das normas faz com que a escrita, que já possui restrições quanto à representação, distancie-se ainda mais de uma manifestação orgânica e substancial.

Segundo Heine (2019), Charles Olson refere-se, no seu influente *Projective Verse* (1950), a uma “revolução do ouvido” na poesia norte-americana, um renascimento da oralidade que eclode a partir de Whitman e se estende até William Carlos Williams, que tem como objetivo um resgate da expressividade da fala através da respiração: “breath allows all the speech-force of language back in” (OLSON, 1966, p. 20 apud HEINE, 2019, p. 92). Em relato sobre a sua “*Blake’s vision*” (GINSBERG, 2000, pp. 257-258), Ginsberg diz que, desde aquele acontecimento, sua composição começou a seguir os princípios prosódicos de William Carlos Williams, baseado numa *breath-measure* (medida de respiração), e a *thought-voice* (voz do pensamento) de Kerouac, que fizeram-no retornar à sua voz nativa de Nova Jersey. A respiração carrega, portanto, uma sensação de retorno do ânimo, que se faz presente desde a essência da palavra, em seus possíveis usos: seja pelo sentido de relaxar, revigorar-se, reanimar-se, que representa uma pausa por necessidades psíquicas ou somáticas, uma interrupção de um movimento contínuo; seja pelo próprio sentido de vida, vitalidade, o sopro divino que despertou os sentidos do primeiro homem.

Seguindo o ritmo respiratório, que tanto é comum como singular, o comprimento do verso se torna um dilema para o poeta: quando o verso deve ser quebrado? Com princípios semelhantes aos da liberdade improvisatória do *jazz*, no verso livre “os elementos quantitativos do metro deram lugar à unidade rítmica” (PAZ, 2012, p. 78), que se desenvolve conforme os sentidos do sujeito-poeta e o ritmo de sua fala, alternando entre uma dicção formal e informal, e culmina numa representação de seu tempo. Os poemas de Allen Ginsberg em *Howl and other poems* e de Roberto Piva em *Paranoia* transitam entre o verso longo, oracular e delirante,

voltado para recitação pública, que é característico de Whitman⁹³, e o verso curto, meditativo e vertiginoso, em que se destaca o uso de *enjambement*, que é característico de Williams⁹⁴.

Observa-se que, além das vírgulas esparsas, o uso de pontuação dos versos de Ginsberg é representado pelos travessões, que, nos fundamentos da “prosódia bop espontânea”, relacionam-se com o abandono das formas tradicionais de separação de períodos, substituindo o uso de vírgulas com base em regras gramaticais. Paradoxalmente, segundo Heine (2019, p. 95), quase sempre as pontuações coincidem com as unidades gramaticais. Entretanto, a imprevisibilidade dos versos livres de Piva e seus cortes súbitos é reforçada pela ausência quase total de pontuação. As vírgulas aparecem somente em alguns poemas de Piva⁹⁵, mas são ainda escassas, em momentos em que o poeta se direciona a um interlocutor (Maldoror, Mário de Andrade...), ou para organizar a enumeração de cenários e situações, não marcando pausas respiratórias propriamente. Dessa forma, prevalece a pausa marcada pela quebra do verso, e por toda a sua extensão se sustenta um fôlego amplo (ARRIGUCCI, 2010, p. 46).

Nesse fôlego intenso, composto pelos nossos pulsos íntimos, está intrínseco o caráter cíclico, marcado pelas repetições que, como dito anteriormente, são características da música africana, essência do *jazz*, e que nos faz retornar ao eixo sempre quando estamos já distantes. Segundo Mackey (1998, p. 617), Williams explora a espontaneidade da música improvisatória através da máquina de escrever, como se esta fosse um teclado musical em que ele improvisa tal como numa improvisação de *jazz*, sem modificar nenhuma palavra. Nos fundamentos prosódia *bop* espontânea, esse mesmo recurso aparece no que Kerouac chama de *lag in procedure* (lapso no procedimento) e *timing* (momento), que se referem ao registro da fala imediata, sem pausas para escolher as palavras, apenas o “acúmulo infantil de palavras escatológicas acumuladas até que a satisfação seja obtida”, que resulta num ritmo monumental, em que nada é omitido, apenas são adicionados novos tons. Tal como ocorre na fala, as voltas que o falante realiza para conseguir expressar sua ideia resulta em repetições, num fluxo ondulatório que joga com o tempo e o contratempo, metros de subida (pés iâmbicos e anapésticos) e de queda (troqueus e dáctilos), estímulos e interrupções, do qual derivam as variações na duração do verso livre.

⁹³ Como, por exemplo, nos poemas *Howl* e *Visão 1961*.

⁹⁴ Como, por exemplo, nos poemas *Song* e *Poema em 78 R.P.M.*

⁹⁵ Mais precisamente nos poemas “Poema Submerso”, “Visão de São Paulo à Noite”, “Os anjos de Sodoma” e “No Parque Ibirapuera”.

