

**TRIP: GERAÇÃO BEAT E OS ESCRITORES LUSÓFONOS - UM ESTUDO  
COMPARADO**

by

MIGUEL GULLANDER METELLO DE NÁPOLES

submitted in accordance with the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY IN LANGUAGES, LINGUISTICS AND  
LITERATURE

in the subject

Portuguese

at the

UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA

SUPERVISOR: PROFESSOR CARLOS CEIA

MARCH 2021

## Declaration

Student number: 55483186

I declare that this thesis entitled 'TRIP: Geração Beat e os escritores Lusófonos - Um estudo comparado' is my own work and that all the sources that I have used or quoted have been indicated and acknowledged by means of complete references.

I further declare that I submitted the thesis to originality checking software and that it falls within the accepted requirements for originality.

I further declare that I have not previously submitted this work, or part of it, for examination at Unisa for another qualification or at any other higher education institution.



17/03/2021

---

(Signature)

---

(Date)

## **Acknowledgements**

Gostaria de demonstrar a minha profunda gratidão a estas pessoas: Professor Doutor Carlos Ceia, Doutor Paulo Ferreira, Connie Lopes, Verónica Metello, m.parissy, Tiago Gomes. E aos meus pais, claro.

## Abstract

This PhD thesis is about the impact and influence of the American counterculture movement known as the Beat Generation on lusophone writers. In this thesis the topic “TRIP” will be analysed in relation and comparison with the Beats. The Trip will be seen in its different contexts and meanings. The Beat Generation and the lusophone authors experienced many different forms of Trip, from the artistic and rebellious Trip, to the geographical, religious, political, sexual and the drug Trip.

As investigative material for this thesis I started by consulting the primary sources, written by the Beats and lusophone writers by them influenced. Most of their material speaks for itself, having as form and content a voice of almost continuous *manifesto*. Also, the importance of direct reference to the Beats and lusophone writers by them influenced is because their work is completely contemporary and actual, what makes of their works their own best spokesman. From the North American writers I give special attention to Jack Kerouac, William Burroughs and Allen Ginsberg. From the lusophone writers, from Portugal, I give special attention to Al Berto (with focus on “À Procura do Vento Num Jardim d’Agosto”), and from Brazil, to Roberto Piva (the whole of work). I also included, without the same depth, from Portugal Herberto Helder (with the short story “Teorema” from *Os Passos em Volta*) and Levi Condinho, with the poem “Jazz”; and from Brazil, Eduardo Bueno (varied texts).

As philosophical axis I used the analytical standpoint of Guattari and Deleuze. Simultaneously I used multiple sources of information and works related to the Beats. I will not list all those sources presently, but I would like to refer the importance of magazine articles, films, music albums, the internet, besides the books, in this dive into the subject matter in hands. The availability of this varied type of sources reveals the other cultural areas (areas of popular impact) where the Beats started to spread their influence.

I also had to investigate many parallel works, that are not “Beat” in themselves, but are related to the Beats. I am referring specifically to the investigation I had to do in Shamanism, Buddhism, literary experimentalism, consciousness alteration, conceptions of body, mapping and deterritorialization.

Furthermore, I used the conventional sources, that included biographers and critics well known in this area, and authors like Campbell, Eliade, Nicosia, Charters, Mottram, Pécora, Willer, Martins, McKenna,

## Keywords

Literary experimentalism; Body-Without-Organs; Shamanism; Sexual Revolution; Buddhism; Drugs; Altered States of Consciousness; Body Conceptions; Becoming; Mapping and Deterritorialization, Al Berto; Roberto Piva; Levi Condinho; Herberto Helder; Eduardo Bueno.

## Resumo

Esta tese de doutoramento é sobre o impacto e influência do movimento americano de contracultura conhecido como Geração Beat em autores lusófonos. Nesta tese o tópico da “Trip” será analisado em relação e comparação com os Beat. A Trip nos seus diferentes contextos e significados. A Geração Beat e os autores lusófonos experienciaram muitas formas diferentes de Trip, desde a Trip artística e rebelde, à Trip geográfica, religiosa, política, sexual e das drogas.

Como material de investigação para esta tese comecei por consultar as fontes primárias, escritas pelos Beat e os autores lusófonos por eles influenciados. A maior parte do seu material literário fala por si mesmo, tendo em forma e conteúdo um tom quase contínuo de manifesto. Também, a importância deste trabalho se referir diretamente aos Beat e autores lusófonos por eles influenciados é porque o seu trabalho é completamente atual e recente, o que faz dos seus trabalhos os seus melhores porta-vozes. Dos autores norte-americanos dou atenção particular a Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg. Dos autores lusófonos, de Portugal, dou atenção particular a Al Berto (com incidência em “À Procura do Vento Num Jardim d’Agosto”), e do Brasil, ao Roberto Piva (obra no todo). Incluo também, de forma menos aprofundada, de Portugal, Herberto Helder (o conto “Teorema” de *Os Passos em Volta*) e Levi Condinho, poema “Jazz”; e do Brasil, Eduardo Bueno (textos vários).

Como eixo filosófico utilizei o prisma de análise guattaro-deleuziano. Simultaneamente utilizei múltiplas fontes de informação e trabalhos relacionados com os Beat. Não irei listar todas essas fontes neste momento, mas gostaria de referir a importância de artigos de revistas, filmes, álbuns de música, internet, além dos livros, neste aprofundamento do conhecimento geral do assunto em mãos. A disponibilidade deste variado tipo de fontes revela as outras áreas culturais (áreas de impacto popular) em que os Beat começaram a exercer a sua influência.

Também tive de fazer investigação em muitos trabalhos paralelos, que não são “Beat” em si mesmos, mas que se relacionam com os Beat. Estou a referir-me especificamente à investigação que tive de fazer em Xamanismo, Budismo e experimentalismo literário, alterações de consciência, concepções de corpo, mapeamento e desterritorialização.

Para além disto, utilizei fontes convencionais, que incluem biógrafos e críticos bem conhecidos nesta área e autores, como Campbell, Eliade, Nicosia, Charters, Mottram, Pécora, Willer, Martins, Mckenna.

## Palavras-chave

Experimentalismo Literário, Corpo-sem-Orgãos; Xamânismo; Revolução Sexual; Budismo; Drogas; Estados Alterados de Consciência; Conceções de Corpo; Devir; Mapeamento e Desterritorialização.

## Table of Contents

Declaration	i
Acknowledgements	ii
Abstract	iii
INTRODUÇÃO	1
1. A TRIP EXPERIMENTAL	4
2. A TRIP DA ESTRADA	29
3. A TRIP DA DROGA	58
4. A TRIP DO DEVIR	86
5. CONCLUSÃO	114
BIBLIOGRAFIA	119



## INTRODUÇÃO

Algum tempo antes da sua morte Jack Kerouac, referindo-se à Geração Beat, disse, “after me, the deluge”... No entanto, toda a inquietação e tumulto causado pelos Beat já tinha ido para lá deles mesmos, e as ondas de expansão eram agora demasiado grandes para serem paradas mesmo com a morte do seu mais proeminente avatar, Jack Kerouac.

O impacto da Geração Beat não se restringiu a um período histórico entre os anos 50 e o movimento Flower Power... As repercussões da Geração Beat são, de facto, ainda sentidas hoje. Os escritores da Geração Beat continuam a ser lidos, e novas gerações são capazes de encontrar neles as questões perenes que não se tornaram demasiado obsoletas para um novo milénio e os seus problemas. A Geração Beat foi mais além do seu próprio tempo, não só porque alguns dos seus mais influentes protagonistas viveram até há pouco tempo, mas especialmente por causa das questões e desafios sociais, psicológicos e espirituais que propuseram. Na linha destes autores, temos dois escritores lusófonos que, com o tempo, têm vindo a ganhar proeminência: Al Berto e Piva. À distância do tempo começou-se a ver a sua imensa originalidade e, principalmente, ousadia.

Estes autores, Beatnik e lusófonos, e os seus trabalhos provêm de outra esfera de intensidade e velocidade. Uma intensidade e velocidade muito superior à que a sociedade consegue acompanhar ou instrumentalizar. São campos de intensidade e velocidade não organizados em sistemas, como organismo. São experiências não normalizadas ou enquadradas – ou aceites. Para estes artistas tudo é um modo de experiência. E toda a experiência é entendida como experimentação – avançar, fazendo disso o mapa. Ou seja, nomadizar, sem mapa prévio. O mapeamento é feito pelo próprio caminho e vida, daí a evolução enquanto rizoma oposto ao modelo estrutural de árvore. Isso inclui, naturalmente, o caos e a velocidade que são afectos – logo, potências ou desejos, como Vida. Daí que a sociedade tenha respondido com os rótulos de loucos, delinquentes, criminosos, enquanto o que se opera, na verdade, é a caminhada esquizofrénica – a Via do Xamã – de um empirismo transcendental. Neste paradoxo a intensidade é a natureza da “diferença” por oposição ao “mesmo” da representação. A arte destes autores desconstrói os modelos, os organismos – os órgãos organizados, entre si, em sistemas. Procura-se uma *outra ordem*, vivida pelo corpo, um Corpo sem Órgãos, que é o plano da pura intensidade. O trabalho artístico e vida destes autores opera em rizoma, como o tubérculo que se desenvolve a partir



de núcleos espalhados, e não a partir de um eixo único, escola, partido, seita. Não há o eixo do modelo da árvore, pelo contrário, como podemos constatar das obras e vidas desses autores, é horizontal e errático. Sem dicotomias, desenvolve-se e cresce, sem eixos – para os lados, para onde e como for necessário.

De múltiplas formas a Geração Beat, Al Berto e Piva (e outros lusófonos por ela influenciados), confrontaram a sociedade e os seus tabus hipócritas, expondo os seus desejos e medos inconfessados e proibidos. Mais ainda, os Beat ameaçaram esta mesma sociedade ao, microscopicamente, analisarem as suas principais estruturas – nomeadamente poder, linguagem e sexualidade – e, deliberadamente, quebrarem as suas regras. Pode-se dizer que este foi um movimento muito perigoso, porque os seus protagonistas estiveram proximamente em contacto com o núcleo profundo dos sistemas para os quais eles constituíam uma ameaça: Burroughs, Kerouac, Ginsberg, Al Berto e Piva, para nomear os principais, conheciam e sentiam, em profundidade, o ambiente em que atuavam – eles eram homens do mundo, por dentro dos problemas políticos, por dentro da vanguarda dos círculos artísticos, atravessando as estradas do continente, arriscando a sua saúde e sanidade: as suas vidas eram uma busca e demanda – em busca da Trip, que era ser Beat. Beat num mundo de “*squares*”.

Esta Trip é o tópico da tese aqui apresentada. Por Trip, neste trabalho, tem-se por significado 4 aspetos diferentes, mas complementares: a Trip literária, i.e., as inovações técnicas e artísticas apresentadas pelos Beat e os lusófonos por eles influenciados, como homens de letras, e os seus objetivos revolucionários. Como disse Burroughs: “I’m concerned with the precise manipulation of word and image... to create an alteration in the reader’s consciousness”<sup>1</sup>

Em segundo lugar, a Trip no sentido da busca de si-mesmo, por rotas geográficas, pelas estradas, uma Trip em busca das “*unspeakable voices*” da Individualidade, uma Trip que está presente por toda a história e tradição americana e lusófona. Uma Trip que toma a forma do espírito pioneiro que fez destes escritores verdadeiras versões modernas dos *frontier’s man*, dos descobridores, numa demanda social e espiritual, seguindo os passos de uma tradição que inclui Emerson, Thoreau, Whitman, Melville, Artaud e Tzara.

---

<sup>1</sup> Edward Foster: *Understanding the Beats*, Columbia, University of South Carolina Press, 1992, pp 169.

Em terceiro lugar, esta Trip também inclui o uso de drogas, o que é um ponto muito importante, não só por causa das suas implicações sociais, mas particularmente como meio de se chegar a certo objetivo. Este objetivo será mais do que um de hedonismo, mas está relacionado com um desejo genuíno e dramático de comunicação e autoconhecimento. Aí analisaremos com muito detalhe o conceito guattaro-deleuziano de construção de um “corpo-sem-orgãos”, o CsO.

Finalmente, a Trip do devir – espiritual, religiosa, filosófica – que é explícita no interesse particular e agudo que estes escritores tiveram nas filosofias Orientais, no Budismo Tibetano, Zen e xamanismo... e no culto da morte e sua antecipação.

Será importante referir *o fio dourado de filosofia perene* que atravessa estas, aparentemente, diferentes tradições ancestrais: a palavra xamã. A palavra “shaman comes to us, through the Russian, from the Tungusic *saman*.”<sup>2</sup> A palavra Pali “samana”, com que está etimologicamente ligada, era a palavra utilizada para categorizar Gautama, o Buda, antes da sua iluminação final. Ele era o Grande Samana, ou seja, o Grande Xamã. E por devir, analisar-se-á como, pela escrita, estes autores procuraram a essência fluída do *Sendo-se* em oposição a uma definição fixa de “ser”.

Nesta tese será dada especial ênfase aos trabalhos de Kerouac e Burroughs – dos quais, o *On the Road* e o *The Naked Lunch*, sendo os preferidos devido a serem trabalhos chave do movimento. Também, Ginsberg terá peso na minha aproximação ao assunto, tal como a importância de outros membros da Geração Beat. Do lado lusófono serão abordados em detalhe os poetas Al Berto e Roberto Piva, fazendo uma aproximação a outros autores, como Herberto Helder e Eduardo Bueno.

---

<sup>2</sup> Mircea Eliade: *Shamanism, The Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 2004, p.4

## **1. A TRIP EXPERIMENTAL**

*Ab, sunflower*

*Weary of time  
Who counteth the steps of the sun  
Seeking after that sweet golden clime where the traveller's journey is done  
Where the youth pined away with desire  
And the pale virgins shrouded with snow  
Arise from their graves and aspire where my sunflower wishes to go  
(Allen Ginsberg, "The Sunflower")*

## 1. A TRIP EXPERIMENTAL

Estava-se a sete de outubro de 1955 quando Ginsberg leu o poema "Howl", que o lançaria num futuro extremamente bem-sucedido enquanto poeta. Nessa mesma noite, os San Francisco Renaissance Poets nasceram como movimento. Estava-se a sete de outubro de 1955 num mundo pós duas guerras mundiais e duas bombas atômicas. Era o nascimento de um novo estilo, e a reação em cadeia desencadeada, que levou ao surgimento daquilo que seria conhecido como o movimento da Geração Beat, já estava para lá de qualquer forma de controlo. Era uma revolução em artes e letras, era a expressão de uma New Vision que "came to the surface like a toilet explosion"<sup>3</sup> anos depois de repressão e silêncio forçados.

Durante anos o grupo de jovens do Campus de Columbia tinham buscado por uma *new vision, a new consciousness*, algo que lhes desse sentido à vida e preenchesse o ímpeto por uma existência intensamente vivida. A literatura era um meio através do qual eles descobriram que podiam dar forma a este desejo e urgência de "*digging life*". Fundado por Ginsberg e Hal Chase, o grupo New Vision (o nome foi inspirado por 'Vision' de Yeats) decidiram usar a literatura como voz, porta-estandarte de um novo ideal, na busca de novos valores, "values... that were valid"<sup>4</sup>. Tal como nos tempos actuais, havia um claro vácuo no sistema e valores. Começava-se a Guerra Fria e milhões de pessoas tinham sido mortas em nome de ideologias identitárias. Os patamares do *mal* tinham atingido níveis que onde impossível discriminar-se o certo do errado. A largada da bomba atômica transformara essas questões em equações estatísticas, onde números ditaram o que seria o correto. Tal

---

<sup>3</sup> Seymour Krim: 'Foreword to Desolation Angels' in Jack Kerouac, J.: *Desolation Angels*, London, Flamingo, p.4

<sup>4</sup> Anne Charters.: 'Introduction to On the Road', in Jack Kerouac, J.: *On the Road*, London, Penguin, 1972, p.xi

como agora, o relativismo conduziu uma geração ao niilismo. A imposição de quaisquer valores soava artificial, hipócrita e, pior, autoritária. Os valores “factuais” da ciência tornaram-se os únicos valores operacionais e efectivos. O ético é substituído pelo funcional: os valores da ciência, afinal, tinham construído uma bomba. Funcionavam. Para a juventude dessa época a clivagem com a geração de seus pais tornou-se profunda. O mundo da ciência e da euforia soviética era árido, conformista, sem imaginação – um painel de leis abstratas e numéricas onde a liberdade, imaginação e erotismo eram variáveis de risco.

Na sua obra de apologia ao anarquismo científico, Feyerabend, defende que a actual visão tecnocrata operada pela visão capitalista e “científica”

[is] of no objective relevance; it continues to exist solely as the result of the effort of the community of believers and of their leaders, be these now priests or Noble prize winners. This, I think, is the most decisive argument against any method that encourages uniformity, be it empirical or not. It enforces an unenlightened conformism, and speaks of truth; it leads to a deterioration of intellectual capabilities, of the power of imagination, and speaks of deep insight; it destroys the most precious gift of the young — their tremendous power of imagination, and speaks of education.<sup>5</sup>

A New Vision (que mais tarde se tornou os San Francisco Renaissance Poets, e partilhou todos os seus elementos com os Beat) era apenas o início de uma Trip literária. O mundo tinha de ser visto com olhos diferentes (o único modo de o mudar) e era através da literatura que eles o iam conseguir. Tal como uma postura literária isto também era uma postura social e existencial. Era protesto e criatividade, representava toda uma nova atitude em relação à vida: novas necessidades, novas questões – e, conseqüentemente, uma nova expressão, uma nova forma de arte. De acordo com Ginsberg, ser um poeta da New Vision era: “[becoming] a seer through a long, immense, and reasoned derangement of all senses. All shapes of love, suffering, madness. He searches himself, he exhausts all poisons in himself, to keep only the quintessence...”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Paul Feyerabend: *Against Method, Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, NLB, London, 1975, p.45

<sup>6</sup> Anne Charters: ‘Introduction to On the Road’, p.xi

Esta busca para dentro de novos territórios da vida e da arte, esta busca por uma expressão pessoal e original era também a busca pela derradeira individualidade. Novo estilo, nova forma: Ginsberg e Piva com os seus longos poemas elegíacos, onde a cadência e musicalidade são uma consequência direta duma mestria da palavra e da linguagem, onde os pensamentos-forma são trabalhados numa forma verbal, audível e rítmica. Ou Burroughs e Al Berto, os escritores eminentemente visuais, onde as sucessões de imagens alucinatórias, sempre em mudança de forma e justaposição caleidoscópica acabam por provocar uma transformação mental, “*a mutation*” era na verdade o objetivo de Burroughs) no cérebro do leitor. E Kerouac e Al Berto com a ‘oceanic prose’ (como Ginsberg lhe chamava) numa imparável torrente de palavras metralhadas a partir da sua máquina de escrever, tentando atingir aquele “kickwriting momentum” que permitiu Kerouac escrever o On the Road em três semanas, e o Big Sur em três noites... (Como Truman Capote haveria de comentar, isso não era escrever, era dactilografar.)<sup>7</sup>

Para os Beat, a literatura era um caminho para a libertação e a New Vision era a chave para se libertarem do *mainstream* crítico e académico pós-Eliot, em que cada poema, para ser entendido, pressupunha ao leitor conhecer outros dez. Como perspectiva radical e mudança de valores em relação a uma literatura que era muito uma composição artificial e elaborada, Kerouac adotou a sua ‘spontaneous prose’. Ele despejaria sobre o papel fluxos de pensamento associativo, sem julgar, sem pensar, sem rever... E seguindo o conselho do poeta e sábio tibetano, Milarepa, “first thought, best thought”<sup>8</sup>. Kerouac escrevia uma ‘bop-prosody’, uma prosa espelhando o músico do free-jazz (jazz que nessa época era uma expressão alternativa, *underground*, da cultura negra e, em simultâneo, símbolo da criatividade e liberdade americana) improvisando na fluidez da linguagem, sendo transportado por um fortíssimo *rush* de pensamentos interligados, memórias, diretamente ejetadas do subconsciente.... Obviamente em termos de técnica, inovações tiveram de ser feitas, regras tiveram de ser quebradas, e alguns saltos de fé tiveram de ser dados: “No periods separating sentence-structures already riddled by false colons and timid usually needless commas – but vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblow phrases)...”<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Anne Charters: ‘Introduction to On the Road’, p.xi-xv

<sup>8</sup> Allen Ginsberg: “Introduction”, in Chogyam Trungpa: *First Thought, Best Thought*, Boulder, London, Shambala Dragon Editions, 1983, pp.xi-xiv

<sup>9</sup> Jack Kerouac: “Essentials os Spontaneous Prose”, in Anne Charters, edited by: *The Penguin Book of the Beats*, pp. 57

Kerouac encarnava o ideal, que Norman Mailer chamara de “White Negro”.

Era uma Trip literária, para ambos o escritor e o leitor que eram trazidos para uma literatura como free-jazz, onde as estruturas convencionais não estavam presentes, e se estivessem presentes, serviam para serem subvertidas:

Not “selectivity” of expression but following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought, swimming in the sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement, like a fist coming down on a table with each complete utterance, bang! (the space dash) – Blow as deep as you want – write as deeply, fish as far down as you want, satisfy yourself first, then the reader cannot fail to receive the telepathic shock and meaning-excitement by same laws operating in his own human mind.<sup>10</sup>

No sentido de adquirir esta fluidez literária, mais adequada para descrever e representar a paisagem mental do escritor, Kerouac (de acordo com o que o próprio disse) tentou adotar um estilo inspirado numa combinação entre o *Finnigan’s Wake* de Joyce, a passada jornalística de *The Road* de Wolfe, o factualismo de Theodore Dreiser, e o trompete de Dizzy Gillespie, num estilo que funcionaria como “waves of thought, not phrases”<sup>11</sup>.

Tal como no *free-jazz*, a prosa de Kerouac e também de Burroughs apontava a uma flexibilidade e velocidade que apenas podem ser alcançadas por meio de longos improvisos. Em Piva esta técnica de escrita seria chamada *delírio*. Para conseguir esse tom de improviso eles recorriam a um (então) artifício inovador, que era a utilização do gravador de voz (como, por exemplo, o capítulo de cento e trinta e sete páginas, em *Visions of Cody*, totalmente derivado do gravador; ou, *The Third Mind*, de Burroughs and Brion Gysin, e muitas outros dos seus romances em que Burroughs transcreve secções inteiras de gravações, que eram previamente cortadas e coladas umas nas outras numa utilização da técnica de *cut-up* mas em fita de cassete. Al Berto também gravou inúmeros dos seus poemas, ouvindo-se posteriormente para se preparar para as leituras públicas.

Eles também utilizaram a técnica de introduzir e remover personagens “flutuantes”, criando uma prosa de alta velocidade (à qual Burroughs acrescentou pequenos números de comédia

---

<sup>10</sup> Ibid. pp.57

<sup>11</sup> Jack Kerouac: *Desolation Angels*, pp.319

negra, como o “Blue Movie”, “The Talking Asshole” e “The Replicants” no *Naked Lunch*). Como J.G. Ballard comenta em relação à ausência de estruturas e imediatismo no trabalho de Burroughs: “There is no architecture to his novels. This is something determined by the present tense of experience of hard-core addiction”<sup>12</sup>. Nos “Equinócios de Tangerina” também encontramos categorias da narrativa que se aproximam do romance, com personagens “flutuantes”, como Tangerina e Nervokid.

Como aponta Manuel de Freitas<sup>13</sup>, também, Al Berto inclui personagens na sua obra, como é o caso explícito (e que veremos mais adiante) de William Burroughs. A Beat Generation entra na poesia deste autor por diferentes portas, a homossexualidade de Burroughs e Ginsberg; as drogas de Burroughs; e o álcool e deambulação de Kerouac. Para Joaquim Manuel Magalhães, que também salienta a influência Beat em Alberto, aponta que o autor surgiu “como um ataque por todas as vias – droga, sexo, loucura, jogo, magia.”

Al Berto leva ao ponto mais alto quanto a mim, toda a tradição (que começa a tornar-se portuguesa, Maria Lisboa e Cesariny como avatares, os Rock e os Beat como impulso) da poesia como ataque por todas as vias – droga, sexo, loucura, jogo, magia – a uma instituição de uma poesia literária, atenta aos códigos verbais, temerosa do lirismo confessional. O fluxo de revelação de Al Berto, pela porta entreposta das “viagens”, dos “travestis”, dos “putos”, das “bichas” e da exaltação do amor e do desejo, desencadeia um modo diverso de enfrentamento da ocupação maioritária dos impulsos, das práticas, da vida.<sup>14</sup>

É uma literatura para agredir o leitor, não lhe permitindo a indiferença, obrigando-o a participar plenamente da Trip do autor. É uma Trip lisérgica, a cujo impacto o leitor não pode voltar as suas costas. O leitor é envolvido, a arte destes escritores é como ácido, a sua mensagem e forma acertam diretamente nos terrores e desejos inconfessados do leitor, criando uma legião de seguidores quasi-religiosos. Em leituras públicas, Al Berto tinha leitores que sabiam de cor os seus versos e os repetiam simultaneamente, em coro, com o poeta. Al Berto encarnava o papel de rock star, mais do que de poeta. Não se tratava apenas de nova literatura, mas de uma nova forma de existir.