Ao analisar as medidas que compõem o ritmo dos versos de Ginsberg e Piva, podemos observar como ocorre a reincidência de uma organização dos pés dentro de uma estrutura desajustada:

_ / | _ / | / _ | / _ _ | / _ | _ / | _ / | _ || / _ _ | / _ _ | / _ ||
1 I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,

/ _ | _ / | _ _ / | _ / | _ / | / _ | _ _ / | _ / ||
2 dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,

/ _ _ | / _ | / _ _ _ | / _ | / _ _ | _ / | _ _ _ / | _ / | _ _
3 angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo
_ _ _ / | _ _ _ / ||
in the machinery of night,

_ / | _ _ _ / | _ _ _ / | _ _ _ / | / _ | / _ _ | _ _ _ / | _ _ / | _
4 who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural darkness

_ / | _ _ / | / _ | _ / | _ / | _ / | _ / | _ _ _ / ||
of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz,

_ / | _ / | _ / | _ / | _ _ / | _ _ _ / | _ _ / | _ / | _ _
5 who bared their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan angels staggering on
/ | _ _ / | _ / | _ _ ||
tenement roofs illuminated,
[...]

_ _ / | _ _ / | _ _ / | _ / | _ / | _ / | _ _ / | / _ | / _ _ | / _ | / _ |
78 with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to eat a
/ _ _ _ ||
thousand years.⁹⁶ (GINSBERG, 1973, p. 9)

_ / | _ / | _ _ / | _ / | _ / | _ _ /
1 Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci

/ _ | / _ | / _ | _ / | _ _ _ _ / | _ _ / | _ _ / | _ _ | / _ _ | _ _ _ / | _
2 onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com lágrimas invulneráveis

/ _ | _ / | _ _ / | _ _ _ _ / | _ _ / | / _ _ | / _ _ _ | / _ | _ / | _ _ _ / | _ _ / | _
3 onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes que saem escondidos das tocas

/ _ | _ _ _ / | _ _ _ _ / | _ / | _ _ _ / | _ _ / | _ _ / | _ _ / | _ _ _ / | _
4 onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados estéreis e incendeiam
_ _ / | _
internatos

/ _ | _ _ / | _ _ / | _ _ _ _ / | _ _ _ / | _ _ _ / | _ / | _ _ / | _ / | _ / | _
5 onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam a descarga sobre o mundo
[...]

/ _ | _ / | _ / | / _ | / _ | _ _ / | _ _ _ / | _ _ _ _ / | _ _ _ _ _ / | _

⁹⁶ Na tradução de Willer: “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, / arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa, / hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite, / que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, fçutgando sobre os tetos das cidades contemplando jazz, / que desnudaram seus cérebros ao céu sob o elevado e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos, / [...] com o coração absoluto do poema da vida arrancado de seus corpos bom para comer por mais mil anos.” (GINSBERG, 2009, p. 25-34)

13 onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da imaginação (PIVA, 2000, p. 27)

A análise rítmica de alguns dos versos de *Howl e Paranoia em Astrakan*, dois poemas que são frequentemente comparados devido a Piva ter seguido uma estrutura semelhante à do poema de Ginsberg, mostra que existem semelhanças quanto ao afastamento do padrão iâmbico⁹⁷, mas que é realizado cada um à sua forma. O primeiro verso de ambos inicia-se com um dímetro iâmbico, isto é, dois pés iâmbicos (_ /), seguidos de uma deformação no terceiro pé, onde o iâmbico é substituído por um dáctilo (/ _ _) ou um anapesto (_ _ /), e o ritmo passa de 4/4 para 3/4. No entanto, em ambos o pé iâmbico retorna em outro momento do verso, o que faz com que o verso resista à monotonia causada por um ritmo excessivamente uniforme e racional, a partir da variedade de tonalidades, mas não distancie do seu ritmo, a partir da reincidência de pés, criando um espiral ao invés de uma marcha. Como de forma sensível descreve Whitman, os versos livres são como “ondas do mar” (FUSSELL, 1979, p. 82): líquidas e ondulantes, violentas em alguns momentos, seu movimento depende de fatores naturais; são semelhantes pelo caráter ondulatório mas raramente são idênticas; às vezes quebram no meio do mar, mas sempre retornam à sua margem.