---

<sup>12</sup> The Art of Tripping, second part. Presented by Bernard Hill. A Jon Blair Film Company, Production of the Channel 4, mcmxciii.

<sup>13</sup> Manuel Freitas: *A Noite dos Espelbos, Modelos e Desvios na Poesia de Al Berto*, Frenesi, Lisboa, 1999, p.15

<sup>14</sup> Joaquim Manuel Magalhães. in *Algumas Palavras – Os Dois Anos 70*, A Capital, Lisboa, 20 de Agosto in Golgona Anghel: “A Metafísica do Medo”, Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2008, p. 411



A literatura serve como programa para novas possibilidades de se ser, de se transformar, de se devir algo mais. Isso porque a literatura procede à transformação da linguagem – levando-a aos seus limites – de modo a que se crie uma nova linguagem. Isto corresponde ao dar resposta a anseios profundos pela libertação de fluxos, de intensidades, de velocidades, aberturas de novas linhas de fuga ao ser em devir. A transgressão e subversão não são gratuitas mas correspondem a um trabalho de resitência e conquista territorial pelo desconstruir a língua, e como no delírio das novas possibilidades, explora os territórios novos da sintaxe da agramaticalidade. Este levar da língua aos seus limites numa óptica guattaro-deleuziana é o que permite o surgimento de novas Visões e novas Audições. É a literatura de que falamos nesta tese tanto se “vê” como se “ouve” – e não corresponde a nada antes visto e ouvido. Para se aniquilar o “vírus da linguagem” dos sistemas dominantes linguísticos é preciso desconstruir as formas dogmáticas e consagradas, canónicas, da linguagem. Como diz Guattari-Deleuze, “Não há diferença entre aquilo que um livro fala e a maneira como é feito. Por isso um livro já não tem objecto.”<sup>15</sup> Então qual a função de tal livro? Abrir fluxos de possibilidades, pontos de fuga, criar imagens reais que transformem a vida e sirvam como forma de combate e resistência à realidade monstruosa onde estamos embrenhados, física e mentalmente. É uma máquina de guerra contra o Poder, pois a escrita cria uma micropolítica efectiva no campo do confronto com a Sociedade. O livro funciona enquanto agenciamento e funciona rizomaticamente

apenas em conexão com outros agenciamentos, em relação a outros corpos sem órgãos. Não se vai exigir nunca o que quer dizer um livro, significado ou significante, não se vai procurar nada para compreender um livro, perguntar-se-á como que é que funciona, em conexão com o quê é que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos faz ele próprio convergir o seu.<sup>16</sup>

Um livro tem de funcionar pelo seu poder de subversão do que faz sentido à razão instrumental, ao que é dogmático e infundado, o que é doxa e conformismo. “Não há língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante numa multiplicidade política”<sup>17</sup>. É esse o pragmatismo da sua realidade enquanto “caixa de ferramentas”.

---

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari.: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2007, p. 22

<sup>16</sup> Ibid, p.22

<sup>17</sup> Ibid, p. 26

O ideal do livro será o seu mecanismo de expansão e agenciamento, na horizontal, numa direção que está fora, convergindo num plano de exterioridade, onde se expõe sobre uma só página outros agenciamentos, desde experiências vividas, concatenações históricas, conceitos de confronto, presenças, tanto individuais como de grupos e formações da esfera social. A obra literária é um mecanismo em si mesmo. Uma máquina rizomática, em tateamento para os lados, em conexão com outras máquinas, em oposição à estrutura capitalista, fascista e vertical: estatal

Qual é o corpo sem órgãos de um livro? Há vários, segundo a sua possibilidade de convergência num “plano de consistência” que confirme a selecção. Aí ou algures, o essencial, são as unidades de medida: quantificar a escrita. Não há diferença entre aquilo que um livro fala e a maneira como é feito. Por isso, um livro já não tem objecto.<sup>18</sup>

Tratando da obra literária, o livro como máquina, cabe entender e determinar o que mobiliza *a priori* a questão do livro e da escrita, que não é uma peça escultural, de estilo – nem mesmo de sujeito, de uma máquina que é remetida a um indivíduo, um autor/artista, - mas buscase a obra como experiência cartográfica, performance, uma prática de uma máquina, uma máquina de guerra que, com *modus operandi* rizomático obriga à eclosão de uma ação na sociedade, um feroz confronto contra o método arborescente, que é o do aparelho de Estado, para o qual a escrita e o livro é a expressão de um mundo, e não um mundo em si mesmo.

This is a critical practice we could call ‘institutional reflection’, by which its most creative elements – perhaps the artworks, but not necessarily – act as catalysts for an institutional becoming that both maintained its compositional consistency, and continually opened onto its outside by producing creative events of subjectivation in others. This is an institution of double becoming in which the abstract machine of modern art retains its autonomy, the better to intervene in the present through a cosmo-politics of experimentation.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Ibid, p.22

<sup>19</sup> Zepke, S.: *Art as Abstract Machine: Guattari's Modernist Aesthetics, Deleuze Studies*, Edinburgh University Press, Volume 6, Issue 2 May 2012, <https://www.euppublishing.com/journals>

O mecanismo da arte é entendido como produtor de um duplo-devir. Primeiramente, o devir implícito ao acto artístico, tendo, como na mecânica quântica, uma relação de implicação não-linear entre observador, o artista, e o observado, a sua obra. Em segundo, a interacção por via de indefinidas variáveis da obra, a máquina abstrata, com todos os outros devir, em outras máquinas abstratas, dos quais foi catalisadora.

Um livro só existe pelo fora e de fora. Deste modo, um livro sendo, ele próprio uma pequena máquina, como relacionará de modo mensurável esta máquina literária com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária, etc. – e com uma máquina abstrata que as arraste. Mil Planaltos, página 22.

De modo a responder à realidade dos seus tempos os Beat tiveram de confrontar o pensamento *mainstream*, não só na literatura, mas também em outras áreas, tais como, por exemplo, o patente interesse de Burroughs pelos estudos semânticos de Korzybski; os acumuladores de *orgone* de Reich, ou a Cientologia de L. Ron Hubbard... O uso da ficção científica, histórias de detetives e *westerns* levam a arte para um nível diferente, de auto-paródia, onde a cultura popular e o seu imaginário são misturados com Literatura. É a *pop-art* em que alta literatura é integrada com as suas mais populares expressões. Começa-se a ter uma clara noção de que a arte tem de chegar a todos, pois é ferramenta de guerrilha e as torres de marfim do T.S. Elliot não significavam nada a um mundo em plena explosão demográfica. Os autores aqui estudados propunham-se a arriscar a vida para escrever sobre o que experimentaram durante esse limite quase suicida.

Como diz Al Berto: “Pessoalmente, não consigo separar a vida da literatura e vice-versa. Está tudo profundamente ligado. Para mim, é assim: tem de haver uma grande coerência na maneira como se escreve, como se vive, como se está no mundo, senão nem a vida nem a poesia fazem qualquer sentido.”<sup>20</sup> E numa outra entrevista acrescenta: “Quando escrevi “sou o sismo do mundo”, talvez quisesse falar dos reflexos do que me rodeia. Não acredito em poetas de apartamento.”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Jornal de Letras, 23 de Abril 1997, “Al Berto: O poeta como viajante”, entrevistado por Maria João Martins com Ricardo de Araújo Pereira in Golgona Anghel: “A Metafísica do Medo”, Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2008, p. 145

<sup>21</sup> Diário de Notícias, 26 de Abril, 1997, “Dor e silêncio das ruas vazias”, entrevista a Al Berto por Ana

Ou por outras palavras, mas significando o mesmo, como diz Piva: “Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental”.<sup>22</sup> Arte como experiência concretizada na pele:

A minha vida tem sido uma permanente insurreição contra todas as Ordens. Sou uma sensibilidade antiautoritária atuante. Prisões, desemprego permanente, epifanias, estudos das línguas, LSD, cogumelos sagrados, embalos, jazz, rock, paixões, delírios & todos os boys.<sup>23</sup>

Piva também cria esse corpo-texto: o texto é resultado directo de vivências do corpo – e o corpo, transporta inscritas na carne, as experiências do texto. No continente americano, em língua portuguesa, de todos os que seguiram esta via experimental Beat, Piva foi o mais radical. Referindo-se ao impacto Beat nos escritores brasileiros, o crítico Cláudio Willer aponta que: “Talvez a enumeração seja demasiado extensa. Há muitos. Nenhum, porém, como destaque em meu livro *Geração Beat*, equivalente ao poeta Roberto Piva. (...) Foi o melhor.”<sup>24</sup>

Já relatei a descoberta dos autores *beat* por Piva em meados de 1961 (Willer 2009, p.114) e o modo como a sua leitura impregnou, pode-se dizer, sua poesia – não apenas Ginsberg, porém Gregory Corso e Philip Lamantia, e a seguir Michael McClure e Gary Snyder, entre outros. Foi, argumentei, quando a *beat* passa a existir na literatura brasileira, não apenas como notícia e objeto de interesse pela comoção social, mas como intertexto. O “beat-surreal”, como o próprio Piva designou *Paranóia* em várias ocasiões, tem relevância histórica: as relações entre os dois movimentos, expressões de rebelião que marcaram o século 20, foram ambivalentes e difíceis.<sup>25</sup>

Como afirma o editor Sérgio Cohn:

Roberto Piva foi provavelmente o mais indômito poeta brasileiro da segunda metade do século XX.

---

Marques Gastão in Golgona Anghel: “*A Metafísica do Medo*”, p. 147

<sup>22</sup> Roberto Piva: *Sombras Dançam Neste Incêndio, Antologia Poética*, Lisboa, Oca Editorial, 2017, p. 147

<sup>23</sup> Ibid. p. 147

<sup>24</sup> Willer, C.: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/09/29/interna\\_diversao\\_arte,325137/movimento-beat-ajudou-a-deixar-a-sociedade-mais-moderna-diz-claudio-willer.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/09/29/interna_diversao_arte,325137/movimento-beat-ajudou-a-deixar-a-sociedade-mais-moderna-diz-claudio-willer.shtml), p. 1

<sup>25</sup> Willer, C.: [https://www.academia.edu/21072084/ROBERTO\\_ROBERTO\\_PIVA\\_POETA\\_DO\\_CORPO](https://www.academia.edu/21072084/ROBERTO_ROBERTO_PIVA_POETA_DO_CORPO), p. 4

O seu livro de estreia, *Paranóia*, causou imenso estardalhaço quando foi lançado em 1963, e é considerado até hoje um marco da literatura brasileira. A poesia de Piva, naquela época, quando o autor contava com apenas 25 anos de idade, já trazia alguns dos elementos que seriam sua marca registrada: a linguagem livre e blasfematória, considerada antipoética na época, a temática homoerótica e imagética delirante, informada pelo surrealismo e pela poesia beat norte-americana.<sup>26</sup>(...)

A relação de Piva com o modernismo brasileiro é um ponto importantíssimo. Por muito tempo, *Paranóia* foi lido como uma versão tupiniquim da poesia beat, especialmente de Allen Ginsberg.<sup>27</sup>

O movimento literário chegara ao Brasil. Depois chegaria a Portugal. A complexidade da génese de uma nova linguagem literária tinha fontes inusitadas: da mesma forma que o alternativo e não estruturado jazz apelava a Kerouac, trabalhos como *Decline of the West* de Spengler; *Science and Sanity* de Korzybski; *Opium* de Cocteau; e autores como São John Perse, Céline e Stern suscitavam interesse aos Beat. Eles também tinham interesse nos jogos de espaço e tempo, criados linguisticamente por Joyce, Gertrude Stein e Proust. Os movimentos Dada e Surrealismo foram igualmente de especial importância no sentido de desenvolver novas e radicais técnicas para a Trip literária. A escrita de Piva e Al Berto formalmente encaravam preocupações sociais, reflectiam de forma apocalíptica um mundo às avessas. A disseminação da heroína, o muro de Berlim, Punks, Chernobil, etc., tudo isso são fantasmas que subjazem a escrita de Piva e Alberto.

Uma nova consciência artística está aliada a uma consciência do mundo como um todo. Já, entre duas guerras, Oswald Spengler, apontava para o eminente colapso que a sociedade como a conhecemos promete, a não grande distância temporal. O advento da máquina em todos os sectores da sociedade humana, o extermínio contínuo de habitats e espécies é resultado duma industrialização à escala de um crescimento que se quer infinito – e ainda Spengler não adivinhava o impacto que viriam a ter no inconsciente colectivo global eventos e conceitos como a Bomba Atómica, a Explosão Demográfica, a Guerra Fria, a Industrialização do Terceiro Mundo ou a Internet Total.

Por causa do homem, numerosas espécies animais encontraram a quase total extinção, como é o caso exemplar do bisão; e raças inteiras têm sido

---

<sup>26</sup> Sérgio Cohn. in: Roberto Piva, R.: *Sombras Dançam Neste Incêndio* 2017, p. 7

<sup>27</sup> Ibid, p. 12

sistematicamente exterminadas, pouco faltando para o seu desaparecimento total – caso dos índios americanos e dos aborígenes da Austrália. (...) Um mundo artificial invade o mundo natural, envenenando-o gradualmente. A civilização converteu-se, por si própria, numa máquina que faz, ou tenta fazer, tudo mecanicamente.<sup>28</sup>

A consciência poética abarca temas como o totalitarismo ideológico, o perigo nuclear, a revolução digital. Nasce a consciência ecológica. Profética e iconoclasticamente Piva escreve o poema em prosa “O Século XXI Me Dará Razão (Se Tudo Não Explodir Antes):

O século XXI me dará razão, por abandonar na linguagem & na ação a civilização cristã oriental & ocidental com sua tecnologia de extermínio & ferro-velho, seus computadores de controle, sua moral, seus poetas babosos, seu câncer que ninguém-descobre-a-cause, seus foguetes nucleares caralhudos, sua explosão demográfica, seus legumes envenenados, seu sindicato policial do crime, seus ministros gângsteres, seus gângsteres ministros, seus partidos de esquerda fascistas, suas mulheres navios-escola, suas fardas vitoriosas, seus cassetetes eletrônicos, sua gripe espanhola, sua ordem unida, sua epidemia suicida, seus literatos sedentários, seus leões-de-chacará da cultura, seus pró-Cuba, anti-Cuba, seus capachos do PC, seus bidês de direita, seus cérebros de água choca, suas mumunhas sempiternas, suas xícaras de chá, seus manuais de estética, sua aldeia global, seu rebanho-que-saca, suas gaiolas, seus jardimzinhos com vidro fumê, seus sonhos paralíticos de televisão, suas cocotas, seus rios cheios de latas de sardinha, suas preces, suas panquecas recheadas com desgosto, suas últimas esperanças, suas tripas, seu luar de agosto, seus chatos, suas cidades embalsamadas, sua tristeza, seus cretinos sorridentes, sua lepra, sua jaula, sua estricnina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero.<sup>29</sup>

O niilismo e a noção de envenenamento espiritual sente-se não apenas a nível do sujeito poético, mas do planeta todo. No rescaldo da propaganda Nazi e Sovietica, descobre-se que há um vírus mental, linguístico, a infectar o mundo. Influenciado por Korzybski, Burroughs faria experiências literárias audaciosas, de modo a quebrar com o que ele considerava a experiência verbal linear: um vírus escravizante que nos impede da apreensão direta da realidade, na sua verdadeira dimensão e qualidade. Por meio das técnicas do Cubismo e Surrealismo, *montage*, superimposição e corte (técnicas que haviam

<sup>28</sup> Oswald Spengler: *O Homem e a Técnica*, Lisboa: Guimarães editores, 1993, p. 110

<sup>29</sup> Roberto Piva: *Sombras Dançam Neste Incêndio* 2017, p. 100

sido desenvolvidas desde Eisenstein, Tzara, Eliot e Dos Passos...) Burroughs defendeu ser capaz de desconstruir e descodificar o “vírus” sintático e semântico, escondido na linguagem. Por meio de um “salto” causado pela imprevisibilidade do texto, tanto o leitor como o escritor poderiam ser libertados das suas estruturas mentais ossificadas. Por meio de um certo tipo de *estrangement*<sup>30</sup> causado pelas técnicas de *cut-up* e *fold-in* a realidade seria mais agudamente representada e, conseqüentemente, o campo de visão da consciência expandido<sup>31</sup>. A realidade, ela mesma, é *cut-up*: se por um momento levantarmos os olhos deste texto, imediatamente o fluxo de consciência muda. (Isto relembra-me do triste episódio de Coleridge com o seu Kubla Khan incompleto...). De modo a responder à descontinuidade e multiplicidade da vida e das experiências na sociedade moderna, Burroughs articula estudos de pictografia e linguagem hieroglífica com formas contemporâneas de montagem, parataxis, colagem, *cut-up* e *fold-in*<sup>32</sup>, como estratégias de resistência contra eventuais formas de controlo verbal<sup>33</sup>.

Indo tão longe quanto ao seguir as experiências semelhantes às de Gurdjieff, Burroughs almejava ampliar e alterar a consciência (de modo a expandi-la) criando uma espécie de pseudociência, conduzindo experiências com “psychotronic generators”, infra sons, arranjos e combinações aleatórias de filmes/luzes (uma “flicker-stroboscopic dream machine”...), privação sensorial, etc. No entanto, em termos literários os mais importante a referir são as técnicas de pintura, a partir das quais ele retirou as suas melhores ideias<sup>34</sup>. Al Berto também começou a sua vida artística por ser um estudante de pintura em Bruxelas. E de acordo com Brion Gysin, a literatura estava cinquenta anos atrás da pintura. A pintura pela sua consciência da fragmentação e multiplicidade da realidade estava “much closer to the facts of factual human perception”<sup>35</sup> do que a literatura representacional.

O método *cut-up* que resulta de cortar e “putting section one by section three and section two by section four”<sup>36</sup>; e o método *fold-in*, como extensão, resulta de uma página de texto

---

<sup>30</sup> Gostaria de lembrar que as teorias de William Burroughs fazem paralelo às da teoria literária, tal como o estruturalismo e a desconstrução. Também, em relação ao Estruturalismo russo é interessante observar o conceito de literatura como “violência verbal” com o objetivo de criar o *estrangement*, sendo isso que produz o impacto estético.

<sup>31</sup> Suportando estes pontos de vista: Robert Leer, edited by: *The Beat Generation Writers*, London, Easthaven, Connecticut, Pluto Press, 1996, pp. 98 and 108.

<sup>32</sup> Paul Bowels chamaria a este tipo de trabalho não de escrita, mas de canalização.

<sup>33</sup> Também acerca das técnicas de William Burroughs: Eric Mottram: *The Algebra of Need*, London, 1977, pp.241.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 55

<sup>35</sup> Victor Bockris: *A Report From the Bunker With William Burroughs*, London, Vermillion, 1982, pp.6

<sup>36</sup> William Burroughs; Allen Ginsberg: *The Yage Letters*, San Francisco, City Light Books, 1975, pp.59

que é dobrada no meio e colocada sobre outra página, sendo o texto composto lido de uma ponta a outra, metade de um texto e metade de outro. O objetivo, como já referido, é provocar uma absorção não linear, cinemática, do texto, no qual “images shift sense under scissors smell images to sound sight to sound to kinaesthetic: a systematic derangement of the senses. The place o mescaline hallucination: seeing colours tasting sounds smelling forms...”<sup>37</sup>

Burroughs explica em detalhe o método que, adiante, poderemos ver reflectido em Al Berto e Herberto Helder<sup>38</sup>:

Pages of text are cut and rearranged to form new combinations of word and image- In writing my last two novels, *Nova Express* and *The Ticket That Exploded*, I have used an extension of the cut up method I call "the fold in method"-A page of text-my own or some one else's-is folded down the middle and placed on another page-The composite text is then read across half one text and half the other-The fold in method extends to writing the **flash back** used in films, enabling the writer to move backwards and forwards on his time track-For example I take page one and fold it into page one hundred-I insert the resulting composite as page ten-When the reader reads page ten he is flashing forwards in time to page one hundred and back in time to page one. The **deja vu** phenomena can so be produced to order. This method is of course used in music where we are continually moved backwards and forward on the time track by repetition and rearrangement of musical themes.

In using the fold in method I edit delete and rearrange as in any other method of composition-I have frequently had the experience of writing some pages of straight

---

<sup>37</sup> Eric Mottram: *The Algebra of Need*, p.37

<sup>38</sup> Relativamente ao aspecto formal que será analisado, colocando Herberto Helder sob uma influência Beat e não surrealista, seguirei a linha de pensamento de Jorge Daun: “A propósito, muitas vezes – e referi-o a Ferlinghetti, - me lembrei em S. Francisco de alguns surrealistas portugueses e dos existencialistas franceses, quer no ângulo da espécie, quer no da qualidade. Nos casos de cume, e no aspecto da poesia, sempre me pareceu que algum surrealismo português poderia figurar, em certo sentido, numa linha da *Beat*, até na medida em que não é surrealismo puro na medida em que espúrios são, do ponto de vista do surrealismo, alguns poetas da *Beat* vinculados a uma experiência surrealista ou de expressão surrealizante. Em contrapartida, o surrealismo português cedeu lugar a um neo-cultismo e a um para-concretismo incolores, ao passar o facho aos jovens que foram surgindo, e ele próprio quase nunca teve não só o sentido actual mas aquela força da *Beat*, - o que prova o espírito de autenticidade e a vitalidade desta, - como aquela força não teve apesar de tudo, a nossa poesia neo-realista, de que se alimenta muitas vezes, à margem, a nossa poesia surrealista. E uma pergunta de que, aliás, se rirão: subsistindo alguns, porventura muitos dos problemas que o neo-realismo levantou, sendo perene no artista o seu lado de libertação surrealista, não haverá todavia problemas com maior acuidade, mais prementes, mais terríveis, nesta hora do mundo, quer a uma escala universal, quer, e dependentemente, a uma escala portuguesa?” Jorge Daun: *Geração Batida*, Extra-A, Lisboa, Lapela, 1963. Isto explica o afastamento de Herberto Helder em relação ao movimento surrealista e o facto da sua escrita manter uma vitalidade que, segundo Daun, se perdera nos surrealistas, mas recuperara nos Beat.



narrative text which were then folded in with other pages and found that the fold ins were clearer and more comprehensible than the original texts-Perfectly clear narrative prose can be produced using the fold in method. Best results are usually obtained by placing pages dealing with similar subjects in **juxtaposition**.

O método de cut-up leva, de seguida, os escritores ao método de collage, que já era utilizado por pintores há mais de setenta anos. A isso acrescia-se o uso da câmara, fixa e em movimento:

In fact all street shots from movie or still cameras are by the unpredictable factors of passersby and juxtaposition cut-ups. And photographers will tell you that often their best shots are accidents... writers will tell you the same.

Os textos ganham sentido devido ao cérebro humano inevitavelmente tender para a organização e criar pareidólias e narrativas, como acontece, por exemplo, no caso dos testes de Rorschach.

The best writings seems to be done almost by accident but writers until the cut-up method was made explicit-all writing is in fact cut-ups; I will return to this point-had no way to produce the accident of spontaneity. You cannot will spontaneity. But you can introduce the unpredictable spontaneous factor with a pair of scissors.

Um artifício engenhoso para criar dar o efeito de espontaniadade, um simples par de tesouras, como explica humoristicamente Burroughs:

The method is simple. Here is one way to do it. Take a page. Like this page. Now cut down the middle. You have four sections: 1 2 3 4 . . . one two three four. Now rearrange the sections placing section four with section one and section two with section three. And you have a new page. Sometimes it says much the same thing. Sometimes something quite different-cutting up political speeches is an interesting exercise-in any case you will find that it says something and something quite definite. Take any poet or writer you fancy. Here, say, or poems you have read over many times. The words have lost meaning and life through years of repetition. Now take the poem and type out selected passages. Fill a page with excerpts. Now cut the page. You have a new poem. As many poems as you like.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> William Burroughs.: in <http://www.languageisavirus.com/creative-writing-techniques/william-s-burroughs-cut-ups.php>

Num exemplo genial da articulação destas técnicas, mais a sua influência surrealista, temos o conto “Teorema” de Herberto Helder, na obra *Os Passos Em Volta*. Aliando movimentos de cut-up na narrativa, com juxtaposições anacrónicas, cria uma ligação entre o passado, o presente e o futuro. O resultado são sucessivas “viagens de déjà-vu”, entre as ruas ruidosas por carros, o tormento medieval do assassino de Inês de Castro, tudo sob o olhar colonizador da estátua municipal do marquês de Sá da Bandeira.

Alguém ordena que me levante e agradeça a meu Senhor. Fico em pé, defronte do edifício. Distingo no rés-do-chão o letreiro da *Barbearia Vidigal*. (...) Distingo também a janela manuelina e o rei esmagado entre os blocos dos dois prédios ao lado. (...) Percebo como tudo está ligado, como é necessário as coisas se completarem. (...). Uma pomba passa diante da janela manuelina. O cláxon de um automóvel expande-se liricamente no ar.<sup>40</sup>

O leitor não é apenas um leitor, mas um *participante*, como actualização da sua própria História e do seu país. Herberto Helder actualiza Camões. E como aponta, sagazmente, Brito, Coelho, o assassino, não é apenas Coelho.

[Coelho] é a encarnação do mito recriado por Helder e seu misticismo de tons obscurecedores. Dona Inês morta nasceu para a pátria, para a História, para o Mito através de sua morte pelas mãos de Coelho, e pelas de Dom Pedro que o matou. Inês, que “liberta-se do casulo carnal, transforma-se em luz, em labaredas, em nascente viva”<sup>41</sup>, faz parte de Coelho e está dentro dele, no ainda pulsante e quente coração arrancado. E Coelho sobrevive dentro de Dom Pedro, que come este órgão, simbólico para a vida, o amor, o desejo, num gesto de crueldade e benevolência, recebendo assim também a parte de Inês que habita no corpo do criminoso punido. São três personagens a formarem a definitiva Santíssima

Trindade da formação do povo – e da literatura portuguesa.<sup>42</sup>

Relativamente ao uso da técnica, como aponta Guimarães na sua tese sobre Al Berto:

<sup>40</sup> Herberto Helder: *Os Passos em Volta*, Porto, Porto Editora, 2014, p.116-7

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 119

<sup>42</sup> Bruno Brito: “Roberto Piva, Panfletário do Caos”, Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, 2009, p. 98

é pertinente inferir que seja uma alusão ao método de escrita utilizado para compor “À Procura do Vento Num Jardim d’Agosto”: o cut-up, concebido pelo norte-americano William S. Burroughs, uma das principais influências sobre Al Berto em sua primeira fase.

O método cut-up advém da bricolagem, técnica utilizada na pintura, que consiste em produzir uma obra por meio da colagem aleatória de fragmentos de textos, fotografias, películas, ou seja, de elementos de outros sistemas semióticos.<sup>43</sup>

De um modo geral, a proposta de Burroughs constituía-se da exploração de procedimentos que, ao promoverem a articulação de fragmentos textuais, atuassem também sobre os pressupostos usualmente reguladores da relação sintaxe/cognição. Pode-se observar a aplicação do método cut-up em praticamente todas as séries do livro de Al Berto.<sup>44</sup>

Podemos, claramente, observar o método cut-up e collage em Al Berto, onde a agramaticalidade, a falta de sintaxe, pontuação, plurilinguismo, se sucedem cinematograficamente, em cortes e colagens:

STOP

guitarras elétricas um rock insuportável uma cantata nocturna em cores nova orleans  
 yes I shot the king por causa disso apresentamos um programa de música  
 ininterrupta corpos nus em arabescos de mesquitas antigas pó hermafrodita  
 gelatinoso sobremesa compacta de morangos plastificados sexos beijando-se texto  
 sob um estado invento um sexo de fumo bato à punheta no canto prolongado dos  
 mergulhões em cio tentando estacionar na voz superafastada black follies sem luz  
 especial todo o ritual que não é interior não é texto sob um estado visitasões cena  
 erótica esgares de cão assustado o carro avança ele queria que eu engolissem o chá  
 de ópio pesei então as palavras e os gestos mais curtos e espaçados como num  
 tremer do corpo afastei a boca a sabedoria dos dedos e das mãos e eles não  
 repararam em nada porque estivera sempre longe dali absent admitamos que não  
 estou a mentir e que assim aconteceu

STOP<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Gustavo Guimarães: “Espaço, Corpo e Escrita em Al Berto: À Procura do Vento Num Jardim d’Agosto”, Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005, p. 56

<sup>44</sup> Ibid. p. 57

<sup>45</sup> Al Berto: *O Medo, Trabalho Poético 1974-1997*, Assírio & Alvim, Porto, 2017, p. 55

A escrita manifesta claramente a influência Beat, não apenas a nível dos ambientes e temas – mas, mais subterraneamente, a nível estrutural e formal. Os poemas, muito frequentemente não tem translineação das estrofes, a pontuação é ausente – dispositivos que indiciam a velocidade e ritmo da escrita automática e da bop-prosody. E o próprio autor norte-americano, William Burroughs, é explicitamente colocado no altar dos personagens “flutuantes” da mitologia poética de Al Berto, como incontornável referência conceptual, mas também do universo homoerótico. Entre os seus vários devires performáticos, devir-vegetal, devir-animal, devir-mulher, devir-molécula, Burroughs é um dos seus principais devir-*outra*, como vemos em “A Sombra de Willy B”:

ultrajosamente vestido de sensuais rasgões e de couro. o rosto escondido nuns óculos de noite. Titubeando invadiu a boca do palco. os sexos crisparam-se frágeis. ele ondeia o corpo acaricia o microfone preso nas mãos perto da boca. depois desequilibra-se e pende para a frente. Willy B. mostra o sexo distendido e mole. ele canta. dois putos beijam-se na última fila. a multidão segreda depois explode num aplauso de uivos gritos e palmas. ele canta espasmodicamente. vestido de rasgões pende para o lado vomita e cai. rebola nos fios eléctricos enquanto as luzes se apagam devagar. extinguindo-se o som.

*Willy now don't be late.*

espero-te adormecido numa bobina de gravador. ninguém no palco. os mortos decentes deste século esperam-nos à saída do concerto. a chuva miudinha cai por entre os feixes de fumo opiáceo da cidade.

cabelos azuis o Puto o Superputo deambula agora pelas ruas desertas. é ele o Cuspidor de Fogo o mais tenebroso Bailarino da Noite. aquele que recrutámos para nos ajudar a sonhar.

*Willy B. I'm really sick.*

os campos de arame farpado cercam-me de novo. na pálpebra alcoólica de paixão vejo-me desmaiado.

*I'm really sick Willy*

continuamente perdida pelas noites da cidade paira a sombra imensa de Willy B.

hoje não amanheceu.<sup>46</sup>

Se em Kerouac o efeito estético era principalmente conectado com o ritmo e musicalidade: “the only truth is music – the only meaning is without meaning – blends with the heartbeat universe and we forget the brain beat”<sup>47</sup>, em Burroughs o efeito é principalmente visual. Enquanto, por um lado, em Al Berto o choque é dado por *flashes* estroboscópicos de imagens pornográficas, por outro, Piva afirma que “o ritmo do Jazz é inseparável da minha poesia”<sup>48</sup>. Por meio da forma e imagem eles têm acesso a diferentes áreas da percepção. Mas, o objectivo, tanto nos Beat como em Al Berto, ou Piva, é de criar textos que funcionem, eles mesmos, como substâncias alteradoras da consciência, seja pela sensação de alucinação ou delírio. O leitor não fica incómodo após as viagens mentais a que estes textos obrigam. O olho mental é avassalado por imagens-e-ritmos-de-estados que se expandem a todo o corpo e sensações no mesmo. É um envenenamento xamânico efectivo.

Como aponta o crítico Alcir Pécora, relativamente à poesia de Piva, “os elementos mais relevantes de um período permanecem em todos os outros, havendo aspectos de continuidade e coerência marcantes em todo o conjunto, como, por exemplo, o seu efeito de *alucinação*”<sup>49</sup>:

O procedimento é básico em toda experiência iniciática: é preciso despojar-se dos sentidos, para acumular energia suficiente para a percepção de outros sentidos, que rompam brutalmente as soleiras usuais do conhecimento.<sup>50</sup>

A literatura é uma forma de rebelião, de anarquismo, uma forma de arte que não se adapta às expectativas convencionais das editoras, mas compele o leitor a adaptar-se, ele mesmo, e a mudar a sua consciência no sentido de *tocar* a obra. A ruptura, como se vê em Al Berto, com as estruturas gramaticais (“buraco negro na gramática”<sup>51</sup>) linearidade e narrativa obrigam o leitor a envolver-se numa experiência estranha, invasiva, agressiva mesmo.

---

<sup>46</sup> Ibid. p. 36

<sup>47</sup> Jack Kerouac: *Desolation Angels*, p. 147

<sup>48</sup> Roberto Piva: *Encontros*, A Arte da Entrevista, Azougue a Editorial, Rio de Janeiro, 2009. p.141

<sup>49</sup> Alcir Pécora. in Roberto Piva: *Um Estrangeiro na Legião*, Editora Globo, São Paulo, 2011, p. 10

<sup>50</sup> Ibid. p. 13

<sup>51</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 62

Em Piva essa violência, essa propositada agressão literária é patente. Como explica Alcir Pécora:

Nos poemas de Piva, usualmente o leitor não dispõe de lugares comuns ou empregos linguísticos que imediatamente habilitem estratégias de legibilidade. O acesso ao texto exige não o abandono ocioso ao sem sentido, mas uma experiência, muitas vezes difícil, senão dolorosa, da incompreensão, na esperança de atingir um inteligível outro, talvez mais livre de clichés que, ao fingir a comunicação de tudo, apenas neutralizam os interditos. Recusar-se ao sentido é, pois, um tipo de violência exigida pelo verso novo contra o comodismo.<sup>52</sup>

Tal como Al Berto, Piva faz parte desse tipo de “gente que *despudoradamente* diz o que ninguém quer ouvir, e está disposta a pagar o preço pela inconveniência. Difícil não amar gente inconformada, num mundo de mansos.”<sup>53</sup>

Esta noção de texto literário como programa (estilo programa informático, comando operativo) e não como entretenimento para a alta burguesia já fora sistematizado. Referindo-se a *Naked Lunch*, Burroughs diz:

Naked Lunch is a blue print, a How-To Book... Black insect lusts open into vast, other planet landscapes... Abstract concepts, bare as álgebra, narrow down to a black turd or a pair of ageing cajones... How-To extend levels of experience by opening the door at the end of a long hall... Doors that open in Silence... Naked Lunch demands Silence from the Reader.<sup>54</sup>

Deleuze e Guattari, apontando Naked Lunch como um trabalho de programação, que pode ser utilizado por outros, tal como Al Berto o fez, dizem:

Seja o método do *cut-up* de Burroughs: a dobragem de um texto sobre outro, constitutivo de raízes múltiplas e até adventícias (dir-se-ia uma enxertia) implica uma dimensão suplementar à dos textos considerados. É nesta dimensão suplementar da dobragem que a unidade continua o trabalho espiritual. É neste sentido que a obra mais resolutamente parcelar pode ser igualmente apresentada como a Obra total ou o Grande Opus.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Alcir Pécora in Roberto Piva: *Um Estrangeiro na Legião*, p. 12

<sup>53</sup> Ibid. p. 1

<sup>54</sup> William Burroughs.: *Naked Lunch*, London, Harper Collins Publishers, 1993, pp. 176-177

<sup>55</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2007, p. 24

E Kerouac, enquanto escrevia *On the Road* já pressentia que algo de novo e original estava a ser produzido. Ele estava seguro que grande literatura estava na forja, ele sabia que “he’d broken the rules, he’d written a new kind of book, which meant that someone at a publishing house would have to use imagination, instead of old sales figures (...) To him ‘spontaneous prose’ was the beginning of a new literature”<sup>56</sup>. Uma literatura que não apenas levasse ao êxtase mas fosse, ela própria, manifesto do êxtase. Como explica Piva: “A poesia é êxtase. É a “outra voz”, como diz Octavio Paz. E a poesia, diz ele, “é a perversão do corpo”. Que é a melhor definição que já ouvi de poesia, junto com a de Breton, de que a poesia é “a grande orgia ao alcance do homem”.

Esse mecanismo para o êxtase, tal como em Kerouac, para Piva está ligado a uma poesia imersa nas técnicas do ritmo, no tambor, no jazz e mudanças de velocidade do rock.

Dentro desta análise da importância do jazz, do ritmo, para os Beat e, conseqüente e directamente para os lusófonos, introduzimos um exemplo paradigmático dessa relação. Como explica António Cabrita na sua introdução à antologia poética do poeta Levi Condinho:

[Foi] Charlie Parker (e a descoberta do *be bop*) que levou o Levi Condinho a abandonar o seminário de Almada, onde era interno. O jazz turbilhonou-lhe a fé como o *tritone*, a nota do Diabo, e a música tornou-se-lhe co-sanguínea, constelação fundante, a medida dos versos, reforçando o *beat* nas suas frases e o contraponto que emergem do uso dos espaços brancos e dos efeitos no *enjambement*.<sup>57</sup>

“Jazz”

Lamentos gracejos rompantes de oiro do Satchmo  
um pássaro de canela viajando sobre terraços de vidro

ambarinas arquitecturas ellingtonianas  
cópulas de flores selvagens com lábios de cetim

<sup>56</sup> Anne Charters, A.: *Jack Kerouac*, London, Andre Deutch, 1974, p. 179

<sup>57</sup> Mário Cabrita in “Levi Condinho: o seu a seu tempo”: *Levi Condinho, Pequeno Roteiro Cego*, Lisboa, Abysmo, 2019, p.9

zigzagues parkerianos alucinados  
 ritmos partidos cruzando artérias de néon e saliva

geométricas taquicardias de Monk  
 súbitos engates ligando o aço à garganta

subtis pegadas na neve de Miles em surdina  
 desenhos de sangue vivo na tela rumorejante

desdobrados lençóis de plasma/Coltrane  
 narinas frementes flutuar do sexo nas pupilas

silêncio e berro na unidade circular do Free  
 vertigem surreal paraíso do instante

Policêntrica multicefalia de Braxton  
 Ubiquidade do corpo em jogos labirínticos

Jazz- Jazz – jasmim de todos os sentidos<sup>58</sup>

A importância da música – e do jazz e rock em particular – são prevalentes na obra de todos estes autores. A música serve como catalisador criativo e tema dos próprios trabalhos. A obra de Piva está repleta de referências musicais (tal como a de Al Berto, mais especificamente ao rock). Lemos em Piva “Miles Davis a 150 quilômetros por hora/caçando minhas visões como um demônio” ou “Paul Desmond com seu sax alto floreando em staccato meu apartamento”.<sup>59</sup> “Eu sou daquela tarde de ritmo/sabendo de antemão um coração ferido”. Poesia é Ritmo! “O ritmo é pagão”, dizia o Vicente Ferreira da Silva. Então, como a minha poesia é esse retorno ao dionisíaco, à cultura arcaica, ele a envolve um ritmo muito mais abrangente.”<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Ibid, p. 56

<sup>59</sup> Roberto Piva: *Encontros*, p. 140

<sup>60</sup> Ibid, p. 177



Os ritmos, a pulsação primitiva, é uma forma de quebrar com a artificialidade da linguística de árvore sintagmática, de sujeito-verbo-complementos. Como defende Piva,

Uma poesia sem música, sem jogo de cintura, é uma poesia rígida, dos comunistas, dos marxistas, uma poesia completamente trancada dentro de um túmulo que é o túmulo do leninismo, que já está fedendo (...) Então, essas três correntes – o rock, a bossa nova e principalmente o jazz – são uma constante influência musical na minha obra.<sup>61</sup>

Observemos os seguintes poemas onde as técnicas de ritmo e alucinação tomam forma:

signos selos & sigilos  
 serpente solar serpenteando  
 a seta  
 solitudes  
 solo sax santificado  
 o Satori<sup>62</sup>

A aliteração, a repetição em todas as palavras da sibilante “s”, provocam um embalo, um sopro, como de saxofone.

Também claramente presentes, a escrita espontânea, sobreposição de imagens ao ritmo de uma cadência íntima do poeta, de versos longos, dionisíacos, em “Festival de Rock da Necessidade” de Piva:

Flor obscena queimando os olhos das cobras com sua pasta  
 fosforescente, abre caminho até estes cabeludos fodidos da  
 vida com seus banjos de alucinação & a menina de olhos  
 cor de laranja canta um rock pesado FAÇA DE MIM O  
 QUE VOCÊ QUISER que pede entre outras coisas que você  
 a deixe NUA BÊBADA NA ESTRADA DAS ILUSÕES sem  
 as fronteiras entre acaso & necessidade.<sup>63</sup>

A utilização, além das técnicas antes referidas, da capitalização das letras, que também é uma influência claramente Beat, especialmente pela via de McClure. As novas técnicas, *the*

---

<sup>61</sup> Ibid, p. 141

<sup>62</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, São Paulo, Globo, 2008, p. 47

<sup>63</sup> Roberto Piva: *Sombras Dançam Neste Incêndio*, p. 67

*new vision*, o novo estilo e liberdade (e aqui aponto o que Ginsberg disse aludindo ao seu sucesso com “Howl”: “Kerouac invented and initiated my practice of speech-flow prosody”<sup>64</sup>, esta nova forma representa a Trip Literária, a Trip que significa libertação da opressão. Literatura que é arma, um antivírus no Sistema Viral, que é a própria Sociedade enquanto máquina capitalista. As opiniões políticas de Burroughs ecoam o mote anárquico “that government is best that governs least”<sup>65</sup> e Ginsberg ilumina o que Emerson já havia dito: “That society is a conspiracy against its members”<sup>66</sup>.

Nestes escritores e na sua sintaxe de guerrilha temos textos como micropolítica, independentemente dos conteúdos. As noções de Estado e Autoridade *versus* Individualidade estão claramente presentes aqui, e podemos descobrir uma problemática comum acerca da natureza do poder e os modos como este é executado e aplicado, por exemplo, desde a obra Billy Budd de Melville<sup>67</sup>.

Explorando as técnicas e inovações literárias o mais longe possível, os Beat esticaram também os limites das Fronteiras, provocando uma Sociedade militarizada que estava inteiramente nas mãos de “squares”, (“capitalists, doctors, psychiatrists, con men, judges, police and militar whose aim is to perpetuate infantilism, apathy and dependence”<sup>68</sup>).

Os Beat estavam a estender o seu território de rebelião, a sua fronteira de desafio numa Trip em direção à “wild self-believing individuality”<sup>69</sup> e liberdade social. A ruptura com uma extratificação rígida e a busca de pontos de fuga em busca de novos planaltos de intensidades e devires não segmentarizados.

Referindo-se à obra de Piva, o editor e crítico Massao Ohno aponta que

O objectivo da Poesia & de toda Obra de Arte foi sempre uma mensagem de Libertação Total dos Seres Humanos escravizados pelo masoquismo moral dos Preconceitos, dos Tabus, das Leis a serviço de uma classe dominante cuja

---

<sup>64</sup> Gerald Nicosia.: *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, Berkeley, Los Angeles, California, University of California Press, 1983, p. 563

<sup>65</sup> Henry Thoreau: *Walden and Civil Disobedience*, London, Penguin, 1993, p. 385

<sup>66</sup> Anne Charters, A.: *The Penguin Book of the Beats*, London, Viking Penguin, 1993, p. 436

<sup>67</sup> Para uma comparação entre os Beat e escritores da tradição americana ver: Mottram, *The Algebra of Need*, p. 126 e p. 156

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 4

<sup>69</sup> Edward Foster, *Understanding the Beats*, p. 8

obediência leva-nos preguiçosamente a conceber a Sociedade como uma Máquina que decide quem é normal & quem é anormal.<sup>70</sup>

Alcír Pécora ecoa esse mesmo objectivo de liberdade pela transgressão: obviamente Piva e Al Berto eram vistos como marginais, anormais. Daí a necessidade que Al Berto teve de se “exilar” fora de Portugal antes do 25 de Abril O caminho da transgressão significa, nestes termos, supor que a literatura é, por excelência, o lugar onde ainda se sustenta e respira uma potência resistente à institucionalização da vida<sup>71</sup>. E que por consequência dessa transgressão entende-se que surja uma linhagem “maldita”, “quando o aspecto laico da profanação é mais evidente”, e quando a literatura se insinua “como limiar do sagrado.”<sup>72</sup>A desterritorialização relativamente à tradição literária aponta como novo devir uma reterritorialização, mas esta, já no campo do sagrado. Aponta para a Trip do devir que será analisada no quarto capítulo desta tese.

---

<sup>70</sup> Massao Ohno in Roberto Piva: *Encontros*, p. 16

<sup>71</sup> Alcír Pécora in Roberto Piva: *Um Estrangeiro na Legião*, p. 15

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 15

## **2. A TRIP DA ESTRADA**

*To know the Universe itself as road – as many roads – roads for traveling souls.  
(Walt Whitman: “Song of the Open Road”)*

*‘You boys going to get somenwhere, or just going?’ We didn’t understand the question, and it was a damn good question.  
(Jack Kerouac: On the Road)*

*I am a man of the world. Going to and fro and walking it up and down in it.  
(William Burroughs: Cities of the Red Night)*

*(...) o enigma de escrever para me manter vivo  
a memória desaguando a pouco e pouco no esquecimento perfeito  
para que nada sobreviva fora deste corpo viadante  
vou assinalar os percursos da ausência e as visões  
doutros lugares de sossegados amarantos... alimentar a escrita  
com o sangue de cidades e facas engorduradas  
onde os corpos adquirem a violência noctívaga da fala  
desfazendo-se depois na carícia viscosa dos néons  
mas existe sempre um qualquer lume eterno  
um coração feliz à esquina dos sonhos (...)  
(Al Berto: “Salsugem”)*

## 2. A TRIP DA ESTRADA

Na obra *The Dharma Bums* Gary Snyder tem a visão de uma “rucksack revolution”, de milhares, ou mesmo milhões de jovens americanos, “Zen lunatics”, trepando as montanhas para meditar, ou a cruzarem as estradas do continente, distribuindo “dreams of eternal freedom” a toda a gente. Esta visão corresponde à inspiração que levou Kerouac, ele mesmo, a uma vida na estrada<sup>73</sup>. Na verdade, esta inspiração está na raiz do sonho americano, e como Anne Charters comenta acerca do *On the Road*, “[It] can be read as a quest taken by Sal Paradise, who sets out to test the American dream by trying to pin down its promise of unlimited freedom”<sup>74</sup>.

A Trip da estrada, a demanda ou viagem, sempre estiveram associadas com o sonho da mudança, da melhoria de condições e, até mesmo, um renascer. As migrações massivas que chegaram às costas da América, buscando uma nova vida, representam esta vontade de renascimento do “velho mundo” em Novo Mundo. A personalidade do *homo sapiens* foi

<sup>73</sup> Jack Kerouac: *The Dharma Bums*, London, Flamingo, 1995, p. 115-118

<sup>74</sup> Anne Charters, “Introduction to On the Road, in Jack Kerouac, : *On the Road*, p. xxii

largamente construída assentando sobre este ideal, esta expansão em direção ao fim da estrada, onde o sonho se concretiza em realidade. O protótipo do ser humano, desde a sua saída de África há cerca de 100 mil anos, é o de pioneiro, o homem em busca por aquela fronteira que se encontra sempre no “hither edge of free land”. Este espírito Go-West, misturando progresso com forças telúricas do primitivismo, reflete uma linhagem sobre a qual o carácter da humanidade foi construído. O desenvolvimento social é renascer-se continuamente, sobre a linha da última fronteira – nem que seja o espaço sideral ou o virtual. A Trip da estrada é a busca pela alma dos antigos pioneiros, quando o mundo ainda era um território virgem. “This quest for the unknown, this yearning beyond sky where the strange roads go down is of the very essence of the backwood pioneer, even though he was unconscious of its spiritual significance”<sup>75</sup> Foi esta a fronteira que os Beat quiseram recuperar e trespassar.

No jornal *Ipsilon*, Silvia Caneco, reflete esse mesmo “desejo da estrada” e da Trip entre os artistas portugueses. O relato seguinte é do “pela estrada fora” de Jorge Palma:

Pela estrada fora, com uma guitarra às costas. Primeiro pelo Algarve e Espanha, devagarinho. Depois Dinamarca, Copenhaga, Estugarda, Alemanha de norte a sul, noites passadas a dormir na estrada, Lisboa-Paris, Bélgica, novamente Paris e estradas nos hotéis à socapa. Sempre “on the road”. Com uns tostões no bolso. À boleia.