Da mesma forma que, no verso livre, ocorre o afastamento do padrão iâmbico, que é referente à pulsação básica 4/4, mas este se mantém em sua base, sendo responsável o efeito de unidade na ondulação do verso, ocorre também no *jazz*, em que os pulsos de 4/4 ou 2/4 mantêm a unidade da performance, com suas extensas e complexas variações:

The basic pattern in the 4/4 or 2/4 beat underlying all jazz. [...] But hence also the delight, the subtle effects good jazz provides as the melodic phrases evade, anticipate, and return to, and then again evade the steady basic four-beat pulse which persists, implicitly or explicitly, throughout the performance.⁹⁸
(KOUWENHOVEN, 1998, p. 128)

O prazer proporcionado ao ouvinte pela quebra da expectativa rítmica ocorre, portanto, em função da forma como os pulsos afastam-se e ressurgem. E é nesse espaço de tempo, entre a descontinuação da batida básica 4/4 e o seu retorno infalível, que o poeta, como um solista, mergulha nas águas profundas daquele mar de que fala Whitman, deixando que a curiosidade pueril guie seu percurso, com um estilo de nado que marca sua identidade – nisso consiste a

⁹⁷ O pentâmetro iâmbico é o metro mais valioso para a racionalização segundo o *New Criticism*, sendo o seu afastamento uma recusa do pensamento racional e uma abertura para a valorização do inconsciente e da espiritualidade.

⁹⁸ “O padrão básico na batida 4/4 ou 2/4 é inerente a todo o jazz. [...] Mas daí também o prazer o, os efeitos sutis que o bom jazz proporciona à medida que as frases melódicas escapam, antecipam e retornam, e então evade o pulso básico estável de quatro batidas que persiste, implícita ou explicitamente, ao longo da performance.” (Tradução nossa)

improvisação, ou melhor, o “jazz break”. Essa pausa está relacionada ao já citado “corte” (*the cut*), essa natureza repetitiva da música que, através da improvisação, faz com que o solista se afaste de sua sequência harmônica. Nos versos citados já é possível perceber como ambos os poetas vão ampliando cada vez mais o compasso dos versos, a partir da utilização de pés cada vez mais extensos e densos. E quanto mais fundo mergulha o poeta, mais labirínticos se tornam seus versos: enquanto Piva retorna à costa já no 13º verso, mantendo ainda uma consistência na organização dos versos, Ginsberg vai ainda mais fundo, até o 78º verso, fazendo com que os versos em alguns momentos atinjam até sete linhas. Mas ambos, em seus versos finais, retornam à alternância primeira entre 4/4 e 3/4, que, no entanto, é quebrada por Piva nos pés finais, adicionando uma sequência quase prosaica de sílabas átonas, cujo efeito dissonante ressoa pelo ritmo o caos dos “aquários desordenados da imaginação”.

Outro recurso que conduz a sensação de retorno dos poemas é o paralelismo, que consiste na justaposição de imagens pela utilização de uma mesma estrutura sintático-semântica em mais de um verso. Marcando o início de cada verso, em *Howl* o paralelismo ocorre pela repetição da estrutura “*who* + verbo, e, à mesma maneira, em *Paranoia em Astrakan* pela estrutura “onde + substantivo”. A exploração do recurso paralelístico na modernidade é uma herança da poesia whitmaniana, na qual se deriva da bíblia, mas que em Piva sua utilização é derivada essencialmente dos rituais religiosos, como os cantos xamanísticos e cantos de cura, que eram parte de sua crença religiosa, como também os sermões da igreja negra, que originaram as manifestações de repetição no *jazz* e na cultura negra em geral (SNEAD, 1998, p. 72). A repetição paralelística age como uma coluna, em que são incorporados os fragmentos de um todo. Sua realização assemelha-se com o processo do “corte” do *jazz*, porque sempre que o enunciador é distanciado pelo êxtase, ele retorna ao núcleo que une todos os fragmentos que são proferidos: como o compasso 4/4 ao qual o músico sempre retorna em sua improvisação, ou o “Senhor” a quem se remete o discurso religioso e que é sempre evocado pelo orador, Ginsberg repetidamente evoca aquele “alguém” a quem ele se refere, e Piva, aquele “lugar”.

Segundo Jakobson (1970, p. 74), o paralelismo pode ser comparado ao chamado “corte dinâmico” utilizado na montagem cinematográfica, uma justaposição de tomadas e sequências contrastantes que é utilizada para suscitar ideias na mente do espectador, ideias estas que não são veiculadas por cada tomada ou sequência em si. Eisenstein define o “corte dinâmico” como “dois pedaços de filme de qualquer tipo” que, quando “colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”⁹⁹. Podemos observar essa

⁹⁹ EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002, p. 14.

justaposição paralelística também nos cantos xamânicos, que utilizam do princípio de que “cada linha nada mais é do que fragmento de uma imagem maior em que vemos a pessoa do cantador se deslocar por posições outras do cosmos”¹⁰⁰. As marcas do discurso ordinário cruzam os níveis individual e universal e revelam ritmos que compõem o mundo ordinário. O “quem” e o “onde”, aos quais Ginsberg e Piva, respectivamente, se referem, tem um alcance indeterminado. Nesse ambiente instável, substituir o seguimento da regra pela experimentação é uma forma democrática de expressão, que valoriza uma cultura múltipla e fragmentária, ou melhor, uma cultura baseada na ideia do “corte” (SNEAD, 1998, p. 68), em oposição à cultura dominante. Dessa forma, retornamos à nossa harmonia original, correspondendo ao ideal romântico de Emerson, que a união perfeita decorre da junção de unidades isoladas (KOUWENHOVER, 1998, p. 128), e que o *jazz* consegue exprimir de forma absoluta.