Uma vez, na Bélgica, arriscou e foi pedir boleia para a auto-estrada. Chegou a polícia, com ar autero: “Não sabe que estar aqui é proibido? O que o traz aí? Uma guitarra? Então e o que é que toca?”. Minutos depois, era uma vez Jorge Palma, numa auto-estrada na Bélgica, sem dinheiro, sem passaporte, a tocar e a cantar “How many roads must a man walk down/before they call him a man...” (“Blowin’ in the Wind, Bob Dylan) para um carro de polícias encostado na berma.

A história parece anedóctica, mas é apenas um dos muitos episódios curiosos que Palma viveu depois de “On the Road”/ “Pela Estrada Fora” o ter “atirado para a estrada”: “Depois do 25 de Abril, voltei a Portugal. Foi uma altura em que experimentei os ácidos, li Kerouac e os outros da “beat”, ouvi as letras do Dylan e do Cohen. Esses livros mandaram-me para a estrada. Tinha vinte e tal anos e senti

---

<sup>75</sup> Frederick Turner: “Significance of the Frontier in American History”, in Ray Billington, edited by: *The Frontier Thesis, Valid Interpretation of American History*, New York, Chicago, San Francisco, Toronto, London, Rinehart and Winston, 1966, p.10 e 27

um impulso irresistível de ir. Comecei em Espanha, e depois ganhei coragem, mais lata, e saí para o mundo, “on my own”.<sup>76</sup>

Jorge de Palma estava longe de ser o único a sentir o apelo da estrada e o sufoco do Portugal pré-revolução de Abril.

De um momento para o outro, quase todos quiseram ser como eles: andar à boleia, experimentar drogas e álcool, trabalho livre, sexo sem tabus e relações desprendidas. Propagava-se o romantismo das viagens sem rumo, da libertinagem e da errância. A estrada passa a ser um mito. (...) O imaginário do livro conquistou adeptos muito para lá da América. Sérgio Godinho, cantautor, revelou na sua biografia musical, “Retrovisor”, que “Pela Estrada Fora” tinha sido um dos livros mais marcantes da sua adolescência. “Fez-me ter vontade de partir. Lio-o de rajada. Sentia-me sufocar no Porto e aquel livro fez-me dizer: tenho de sair pelo mundo à procura de coisas”. E saiu. (...) Encontrou trabalho num barco e seguiu, mar adentro, para a Jamaica ou Trindade. “Queria a experiência da vontade de ter experiências. Experimentar coisas diferentes como o álcool, a droga, os conhecimentos espontâneos foram caminhos que tive de pisar por ímpeto imediato do “On the Road”. Soube, a partir dali, que tinha de percorrer as encruzilhadas da vida cruzando as minhas próprias encruzilhadas físicas do mundo”.

O espírito contaminou as vivências e alastrou-se para música naturalmente. No disco “Os sobreviventes” (1971), “Romance de um Dia na Estrada” é um diário dessas vivências em viagem. É a história de um homem que depois de andar há “vinte dias ao frio, ao vento e à fome” bate à porta de uma casa à procura de pão e encontra uma bela mulher com quem se envolve. No final, guarda a aprendizagem mas segue o seu caminho, sem amarras: “E eu que falava de estradas/ e só conhecia atalhos/ e ela a mostrar-me caminhos/ entre chaminés e orvalhos/ pela manhã sem agasalhos/ voltei a rumos sozinhos”. Era o puro espírito da “beat” – livre, desregrado, avesso a relações duradouras, com uma fúria desmedida de viver pelo e para o prazer. “Um dia que não se come” era afinal “um dia a menos para a morte”.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Sílvia Caneco: *Kerouac Atirou-os para a Estrada*, in *Ipsilon*, 24 agosto, 2007, p. 17

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 18

Já numa outra geração o icónico Adolfo Luxúria Canibal, dos Mão Morta, espelha os arquétipos dos Beat, tanto em postura de trabalho como em conteúdos musicais. Refere que conheceu

“Pela Estrada Fora” por volta dos 14, 15 anos, através de “um grupo de pessoas mais velhas e mais alternativas”: “Esses meus amigos liam coisas ligadas à política activista e à literatura marginal, onde a “beat generation” era obrigatória. Eles transmitiam aquela ideia de uma forma de vida alternativa, e esse livro em particular era mais do que um livro. Era um exemplo que tinha de se seguir”. (...) Adolfo Luxúria Canibal, vocalista dos Mão Morta, perdeu a conta de quantas viagens fez à boleia. Mas ainda se lembra de, no final dos anos 80 e princípios dos anos 90, pedir boleias para os locais dos espectáculos, sem saber se iria chegar ou não a tempo do concerto. (...) O poema “Uivo/Howl”, do “beatnik” Ginsberg, serviu também de inspiração ao álbum dos Mão Mortas “Nus” (2004). Na vertente criativa da banda, a geração “beat” “está sempre presente, nem que seja de forma latente, não premeditada (...). Antes de “Nus”, os Mão Morta tinham já usado a voz de Burroughs em “Humanos” (do álbum “Primavera de Destroços”) e técnicas de escrita automática da geração “beat”.<sup>78</sup>

Na obra *On the Road* a Trip, a viagem, é circular. Sal Paradise (Kerouac) começa a viagem em Nova Iorque e é em Nova Iorque (onde ele julga ter encontrado a mulher pela qual sempre esteve à procura) que a viagem acaba. Para além da viagem ser circular, a necessidade de uma viagem física, a necessidade de “*hit the road*”, é uma versão contemporânea de um apelo mais antigo, com concatenações mais profundas do que à primeira vista se revelam. A obra *On the Road* é uma versão moderna das antigas sagas escandinavas, lendas xamânicas, mitos e épicos gregos, onde o herói tem de fazer uma viagem (geralmente até ao inferno metafórico dentro de si mesmo), colocando-se a si mesmo e à sua segurança quotidiana em risco pela busca de uma verdade que tem de ser encontrada para lá das estruturas de crença e comportamento aceitáveis e convencionais<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Ibid, p. 18

<sup>79</sup> Hoffman, D.: *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1979, p. 347



Como notaria Nietzsche, estes processos de ruptura e crise são da ordem do espiritual e do ético. As sociedades estão massivamente doentes e alguns artistas e filósofos dão-se conta da profunda corrupção que se instalou nos seus objetivos e modos de funcionamento, alterando de forma dramática o modo como a comunidade e o indivíduo se situam, se percebem – e vivem, ou não, um Sentido de Vida.

E o valor de um povo – como, aliás, o de um homem –, mede-se precisamente por esta só faculdade de poder imprimir o selo de eternidade nos acontecimentos da sua existência; porque fica assim de algum modo, dessecularizado e manifesta a sua convicção profunda e inconsciente da relatividade do tempo e do sentido verdadeiro, quer dizer, metafísico, da vida. Quando, pelo contrário, um povo começa a conceber-se historicamente e a derrubar à sua volta as defesas míticas, ordinariamente se observa ao mesmo tempo uma secularização decidida, uma ruptura com o inconsciente metafísico da sua existência anterior, com todas as suas consequências éticas e morais.<sup>80</sup>

Em sua juventude, no Brasil, Eduardo Bueno, conta como o impacto da Trip se fez sentir em sua vida, atirando-o “para a estrada”, marcando-o para sempre, na sua escrita e postura contra-cultura.

Ocorridos em vertiginosa sequência no primeiro semestre de 1975, três eventos cruciais precipitaram-se para modular o porvir – no meu caso o meu. Em janeiro daquele ano, pousei pela primeira vez nas praias então semisselvagens de Santa Catarina e lá fiquei por cerca de dois meses acampado numa colina à beira mar. (...) No dia 8 de março, logo após o retorno a Porto Alegre, onde havia nascido e morava, escutei Bob Dylan pela primeira vez. Oito semanas mais tarde, em maio, sentado num banco da Plaza San Martin, no coração de Buenos Aires, li pela primeira vez *On the Road*, de Jack Kerouac. Três primeiras vezes em sucessão trepidante. (...) No raio de 1975, aos dezassete anos, *with a little help of my friends*, e com a ajuda também daquilo que o antropólogo Carlos Castañeda intuiu de chamar de “plantas de poder”, penetrei nos mares e matas ainda pouco explorados do colar de praias que se estende de Laguna até a Pinheira (...). E foi ali e assim que, num

---

<sup>80</sup> Friedrich Nietzsche: *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994, p.182

arroubo tipicamente hippie (e um tanto temporão), decidi que queria ser índio: viver despido, numa tenda ou caverna, de frutas e pesca, em bando – “como os primeiros habitantes daqui”, balbuciei para mim mesmo –, cabelos ao vento, mãos espalmadas ao sol, em contato íntimo com a natureza e com meu próprio corpo pela primeira vez na vida.<sup>81</sup>

Os Beat, de facto, quebraram leis e tabus, chegando até a cometer crimes (desde traficar droga, à prostituição e, pior, errância, nomadismo, desemprego). Eles levaram uma vida em que, tanto o comportamento social como sexual não encaixava, de todo, na estrutura burguesa de família nuclear, estável, da classe média americana, ou mais, na estrutura do capitalismo industrial. A nossa sociedade não tolera “idle hands” nem nómadas. É uma sociedade de linhas segmentadas a direito, em seta para o progresso, sem espaço para circulações erráticas. Indivíduos que não trabalhem, que não tenham como credo e fé serem parte da força laboral são, obviamente, vistos como parasitas. Parasitas numa sociedade em perpétua luta e competição pelo maior aperfeiçoamento tecnológico, e relativamente indiferente a todas as perdas humanas e naturais que possam ocorrer. Para estes escritores estamos em sociedades desalmadas que provocam um desejo de fuga, de busca de algo além dos seus muros segmentários. Tanto Al Berto como Piva vivem essa urgência nos seus poemas. A busca de um verdadeiro encontro, com alguém *verdadeiro*, num lugar *verdadeiro*.

Segundo o que Guattari e Deleuze verificam

e que se está a tornar-se, cada vez mais, um lugar-comum, é que o desenvolvimento tecnológico não é, em si mesmo, portador de nenhuma liberdade, nenhum alargamento de horizonte, de nenhuma democracia e de nenhum bem-estar que lhe seja inerente; pelo contrário, como se pode ver na História, a tecnologia é um factor de pobreza e tirania.

A velocidade, ou melhor, a aceleração capitalista, a virtualização dos contactos, o desaparecimento dos territórios culturais, dissolveram e provocaram a erosão dos nossos modelos antropológicos tradicionais, além dos sistemas psico-culturais mais profundamente arraigados de que todos participávamos para a elaboração dos processos ditos de imaginário social, ou de toda a nossa sensibilidade.

---

<sup>81</sup> Eduardo Bueno: *Textos Contraculturais, Crônicas e Anacrônicas & Outras Viagens*, Porto Alegre, L&PM, 2019, p. 9-10

Estamos numa época que, metaforicamente, corresponde a uma falha tectónica entre gerações e culturas. A velocidade de transformação da sociedade e tecnologia é maior que a velocidade de adaptação evolucionária do ser humano às drásticas mudanças a que está a ser submetido em poucas décadas.

As batalhas mais delicadas e as mais intensas travam-se a nível do emocional. O bombardeamento dos *media* tem um efeito brutal sobre a redefinição da sensibilidade; a imaginação está ocupada por monstros que se deslocam a velocidades extraordinárias e a psique colectiva foi invadida por vírus metastáveis. A explosão mediática das epidemias, como a SIDA, desloca-se em paralelo à virtualização das relações entre os organismos conscientes.

Então a escrita como programação é um programa de escape, de fuga, e construção de linhas de fuga contínuas.

É neste sentido que a *linha de fuga*, fuga da multiplicidade, é extremamente fecunda (...) quer nas deslocações, quer nas deslocações no pensamento, há sempre interpenetrações para dar lugar a desterritorializações que (...) nunca são metafóricas. Esta nunca contém um sentido figurado (os desertos, os espaços lisos, o nomadismo) mas um sentido próprio, originário, original. A linha de fuga é uma estratégia de criação (...) Linhas e literatura de viagens que levam ao extremo uma capacidade de olhar (...) A obra é, pois, uma sequência de variações à volta de alguns conceitos (território, solo, rede, fluxo, nomadismo, etc.) que inscrevem o pensamento no espaço e que se destinam a ocupar um lugar cada vez mais central no pensamento e no discurso contemporâneo. (...)

Há, pois, (...) a persistência de três grandes ideias: experimentalismo, empirismo e acontecimentalismo.<sup>82</sup>

Como vemos em Al Berto são nítidas as marcas da busca dessa linha de fuga, após ter abandonado um Portugal fechado, fascista, dictatorial:

Abandonado vou pelo caminho de sinuosas cidades, sozinho, procuro o fio de néon que me indica a saída.

eis a deriva pela insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite, os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades.

---

<sup>82</sup> Rafael Godinho in Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, p. 13,4

eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas.<sup>83</sup>

Al Berto na sua busca do outro, na sua estética de contacto, tem de partir do Portugal da ditadura para poder exprimir as suas pulsões e necessidades, particularmente sexuais. Vagueia a europa. A estética em Al Berto, “segundo uma estética guattaro-deleuziana entrega-se ao estudo do modo como um corpo apreende outro na esfera social”<sup>84</sup>. De forma sofrida e sôfrega, Al Berto busca esse encontro de si mesmo na apreensão do sempre elusivo e fugaz corpo do outro: “de quarto em quarto, perco-me para reencontrar o aroma do teu corpo ausente.”<sup>85</sup>. Essa busca do outro também se traduz na busca de uma alteridade no próprio sujeito. Alberto cinde-se, torna-se *Al Berto*, pronunciado à francesa, com a partícula árabe Al a torna-lo um anónimo, “sou aquele aque se transmuda em milhares de máscaras e não é ninguém”.<sup>86</sup>

Um anónimo de inúmeras máscaras, mas sempre na busca da mesma coisa: prazer. E depois o lamento da fugacidade do mesmo prazer e o início desesperado, contra o tempo, da busca de mais prazer. Há mesmo uma frieza no modo como descreve cenas sexuais com “os putos”: “Nervokid sepulta o sexo na areia, volta-se repentinamente, aponta o caralho ao sol e vem-se. a sua língua devora a boca salgadiça das crianças. ejacula uma cinza adocicada, transparente.”<sup>87</sup>. E as cenas detalhadamente descritas implicam mais adolescentes, mais excitação, mais dissolução, “saliva incandescente no sexo outra vez teso, encostado aos ventres adolescentes.”<sup>88</sup> Todos estes encontros sendo voláteis e anónimos, funcionam como prancha de lançamento para a ânsia de uma nova caçada, onde o desejo é insaciável, interminável. É uma batalha já à partida perdida contra a segunda lei da termodinâmica: tudo decai, tudo se desfaz, tudo envelhece, tudo morre. Na escrita do corpo-texto, Al Berto procura, a todo custo, fugir da velhice. É o principal espectro de pavor que paira sobre ele. Percorre estradas, cidades e corpos, fugindo do tempo – procurando a perenidade da juventude na intensidade de um climáxe no “agora” sempre renovado.

vejo-te agora dentro do meu olhar vagamundo, Tangerina das cidades costeiras,  
Tangerina das noites de viagem, meu navio à deriva. (..)

---

<sup>83</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 15

<sup>84</sup> Rafael Godinho in Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, p. 12

<sup>85</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 14

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 15

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 17,8

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 18

nos dentes amachuco a folha de papel escrita, mordo adiante o ombro decotado e literário de Tangerina. invento-o e mordo-o, como sempre fiz, esfrego o sexo nas palavras, meto-lho nas mãos sujas de literatura, viro-a, enrabo Tangerina ainda mal acordada no fundo da memória. mordo-lhe a nuca, mordo-a até não sentir em mim absolutamente mais nada.<sup>89</sup>

Mas todas as viagens e climáxes descritos inexoravelmente terminam a sua intensidade num desejo de devir-imperceptível. Eros dá surgimento a Thanatos:

Peregrinos de líquidas estradas. Peregrinos dos metálicos subúrbios, onde o grito mudo anestesia. Viajante das luas marítimas, beijar-te, ter-te nos dedos e no calor ardente da pele. Acredito, amor, que a sensação de uma luminosidade percorre teu corpo navegante. Viajar contíguas flores húmidas do bosque, no musgo sumarento dos ventos que te devastam o corpo. (...) Adormecer os sentidos no pólen metálico do mastro, sem horas, viajar como qualquer coisa atirada ao rio que, flutuando, se desintegra no tempo. E ficarmos ali, imóveis, à espera de nada. Murmúrio de estiolada lua que me povoa o sonho. Ilha nua em canto fúnebre. O meu amante, meu porto de regresso, templo nu, junto ao mar que arrasta nossos corpos liquefeitos, e semeia ossos na marítima memória.<sup>90</sup>

É o esgotamento, o cansaço, o dissipar das forças vitais – o tédio. A viagem, a peregrinação torna-se em intensidade erótica para depois desembocar, inevitavelmente no adormecer, na imobilidade, ao som fúnebre do decair, do desfazer e liquefazer de tudo em ausência. Sobre a memória do mar, circular, cíclica, de marés, como uma lengalenga que protege Al Berto do caos e niilismo absoluto.<sup>91</sup>

Em “À Procura do Vento Num Jardim d’Agosto”, o poeta passa pelos submundos de Málaga, Granada, Sevilha, Barcelona, Bruxelas, Londres, Tânger, Cairo, Túnis, Beirute dos anos 70... Al Berto dilui-se com a viagem, transforma-se no próprio mapeamento, pela escrita, dessa viagem. A viagem funciona como dispositivo literário e experimental de um processo de desindividuação pela alteridade, pela fusão com o todo, por esvaziamento do sujeito, nesse devir-imperceptível: “visto-me com penumbra e deixo que o vento me

---

<sup>89</sup> Ibid, p. 18

<sup>90</sup> Ibid, p. 61

<sup>91</sup> Utilizei o conceito de “lengalenga” numa óptica Guattari-Deleuziana. Mais adiante exemplificarei este conceito e a noção de circularidade, recursividade e mnemónica como forma de proteção e defesa.

arraste/disperso-me pela paisagem”<sup>92</sup>. O sujeito deixa de ser. Apenas sobra uma película que sente: “a viagem está segundo a segundo a ser registada. quando faltar papel escreverei sobre a pele do viajante. (...) claro que só posso ser um espião, um depredador de noites e solidões alheias.”<sup>93</sup>

Toda a deambulação e errância em Al Berto são marcadas pela insatisfação e incompletude. A busca tem textura de ressaca que precisa de ser urgentemente aliviada e os encontros “amorosos” têm muito pouco de amor. Há muito sexo, crua e grosseiramente descrito, muita sofreguidão, a tentativa sucessiva de atingir uma intensidade plena, um encontro verdadeiro, a criação de um plano de imanência comum entre o sujeito e o outro – mas a solidão é o denominador comum de todas as experiências que, como a caminhada de um alcoólico, para não cair, tem de continuar a dar mais um passo e mais outro passo, “Tu, errância do corpo, paixão crescendo selvagem no meio da cidade”<sup>94</sup>, avançando desnorteado e perdido, sempre avançando, “continuo a caminhar de cidade em cidade sem saber para onde vou. donde venho. em que deserto me abandonei. por que razão vou e venho sem descanso. finjo perder-me.”<sup>95</sup>, e tem de “viver em parte nenhuma. ir por essas estradas que desembocam noutras estradas. o deserto. seguir o deserto.”<sup>96</sup> O próprio corpo sacudido, interrompido nas suas rotinas e rituais pelas contínuas viagens, fractura-se enquanto corpo-texto: “nunca consegui escrever com continuidade, a vida não deixou, foi caótica, um frenesi de itinerários, peregrinações, travessias, transumâncias, paixões, fugas.”<sup>97</sup> E o sentimento melancolia, que é uma marca prevalente da poesia de Al Berto:

“estamos sós, abandonados ao silêncio da noite das cidades”, “mais uma vez mudámos de casa, mais uma vez morremos (...) vagabundeamos pelos bairros de Barcelona, habitamos os subúrbios doutras cidades sem nome. tudo o que possuímos é o que transportamos sobre o corpo, esta sopa azeda e viscosa concedida pela vida que nos resta atravessar.”<sup>98</sup>

A inaceitação dos tradicionais “três mensageiros divinos”<sup>99</sup>, doença, velhice e morte são fonte de um conflito e tensão contínuas ao longo dos poemas de Al Berto. Há uma revolta

---

<sup>92</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 62

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 15

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 65

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 42

<sup>96</sup> *Ibid*, p. 44

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 20

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 18

<sup>99</sup> Gautama, o Buda, teve um encontro com estes “três mensageiros” ainda enquanto príncipe. Viu um leproso, um ancião e um corpo a ser cremado. A confrontação com estas três realidades levou-o a uma profunda

contra esses mecanismos inevitáveis: principalmente o absurdo aparente que é a morte, sucedendo o sofrimento da velhice ou da doença. Todas as conquistas são aplanadas perante a brutal realidade da morte. Todas as conquistas casuais tornam-se ainda mais anónimas e vazias. O sentimento de abandono e solidão é repetido novamente e novamente. O sujeito poético está perdido de si mesmo, e a sua busca de um verdadeiro encontro com o outro não se concretiza. O próprio poeta no seu devir-texto, no seu tornar-se “uma existência de papel”<sup>100</sup>, repete-se, como Penélope, desmanchando a sua tapeçaria para, de novo, poder recomeçar tudo. Repetidamente.

reparo que o pouco que consegui escrever até hoje foi escrito nas salas de espera dos aeroportos caminhos-de-ferro e cais de embarque. ali sentado espero-me. escrevo-te. depois guardo os manuscritos nos cacifos automáticos. visito cidades. esqueço-os propositadamente para poder recomeçá-los. Arrasto comigo a melancolia destes sinais destes fragmentos duma memória destroçada.

A repetição desse abandono, solidão – e medo – é tão continuamente escrito e reescrito na obra de Al Berto que se torna uma *lengalenga*. Aqui refiro-me a uma lengalenga sob um prisma guattaro-deleuziano. Para estes filósofos uma lengalenga é um mecanismo de agenciamento de um território, de criação, pela circularidade da lengalenga, de um círculo-ao-redor-do-sujeito de proteção, seja pela voz, seja pelo texto, “mal começo a escrever sou eu que decido do caos e da ordem no mundo”<sup>101</sup>. Como um pássaro, ou um gorila, agencia – demarca o seu território – através do canto ou dos batimentos no peito.

Uma criança no escuro, transida de medo, tenta acalmar-se cantando. Anda, pára ao ritmo da cantiga. Perdida, abriga-se como pode ou orienta-se com a cançãozinha. Esta é o esboço de um centro estável e calmo, estabilizante e calmante, no âmago do caos. É provável que a criança salte ao mesmo tempo que canta, acelera ou retarda o andamento; mas já é a canção que é ela própria um salto: salta do caos para um início de ordem no caos, também arrisca-se deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariana. Ou então o canto de Orfeu.<sup>102</sup>

---

desilusão relativamente a todas as conquistas, posses e prazeres sensuais. Tudo na esfera fenomenal é impermanente foi a sua conclusão. Após essa conclusão ele iniciou a sua busca espiritual com vista a superar o sofrimento intrínseco à impermanência e insubstancialidade de toda a realidade.

<sup>100</sup> Uso como metáfora o título da obra de 1985.

<sup>101</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 26

<sup>102</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, p. 395

Então, como exorcismo da solidão, do abandono, do medo, Al Berto reterritorializa-se pela transgressão, que conquista espaço onde não deve – e pela lengalenga. Lengalenga que tanto a nível da semântica, como da estrutura das frases, pela recursividade – que de quase uma mnemónica se parece tratar. Na articulação sintáctica dos seus poemas, Al Berto utiliza a técnica estética do pastiche, da paráfrase, do plurilinguismo e do expressionismo tipográfico. Tudo em flashes cinematográficos, e cut-ups da bricolage, reunindo várias linguagens da semiótica num só texto. É construída uma cadeia-de-elos, cada elo contendo uma só oração, ou uma só palavra, voltando, recursivamente, a imagens e palavras articuladoras dos fragmentos, como “silvercar”, “delinquentes”, ou outras, como as do campo semântico do fogo ou da violência, como se pode constatar no seguinte exemplo:

/silvercar desenhando-se nos contornos sonolentos da cidade//ensanguentada  
estrela de gasolina/oleosa e dilacerada luta de facas e sexos  
adolescentes/dissonância do corpo/ subúrbio do rosto à deriva no fundo do  
espelho/ ferida que escapa ao controle da dor/ velocidade laminar das máscaras/  
prateado traço néon/ luminoso retrovisor/ silvercar distorcendo-se numa das  
mãos/ silvercar da delinquência acelerando pela cidade/ carburador infernal ou  
gemido agudo de guitarra eléctrica/ redemoinhos esverdeados/ som da cidade em  
ritmos doces da Jamaica/ silvercar/ silvercar deixando rastro perfumado de sangue  
pelo asfalto das avenidas/ a cidade acorda menstruada pelos seus próprios crimes/  
silvercar afasta-se velozmente/ jardim de águas suspensas/ mágico asfalto canta  
noite adiante tua delinquência/ gemo ao possuir-me lentamente com este gume/  
prateada nebulosa de incenso/ larva de sangue/ miolo da escrita/ a cidade exala  
corpos queimados/ fogo por todos os lados/ fogo/ sou hoje o homem mais  
procurado do mundo/ THE MOST WANTED MAN/ na cidade os corpos abrem-  
se ao lume/ ardem/ a noite arde/ os cabelos cresceram-lhe sobre os ossos e sua voz  
de medusa mal-amada ecoa na alba exterminadora/ goodbye silvercar goodbye  
goodbye/ ao volante da noite assustadora o homem mais sonâmbulo do mundo  
cobre-se de dor/ e de um incorruptível outro incendiado/<sup>103</sup>

Além de toda a inquietação e mal-estar íntimo destes escritores-nómadas, as cidades por onde estes deambulam em demanda, são elas próprias e em si mesmas, fonte de opressão e podridão, pois estão construídas sobre bases estruturadas, segmentadas, estratificadas. São poderes mecânicos que levam, por si mesmos e em si mesmos, à limitação, senilidade e

---

<sup>103</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 65, 66



corrupção. Isto para não referir a degradação de valores morais, laços naturais e perda de bravura humana – que conduzem a uma progressiva dependência do seres humanos uns sobre os outros, sob a forma de anónimas instituições.

Nestes próximos parágrafos darei importância ao *locus* cidade, enquanto presença, entidade, abstracta, *mas* entidade, pelos agenciamentos que cria, como radículas subterrâneas, com a mente dos seus habitantes. A premissa de base aqui apontada é de que os processos mecânicos e institucionais de poder, necessariamente envolvidos na génese e gestão de grandes sistemas, acarretam variados efeitos, de inevitável corrupção, tanto ao nível macro (político, social), tal como ao nível micro – do próprio cérebro individual.<sup>104</sup> Como defende o historiador Ibn Khaldun relativamente à oposição entre uma vida na cidade ou uma vida nomádica, os resultados, são diametralmente opostos:

This should be understood. It shows that the goal of civilisation is sedentary culture and luxury. When civilisation reaches that goal, it turns towards corruption and starts being senile (...). Indeed, we may say that the qualities of character resulting from sedentary culture and luxury are identical with corruption. Man is a man only in as much as he is able to procure for himself useful things and to repel harmful things, and in as much as his character is suited to making efforts to this effect. The sedentary person cannot take care of his needs personally. He may be too weak, because of the tranquillity he enjoys. Or he may be too proud, because he was brought up in prosperity and luxury. Both things are blameworthy. He also is not able to repel harmful things, because he has no courage as the result of (his life in) luxury and his upbringing under the (tyrannical) effect of education and instruction. He thus becomes dependent upon a protective force to defend him.<sup>105</sup>

“Sedentary culture is the goal of civilisation. It means the end of its life span and brings about it corruption”<sup>106</sup>. Qualquer forma de mecanismo altamente organizado tende a criar

---

<sup>104</sup> Para uma discussão detalhada sobre este assunto, David Bohm, Jiddu Krishnamurti: *The Ending of Time*, New York, Harper Collins, 1985, capítulo 9

<sup>105</sup> Ibn Khaldun: *The Muqaddimah*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 296,7

<sup>106</sup> Ibid, p. 291. Khaldun na sua obra *The Muqaddimah* refere-se às pessoas do deserto como exemplos de pessoas que, de uma forma mais instintiva e intuitiva, são capazes de levar uma vida simples e moral. A simplicidade e moralidade dos povos considerados “primitivos” ou sub-desenvolvidos também está amplamente documentada nos artigos das investigadoras Helena Norberg-Hodge, “Learning From the Ladakh”; e Marshall Sahlins, “The Original Affluent Society”, in Rahnema, M.; Bawtree, V.: *The Post-*

ciclos de repetição e rotina, que podem ser apontados como a fonte de corrupção a nível do corpo e do cérebro<sup>107</sup>. O único modo de manter tais colossais máquinas (estados-nação, megalopolis e sistemas de controle mundiais) a funcionarem como foram idealizadas, nomeadamente pelas sociedades afluentes, tem de ser por meio de estruturas altamente sofisticadas de hábito e rotina. O facto é de que, partindo de uma fonte particular (seja o capitalismo ou o comunismo ou a finança) – partindo de um qualquer centro de poder – esse sistema tem de obedecer a padrões mecânicos de funcionamento. E as cidades são os tais centros de poder, os tais Leviatãs. Pode-se também chamar a atenção para o trabalho de investigação feito por Théodore Monod acerca do deserto e os povos nomadas, que estão a ser aniquilados por meio de um “estrangulamento espiritual”<sup>108</sup>. Como Théodore Monod relata, após décadas a acompanhar estes povos nómadas:

Para resolver o chamado problema do subdesenvolvimento dos nómadas, os Governos pretendem a sua sedentarização; dito de outra forma, a sua morte mental. Não é amada a liberdade. Sedentarizados, eles serão neutralizados, sufocados. (...) O Homem afastou-se do cósmico, do fascínio pelo universal, pela totalidade. Os valores próprios dos poetas, dos artistas, dos místicos. Estes valores são inesgotáveis no deserto. (...) <sup>109</sup>

O homem tornou-se um

“Homo *urbicus* sem relação com o cosmo de que faz parte a sua carne. A cidade tornou o homem sedentário. É o local onde exprime algumas das suas barbáries. O tempo das quatro estações desapareceu no seio de uma sociedade que prime botões. A cidade é o templo, a caserna, a prisão, o local do mal, e a civilização avançou nestas arquitecturas.”<sup>110</sup>

Na sua obra inicial, antes do seu devir-xamã, Piva escreveu detalhadamente sobre São Paulo. Piva afunda-se no submundo de São Paulo e nas suas relações transgressivas, não tanto por serem homossexuais mas também, como Al Berto, por serem com “garotos”. A pederastia

---

*Development Reader*, Cape Town, David Philip; Halifax, Nova Scotia, Fernwood Publishin; Halifax; London&New Jersey, Zed Books, London&New Jersey, 2001, p. 3-29.

<sup>107</sup> Para uma muito interessante investigação levada a cabo pela Universidade de Bristol acerca desta questão: *Time-zone allocation and its connection with temporal lobe atrophy and spatial cognitive deficits*, ver Kwangwook Cho's article, in “Nature Neuroscience”, 4, (Junho 2001), pp. 567-568. A investigação aponta para o facto de que estruturas espaço-temporais experienciadas pelo cérebro, de facto, têm um impacto, físico, directo, sobre a matéria encefálica ela mesma – seguindo-se, que a repetição a longo prazo de certas estruturas espaço-temporais acabam por causar uma atrofia do cérebro.

<sup>108</sup> Théodore Monod: *O Explorador do Absoluto*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998, p. 64

<sup>109</sup> Ibid, p. 65

<sup>110</sup> Ibid, p. 67

é mais um elo que une os Beat (Burroughs) com Piva e Al Berto. Piva, antes dos movimentos de libertação sexual já anunciava a sua homossexualidade de forma propositadamente escandalosa e defendia a pederastia e sexualidade com adolescentes, os “anjos engraxates”, os “anjos de Rilke que dão o cu nos mictórios”, como podemos ler no poema *Visão de São Paulo à Noite Antropógo Sob Narcótico*:

(...) eu vejo putos putas patacos torres de chumbo chapas chopes  
vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e  
abrem-se em mim com lua gás rua árvores lua medrosos repuxos  
colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror (...) <sup>111</sup>

Adolescentes que Piva sublima como personagens do poema “Os Anjos de Sodoma”<sup>112</sup>. Nos seus percursos nocturnos vive de “uma meditação andarilha e da “poesia itinerante”<sup>113</sup>, mas numa sempre insaciável busca *delirante*.

Nesse corpo do Eu com o ambiente urbano, em que a agitação da mente aparece conjugada ao movimento das pernas em sucessivas caminhadas por todo canto – o verbo “caminhar” é o que delinea a atitude do Eu na maioria dos poemas de Piva -, o itinerário se faz sob o signo de Eros. O Poeta é de fato um caçador do desejo ao longo das alamedas. <sup>114</sup>

Amoral e predatório como o sujeito poético de Al Berto, o sujeito poético de Piva calcorreia a cidade em caça de amores fugazes – drogado, angustiado e solitário. A cidade não é um espaço de acolhimento, nem de iniciação, enquanto ele lhe tentar descobrir um sentido ou um sagrado. Isso apenas pode acontecer após a sua fuga, metamorfose e devir-xamã. Por hora o que o poeta procura é uma magia entre as pregas do asfalto

e é daqui de São Paulo, desta cidade particular – periférica, suja, feia, degrada a cada enchente repetida -, 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 palavras. <sup>115</sup>

Sente-se esse ambiente fantasmagórico e sórdido ao longo dos poemas e da cidade:

<sup>111</sup> Roberto Piva: *Paranoia*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2009, p. 71

<sup>112</sup> *Ibid* p. 143

<sup>113</sup> Davi Arrigucci Jr in Roberto Piva: *Paranoia*, p. 16

<sup>114</sup> *Ibid*, p. 14

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 17

(...) os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo  
 colunas de vômito vacilam pelos olhos dos loucos  
 corpos de bebês mortos apontam na direção de uma praça vazia  
 o tapume os vultos meu delírio prestes a serem obliterados pelo crepúsculo  
 almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias suarentas  
 as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos  
 no ar o vento nas poças as bocas apodrecem enquanto a noite  
 soluça no alto de uma ponte <sup>116</sup>

O poeta é oprimido, estrangulado, desfigurado pela cidade. Justamente por isso, o poeta declara “Sou poeta **na** cidade/ Não **da** cidade.”<sup>117</sup> Numa concepção guattaro-deleuziana esta é a melhor expressão de um homem desterritorializado. Como aponta o crítico Arrigucci Jr. Piva é primeiramente um buscador do transcendente no imanente. “Ele é o profeta andarilho que, com antenas poéticas, sai à caça do sagrado oculto no chão da metrópole moderna.”<sup>118</sup> Essa busca faz o próprio leitor descobrir, no avesso, a beleza que surge apesar da violência e do caos. O leitor, ele próprio, tem de caminhar esses subúrbios para neles apreender a mensagem implícita, de que o belo, a lua completa, se pode reflectir numa poça de lama, como diz o ditado Zen.

Piva, na sua incessante itinerância chama a nossa atenção “para uma difícil poesia que mora nos espaços pobres, no abandono da grande metrópole, onde parece residir apenas o horror do que não se quer ver.”<sup>119</sup> É aí, também que reside o milagre, apesar de tudo. Mas é preciso caminhar e continuar essa busca monádica por entre os detritos, para encontrar o lugar onde encontra a história

do que se perde, do que se vai pelo ralo do capitalismo, feito matéria imprestável e sem nome canalizada no canto. E eis que corre nos poemas um *epos* da entropia urbana, do que nela nos assombra e às vezes ilumina: visões dantescas e grotescas – o inferno que a própria cidade gera, consome e lança fora, enquanto passam as águas e as palavras.

Mas na sua dimensão delirante, Piva, não recua na caminhada, e as palavras em torrente, num fluxo verdadeiramente Beat, arremete contra a realidade apodrecida, tentando furar a

<sup>116</sup> Roberto Piva: *Paranoia*, p. 141

<sup>117</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, São Paulo, Globo, 2008, p. 122

<sup>118</sup> Davi Arrigucci Jr. in Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 202

<sup>119</sup> *Ibid*, p. 200

sua malha, e usando de um furor dionisíaco “retorna muitas vezes à inspiração de Nietzsche, alimenta-se da fonte originária que é o ditrambo, para exprimir tanto a alegria jubilosa quanto a mais profunda tristeza.”<sup>120</sup>

O nomadismo pela cidade impele-o dos centros para as periferias e das periferias para o desejo intenso de outros lugares. A textura dos seus versos é carregada de conflito, uma tensão entre o ofensivo e o desejo de um devir sagrado, de algo puro e original,

buscando sofregamente o êxtase, deve o atrito das contradições nas imagens, em que se fundem palavras elevadas e baixas numa idêntica mistura, em contínuo transe, impelidas pelo ritmo de uma dança frenética de altas tensões. Dessa forma, tende ao sublime, vivendo um jogo perigoso à beira da destruição.<sup>121</sup>

Em Piva o afundamento na cidade leva-o a querer sair, fugir, descobrir um renascimento junto da natureza. A sua “doença” e morte simbólica para a cidade, esse “desmembramento iniciático” referido por Eliade, despoleta uma ressurreição plena enquanto poeta-xamânico, que era, justamente, o que Piva se considerava ser. A própria poesia de Piva muda, passando de temas urbanos para um estar-em-êxtase no mundo natural, assumindo vários devir-animal, como por exemplo, “Incorporando o Jaguar”, que leremos mais adiante. Como escreve em “Poema Porrada”: “Eu estou farto de muita coisa/não me transformarei em subúrbio/não serei uma válvula sonora.”<sup>122</sup>. O nomadismo de Piva empurra-o para outra linha de fuga, para fora da cidade. O seu processo de devir-xamânico já teve início e o paralelo que se pode fazer com o processo descrito por Eliade passa pelas mesmas linhas de força: alteração íntima, busca de solidão, experiência de quase morte, renovação, justamente como acontece ao longo das sucessivas obras de Piva. Na sua fase final toda a poesia já é totalmente dedicada ao xamanismo, como veremos mais adiante neste trabalho. Piva vive o processo de devir-xamã:

“Sometimes there is not exactly an illness but rather a change in behavior. The candidate becomes meditative, seeks solitude (...) His soul is transformed into a bird or some other animal or even into a man (...) In all these examples we find the central theme of an initiation ceremony: dismemberment of the neophyte’s body and renewal of his organs; ritual death followed by resurrection.”<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Ibid, p. 201

<sup>121</sup> Ibid, p. 202

<sup>122</sup> Roberto Piva: *Paranoia*, p. 166

<sup>123</sup> Mircea Eliade, M.: *Shamanism, The Archaic Techniques of Ecstasy*, p.35 e 38

Como escreve Piva: “eu penso na vida sou reclamado pela contemplação...”<sup>124</sup>A sua morte iniciática e descida aos infernos da cidade é claramente expressa no seguinte poema “Boletim do Mundo Mágico”:

Meus pés suspensos no Abismo  
minhas cicatrizes se rasgam na pança cristalina

O neófito é esventrado, para ritualisticamente, o seu interior ser totalmente renovado.

eu não tenho senão dois olhos vidrados e sou um órfão  
havia um fluxo de flores doentes nos subúrbios  
eu queria plantar um taco de *snooker* numa estrela fixa  
na porta do bar eu estou confuso como sempre mas as galerias do  
meu crânio não odeiam mais a batucada dos ossos  
colégios e carros fúnebres estão desertos  
pelas calçadas crescem longos delírios  
punhados de esqueletos são atirados ao lixo  
eu penso nos escorpiões de ouro e estou contente  
os luminosos cantam nos telhados  
eu posso abrir os olhos para a lua aproveitar o medo das nuvens  
mas o céu roxo é uma visão suprema

E após esta visão suprema surge a imagem do corpo torturado, submetido à iniciação xamânica:

minha face empalidece com o álcool  
eu sou uma solidão nua amarrada a um poste  
fios telefônicos cruzam-se no meu esófago  
nos pavimentos isolados meus amigos constroem um manequim fugitivo  
meus olhos cegam minha mente racha-se de encontro a uma calota  
minha alma desconjuntada passa rodando<sup>125</sup>

A cidade serve como morte iniciática para o futuro poeta-xamã. O corte com a cidade torna-se evidente na evolução da poesia de Piva. A transgressão sexual toma contornos de busca de uma Sexualidade Sagrada em comunhão com a natureza e os ensinamentos arcaicos do

<sup>124</sup> Davi Arrigucci Jr. in Roberto Piva: *Paranoia*, p. 24

<sup>125</sup> Roberto Piva: *Paranoia*, p. 106,7

xamanismo. O movimento de deslocação, de movimento, de peregrinação já não se inscreve dentro do tecido da cidade, pois a repulsa pela mesma se tornou insuportável. A senilização e rotina da cidade tornaram-se intoleráveis e o poeta sente que o foco do seu olhar, da sua vontade, da sua prece tem de ser direccionada para fora, para outro ponto, para outra linha-de-fuga. Como diz Piva: a vida é uma aventura errante em um grande passo nômade. Há poetas que se cagam de medo e ficam em casa fazendo suas orações para um penico. Eu faço minhas orações para o arco-íris<sup>126</sup> para aquilo que está para lá do fim da estrada, portanto.

O novo percurso xamânico é ascético, ou seja, ascendente, constelado entre as estrelas: “(...) Da minha janela da lua/ Vejo cidades que/ Sufocam no cimento (...). A velocidade de escape foi atingida, o magnetismo escravizante da órbita urbana foi quebrado, e Piva sabe que o seu corpo nómada está transformado num devir-fora, numa linha-de-fuga que quebrou a estratificação opressora das máquinas-de-rutina. As cidades são máquinas que alteram os sentidos e as sensações, pois o escopo da sua penetração vai bem para lá das estruturas arquitectónicas, mas sistematicamente adentrando, esmagando uniformemente, os níveis subtis do corpo e da mente por meio do seu agenciamento incorporal de conformismo e isomorfismo, que se entranha rizomaticamente com outros planos de agenciamento, como o da subjectivação individual. Tendo como objecto-bússula o sol, Piva segue na sua irreversível direcção, percorrendo o sulco de uma nova linha-de-fuga, a busca de uma reterritorialização fora desse vórtice de lixo que são as cidades.

eu caminho seguindo  
o sol  
sonhando saídas  
definitivas da  
cidade-sucata  
isto é possível  
num dia dia de  
visceral beleza  
quando o vento  
feiticeiro  
tocar o navio pirata

---

<sup>126</sup> Roberto Piva: *Encontros*, Encontros, p.79

da alma  
a quilômetros de alegria<sup>127</sup>

O “navio pirata da alma” – fazendo intertextualidade com os piratas de Álvaro de Campos – busca a ruptura total, num momento de absoluta beleza, para fora da máquina esquizofrênica, capitalista – onde se incessantemente se produz, compra e descarta, a preço do tempo inteiro de vidas amesquinhas em empregos claustrofóbicos – que é a “cidade-sucata”, essa ilha de “destroços”.

piratas  
plantados  
na carne da aventura  
desertaremos as cidades  
ilhas de destroços<sup>128</sup>

A morte transubstancia-se em amor quando a transgressão leva os seus actores a lugares fora, e consomem a morte pela antropofagia, exorcizando a cidade e os seus habitantes.

os meninos curanderos  
se vestem de anjos nos canaviais  
resgatam Eros nas ruas  
das cidades-sucatas  
nos ritos da magia do Amor  
& bebem Morte numa  
taça de crânio<sup>129</sup>

No seu “Manifesto da Selva Mais Próxima”, que Piva dedica a Michaux, escreve essa linha-de-fuga para fora da cidade: “Cidade esgotada na feiúra pré-Colapso/recriar novas tribos/renunciar aos trilhos/novos mapas da realidade/roteiro erótico roteiro poético”<sup>130</sup>

Estes autores não deambulavam por deambular, ou por simples inquietação. Este sondar de outras dimensões de comportamento – principalmente o iconoclasmo, transgressão sexual e desemprego crónico – expressava mais do que apenas uma atitude de capricho, ou

---

<sup>127</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 58

<sup>128</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 44

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 106

<sup>130</sup> Roberto Piva: *Sombras Dançam Neste Incêndio*, p. 101



provação pela simples provação. Por um lado, esta atitude de se ir para lá do convencional era sinónima de um desejo aventureiro e criativo de se viver plenamente as ricas e infinitas possibilidades da experiência, concentrando toda a intensidade da existência em cada momento, na quimera de conseguir tudo de uma só vez. Por outro lado, a estrada é a arquetípica Estrada-de-Ladrilhos-Amarelos no caminho para Oz, ou o “gateless gate” taoista, levando a tudo e todo o lugar: “Yes! You and I, Sal, we’d dig the whole world with a car like this because, man, the road must eventually lead to the whole world”<sup>131</sup>. A estrada estende-se em direção à terra prometida, a terra onde cada momento seria AQUELE MOMENTO, onde a vida seria vivida até à medula, em cada gesto, em cada palavra, em cada visão, tornando “every experience into a spiritual lesson”<sup>132</sup>.

Ou seja, que lição espiritual seria essa? Numa óptica guattaro-deleuziana pode-se dizer que é a construção do Corpo-sem-Orgãos, o CsO. O objectivo é a própria libertação da subjetivação da experiência, da ilusão do “eu” que vive algo, numa estrutura sujeito-verbo-objecto, mas alcançar a experiência anterior à divisão dualista da realidade entre sujeito-objecto, atingir um plano de intensidade total e de imanência absoluta. Uma verdadeira iluminação budista ou xamânica, onde as fronteiras conceptuais, binárias, enraizadas na psique e linguagem, se dissolvem numa Vida Maior em potência, que subjaz as nossas máscaras identitárias. Aí, nessa, pura expressão do que é profundo e original “escrever nada tem que ver com significar, mas com calcorrear, cartografar, mesmo terras por vir.”<sup>133</sup>

A essa labilidade do nomadismo, sob uma óptica guattaro-deleuziana, podemos comparar “A Oitava Energia”, de Piva, onde o poeta desafia o leitor a essa epifânia e desindividuação nietzschiana, que encaixa totalmente nessa categoria orgiástica:

Que você conheça  
a estrela da loucura  
Na sua verde boca animal  
A paisagem mineral  
rói o olho do peregrino  
que procura seu Deus com chifres  
Amo os garotos que cospem sangue

---

<sup>131</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, p. 230

<sup>132</sup> Gerald Nicosia: *Memory Babe*, p. 343

<sup>133</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, p.23

das amoras  
 pelos lugares ermos, praias habitadas  
 por escamas de peixe, montanhas  
 & matas onde o anjo é um pau  
 duro no poente  
 Que você conheça o relâmpago  
 chamado mundo sombrio  
 Estremecendo na folha do seu  
 coração  
 Que você conheça este relógio sem nuvens  
 chamado morte  
 dependurado no planeta  
 como volúpia secreta  
 Que você conheça manguezais  
 & realidades não humanas  
 que são a essência da Poesia  
 Que você conheça o sussurro do Sol  
 Na água ferruginosa dos seus olhos<sup>134</sup>

Esta Trip “épica” também significa amadurecimento, purificação, catarse. Ao se mergulhar na estrada, todos os mesquinhos problemas domésticos parecem insignificantes, e ficam para trás. Quando regressados da viagem, eles já são diferentes. Quando o poeta Órfico regressa da sua viagem, já não é o mesmo, ganhou experiência, tornou-se mais sábio e pacificado. Ele partilha a sua experiência com os seus leitores, que são desafiados para uma Trip eles mesmos. Como William Carlos Williams escreveu na sua introdução a “Howl”: “It is the poet, Allen Ginsberg, who has gone, in his own body, through the horrifying experiences described from life in these pages”, e aconselhando os leitores que estão prestes a iniciar a Trip: “Hold back the edges of your gowns, Ladies, we are going through Hell.”<sup>135</sup>

Descrevendo o seu ordálio ao escrever *Naked Lunch* Burroughs diria a Kerouac:

---

<sup>134</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 68,9

<sup>135</sup> William Carlos Williams: “Introduction to Howl”, in Allen Ginsberg, A.: *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Publications, 1994, p. 8

I'm shitting my educated Midwest background for once and for all. It's a matter of catharsis where I say the most horrible things I can think of – Realize that, the most horrible dirty slimy awful niggardliest posture possible – By the time I finish this book I'll be pure as an angel.<sup>136</sup>

A Trip geográfica é a busca de reterritorialização, é uma externalização da Trip em busca de uma identidade profunda. É uma Trip até ao reino de Grendel de Beowulf, uma Trip até a um lugar interior onde um ponto de viragem pode ser alcançado. Beat, tornou-se, então, “[the] idea that to discover one’s self and the self’s liberation you had to descend into some of the most secret, used-up and bereft parts of your heart, soul, body and consciousness.”<sup>137</sup>

Para aqueles que se encontram “on the road” não é tão importante onde estão a ir, *mas o ir*. Não importa tanto onde a estrada conduz, mas o estar nela. O caminho é o seu próprio objetivo.