Segundo Bosi (1977), em Whitman e nos poetas que recuperam o seu estilo, como Ginsberg e Piva, os paralelismos e as enumerações suprem a sensação de retorno que o verso tradicional produz com as suas sílabas acentuadas simetricamente. As enumerações consistem em um encadeamento de ideias ininterrupto que produz um ritmo extasiante no verso longo. Este recurso está em sintonia com os já citados fundamentos “lag in procedure” e “timing” da prosódia bop espontânea de Kerouac, já que consiste na sequência ininterrupta de palavras-ideia sem pausa para escolhê-las, que resulta num grande ritmo de adição. Dessa forma, como o paralelismo, a enumeração parte da aglomeração de fragmentos para a constituição de um todo que não consegue ser limitado a uma representação horizontal – apesar de Whitman não recorrer ao total improvisado em suas enumerações. Os seguintes versos de *Howl* e *Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)* são, à moda de Whitman, intensamente longos e compostos por enumerações:

Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery dawns, wine drunkenness over the rooftops, store front boroughs of teahead joyride neon blinking traffic light, sun and moon the tree vibrations in the rearing winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king light of mind ¹⁰¹ (GINSBERG, 1973, p. 10)

eu vejo putos putas putas patacos torres chumbo chapas chopos vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror (PIVA, 2000, p. 42)

¹⁰⁰ CESARINO, P. de N. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, vol.12, n.1, Rio de Janeiro: 2006.

¹⁰¹ Na tradução de Willer: “solidez de Peiote dos corredores, aurora de fundo de quintal com verdes ares de cemitério, porre de vinho nos telhados, fachadas de lojas de subúrbio na luz cintilante de néon do tráfego na corrida de cabeça feita do prazer, vibrações de sol e lua e árvore no ronco de crepúsculo de inverno de Brooklyn, declamações entre latas de lixo e a suave soberana luz da mente” (GINSBERG, 2009, p. 26)

No verso de Ginsberg, há aliteração dos sons [b] e [d], e no verso de Piva, de [p], [b], [t], isto é, consoantes momentâneas que dão a sensação de batida, choque, de um ruído seco repetido (CANDIDO, 1996, p. 35). As aliterações estão aliadas a uma reincidência de pés binários, cujo acúmulo de tempos fortes atribuem um ritmo violento ao verso. Assim, o ritmo representa o contexto urbano-moderno e como suas imagens se chocam com o indivíduo, sem que haja tempo para compreendê-las. O ritmo também é marcado também pela sincopação, como no verso de Piva, em que podemos observar no início a composição de um tetrâmetro iâmbico, correspondendo a um ritmo como “ba-dum, ba-dum, ba-dum, ba-dum”, que é rompido pela palavra “patacos”, cujo pé anapéstico cria um ritmo como “daba-dum”, e a mesma sequência retorna logo em seguida. O ritmo que se cria parece feito para um conjunto completo de bateria, o que é intensificado pelas aliterações – e consoantes momentâneas ainda acompanham a aliteração da consoante contínua [ch], que possui a aspereza de um prato. A repetição atua na poesia como os instrumentos de percussão atuam no *jazz*, pois eles sustentam a batida básica de 4/4 ou 2/4 na base da composição (KOUWENHOVER, 1998, p. 128).

Já os instrumentos de sopro são convertidos também em aliterações, pela repetição de consoantes contínuas espirantes sibilantes (s, z, f, v), que criam a sensação de que as palavras estão sendo sopradas no verso, como ocorre nos seguintes versos de *Howl* e *Poema lacrado*, onde é possível perceber como os sons de sopro (consoantes contínuas) estão em alternância com os sons de batoque (consoantes momentâneas):

and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew the suffering of America’s naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio ¹⁰³ (GINSBERG, 1973, p. 9)

meu abraço plurissexual na sua
imagem niquelada
onde o grito
desliza suavemente nos seios fixos (PIVA, 2000, p. 90)

Os protagonistas¹⁰⁴ do poema de Ginsberg, sob a “roupagem fantasmagórica do jazz”, fazem “soar o sofrimento da mente nua da América pelo amor”. A palavra “blew”, traduzida por Willer como “soar”, tem o sentido de “soprar”, e opera sobre a palavra “suffering” (“sofrimento”), que é composta pelas aliterações de [s] e [f]. No “saxophone cry”, a própria