“Sal, we gotta go and never stop going till we get there.

‘Where we going, man?’

‘I don’t know but we gotta go.’”<sup>138</sup>

O movimento de desterritorialização geográfica destes escritores, foi a busca pela *Estrada*, o Caminho, o Tao na vida, que foi simbolizado pela deambulação, o espírito do vagabundo, cruzando o continente (tal como “Songs of the Open Road” de Whitman), apanhado boleias, comboios de carga nocturnos, caminhando milhas, alimentados a álcool e drogas, em total solidão, como monges – para chegar onde? “No matter, the road is life”<sup>139</sup>.

Como escreve Piva em “20 Poemas com Brócolis”:

abandonar tudo. conhecer praias. amores novos.

poesia em cascatas floridas com aranhas

azuladas nas samambaias.

todo o trabalho é escravo. toda autoridade

é cômica. fazer da anarquia um

método & modo de vida. estradas.

<sup>136</sup> Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 341

<sup>137</sup> Mikal Gilmore, “Allen Ginsberg, 1926-1997”, *Rolling Stone*, May 29, 1997, p. 38

<sup>138</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, p. 238

<sup>139</sup> *Ibid.* p. 221

bocas perfumadas. cervejas tomadas  
nos acampamentos. Sonhar Alto.<sup>140</sup>

O objetivo é uma metamorfose ontológica, uma revelação existencial e subjetiva, em que o herói que regressa a casa vê o mundo diferentemente, porque a sua própria visão está transfigurada. No entanto, o herói de *On the Road* tem algo de quixótico<sup>141</sup>, e a realidade é mais prosaica, e o feitiço e magia da estrada não duram tanto como seria desejável. A magia desvanece-se rapidamente, mesmo.

Kerouac chases the dream back and forth on the highways between East and West coasts, and finds that the dream has little staying power, that it's merely a 'sad paradise' when he finally catches up with it in New Orleans, Denver, San Francisco, Chicago, and New York.<sup>142</sup>

A estrada, em si mesma, é um sonho, e muitas vezes, pior, um pesadelo. Algo que muitos nunca compreenderam – a final falta de sentido em tantas dessas viagens, “the actual night, the hell of it, the senseless nightmare road. All of it inside endless and beginningless emptiness.”<sup>143</sup> A viagem termina onde começou, e pode não sobrar nada no fim. Tudo terá de ser repetido de novo, todo o sentido terá de ser procurado de novo, a ilusão terá de ser recreada, e o sonho reconstruído. Mas – em algum momento – é o fim da linha, todas as estradas já foram percorridas, e já não há para onde ir, porque todas as estradas se tornaram já conhecidas. “O hoar sorrow of the Last North west and now I have no more border to go...”<sup>144</sup>

Bueno relata o anti-climáx da viagem “iniciática” que decidira fazer nos Estados Unidos. Sonhara com uma “viagem mais consistente ou, pelo menos, mais consciente”<sup>145</sup>. Inicialmente entusiasmado, “feliz: tinha um carro, quatro mil dólares e um bem cheiroso baseado”<sup>146</sup> e estava

Disposto a recuperar a verdade sufocada pelos hotéis em forma de bolo de noiva, pela música de Julio Iglesias soando em elevador refrigerado, pela dessiminação de

<sup>140</sup> Roberto Piva: *Sombras Dançam Neste Incêndio*, p. 81

<sup>141</sup> Anne Charters comenta na sua introdução ao romance que Kerouac pretendia escrever o *On the Road* como uma demanda como o *Dom Quixote* de Cervantes, p. xv

<sup>142</sup> Anne Charters, : “Introduction to *On the Road*”, p. xxii

<sup>143</sup> Jack Kerouac: *On the Road*, p. 254

<sup>144</sup> Jack Kerouac: *Desolation Angels*, p. 109

<sup>145</sup> Eduardo Bueno: *Textos Contraculturais, Crônicas e Anacrônicas & Outras Viagens*, p. 283

<sup>146</sup> “Baseado”, palavra do português do Brasil para cigarro de marijuana. Ibid. p. 286

shoppings como células mafiosas, decidi mergulhar deliberadamente no substrato, na zona proibida, nas camadas sob camadas da Flórida. Embora no fundo eu soubesse que a busca por “La Florida” fosse tão insensata quanto a dos homens de Ponce de León, Hernando de Soto ou Cabeza de Vaca (...) <sup>147</sup>

Mas a viagem para Bueno nada tem de iniciática, nem de recuperação da memória das viagens das décadas anteriores, tanto vividas por ele, ou por outros errantes da estrada. A magia do asfalto perdera-se totalmente, ou talvez ele mudara e as suas expectativas tivessem uma meta que já não podia ser encontrada pela simples viagem num carro “com um baseado colombiano pendendo dos beiços”. <sup>148</sup>

Fazia um calor obscuro, a umidade do ar roçava os noventa por cento, a paisagem exalava um cheiro de gênese e podridão. (...) Viera em busca de “La Florida”, onde as verdades ancestrais não estivessem sufocadas pela borracha e pelo asfalto. E então, os miasmas se libertaram e, no turbilhão deflagrado por eles, lembro apenas Black Bull e seus bravos esvaindo-se em um carro na noite pantanosa de Homestead, deixando a penitenciária para trás, rumo à nova cadeia de acontecimentos. <sup>149</sup>

Confrontados com o fim da fronteira, atinge-se o fim do Sonho porque já não há mais território para onde ir.

O Pacífico determina o fim da euforia, o fim da utopia, não há mais estrada, apenas mar. “Here I was at the end of America – no more land – and now there was nowhere to go back.” <sup>150</sup>

Já ameaçando um esgotamento da quimera das viagens, o sujeito poético de Al Berto, continua as suas viagens “desamparado para os abismos dos asfaltos” <sup>151</sup>, mas “imobilizado à porta de sua própria destruição” <sup>152</sup>.

---

<sup>147</sup> Ibid. p. 285

<sup>148</sup> Ibid. p. 286

<sup>149</sup> Ibid. p. 295

<sup>150</sup> Jack Kerouac: *On the Road*, p. 78

<sup>151</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 49

<sup>152</sup> Ibid. p. 16

A partir de certo momento já se nega a continuar a procurar e calcorrear. O medo vence: “TELEGRAMA: para viagem directa STOP renuncio atravessar a cidade cheia de aventuras STOP”<sup>153</sup>:

fumo. snifo.fumo cigarro atrás de cigarro. tenho medo (...) a viagem é uma predisposição. temos de desejá-la e prepará-la cuidadosamente. viajar sem sair do quarto as malas arrumadas junto à porta. ao fim de uma hora reabro-as e reponho as coisas nos seus lugares. finjo que acabei de chegar. dou corda ao relógio e ouço-me respirar.<sup>154</sup>

De certa maneira os Beat, e os autores lusófonos, esgotaram-se em cinzas por causa do fogo do seu próprio entusiasmo. Queimaram-se no seu próprio excesso, como foguetes. E as expectativas e sonhos que eram tão desejados, quando alcançados não deixaram nada para aqueles que os sonharam. Não era suficiente. Não era *AQUILO*, a derradeira coisa, pois “that last thing is what you can’t get, Carlo. Nobody can get that last thing. We keep on living in hopes of catching it once for all”<sup>155</sup>. Vivendo na esperança de ter suficiente força para revitalizar os sonhos de novo, para lançar o feitiço da ilusão, e de novo acabar em desilusão, e de novo, e de novo.

Enquanto Kerouac procurava “for a sweet golden eternity, a special ‘pearl’ ” algures ao longo das estradas, enquanto ele utilizava todas as suas forças para perpetuar a mais nobre função do Yankee – continuar em movimento; Burroughs, pelo seu lado, decidiu ser pioneiro noutras regiões, numa jornada crua pelo “fix” ideal, a droga perfeita, e o conhecimento que lhe permitisse fazer face à sua própria ultraviolência e horrores íntimos. Burroughs, depois de assassinar a sua mulher e atravessar toda escala da adição química, compreendeu os seus motivos, encontrou a sua demanda e direção – uma direção para baixo.<sup>156</sup> E o passaporte para essa descida às profundezas era escrever. Como Burroughs explica: “In my writing I am acting as a map maker, an explorer of psychic areas... a cosmonaut of inner space, and I see no point in exploring areas that have already been thoroughly surveyed.”<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> Ibid. p. 52

<sup>154</sup> Ibid. p. 41

<sup>155</sup> Jack Kerouac: *On the Road*, p. 48

<sup>156</sup> Oliver Harris: “Introduction to The Letters of William Burroughs (1945 to 1959)”, in William Burroughs: *The Letters of William Burroughs (1945 to 1959)*, London, Picador, 1993, p. xxiii. A problemática da busca e viagem interior são detalhadamente examinadas.

<sup>157</sup> Eric Mottram, *The Algebra of Need*, p. 13

Resultando de notas tiradas durante viagens à Escandinávia (a Interzone foi inspirada na Suécia), Veneza e Tânger, a obra *Naked Lunch* redirecciona a Trip geográfica, a estrada e fronteira física, em outros territórios de exploração. Aqui o conflito de Melville entre Sociedade e o Indivíduo (experiência pessoal *versus* convenções públicas) não é tanto uma performance expansionista, uma rebelião exteriorizada (abandonar o lar, abandonar tudo e tornar-se um vagabundo das estradas e um bêbado de albergues) mas no confronto que ocorre ao nível do “anarchic inner space level” do indivíduo, e a guerrilha do eu contra a dissolução da identidade na monstruosidade da sociedade moderna e os seus sistemas.<sup>158</sup>

A liberdade não é encontrada na Trip da estrada geográfica, mas na abolição de fronteiras íntimas e condicionamentos da consciência individual. “É que qualquer viagem é intensiva, e faz-se nos limiares de intensidade em que evolui, ou então que ultrapassa. É por intensidade que se viaja, e as deslocações, as figuras no espaço, dependem de limiares intensivos de desterritorialização nómada”<sup>159</sup>. Norman Mailer no seu “The White Negro” faz a proclamação do “psychopath hipster”: o único ser (o amoral) suficientemente evoluído e adaptado à sociedade moderna capaz de a combater, de combater o cancro que está a tornar indivíduos em células doentes (psicóticos) da uniformização e replicação. Encontrar a individualidade é a mais perigosa de todas as Trip, é a estrada para os desajustados, os Beat e os ousados lusófonos: “The life giving answer is to accept the terms of death, to live with death as immediate danger, to divorce oneself from society, to exist without roots, to set out on that uncharted journey into the rebellious imperatives of the self.”<sup>160</sup> Ou como, oracularmente, diria Al Berto: “sei que darei ao meu corpo os prazeres que ele me exigir. vou usá-lo, desgastá-lo até ao limite suportável, para que a morte nada encontre de mim quando vier.”<sup>161</sup>

Tendo terminado com o Pacífico com derradeira fronteira, o Ocidente toca o Oriente. Kerouac, Whalen, Snyder, Ginsberg, Waldman, etc., encontrariam, para lá do oceano, um novo território para explorar, nomeadamente a esfera espiritual das filosofias Orientais, ponto que será discutido no último capítulo. Nas fronteiras da morte sempre eminente, o

---

<sup>158</sup> Richard Ruland: *From Puritanism to Post-Modernism. A History of American Literature*, Malcom Bradbury, Penguin, USA, 1992, em particular p.345

<sup>159</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, p. 83

<sup>160</sup> Norman Mailer: “The White Negro” in Anne Charters, edited by: *The Penguin Book of the Beats*, p. 584

<sup>161</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 24

sujeito poético de Al Berto busca o afecto na mais absoluta postura passivante (quase masoquista como veremos), de quem espera um fim programado e eminente. Piva abandona a cidade e entra no território do Xamanismo.

Uma outra Trip, para uma estrada íntima, será encontrada na transgressão, tanto social como mental, com o uso (e abuso) de drogas, conduzindo Burroughs e Ginsberg para sul, para a selva amazónica, em busca da planta de yage. A busca da derradeira “fix”.

A fronteira física foi apenas um passo numa longa estrada. A Trip tinha de ser agora levada para novos territórios de risco. Como Gary Snyder escreveu:

[The Beats] are like so many Americans who inherited the taste for the limits... but when the sheer physical space disappears you go crazy. Which is like the story of America... Initially you are moving very slowly in a totally wild area... what you end up doing is going very far in a densely populated area. Space becomes translated into speed... the energy of the archetypal West, the energy of the frontier... the cowboy crashing.<sup>162</sup>

Os Beat, Al Berto e Piva, como encarnações da energia do devir-outro, dos primitivos exploradores, mergulharam na região selvagem da “expansão da consciência” e profunda alteração psíquica. A Trip das drogas.

---

<sup>162</sup> Robert Lee, editado por: *The Beat Generation Writers*, London, Pluto Press, 1996 p. 48



### 3. A TRIP DA DROGA

*There is no Time!  
No answers. The answers to feeling is my feeling.  
The answer to joy is without feeling.  
The room is a multicolored cherub  
Of air and bright colors. The pain in my stomach  
Is warm and tender. I am smiling. The pain  
Is many pointed, without anguish  
(Michael McClure, "Peyote Poem")*

*Mágicos de todo o mundo, uni-vos!  
(William Burroughs)*

### 3 A TRIP DA DROGA

O caminho da droga é uma opção, um modo de vida. Para os adictos, a droga é a mais exigente prioridade, a mais cruel amante e divindade. Como parte do crescimento e amadurecimento da Geração Beat enquanto movimento alternativo, a procura de modos alternativos de expressão e, principalmente, de se ser – algures nos estágios iniciais da estrada, as drogas apareceram. Ligado ao acesso e consumo crescente de drogas (e o desconhecimento do público em relação às suas consequências) estava o facto de os Estados Unidos estarem continuamente envolvidos em vários conflitos militares. Regressando desses conflitos, inúmeros mutilados e traumatizados de guerra tornaram-se adictos: as condições eram propícias ao uso generalizado de analgésicos opiáceos, e o salto do seu uso estritamente clínico para o consumo recreativo foi rápido. Mais ainda, muitos contatos foram feitos nos palcos de guerra para tornar nações estrangeiras fornecedoras de droga, principalmente marijuana, haxixe, cocaína e heroína.

A situação dos Estados Unidos em poucas décadas influenciou todo o mundo ocidental: sex, drugs & rock n'roll... E a omnipresença e poder das drogas na nossa sociedade actual é dificilmente mensurável. O renomado investigador sobre drogas, Terrence Mackenna descreve uma situação muito complexa onde a hipocrisia de governos, nações miseráveis de Terceiro Mundo e tecnologia fizeram uma aliança que se tornou um nó impossível de desfazer.

This situation is not new, but is getting worse. Until quite recently international narcotic cartels were obedient creations of governments and intelligence agencies that were searching for sources of “invisible” money with which to finance their own brand of institutionalized obsessional behavior. Today, these drug cartels have evolved, through the unprecedented rise in the demand of cocaine, into rouge elephants before whose power even their creators have begun to grow uneasy.

We are beset by the sad spectacle of “drug wars” waged by governmental institutions that usually are paralysed by lethargy and inefficiency or are in transparent collusion with the international drug cartels they are publicly pledged to destroy.<sup>163</sup>

Relativamente a Roberto Piva e Al Berto o seu consumo coincidiu com as décadas em que as drogas se tornaram mais prevalentes ao consumo do cidadão comum, em contexto recreativo, nomeadamente a década de 60 no Brasil e de 70 na Europa. Como em Portugal o consumo se acentuou com o fim da guerra colonial e descolonização, a dissiminação das drogas começou a dar-se mais próximo dos anos 80. Muito do consumo da “liamba” coincidiu com a chegada dos depreciativamente chamados “retornados”. Muitos já tinham o hábito de fumar marijuana, visto que em África a planta não era tão mal considerada como em Portugal. Associada à época das revoluções, a droga foi uma das mais importantes revoluções. Indelévelmente “a experimentação de droga marcou toda a gente, até os não-drogados”<sup>164</sup>. Como apontaria Piva a “revolução psicodélica foi a grande revolução do século XX. É algo impressionante até hoje”.<sup>165</sup>

Com o alargamento do consumo a todos os estratos sociais e escalões etários, a sociedade encontra-se num beco em que a própria noção de identidade humana é colocada em causa:

A specter is haunting planetary culture – the specter of drugs. The definition of human dignity created by the Renaissance and elaborated into the democratic values of modern Western civilization seems on the point of dissolving. The major media inform us at high volume that the human capacity for obsessional behavior and addiction has made a satanic marriage with modern pharmacology, marketing, and high-speed transportation. Previously obscure forms of chemical use now freely compete in a largely unregulated global marketplace. Whole governments and

---

<sup>163</sup> Terrence McKenna: *The Food of the Gods*, London, Random House, 1999, p. 14

<sup>164</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia* 2 p. 318

<sup>165</sup> Roberto Piva: *Sombras Dançam Neste Incêndio* 2017, p. 144,5

nations in the Third World are held in thrall by legal and illegal commodities promoting obsessional behavior.<sup>166</sup>

A Geração Beat foi um movimento que abertamente aceitou o consumo de drogas e álcool como bandeira da sua postura social. Roberto Piva e Al Berto também colocaram o consumo de droga e a sua importância, como ferramenta da construção do corpo-texto, em grande relevo nas suas obras, tanto como dispositivo literário, como experimental. A droga é a bússola que os rege na construção de um novo mapeamento da escrita e da consciência. Há uma apologia clara das drogas e, em certos momentos, um *glamour* associado à performance do consumo como comprovativo do autor enquanto artista louco, “maldito”. Possivelmente, por serem pioneiros, talvez estes escritores não estivessem completamente conscientes das inevitáveis consequências sociais do uso liberal das drogas (o que aconteceria quando o seu consumo se tornasse prática comum e generalizada, principalmente entre adolescentes em fase de desenvolvimento?...). O mais provável, também, é que essas consequências realmente não lhes importassem. No entanto, após anos de consumo pesado, Ginsberg, Snyder e até mesmo Burroughs, apontariam o consumo regular de drogas como um obstáculo e impedimento à verdadeira emancipação humana.

Neste capítulo organizaremos a análise em torno do conceito guattaro-deleuziano de “Corpo-sem-Órgãos”, pois este conceito é o mais adequado para se entenderem as múltiplas *nuances* do problema do consumo e de se ser drogado: não só a droga como mecanismo de busca do CsO, como também de obliteração do mesmo corpo. A construção do CsO guattaro-deleuziano é uma busca dos perpétuos limites, mas com prudência. E é um paradoxo falar-se do consumo de drogas com prudência (ou moderação) pois o consumir-se qualquer droga já, é em si, um acto de imprudência. A construção de um CsO é um trabalho de máxima delicadeza sábia, com uma

arte das doses, e o perigo, *overdose*. Não se vai a golpes de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se autodestruições que não se confundam com a pulsão de morte. Destruir o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, andares e limiares, passagens

---

<sup>166</sup> Terrence McKenna: *The Food of the Gods*, London, Random House, 1999, p. 14

e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor.<sup>167</sup>

Como apontam estes filósofos, existe uma grande diferença entre os golpes de martelo da droga e o fino trabalho da lima da inteligência e prudência. Sábios e drogados, todos procuram o CsO. Mas, as consequências para os drogados, mais frequentemente que não, são as opostas às almejadas. O CsO do sábio é o resultado de um esvaziamento do corpo dos seus condicionamentos mais orgânicos e escravizantes, como a reprodução e autopreservação. O CSO do sábio é activo em oposição a reactivo. Cria, não replica automaticamente. Está aberto para o outro, devido à perda da individuação egótica, mas não é um *zombie*, esvaziado do último resquício de indentidade, como um drogado. É como um deserto, cheio de vida, plenamente habitado, mas completamente aberto ao Outro e à surpresa, disponível ao deslumbramento do imprevisível, do devir (que é nómada e não histórico, pois não tem sujeito, nem agente) de uma Vida Maior que aquela de um corpo sujeito aos imperativos orgânicos. “Arrancar a consciência ao sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente à significância e à interpretação para fazer dela uma verdadeira produção, não é com certeza nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo ao organismo.”<sup>168</sup> A droga provoca relances dionisíacos desse deserto, instantes desse fluxo sem substância-própria, de um universo holográfico em perpétuo *panta rei*. Portanto, se bem que as drogas oferecessem uma dose de autoconhecimento, e servissem como uma espécie de “artistic specimen trial”, os riscos estavam lá e as consequências eram incontornáveis. Muitos não lhes resistiram. Tal como Snyder explicaria, “Being high all the time leads nowhere because it lacks intellect, will and compassion; and a personal drug kick is of no use to anyone else in the world.”<sup>169</sup>

A adição à droga, mesmo durante o período áureo da Geração Beat, era já um assunto de séria discussão entre eles. É importante compreender que eles não usavam a droga apenas para ter um “kick” (apesar de que essa também tenha sido, obviamente, uma boa razão). Em muitos escritores da Geração Beat, tal como em Piva, encontramos uma preocupação com a busca de outros planos de consciência. Existe um objetivo, um alvo concreto que vai mais fundo que a simples gratificação egoísta. Na verdade, muitos dos Beat e Piva utilizaram

---

<sup>167</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia* 2 p. 211

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 211

<sup>169</sup> Gary Snyder: “Note on Religious Tendencies”, in Anne Charters, edited by: *The Penguin Book of the Beats*, p. 305-306. É também de relevar os comentários de Ginsberg em “The Vomit of the Mad Tiger”, in *Shambhala Sun Magazine*, July, 1994, p. 16

as drogas com uma curiosidade científica... (Burroughs, por exemplo, era um colecionador de experiências: *barman* em Nova Iorque, exterminador de pragas em Chicago, *summons-server* em Newark, estudante de medicina em Viena, e finalmente “estudante” da adição às drogas. Burroughs testava os efeitos das drogas em si com a frieza clínica de um médico). Piva escreve que nos “anos 60 e 70 me transformei no meu próprio laboratório de experiências psicodélicas & outras.”<sup>170</sup> O objectivo é – na realidade a construção desse CsO. “O CsO: já está a caminho desde que o corpo tem órgãos suficientes, e quer depositá-los”<sup>171</sup> pois o desejo é atingir outras velocidades, superiores, e outras intensidades. “Um CsO é feito de tal maneira que não pode ser ocupado, povoado senão por intensidades. Só as intensidades é que passam e circulam.”<sup>172</sup> E não existem maiores intensidades do que a vivência em pleno da possessão de Eros ou Thanatos, do Amor ou da Morte. É o grau 0 da intensidade. E o que vemos na busca destes escritores é a busca de ambos, amor e morte, para atingir esse grau 0, o ovo cósmico ou tântrico<sup>173</sup> onde os seus conteúdos não são diferenciados. O ovo cósmico onde não há órgãos nem um encadeamento hierárquico-orgânico que leve à mecanicidade e funcionalismo do organismo. Organismo que apenas busca a auto-preservação, utilidade e reprodução, e não os limiares da morte ou do amor... “Ninguém faz amor sem se constituir para si próprio, com o outro ou com os outros, num corpo sem órgãos.”<sup>174</sup> Tal como é apontado por Guattari-Deleuze a construção do CsO visa o revelar desse plano de imanência, sem a dualidade do eu ou outro, onde ocorre a total livre circulação de intensidades levando-o ao grau 0, que representa, como já dito, esse ovo cósmico onde todas as potencialidades estão presentes como devires possíveis. “Já não é um organismo que funcione, mas um CsO que se constrói (...) [são] devires e intensidades (e quando devêns cão, não vais perguntar se o cão com que brincas é um sonho ou uma realidade, se é “a puta da tua mãe” ou outra coisa ainda. Já não é o Ego que sente, age e se lembra”<sup>175</sup>. O que há é o esvaziamento do sujeito em devir. Incluindo o devir-perverso ou suicida do masoquista e do drogado. Como vemos em Al Berto mistura na sua poesia ambas

---

<sup>170</sup> Roberto Piva. in Ibríela Sevilla: “Imagens da Subjectividade nos Arquivos de Roberto Roberto Piva”, Tese de Doutoramento, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015, p. 123,4

<sup>171</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2* p. 199

<sup>172</sup> *Ibid*, p. 203

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 203:p “Matéria é igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. É por isso que tratamos o CsO como o ovo cheio antes dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vectores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocação de grupos, migrações, tudo isso independentemente das *formas acessórias* visto que os órgãos não aparecem não funcionam aqui senão como intensidades puras.”

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 55

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 214

as potências – Eros e Thanatos – mais o paradoxal desejo suicída pela vivência de um CsO, onde o povoamento dessas intensidades possa detonar:

Exausta claridade do deserto. Metade tu, metade eu. E na miragem comestível do entardecer o corpo dorme no silêncio dos passos. Invades-me, cristal húmido, nocturna teia do desejo, mentolado beijo em sobressalto. Sugo o vazio que nos rodeia. Morro ou amo-te, antes que este leito se transforme em fúnebre pirâmide.<sup>176</sup>

Ou como explicaria Piva, quando inquirido sobre o porquê da tão grande demora entre publicações dos seus livros de poesia: “Escrevo pouco, porque é baseado em experiências profundas com a vida, a morte, a paixão e as realidades paralelas, a ecologia mágica do Brasil. E no mergulho, nos arquétipos que cada dia mais vêm à tona”<sup>177</sup>.

Como modo de vida as drogas implicam grandes perigos, e Burroughs foi o primeiro a lançar esse aviso no seu Naked Lunch. (Contrariamente ao que muitos leitores possam julgar, este romance é um romance moral. Naked Lunch ilumina, em detalhe, a profundidade do poço onde as drogas precipitam os seus consumidores. Não é um romance para todos os estômagos...): “look down LOOK DOWN along that junk road before you travel there...”<sup>178</sup>

Guattari-Deleuze, citando Burroughs, explicam como o drogado busca atingir intensidades a partir desse grau 0, que no caso dos drogados é simbolicamente o frio absoluto, a imobilidade total:

“Os drogados queixam-se continuamente de fazer apelo ao Grande Frio e levantam a gola dos casacos negros e fecham os punhos contra o pescoço magro (...). Isto é tudo simulacro: o drogado não quer calor, quer estar ao fresco, ao frio, no Grande Gelo. Mas o frio tem de atingi-lo como a droga: não do exterior, onde não lhe faz nenhum bem, mas do interior de si mesmo, para que possa sentar-se tranquilamente, com a coluna vertebral tão direita como um macaco hidráulico gelado e o metabolismo a cair no Zero absoluto...”

Experiência análoga é vivida por Al Berto, fazendo da droga um mecanismo de busca da absoluta passividade, da vulnerabilidade total, um corpo à mercê – em busca da

---

<sup>176</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 63

<sup>177</sup> Roberto Piva: *Encontros*, p. 106

<sup>178</sup> William Burroughs; *Naked Lunch*, p. 14

desindividuação do CsO: “a manhã estilhaça-se em feixes de luz pelas frinças da janela. não estou aqui. fumei ganzas até me sentir paralisado. nenhum gesto é necessário, nada se move para lá da pele, e tudo se mantém vivo.”<sup>179</sup>

Como muitos adictos podem confirmar, a única e principal razão pela qual uma pessoa não se deve envolver com drogas é porque “dão a melhor sensação do mundo. E depois, o inferno.”<sup>180</sup> Isso torna-se claro quando se analisa o problema da adição pelo prisma das sensações. O adicto não é adicto a uma substância, mas sim a uma sensação. Se essa sensação for proporcionada de forma igual, ou mais intensa, por outra substância, o adicto muda de droga sem problemas. E em grande medida o problema das drogas está associado a este “jogo das sensações”. E, agravando, sendo essas sensações as de prazer e frequentemente associadas a outros prazeres (sexo), então a adição é uma busca incessante por prazeres repetidos e mais intensos, sendo que o “*deminishing effect*” das substâncias químicas é inevitável. Logo as doses têm de ser aumentadas para se atingirem intensidades iguais: “invento o mundo e o meu próprio inferno. reconstruo-os à minha vontade. a minha velha cabeça psicadélica pede mais *sex drugs and rock and roll*. volto já.”<sup>181</sup> O modo como Al Berto busca esse plano de imanência – onde não há dualidade de sujeito-objecto, onde cessa a identidade da subjectivação, o conceito profundamente enraizado de eu-orgânico – é pela via da profanação do seu próprio corpo e mente. Como alerta Guattari-Deleuze “matar-vos-ão, enfiados num buraco negro, ou então arrastados por uma catástrofe”<sup>182</sup>. Pois a profanação do corpo leva a um devir-imperceptível mas apontado para a morte e não para a sublimação. É preciso respeitar o corpo, é “preciso conservá-lo bastante para que se volte a formar a cada alvorada”<sup>183</sup>. No entanto, o que encontramos na poesia de Al Berto (e na sua biografia) foi essa transgressão que implicou a profanação, a coisificação do corpo e mente, como instrumento, utilizado para lá dos limites do sustentável pela natureza. As viagens da droga assemelham-se muito às de Ícaro. Quanto mais alto o voo, maior a queda no estrato de origem. E maior o aprisionamento ao mesmo estrato. “É por isso que se encontrava desde o início o paradoxo destes corpos lúgubres e esvaziados”<sup>184</sup>. Os problemas das drogas são profundos pois mexem com toda a estrutura de percepção tornando o imperceptível presente. Esse imperceptível que se torna presente lança o sujeito

---

<sup>179</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 230

<sup>180</sup> Tomei a liberdade de citar as exatas palavras que ouvi de um adicto, numa conversa que tivemos acerca do assunto em Lisboa, 2018

<sup>181</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 26

<sup>182</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2* p. 212

<sup>183</sup> *Ibid*, p. 212

<sup>184</sup> *Ibid*, p. 212

submetido à viagem da droga, numa nova cascata causal de consequências imprevisíveis e, frequentemente, desastrosas. “Nós dizemos que os problemas das drogas só podem ser apreendidos ao nível em que o desejo investe directamente a percepção, e em que a percepção devém molecular ao mesmo tempo que o imperceptível devém percebido. A droga aparece então como o agente do devir.”<sup>185</sup>

O consumo de cocaína proporciona Al Berto a experiência de um devir-animal. Enquanto o sujeito poético ainda está eufórico pelo efeito da droga, este “animal” vigia-lhe os movimentos e escrita. Mas, depois que este devir-animal morre, pelo fim do efeito químico, arrefece-se o “amor”. E toda a experiência desemboca num devir-imperceptível de tom niilista:

Puto-Gazela-Voadora, Moustapha, agarra-se e vive colado na minha espinha viciada, *like a little monkey*. é o meu parasita burroughsiano de estimação. snifa coca e fode como se o mundo terminasse no instante em que ejacula. Devoramo-nos um ao outro, sugamo-nos. ele vigia-me os gestos quando escrevo e sinto-o, por vezes, desmaiar nas veias, o amor arrefeceu, o corpo imobilizou-se esquecido naquilo que acabei de escrever. o deserto estará onde estiveres, é uma lenta aprendizagem para o nada.<sup>186</sup>

A droga torna-se motor da suposta experiência do amor, do êxtase, sua condição essencial. Mas com o seu desvanecimento, com o seu “desmaiar nas veias”, toda a poesia se esfarela, desagrega, junto com o sujeito poético – e o seu corpo orgânico. Isto porque

Em vez de fazer um corpo sem órgãos suficientemente rico ou cheio para que as intensidades passem, as drogas erguem um corpo esvaziado ou vitrificado, ou um corpo canceroso: a linha causal ou de fuga, transforma-se imediatamente em linha de morte e de abolição. (...)

Os drogados não cessam de cair naquilo a que queriam fugir: uma segmentariedade mais dura à força de ser marginal, uma territorialização tanto mais artificial que se faz sobre substâncias químicas, formas alucinatórias e subjectivações fantasmáticas. Os drogados podem ser considerados como precursores ou experimentadores que retraçam incansavelmente um novo caminho de vida; mas até a sua prudência não tem as condições da prudência. Então, recaem na corte de falsos heróis que seguem

---

<sup>185</sup> Ibid, p. 360

<sup>186</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 24



o caminho conformista de uma mortezinha e de um longo cansaço. Ou, é pior, só terão servido para lançar uma tentativa que não pode ser retomada e que só pode aproveitar aos que não se drogam, ou que já não se drogam, que rectificam secundariamente o plano continuamente abortado da droga e descobrem pela droga o que falta à droga para construir um plano de consistência. O problema dos drogados é partir de cada vez do zero, seja para tomar a droga, seja para a abandonar, enquanto seria necessário fazer uma mudança, partir “pelo meio”, bifurcar pelo meio? Conseguir embebedar-se, mas com água pura (Henry Miller).<sup>187</sup>

A droga envolve todo o espectro de consciência do sujeito, logo torna-se em *todo o mundo*. Al Berto questiona-se de quantas estradas um homem tem de percorrer, no fundo, de quantas viagens tem de alguém sofrer, para para se tornar um ser inteiro, completo. Mas o despertar, em plena estrada, é mais como o sonhador sonâmbulo que acorda subitamente sóbrio no meio de uma autoestrada. A repetição, de novo, da chegada a lado nenhum e em plena ressaca. É tremendamente traumatizante:

voltávamos subitamente ao início, colhendo frutos, resinas, conchas, objectos sem nome, cacos. o esperma coagulou transparente na ponta dos dedos. desejos, segredos, ombros de nevoeiro, lábios, narinas de sal, salivas tremendas. no chão espalhavam-se incertos o pente e o cinzeiro, mortalhas e cinza. blue jeans aos remendos, camisa branca com pintado. o gira-discos tremia, a agulha avançava estria a estria num arranhado solo de guitarra. How many roads must a man walk down / Before you call him a man? ele aproximava-se, as veias picadas, anca de lado, ameaçava. vomitava num balde e voltava cambaleando com Acid Queen nos braços. a náusea subiu inesperadamente, tropeçou nos fios largando o microfone. agonizou. a tontura da terra como poço para cair, aqueles cogumelos, gomos de laranja lançados em queda livre. as mãos presas na electricidade dos fios. cá fora o vento carregado de pólenes enrolava-se nas antenas.<sup>188</sup>

E a estrada, olhando para trás, é um rasto de apocalíptico de destroços e ruínas. As suas noites de droga são seguidas de despertares crus e macerados. A preocupação primeira, o primeiro pensamento é se a próxima dose está garantida, se a droga está segura: “seringas flutuantes, ambulâncias. acordamos num marasmo de mãos e de pálpebras inchadas. os

<sup>187</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2* p. 362,3

<sup>188</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 24

chuis observam-nos, nada acontece, o produto está em segurança. (...) olhamo-nos em silêncio, os cabelos têm um sabor turvo a sono e a ópio.” Toda a tentativa de abrir uma nova linha de fuga, criar uma desterritorialização seguida de uma mais frutuosa reterritorialização, num plano de maior expansão da consciência, essas buscas do deserto-pleno-de-vida são causalmente seguidas, na ressaca,

pelas re-territorializações mais abjectas, de tal modo que o imperceptível e a percepção não cessam de se perseguir ou de correr um atrás da outra sem nunca se juntarem verdadeiramente. Em vez de buracos no mundo que permitem às linhas do mundo fugir elas próprias, as linhas de fuga enrolam-se e põem-se a girar em buracos negros, cada drogado no seu buraco, grupo ou indivíduo, como um burrié. Enterrado em vez de predado.<sup>189</sup>

Na obra *Junky*, quando questionado sobre o porquê dessa necessidade de droga, a resposta de Lee contém todo o drama de uma adição que tomou o lugar da vida quotidiana: “I need it to get out bed in the morning, to shave and eat breakfast.”<sup>190</sup> A crítica e ironias amargas tocam não só na falta de sentido de se levantar de manhã, mas mais, na falta de sentido *de se viver*. Sem adição não há vida. Tal como estava escrito numa secção que foi cortada fora da edição original de Naked Lunch: “Drug addiction is perhaps a basic formula for pleasure and for life itself.”<sup>191</sup> Se se considerar o prazer como ausência de sofrimento, tanto físico como psicológico, então o prazer é correlativo ao grau de alívio de sofrimento que um sujeito experimenta. Ou seja, o prazer não é um dado positivo, acrescido, mas a subtração da tensão, a experiência da descarga, o alívio. Nesse sentido as drogas, tanto em Al Berto como em Piva estão completamente associadas ao prazer sexual. A desinibição causada pelas drogas autoriza o prazer, a descarga de tensão, dentro de um espaço marginal, heterotópico, tanto homossexual, como, principalmente, pederasta. As drogas contribuem para a anulação de possíveis noções de limites ao prazer e à vivência das parafilias. As fantasias literárias tomam forma, misturadas com sentimentos de euforia transpessoal, e a presença das drogas como veículos para uma celebração orgiástica. “Escrevo, tudo se confunde numa sobreposição de álcool, sílabas, erecções, corpos e nostálgicas drogas.”<sup>192</sup>, “tuas mãos adolescentes acalmavam meus nervos exaustos. brincávamos até ao vômito”<sup>193</sup>,

<sup>189</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2* p. 361, 2

<sup>190</sup> William Burroughs: *Junky*, London, Penguin, 1957, p. 153

<sup>191</sup> Edward Foster,: *Understanding the Beats*, p. 164

<sup>192</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 64

<sup>193</sup> *Ibid*, p. 18

escreve Al Berto. Ou, “Festas da paixão alucinógena”<sup>194</sup> “com exus<sup>195</sup> adolescentes cantando em suas orelhas/& sexos em semi-ereção confundidos com caules tenros”<sup>196</sup>, “corpo de garoto por onde/passa o Império Romano”<sup>197</sup>, “o inferno lisérgico de Dante/vai nos levando ao Paraíso/a paixão da serpente pelo seu veneno”<sup>198</sup>, escreve Piva<sup>199</sup>. É completamente evidente na obra destes autores que, sem as drogas, toda a sua conduta, toda a sua postura social, toda a sua rebeldia, toda a sua obra, seria diferente. Ou não existiria de todo. Sem a droga como catalisador de pulsões íntimas profundas talvez essas pulsões não tivessem tido espaço de aflorar, pois a escrita de Al Berto e Piva inscrevem-se num registo dionisiaco, orgiástico, de estados alterados de consciência, em que o erotismo está totalmente impregnado de desregramento dos sentidos. Os poemas de Piva e “À Procura do Vento num Jardim de Agosto”, de Al Berto, são escritos em estado de delírio, refletindo vidas em delírio, pairando sobre o abismo.

A adição às drogas pode ser vista como a única Trip possível para se escapar a uma realidade de dor e violência, mas também como um caminho de transgressão, da parte do drogado. Transgressão para mostrar à sociedade, da qual faz parte, que lhe é indiferente. Para mostrar como ele voluntariamente se aliena de tal forma que nada (exceto a falta de droga) o pode afetar. O adicto não é tocado pela vida do dia-a-dia, ele despreza essa vida e a sociedade do trabalho, preocupada com a reprodução de mão-de-obra sadia. As drogas são utilizadas para suavizar as arestas da violência e do tédio. As drogas revitalizam a urgência por um paraíso perdido. Burroughs lembra-se que na sua infância ouviu uma empregada dizer que o ópio dava bons sonhos, e imediatamente, ele decidiu tornar-se um fumador de ópio. “I will smoke opium when I grow up.”<sup>200</sup>, disse o jovem Burroughs.

As drogas tornam a realidade quotidiana relativa e pouco importante. O peso da sociedade, as suas pressões, as suas responsabilidades, as suas ameaças e traumas desaparecem sob uma dose de cocaína ou heroína. O adicto é capaz de reduzir todas essas preocupações a nada, porque um outro imperativo é muito mais urgente e imediato – lidar com a sua adição, e a nunca saciada sede por mais uma dose de droga. Depois de uma dose de heroína “what

---

<sup>194</sup> Roberto Piva: *Sombras Dançam Neste Incêndio*, p. 89

<sup>195</sup> Divindades do Candomblé e Umbanda.

<sup>196</sup> Roberto Piva: *Sombras Dançam Neste Incêndio*, p. 87

<sup>197</sup> Ibid, p. 105

<sup>198</sup> Ibid, p. 64

<sup>199</sup> Cláudio Willer escreve que *Abra os Olhos e Diga Ah!* é “entre outras coisas, um hino à pederastia”. Cláudio Willer, in Roberto Piva: *Um Estrangeiro na Legião*, p. 161

<sup>200</sup> Victor Bockris: *A Report From the Bunker*, p. xvi

does she care for the atom bomb, the bed bugs, the cancer, the rent, Friendly Finance waiting to repossess her delinquent flesh... sweet dreams of Pantapon Rose.”<sup>201</sup>

Depois de uma dose de heroína ou cocaína, com o seu hipotálamo (na base do cérebro é o centro da libido e funções autonómicas) desconetado, o drogado não sofre de tédio, inquietação, está desapegado da vida ela mesma e do seu sofrimento inerente. Até que o “hourglass of junk” passa...<sup>202</sup> A liberdade das drogas é ilusória e “junk is a one-way street. No U-turn. You can’t go back no more.”<sup>203</sup> A droga torna-se, então, a mais subtil forma de aprisionamento. A droga acaba por não fazer mais do que refletir, na mais alta intensidade, a natureza viral da tensão-alívio, avidez e saciamento dessa mesma avidez. Mecanismo do qual, a sociedade, com a sua autoridade conformadora e métodos de controlo, é a mais sofisticada e massiva expressão.

A droga (e conseqüente adição) é endémica na natureza das relações e hierarquias da sociedade. (Relembramos que o álcool também é uma droga). Compreender os mecanismos da adição pode ser utilizado tanto como veneno ou antidoto, vírus ou imunização, dependendo em como o adito é capaz de apreender, descodificar e expor o vírus-droga. O vírus-droga é o derradeiro método de abuso e controle (a velha dialética de interdependência na relação escravo/senhor, em que um não existe sem o outro...); e, também, a droga é a única arma forte suficiente contra si mesma. A droga é a chave para decifrar os mesmos princípios através dos quais ela funciona. A droga é o único vírus suficientemente letal para minar de dentro o sistema-como-adição. Compreender a fórmula da adição leva à revelação dos mecanismos, profundamente escondidos, da sociedade e do poder. Apreendendo o funcionamento destes mecanismos, consegue-se, então, manipulá-los e tornar um indivíduo emancipado em relação à sociedade e aqueles que a controlam.<sup>204</sup> Como critica Mackenna, a nossa sociedade, até ao nível macro já espelha, replica a forma do *chip*, e do painel integrado, com cidades estruturadas de forma inumana e robótica:

Looking down on Los Angeles from an airliner, I never fail to notice that it is like looking at a printed circuit: all those curved driveways and cul de sacs with the same little modules installed along each one. As long as the *Reader’s Digest* stays subscribed

---

<sup>201</sup> William Burroughs: *Naked Lunch*, London, Harper Collins Publisher, 1993, p. 23

<sup>202</sup> Este último capítulo, com a sua informação geral sobre drogas, deve-se a Victor Bockris (p. 111), Eric Mottram (p. 118) e William Burroughs, em particular na introdução ao *Naked Lunch*.

<sup>203</sup> William Burroughs: *Naked Lunch*, p. 162

<sup>204</sup> Este capítulo deve-se a pontos analisados por Eric Mottram: *The Algebra of Need*, p. 16 e 55

to and the TV stays on, these modules are all interchangeable parts within a very large machine. This is the nightmarish reality that Marshall McLuhan and Wyndham Lewis and others foresaw: the creation of the public as herd. The public has no history and no future, the public lives in a golden moment created by a credit system which binds them ineluctably to a web of illusions that is never critiqued.<sup>205</sup>

Nesta perspectiva da droga como uma arma contra si mesma (como um espinho que descrava outro espinho) Piva propõe-se a utilizar as drogas como técnica formal de combate aos mecanismos de conformação da sociedade. Para ele as drogas são uma farmácia a ser disparada contra os castramentos da sociedade industrializada e capitalista. Uma sociedade onde, também, o erotismo foi dissociado do sagrado. O poeta tem de ser um “bandido, bruxo, bêbado, drogado pelo “espírito santo”; e as drogas são as ferramentas “da poesia e xamanismo. É o retorno às origens da poesia, o poeta como feiticeiro e xamã, como aconteceu em várias épocas. Experiências com plantas alucinógenas em função das técnicas arcaicas do êxtase do xamanismo.”<sup>206</sup> Não só os governos, mas também as religiões organizadas e literatura de academia são apontadas pelo poeta: “basta de poesia/ ou religião que não conduza ao êxtase”<sup>207</sup>.

Como Lee escreve no seu diário: “Junk is a key, a prototype of life. If anyone fully understood junk, he would have some of the secrets of life, the final answers.”<sup>208</sup>

As drogas funcionam, então, como um vírus contra um vírus. Uma vacina perigosa que conta com o inoculado em fazer todo o trabalho de descobrir que lição tirar dela. A Trip da droga é usada como um ordálio autoinfligido, uma iniciação ritual à masculinidade espiritual, uma Trip xamânica até à borda do abismo, um teste limite que estimula um despertar de consciência para lá do suportável. “The addict is acutely aware of his surroundings. Sense impressions are sharpened to the point of hallucination.”<sup>209</sup> Piva escreve, “o cogumelo tem

---

<sup>205</sup> Terrence McKenna: *The Food of the God*, p. 288

<sup>206</sup> Roberto Piva: *Encontros*, p. 106

<sup>207</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 71

<sup>208</sup> William Burroughs: “Lee’s Journal”, in *Interzone*, New York, Viking Penguin, 1989, p. 71

<sup>209</sup> Eric Mottram: *The Algebra of Need*, p. 27. Considero importante fazer um paralelo com os trabalhos de Carlos Castañeda. Tendo tido um grande impacto na época o tópico das drogas como demanda e busca é interessante porque, neste caso também, as drogas, peíote neste caso, eram vistas como um passo de aprofundamento do autoconhecimento e abolição de estruturas mentais condicionantes. As drogas seriam vistas como terapêuticas e o xamã como um médico.

voz de relâmpago”<sup>210</sup>, “submarinos/viajando no próprio sangue./ Leveza. Flores frenéticas./ Batuque sussurrando: também eu/ atravessei o inferno.”<sup>211</sup>

A Trip da droga é uma Trip até ao subconsciente do indivíduo, é uma visitação e confrontação com o potencial poder de destruição dentro de cada pessoa (o “Ugly Spirit” ou “Serpent’s-self”<sup>212</sup>, como Burroughs e Ginsberg lhe chamaram). É uma Trip que conduz ao mais escondido segredo, o mais enterrado e camuflado caos que por todos os meios a sociedade (com as suas ideologias, religiões, noções de pecado e preconceitos) tenta amordaçar e castrar, em nome de leis, normas e deuses, ou seja qual for a narrativa mais conveniente para aqueles que aplicam o poder. A adição da droga e escrita de choque são os meios para provocar este segredo a um ponto de tal modo insuportável que nada mais pode acontecer que este emergir e ser exposto. Em Al Berto muita da busca é apenas pelo que de mais cru e animal pode haver, prazer por prazer: “caralhos de borracha cheios de haxixe. (...) a ganza e a foda.”<sup>213</sup>

When I closed my eyes I saw na Oriental face, the lips and nose were eaten by disease. The disease spread, melting the face into na amoeboid mass in which the eyes floated, dull crustacean eyes. Slowly, a new face formed around the eyes. A series of faces, hieroglyphs, distorted and leading to the final places where the human road ends, where human form can no longer contain the crustacean horror that has grown inside it.<sup>214</sup>

Atravessar e compreender a adição é olhar para dentro dos mecanismos básicos da vida. As relações humanas (poder e sexualidade), as estruturas mentais, os padrões linguísticos – todos estes representam expressões de apego, parasitismo, adição e luta pelo poder. A relação dialética entre prazer e dor, controle e vitimização, tem o seu segredo condensado numa dose de droga.

---

<sup>210</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 153

<sup>211</sup> *Ibid*, p. 100

<sup>212</sup> William Burroughs, Allen Ginsberg,: *The Yage Letters*, p. 54

<sup>213</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 22

<sup>214</sup> William Burroughs,: *Junky*, p. 133

In his quest Burroughs followed at first the trail of drugs, the exploration of pleasure and pain states, “the bare bones of life” which the addict experiences, and the nature of tension and relief, together with “the means of manipulating these factors.”<sup>215</sup>

No sentido de fazer uma Trip para lá do sofrimento, estes escritores compreenderam que tinham de se manter um passo mais adiante dos seus próprios condicionamentos, encontrar novos devires. De certo modo por meio da intensificação da experiência eles conseguiriam tornar relativa a realidade quotidiana. Mais ainda, as drogas como experiência providenciavam um pé-de-cabra para abrir e aceder ao fluxo de temas do subconsciente. Como Kerouac disse, as drogas eram meios para compreender os outros, mas principalmente para se compreender a si mesmo.<sup>216</sup> Mas a adição tinha de ser ultrapassada, a lição compreendida – e novos devires serem alcançados.