¹⁰³ “e se reergueram reencarnados na roupagem fantasmagórica do jazz no espectro de trompa dourada da banda musical e fizeram soar o sofrimento da mente nua da América pelo amor num grito de saxofone de eli eli lama lamma sabactani que fez com que as cidades tremessem até seu último rádio” (GINSBERG, 2010, p. 34)

¹⁰⁴ Aqui, como por todo o poema, Ginsberg se refere ao “who” ou “os expoentes” da sua “geração”.

palavra “saxophone” contêm aliterações em [s] e [f], e este “grito de saxofone” fez “tremor as cidades”, onde a aliteração em [ch], [v] e [s] de “shivered the cities” relaciona-se com o som do saxofone e com o tremor que este causa. Retomamos à sensibilidade utópica que se faz presente tanto no *jazz* quanto no pensamento romântico: um grito de saxofone, que declama as últimas palavras de Cristo na cruz (“eli eli lamma lamma sabacthani”), representa o sofrimento da América nua, vulnerável e despida do ideal ilusório de *American way of life*. “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”: como espectros, sob os escombros da América decadente, os poetas rebeldes e músicos de *jazz* reverberam o clamor dos oprimidos.

Essa comunicação vigorosa da emoção humana é, segundo Hobsbawm (2006), o efeito mais poderoso do *jazz*, e que reflete as suas origens do *spiritual/gospel-song*, dos cantos religiosos que expressam a súplica pela salvação divina, como o sopro angustiante do saxofone de Charlie Parker, que lembra “um grito de gospel das congregações do Sul” (HOBSBAWM, 2006, p. 151). A imagem do grito aparece também nos versos de Piva em “Poema lacrado”, um grito que “desliza suavemente nos seios fixos”, e a aliteração de [s] e [v] acentua o efeito de deslizamento. Os “seios fixos”, em que se debruça o “abraço plurissexual”, podem simbolizar um núcleo, sólido como a “imagem níquelada”, como o padrão sobre o qual desliza esse grito, essa paixão, em seu improviso livre, plurissexual. No mesmo poema, Piva menciona os músicos Miles Davis (1926-1991) e Charlie Parker (1920-1955), fazendo alusão à influência destes músicos em seus versos:

Miles Davis a 150 quilômetros por hora
caçando minhas visões como um demônio
uma avenida sem nome e uma esferográfica Parker
nos meus manuscritos (PIVA, 2000, p. 93)

Enquanto Miles persegue desvairado suas visões, Parker escreve seus manuscritos. O ritmo ansioso do trompete de Miles e do saxofone de Parker é refletido nos próprios versos: seja na aliteração de [s] [v] [f] em “caçando”, “visões”, “esferográfica” e “manuscritos”; ou na sua organização, cujos versos livres, diferente dos demais analisados, são curtos e fracionados, marcados por enjambements, à moda do verso meditativo de Williams. Os *enjambements* fazem os versos se moverem de forma imprevisível, e a distribuição irregular na página também conduz seu movimento. A fragmentação e sua perplexidade acompanham o sentimento de angústia e claustrofobia que cerca o poema, como se o poeta estivesse se revolvendo, aprisionado em seu poema “lacrado”, onde é perseguido por esses fantasmas. Ao final, declara: “no meu cérebro oito mil vagalumes / balbuciam e morrem” – as ideias que se alvoroçam na mente, sob a forma de um animal que emite luz, encerram-se em um gemido, sem ganhar voz.

O grito que se emite na poesia de Ginsberg e Piva não é somente um grito, mas um alarido. As diversas vozes que se unem resultam num ruído que não tem espaço suficiente nas formas fixas, como Hobsbawm descreve o *jazz* dos primeiros tempos, que “parecia apenas um conjunto de metais não disciplinado tocando em um local pequeno demais para o seu som” (2006, p. 274). Na contramão da cultura dominante, músicos e poetas buscam formas de estabelecer um movimento autêntico e popular, com o intuito de dialogar com aqueles que compartilham as mesmas inquietações. Pelo inconformismo, os jovens transcendem a esterilidade espiritual da modernidade, restaurando linguagens primitivas que não foram perturbadas pela racionalidade abstrata.

Partindo de um confronto com a ideologia do progresso, o diálogo com o *jazz* faz com que a poesia de Allen Ginsberg e Roberto Piva estenda a agenda surrealista, que já ambicionava “ultrapassar os limites da “arte” – como atividade separada, institucionalizada, ornamental” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 200), estimulando a escrita “até os limites extremos do possível” (BENJAMIN, 1987, p. 22), encontrando-se nos traços que fossem necessários para reconstituir o sentido de uma experiência. Da liberdade do *jazz* provém outras formas de liberdade, que compreendem a polifonia social que compõe a sociedade, espelham a individualidade de cada sujeito que, como notas sobrepostas, tem seu espaço nesse polirritmo. O *jazz* e a poesia são, para esses poetas, vias de resistência na arte:

Quando era um adolescente, eu era um delinquente. Era uma pessoa que vivia absolutamente dedicada às festas, brigas, drogas, e foi muito natural perceber que era dali que se fazia a poesia. Porque a poesia, junto com o jazz, é o único fenômeno fundamentalmente anarquista. Não falo do anarquismo libertário, mas do anarquismo suicidário. A rebelião poética está muito próxima da rebelião humana. Isso não tem nada a ver com o marxismo-leninismo, isso tem a ver com o inconformismo. (COHN, 2009, p. 90)

A linguagem da vida cotidiana é a fonte para uma expressão artística autêntica. Os diferentes estilos de vida que se dispõem sobre as ruas e os nossos olhos tomam o primeiro plano na visão do poeta, que busca alternativas de existência opostas às realidades entediantes da “família nuclear” (RUSSELL, 2002, p. 11). A desordem de um mundo convulsionado, devastado pela guerra e pela desumanização do capital, reflete-se na caoticidade de versos que trabalham com o acúmulo de imagens e sensações, não deixando se perder nenhum fragmento solto, a fim de reconstituir a grandiosidade da emoção genuinamente humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A afirmação de Piva de que “a rebelião poética está muito próxima da rebelião humana” contempla todo o trajeto que percorremos até aqui. A tensão do Eu em desacordo com o seu meio é o centro da visão de mundo romântica que se desenvolve ainda no século XX. A partir dessa ideia, desdobram-se sentimentos e aspirações que estão em diálogo com a tradição: o Eu retorna ao plano principal da ação, sua inquietação está diretamente relacionada ao caos externo, e a tensão e o desacordo vinculam-se a ideia de contestação, estimulando a centelha da resistência em relação ao meio, este que engloba a sociedade e seus valores, a cidade, o sistema político-econômico, enfim, toda a ordem dominante. A modernização tirânica arruína o ser, e o sujeito arruinado retribui sua crueldade, impulsionando a destruição absoluta do real: “não serei paz / eu quero a destruição de tudo que é frágil” (PIVA, 2000, p. 128).

Os versos de Allen Ginsberg e Roberto Piva relatam a história dos perdedores, dos fracassados, “é a história do que se perde, do que vai pelo ralo do capitalismo, feito matéria imprestável e sem nome canalizada no canto” (ARRIGUCCI, 2010, p. 48). Convergem através de uma espécie de “destruição criadora”, nos termos de Roszak (1969), uma absoluta imersão na catástrofe, um impulso de violência que aniquila tudo o que vê pela frente para que se desobstrua o caminho em um presente fechado em si mesmo, o presente ininterrupto do tempo histórico, permitindo o acesso a um novo tempo fora do tempo: o tempo da utopia. O retorno ao passado, a um tempo anterior à modernidade capitalista, é um princípio chave do pensamento romântico que não significa propriamente um regresso, mas uma imersão no tempo da utopia, que é movido pelo acaso, pelo devir, e desorganiza o tempo retilíneo da história. Esse retorno pode ocorrer através da recuperação de mitos, da reconciliação entre sagrado e profano, pela rememoração e ruptura messiânica do tempo histórico, pela valorização das imagens e ritmos do inconsciente, etc.

O desencantamento do mundo e a racionalidade abstrata despertam a necessidade de resgatar os mitos, os sonhos, o imaginário que foi suprimido pelo valor de troca. Para tanto, analisou-se aqui como Ginsberg e Piva recuperam comportamentos primitivos que resistem à quantificação e à razão, como as experiências místicas, a aproximação entre o sagrado e o profano, a sacralização do corpo, a loucura e o desregramento dos sentidos, etc. Entretanto, apesar de consistir em uma fuga da realidade, os poetas conciliam essas manifestações subjetivas à realidade concreta, representam a proximidade entre a realidade visível e insível, como a subjetividade humana está intrínseca à experiência vivida – já dizia a célebre frase de

Piva, “só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental”. Segundo Löwy e Sayre (2015, p. 64-5), os românticos vão resistir à abstração racionalista através dessa reabilitação dos comportamentos não racionais, como o amor, a loucura, os instintos e as esferas do inconsciente, etc, mas ainda com um “retorno ao concreto”, aos aspectos da realidade concreta e da história, em uma aproximação entre os estados místicos da consciência e a realidade objetiva, de forma a recuperar a unidade perdida entre o Eu e a Natureza, mesmo que modificada pela modernidade técnica.

A quantificação e a mecanização da sociedade moderna, e a conseqüente dissolução dos vínculos sociais, despertam a necessidade do Eu reencontrar-se a si mesmo e ao outro, reestabelecer sua união primordial com a Natureza, já que constata que algo foi perdido, em nível individual e coletivo. A fragmentação da comunidade humana tem como representação a cidade, cuja configuração isola os sujeitos dentro de suas determinadas funções sociais, e constitui-se pelo conjunto artificial da sociedade moderna. Ao verem a sociedade cada vez mais fragmentada e seus indivíduos cada vez mais solitários, os românticos buscaram resistir à alienação das relações humanas e à destruição do ideal de comunidade que constituía a vida social moderna. Movidos pelo desejo de reencontrar esse “lar”, de reestabelecer uma relação harmônica em comunidade, a antiga unidade que foi rompida, mostravam que esta não constituía a única opção de existência.

Através da análise de *Howl*, observou-se que Ginsberg desmistifica a imagem sublime acerca do ideal de vida moderno-burguês, mas não chega a conceber um universo alternativo onde o indivíduo possa recuperar a sua humanidade, como afirma também Berman (2007), que reconhece como única alternativa apenas seu próprio niilismo. Berman defende como saída “uma inserção prática e ativa na situação”, já que só a modernidade pode negar a si mesma, e identifica essa saída somente nos modernistas da década de 1960, que vão imergir na vida cotidiana da rua, cenário central dos versos de Piva. O poeta percorre as ruas da cidade de São Paulo anarquizando tudo o que perpassa seu olhar, compondo o que Arrigucci Jr. (2010) chama de “mundo delirante”, que traz aquilo que os modernistas da década de 50, entre eles Ginsberg, não conseguiram alcançar. A cidade de São Paulo não é somente um espaço, mas também uma ideia, uma alegoria que representa a decadência da modernidade pela avidez do progresso. Em *Paranoia*, seu modo de olhar o espaço urbano permite que as barreiras entre o derrotismo e o otimismo sejam transcendidas, uma vez que o poeta-personagem exalta os traços de humanidade que permanecem vivos nos pequenos detalhes do ambiente que parece devastado, reunindo esses fragmentos de forma a criar um outro ambiente. A fuga da realidade consiste, portanto, em encarar o ambiente de decadência do progresso para reconhecê-lo de outra forma.

Essa imersão na vida cotidiana é representada também pelo ritmo, marcado pela valorização da prosódia da oralidade, que reproduz as vozes que emanam pelas vielas. Por meio de uma pulsação irregular e um ritmo sincopado, que são determinados de forma espontânea pelo experimento improvisatório, o ritmo do *jazz* representa as contradições sociais e compreende as ansiedades de diversos povos imersos na caoticidade da modernidade. O *jazz* move-se de acordo com o nosso ritmo original, que só se torna possível através da improvisação, pois esta se baseia na recorrência de pulsos que nos são íntimos. A não-linearidade do ritmo jazzístico se reflete nos versos de Ginsberg e Piva através dos versos livres, cuja duração é variável, determinada pelo fôlego do poeta, e cujo ritmo, analisado por meio dos pés rítmicos interpretados como elementos sonoros, como batidas, é composto por um fluxo ondulatório, dinâmico, característico da nossa fala, que é conduzida por estímulos e interrupções. Por último, um aspecto notável nos versos de Ginsberg e Piva é a repetição, visto que a associação de ritmos fragmentários, descontínuos, resulta em uma abundância de formas não-lineares que são compreendidas pela sonoridade caótica do *jazz*.

No romantismo, o ritmo e a analogia são formas de oposição ao pensamento lógico. A visão analógica de mundo retorna na visão de mundo moderna em consequência da hegemonia do tempo do progresso, que rege o mundo moderno, e aparece no romantismo como nostalgia de um tempo pré-capitalista, traduzida pelos românticos como ritmo verbal em seus versos. Diante do racionalismo do Século das Luzes, o romantismo adota uma filosofia da natureza e do homem baseada no princípio da analogia: “Tudo” – diz Baudelaire em *L'art romantique* –, “tanto o espiritual como o natural, é significativo, recíproco, correspondente [...], tudo é hieroglífico [...] e o poeta é apenas um tradutor, aquele que decifra”. Versificação rítmica e pensamento analógico são as duas faces de uma mesma moeda: adotar o princípio da analogia significa retornar ao ritmo. Dessa forma, a ruptura das formas fixas através da valorização da espontaneidade é uma forma de retornar ao pensamento analógico e, conseqüentemente, ao nosso ritmo. O retorno aos românticos é, da mesma forma, um retorno à nossa essência moderna, onde firmamos nossas raízes, para que dela não nos distanciemos, e para que nos reconheçamos como essa parte de um todo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **A Escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Sobre a modernidade**. Org. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun K. M. da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. **Baudelaire e a modernidade**. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987
- _____. **On Hashish**. Trad. Howard Eiland. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- BERENDT, Joachim E. **O jazz: do Rag ao Rock**. Trad. Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLAKE, William. **O matrimônio do Céu e do Inferno; O livro de Thel**. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRINNIN, John M. **William Carlos Williams**. São Paulo: Martins, 1964.
- BRITTO, Paulo H. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. **O estudo analítico do poema**. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 2006.
- _____. **Romantismo, negatividade, modernidade**. Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 01, 2006, p. 137-141.
- CHAVES, Reginaldo S. **Flanar pela cidade-sucata compondo uma estética da existência: Roberto Piva & seu Devir Literário Experimental (1961-1979)**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Teresina, p. 190. 2010.
- CLEMENTE, Fabrício C. **Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 122 p. 2012.
- COHN, Sergio (Org.). **Geração Beat - Encontros** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

- _____. **Roberto Piva - Encontros** (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Trad. Beatriz Perrone-Moisé e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIOT, T. S. **De poesias a poetas**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ESTERHAMMER, Angela. “Spontaneity, Immediacy, and Improvisation in Romantic Poetry”. In: MAHONEY, C. (Org.). **A Companion to Romantic Poetry**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 321- 336.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FROES, L; BIVAR, A et al. **Alma Beat**. L&PM: Porto Alegre, 1984.
- FUSSELL, Paul. **Poetic meter and poetic form**. New York: McGraw-Hill, 1979.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Poeta en Nueva York: Nueve Meses en Manhattan (1929-1930)**. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.
- GINSBERG, Allen. **Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995**. New York: Harper Collins, 2000.
- _____. **Howl and other poems**. San Francisco: City Lights Books, 1973.
- _____. **The Essential Ginsberg**. Org. Michael Schumacher. New York : Harper Perennial, 2015.
- _____. **Uivo, Kadissh e outros poemas**. Tradução e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GREEN, James. **A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Trad. Cristina Fino e Cássio. Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEINE, Sphanie. “Ebb and Flow: Breath-Writing from Ancient Rhetoric to Jack Kerouac and Allen Ginsberg”. In: ROSE; HEINE; al. **Reading Breath in Literature**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 91-111.
- HOBBSBAWM, Eric J. **A era do capital (1848-1875)**. Trad. Luciano Costa Neto. 21 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- _____. **História social do jazz**. Trad. Angela Noronha. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- HUNGRIA, C; D’ELIA, R. **Os dentes da memória – Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- KOUWENHOVEN, John. “What’s “American” About America”. In: O’MEALLY, R. (Org). **The jazz cadence in American culture**. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 123-136.

LAUTRÉAMONT, Comte de. **Les Chants de Maldoror**. Bruxelles: A. Lacroix, 1869.

LOTT, Eric. “Double V, Double-Time: Bebop’s Politics of Style”. In: O’MEALLY, R. (Org). **The jazz cadence in American culture**. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 457-468.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Walter Benjamin – Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACKEY, Nathaniel. “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”. In: O’MEALLY, R. (Org). **The jazz cadence in American culture**. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 602-628.

MOISÉS, Carlos F. **Poesia e utopia: sobre a função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Escrituras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

O’MEALLY, Robert (Org). **The jazz cadence in American culture**. New York: Columbia University Press, 1998.

PAZ, Octavio. **Alternating Current**. Trad. Helen Lane. New York: Arcade Publishing, 2011.

_____. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

PEARCE, J; ASCH, R. **The Romantic Poets Blake, Wordsworth and Coleridge**. San Francisco: Ignatius Press, 2015.

PÉCORÁ, Alcir. “Prefácio”. In: PIVA, R. **Um estrangeiro na legião**. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

PEIXOTO, Nelson B. 1996 “Cidades desmedidas”. In: NOVAES, A. (org.) **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit – t. 3: Le temps raconté**. Paris: Seuil, 1985.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIMBAUD, Arthur. **Une saison en enfer**. Bruxelles: Alliance Typographique, 1873.

ROSZAK, Theodore. **The Making of a Counter-Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful**. New York: Anchor Books, 1969.

RUSSELL, Jamie. **The Pocket Essential: The Beat Generation**. Harpenden: Pocket Essentials, 2002.

SANTOS, Alcides C. dos. **Visões de William Blake**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SANTOS, Fernando B. O Canto dos Helenos: poesia e performance. In: **Clássica**, Belo Horizonte, v. 25, n. 1/2, 2012. pp. 231-249.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito (1903)**. Mana. Rio de Janeiro. Vol.11, n.2, oct. 2005.

SNEAD, James. “Repetition as a Figure of Black Culture”. In: O’MEALLY, R. (Org). **The jazz cadence in American culture**. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 62-81.

SPITZER, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna”. In: _____. **Linguística e historia literaria**. 2 ed. Madrid: Editorial Gredos, 1989, pp. 247-291.

WEBER, Max. “A Ciência como Vocação”. In: _____. **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHITMAN, Walt. **The Complete Poems**. London: Penguin Books, 2004.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. **Os rebeldes: Geração Beat e o anarquismo místico**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WILLIAMS, William C. **The Collected Poems of William Carlos Williams: 1939-1962**. New York: New Directions Books, 2001.

WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: NOVAES, Aduino (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 283-299.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.