Como se tem vindo a referir ao longo deste trabalho todos estes autores, Beat e Lusófonos, tiveram em comum a premissa de que se vive o que se escreve, e se escreve o que se vive. É eminentemente uma postura performativa que leva a que estes autores não sejam propriamente influenciados por precursores literários, tais como os autores do transcendentalismo ou surrealismo, mas aconteça algo mais ainda: que *além* da influência artística, eles sejam possuídos pelos seus precursores no sentido que incorporam esses autores no seu *modo de viver*. Porque não se trata apenas do modo como estes transcendentalistas e surrealistas escreveram que teve impacto nos autores Beat e Lusófonos, mas também o modo como estes autores transcendentalistas e surrealistas influenciaram os autores Beat e Lusófonos a viver, a ser, a actuar, a performar. Walt Whitman, Henry Thoreau e Ralph Waldo Emerson tiveram uma importância incomensurável nos autores Beat. Mas também o surrealismo e a importância monumental do *Manifesto Surrealista* de André Breton que abriu uma especial porta de liberdade: aquela liberdade cuja principal função é libertar outros. Como escreve Breton nessa sua “carta de alforria” artística, o primeiro *Manifesto Surrealista*:

Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade. (...) Atende, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se

---

<sup>215</sup> Eric Mottram, *The Algebra of Need*, p. 118

<sup>216</sup> Gerald Nicosia, *Memory Babe*, p. 148

admitir que a maior liberdade de espírito nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mau uso dela.<sup>217</sup>

O encarceramento de Thoreau, devido à recusa de pagar um dólar pela guerra contra o México, foi mais que um “political stament” mas, sim, uma performance. A consciência política fundiu-se com uma noção da dignidade humana – e a paradoxal descoberta da profunda solidão desse artista que vive de uma ética, uma prolegomena de virtudes soteriológicas, que é alimentada pela certeza de uma Metafísica operativa, um Transcendental a tudo imanente. E dessa performance de ética e solidão surgiu o pathos que também se desdobrou na escrita de *Walden*, de Ralph Waldo Emerson, que é uma obra-performance, uma forma de viver, íntegra na escrita e no quotidiano, pela construção de um lar na natureza e solidão. Por outro lado, *Civil Disobedience*, de Thoreau é um dos mais importantes ensaios de resistência ao totalitarismo da História humana. É uma máquina de guerra. O que seriam os Beat, Luther King, Gandhi ou Mandela sem esse ensaio, que ilumina a maior forma de coragem, a luta sem armas? Essa libertação íntima, mas que se manifesta no fora, no plano da produção literária é o tal escrever o que se vive, performar, portanto. Aí voltamos a encontrar a necessidade, ainda mais atrás no tempo, que os precursores românticos, como Blake e Shelley, partilharam com os Beat: a busca do plano de imanência, de potencial absoluto e conectividade total. Uma fusão empática com o Totalmente Outro. Então escrever é entendido como *performar a imanência*; e esse performar não é a criação de uma aparência, um objecto, uma obra de autor, mas uma descoberta de si, enquanto artista, de estar dentro dessa imanência e cartografar o que resulta dessa experiência da própria imanência. Entrar no plano, mas onde subsiste a pegada escrita, a marca, a representação. Significa passar da superfície da folha de papel – do transcendente, para o transcendental – para a experiência duma nova composição da própria vida, esteticamente operativa numa arte que coincide com o pensamento prático que modela a vida. Por isso vemos que em Whitman a estrada é a escrita e a escrita é a estrada. Não há um caminho para a felicidade, a felicidade é o próprio caminho. É essa a glória do processo de desterritorialização em Whitman, “the path is the goal” como diz o ditado anónimo do Budismo Zen.

---

<sup>217</sup> Breton, A.: *Manifesto Surrealista*,

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>



Num histórico ensaio, de raro brilho e *insight* relativamente a drogas, Aldous Huxley faz uma reflexão sobre a sua experiência lisérgica. A lição não tem qualquer relação com a experiência do prazer. A sua experiência não é de revelação hedonista mas de entendimento biológico e evolucionário. Na sua óptica os bloqueios e condicionamentos relacionados com a auto-preservação do organismo são aquilo que impede o que ele chama de experiência *Mind at Large*, ou seja, no fundo, o CsO:

I find myself agreeing with the eminent Cambridge philosopher. Dr. C. D. Broad, “that we should do well to consider the suggestion that the function of the brain and nervous system and sense organs is in the main *eliminative* and not productive.” The function of the brain and nervous system is to protect us from being overwhelmed and confused by this mass of largely useless and irrelevant knowledge, by shutting out most of what we should otherwise perceive or remembre at any moment, and leaving only that very small and special selection which is likely to be practically useful. According to such a theory, each one of us is potentially Mind at Large. But in so far as we are animals, our business is at all costs to survive. To make biological survival possible, Mind at Large has to be funnelled through the reducing valve of the brain and nervous system. What comes out at the other end is a measly trickle of the kind of consciousness which will help us to stay alive on the surface of this particular planet. To formulate and express the contents of this reduced awareness, man has invented and endlessly elaborated those symbol-systems and implicit philosophies which we call languages. Every individual is at once the beneficiary and the victim of the linguistic tradition into which he has been born. That which, in the language of religion, is called “this world” is the universe of reduced awareness, expressed, and, as it were, petrified by language. The various “other worlds” with which human beings erratically make contact are so many elements in the totality of the awareness belonging to Mind at Large... Temporary by-passes may be acquired either spontaneously, or as the result of deliberate “spiritual exercises,”... or by means of drugs.<sup>218</sup>

Como reflete Huxley o cérebro humano está programado para garantir a sobrevivência a qualquer custo. O preço disso é um afunilamento do seu potencial contemplativo, eliminando tudo o que não interesse ao instinto primário de se auto-perpetuar. Nesse

---

<sup>218</sup> Aldous Huxley in Terrence McKenna: *The Food of the Gods*, London, Random House, 1999, p. 374,5

afunilamento todos os detalhes subtis da realidade são obliterados da consciência, pois caso contrário, o indivíduo entraria em estados contemplativos a todo o instante, colocando a sua vida de mamífero em risco. Infelizmente o condicionamento atávico é de tal modo rígido que apenas por meio de árduos exercícios espirituais, ou drogas, pode-se “abrir” esse cérebro que está fechado como um punho para o combate do dia-a-dia, a outros planos de consciência.

Como artistas, as drogas ofereceram aos Beat, Al Berto e Piva um vasto campo e área de investigação de experiências diretas e em primeira mão. Ofereceram também uma suposta expansão de consciência, as visões que revelavam frutuosos filões do subconsciente. E cada droga, cada viagem diferente. Da morfina à benzedrina, peiote, dilaudil, pantapon, anfetaminas, heroína, eucodal, manjon, “goof balls”, cannabis, anti-histamínicos, palfium, cocaína, diocodid, demerol, ópio, diorane – e álcool<sup>219</sup> (Burroughs também o inclui na sua lista de drogas no *Naked Lunch*) – todas as drogas serviram. Escrita alimentada a drogas ajudaria romances inteiros a serem escritos de uma assentada, não ficando nada de fora por se ainda escrever. “I wrote the whole of *Naked Lunch* on manjoun and I had some great experiences. It helps you to write.”<sup>220</sup>

A obra *Junky* foi metodicamente escrita entre injeções de morfina. E “Howl” foi escrito sob o efeito de peiote de modo a melhor tocar a textura da consciência, “to provoke minute particulars, as Blake would call, the microscopic observation in detail, a combination of mystical and ordinary observation of life.”<sup>221</sup> Era a “Poetry of Open Form” – com uma tradição de “tea-heads” (fumadores de marijuana), como W. Carlos Williams, Ezra Pound, Frank O’Hara e Snyder. “Kaddhish” de Ginsberg foi escrito à secretária durante umas “épicas” quarenta horas, consumindo heroína, methadrine líquida e dexedrine<sup>222</sup>, e o *On the Road* de Kerouac, sob o consumo de benzedrine, foi escrito em três semanas. Estas maratonas de escrita foram apenas ultrapassadas pela escrita, alimentada a álcool, do *Big Sur*,

---

<sup>219</sup> Como aponta Terrence McKenna: “Yet how can we explain the legal toleration of alcohol, the most destructive of all intoxicants, and the almost frenzied efforts to repress all other drugs? Could it not be that we are willing to pay the terrible toll that alcohol extracts because it is allowing us to continue the repressive dominator style that keeps us all infantile and irresponsible participants in a dominator world characterized by the marketing of ungratified sexual fantasy?”, in Terrence McKenna: *The Food of the Gods*, London, Random House, 1999, p. 177

<sup>220</sup> Victor Bockris: *A Report from the Bunker*, p. 114

<sup>221</sup> “The Art of Tripping, second part”. Presented by Bernard Hill. A Jon Blair Company. Production for the Channel 4, mcmxciii.

<sup>222</sup> Anne Charters, edited by: *Penguin Book of the Beats*, p. 61

em três noites... Na escrita da poesia delirante de Piva, os devires são viabilizados por vários despoletadores de visões e metamorfoses, como a Jurema Preta (DMT), cogumelos (psilocibina), curare, peiote, LSD, cannabis, álcool. Em “À Procura do Vento num Jardim de Agosto”, de Al Berto, as drogas que o poeta reporta consumir ao longo dos poemas, tanto como ingredientes da sexualidade, como catalisadores de transformações e intensidades, devires vários, são a cocaína, ópio, cogumelos (psilocibina), haxixe, ácido (LSD), mescal e heroína.

No processo de atingir outras intensidades, Al Berto, sofre em si mesmo êxtases e retrocessos, libertações e reclusões renovadas “vomitei, vomitei o ópio a cerveja e os soníferos”<sup>223</sup>. O processo da Trip da droga resulta, como no alerta guattaro-deleuziano, em superior aprisionamento e alienação, “sem gomos nem miolo, sem caroço, a esvaziar-se das palavras em labirinto e travessias complicadas. (...) e eu, outra vez vivo, sem memória, escrevo.”<sup>224</sup> Toda demanda do devir-ser, o devir-texto, a busca de uma “existência de papel” ganha contornos de um devir-monstruoso, “lentamente movo a cabeça de peixe fluorescente que me habita, é esta a cabeça do escritor. duas barbatanas a saírem-lhe da boca e um vômito no olhar.”<sup>225</sup> . A viagem tem tom de uma perda irremediável entre alucinações que não conduzem à libertação, à comunhão de um encontro, mas à dispersão e aniquilamento, na perda da noção de sujeito e do objecto, um dissolver-se numa paisagem que é, também, uma projeção do inferno interior, “somos translúcidos, atrevessamos paredes, escondemo-nos na obsessão das paredes de luz. mas, o voo também é uma queda. Precipitamo-nos na viscosa ansiedade da madrugada.”<sup>226</sup> Além da ressaca, o sujeito poético dá-se conta da perda da inocência e do *tempo*, “quase nada resta da infância, da adolescência persiste um vago ardor no coração. só a velhice é uma sobra da vida, por mais que não se queira, sobra, sobra sempre a velhice.”<sup>227</sup> É a inexorável constatação do mais alto preço das viagens da droga: a distorção do tempo e o regresso já num futuro precoce, um presente que se esvaiu sem plena consciência de como isso ocorreu, “fiquei definitivamente adulto, cansado pelos dias que me obrigo viver. consola-me a escrita correndo livre nas imensidões do deserto, o texto-corpo”<sup>228</sup>, mas “ignoro quem sou, talvez seja todos os outros que em mim respiram sem conseguir ser nenhum deles. quero morrer muitas vezes, sufocado em

---

<sup>223</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 29

<sup>224</sup> Ibid, p. 29

<sup>225</sup> Ibid, p. 28

<sup>226</sup> Ibid, p. 27

<sup>227</sup> Ibid, p. 27

<sup>228</sup> Ibid, p. 27

alucinações, eu mesmo esfera de flipper à deriva pela cidade.”<sup>229</sup> E, como nos flippers, o jogo começa de novo, sem cessar, até ao inevitável game-over, quando o corpo sucumbe. De um relance do céu, regressa-se às paredes e grades da prisão. As velocidades e intensidades alcançadas não correspondem a uma efectiva e permanente ruptura com um nível de segmentarização e estrato onde o drogado se encontrava, nem com uma visão correcta dos eventos e realidade a eles subjacentes.

Mas se é verdade que a droga aponta para esta causalidade perceptiva molecular, imanente, a questão que fica totalmente por saber é se ela chega efectivamente a traçar o plano que lhe condiciona o exercício. Ora, a linha causal, ou de fuga, da droga não cessa de ser segmentarizada sob a forma mais dura da dependência, da toma e da dose, e do *dealer*. E mesmo sob a sua forma mais flexível, pode mobilizar gradientes e limiares de percepção, de maneira a determinar devires-animais, devires-moleculares, tudo se faz ainda numa relatividade dos limiares que se limita a imitar um plano de consistência em vez de o traçar sobre um limiar absoluto.<sup>230</sup>

Os Beat estavam a tentar criar algo inaudito, da mesma forma que Al Berto e Piva: literatura como um programa existencial, o acto de escrever como devir-do-ser. Uma literatura com a intensidade limite do cadafalso. Uma literatura em que tanto o trabalho escrito, como a experiência de vida do próprio escritor, estivessem conectadas. Uma literatura performática – uma arte autobiográfica visionária, em que o seu criador fosse quem estivesse sob maior perigo e risco. Kerouac, Burroughs, Ginsberg, Al Berto e Piva assumiram o desafio em si próprios, e o perigo de darem passos na direção do completo desconhecido e zonas proibidas. De novo, tal como nos épicos, e viagens xamânicas, eles foram os escolhidos a colocar sobre os seus próprios ombros a aflição e ansiedade de toda uma comunidade, de toda uma sociedade. Como Burroughs escreveu a Ginsberg: “I am trying, like Klee, to create something that will have a life of its own, that can put me in real danger, a danger which I willingly take on myself.”<sup>231</sup>

O escritor torna-se espelho de toda a sociedade. Nele concentram-se todas as possíveis experiências, sonhos, frustrações, medos, desejos. Ele reflete e expõe perante o mundo a imagem do próprio mundo. “[He] takes on dissipation of the drugs in order to dig more

---

<sup>229</sup> Ibid, p. 26

<sup>230</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2* p. 361

<sup>231</sup> William Burroughs, *The Letters of*, p. xxxvii

life for himself, he is wrestling with the destiny of his nervous system, he is Faustian”<sup>232</sup>. No escritor, toda a sociedade pode-se ver refletida ao espelho, o escritor é todo o mundo, a sua mais completa manifestação. Como Burroughs disse: “Whether a man takes the Road of junk or the Road of art, the entire world must submit to his processing. The world becomes his content. He programmes the sensory order.”<sup>233</sup> O escritor é um profeta, alguém a ser calado e censurado, mas também é um terapeuta. Alguém que utiliza as drogas de modo a induzir o que Ginsberg considerou “a kind of opening of mind beyond the rationality of science that had led to nuclear bombs.”<sup>234</sup>

A Trip das drogas é uma Trip para além das fronteiras do racional e convencional. É indução voluntária de um estado alterado, que produz respostas alteradas em relação a uma realidade que não permanece a mesma posteriormente. Os Beat queriam mudar a realidade. A Trip das drogas *força* a realidade a mudar. O próprio sol é manipulado como sê lê neste poema, em estado de consciência alterada, de Piva:

Baco  
 me transforma  
 num astro vibratório  
 com este elixir  
 de cacto selvagem  
 Vejo uma andorinha  
 Carregando um solfejo  
 enquanto o núcleo  
 do Sol explode<sup>235</sup>

A realidade que se quer mudar é aquela que é como um sistema-vírus; aquela que é como a consciência de um adito; aquela em que a comunicação é impossível para lá dos trilhos mentais da linguagem pré-organizada e estabelecida. Estes escritores queriam mais: queriam comunicação pura – (e o que é arte senão um esforço em busca da mais pura das formas de comunicação?...)

---

<sup>232</sup> John Clellon Holmes: “The Game of the Name” in Anne Charters, edited by.; *The Penguin Book of the Beats*, p. 617

<sup>233</sup> Eric Mottram, *The Algebra of Need*, p. 28

<sup>234</sup> Anne Charters, edited by.; *The Penguin Book of the Beats* p. 3-4

<sup>235</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 33

No princípio era o Verbo, o Logos, a Lógica, e palavra é um vírus, diria Burroughs. Toda a comunicação baseada nesse canal está condenada à taxonomia e distorção. De modo a definir algo pela linguagem, todo um infinito processo de significação inicia-se, conceito sobre conceito é necessário. O esforço para tocar o que se está a tentar definir apenas aumenta a distância e significado. Nietzsche aponta o fulgor dionisíaco como a abolição dessa necessidade e o emergir imediato, directo, numa dimensão espiritual, onde a fusão se dá sem palavras nem conceitos. Sem dualidade entre sujeito e objecto:

Graças ao poderio da beberegem narcótica era que todos os homens, todos os povos primitivos cantavam seus hinos. Ou então era isso devido à força despótica de renovação primaveril, aquela que alegremente penetra em toda a natureza, que vai despertar a exaltação dionisíaca, que vai atrair o indivíduo subjectivo, para o obrigar a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo.<sup>236</sup>

A Trip da droga é fundamentalmente a tentativa de se atingir um nível de comunicação diferente, uma diferente perspectiva da vida, e uma revelação espiritual mais profunda. A Trip da droga é um suporte, um mecanismo para tentar desconstruir estruturas mentais tão profundamente enraizadas. Estruturas condicionantes que estes escritores consideravam que os impediam de alcançar o ISTO da vida, o tutano da experiência direta não-verbal/conceptual/racional, o CsO. Como escreve Piva:

come teu cogumelo  
no coração do sagrado  
fazendo sinais arcaicos  
procura entre praias, montanhas  
& mangues  
a mutação das formas  
sonha o mundo num só tempo  
o cogumelo mostrará o caminho  
só o predestinado fala  
a luz lilás do cogumelo  
levará ao rio das imagens  
Sombras dançam neste Incêndio

---

<sup>236</sup> Friedrich Nietzsche: *A Origem da Tragédia*, p. 43,4

Piva expõe como o estado alterado pela psilocibina o conecta com o “rio das imagens” e com outras visões do mundo natural, de forma mais receptiva, sintonizada, sagrada. O tempo é abolido e equacionado a um momento de sonho. As formas sofrem mutações enquanto a droga conduz pelo seu caminho próprio. A luz lilás do cogumelo remete para a coloração típica que a psilocibina deixa no corpo branco do cogumelo e que se articula com os “olhos violeta dos/ retratos de Modigliani/ olhos violetas do LSD”<sup>237</sup> onde se referênciam também a coloração típica do Yage, Ayahuasca (DMT)<sup>238</sup>. E essas cores que invocam estados de consciência alterados estão ligados ao poder linguístico de criar poemas. Como aponta McKenna:

One has, in a hallucinogenic state, the incontrovertible impression that language possesses an objectified and visible dimension, which is ordinarily hidden from our awareness. Language, under such conditions, is seen, is beheld, just as we would ordinarily see our homes and normal surroundings. In fact, our ordinary cultural environment is correctly recognized, during the experience of altered state, as the bass drone in the ongoing linguistic business of objectifying the imagination. In other words, the collectively designed cultural environment in which we all live is the objectification of our collective linguistic intent.<sup>239</sup>

O Ayahuasca (DMT), *Banisteriopsis caapi*, proporciona uma ligação íntima com as zonas linguísticas do cérebro Broca, tornando as palavras realidades mais concretas que objectos. E a condução dessas palavras numa sintaxe de integração, de harmonia, os ícaros por exemplo, cria ao sujeito a clara noção de um novo universo, onde toda a prévia “realidade” criada pelas estruturas de poder, afunda as ruas, os prédios, num *background* de ruído inútil, enquanto os elementos naturais explodem em toda a sua glória, por meio do canto dos

---

<sup>237</sup> Ibid, p. 79

<sup>238</sup> O Yage é mais conhecido como Ayahuasca. O princípio activo da droga é o DMT (Dimethyltryptamine). A droga é usada em cerimónias onde, tradicionalmente se cantam ícaros, canções dedicadas à entidade e propriedades medicinais da planta. Tipicamente as cerimónias envolvem processos de purga muito intensos e visões enteogénicas (presenças divinas) e hierofanias (manifestações do Sagrado). O inconsciente pode-se revelar de forma arrebatadora e momentos de êxtase podem ocorrer associados à purga de bloqueios emocionais. Actualmente o DMT está a ser vulgarizado como droga recreativa para induzir alucinações intensas. O DMT encontra-se em várias plantas e animais também, como o sapo *Bufo varius*, sendo frequente fumar-se a secreção da sua pele o que induz em viagens titânicas e ascensionais. A essa experiência de ser-se disparado, para fora do corpo, por um “elevador” ascendente de alta velocidade, chama-se “duto” na tradição xamânica.

<sup>239</sup> Terrence McKenna: *The Food of the Gods*, p. 78

pássaros, os brilhos da luz do sol, as marés, os ventos, as nuvens.<sup>240</sup> Acerca da Jurema Preta (DMT), Piva escreve:

Sou aluno  
 das árvores  
 alma elétrica  
 nas veredas mais  
 secretas  
 Catimbó sonâmbulo  
 & seus palácios  
 meu crânio virando brasas  
 desfolhando meu coração  
 mananciais transfigurados  
 na  
 memória<sup>241</sup>

De modo a atingir tal estado de graça e milagre, Burroughs e Ginsberg viajaram para sul, para Amazónia em busca do Yage, a planta alucinogénia com poderes de telepatia e expansão de consciência. A droga das drogas.

I do want usable knowledge of telepathy. What I look in any relationship is contact on the non-verbal level of intuition and feeling, that is, telepathic contact. (...) I am ready to move south and look for the uncut kick that opens instead of narrowing down like junk.

Kick is seeing things from a special angle. Kick is momentary freedom from the claims of ageing, cautious, nagging, frightened flesh. Maybe I will find in yage what I was looking for in junk and weed and coke. Yage may be the final fix.<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> Terrence McKenna: *The Food of the Gods*, p. 294: “DMT, as we have discussed earlier, occurs as part of ordinary human neurometabolism and is the most powerful of the naturally occurring indole hallucinogens. The extraordinary ease with which DMT utterly destroys all boundaries and conveys one into an impossible-to-anticipate and compellingly Other dimension is one of the miracles of life itself. And this first miracle is followed by a second: the utter ease and simplicity with which enzymes in the human brain recognize the DMT molecules at the synapses. After only a few hundred seconds, these enzymes have completely and harmlessly inactivated the DMT and reduced it to by-products of ordinary metabolism. That, with the most powerful of all hallucinogenic indoles, ordinary amine levels in the brain are reestablished so quickly argues there may have been a long co-evolutionary association between human beings and hallucinogenic tryptamines.”

<sup>241</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 166

<sup>242</sup> William Burroughs: *Junky*, p. 152



Na sua busca pessoal pela comunicação direta, não distorcida, com a realidade, com tudo e todos, Snyder e Whalen (e Kerouac mais tarde) enveredaram por outra via, começaram a prática milenar, com 2600 anos, de meditação budista, na busca de um devir-místico.

E Piva iniciou-se na escrita assumidamente xamânica a partir das suas obras *Ciclones* e *Estranhos Sinais de Saturno*. Já no segundo poema do livro *Ciclones* aparece esse seu fundamental devir: o xamã, figura que lhe permeava a imaginário desde a infância.

Eu sempre pratiquei e pesquisei o xamanismo, desde os 12 anos. Meu pai tinha uma fazenda em Analândia, perto de Rio Claro. Tinha um empregado mestiço de índio com negro, o Irineu. Ele me fazia ficar olhando o fogo. E me iniciou na piromancia; as imagens e os espectros que saem do fogo. (...) Pelo Mircea Eliade entendi que aquilo é universal, está presente no inconsciente de todas as culturas. Nos índios brasileiros e nos xamãs siberianos, na Europa, na América Latina, na América Central, no México, nas tribos dos peles-vermelhas americanas. Portanto, fui beneficiado pelo inconsciente coletivo que permeia a humanidade. Isso é a origem da poesia xamânica. É a origem da própria poesia, na visão de Cortázar, Artaud, Octavio Paz, Mircea Eliade. Os primeiros poetas, legisladores, artistas, curandeiros, eram xamãs.<sup>243</sup>

A Trip em direção à experiência pura, à comunicação pura, levou-os a uma Trip para lá do oceano ou das estradas já percorridas. Muitos dos Beat envolveram-se com os ensinamentos ancestrais e métodos das filosofias asiáticas. A aventura Hegeliana do Espírito, que se moveu ocidentalmente, do oriente para a Europa, da África para a Europa e depois para a América, completou um círculo completo. A demanda da Geração Beat e dos autores lusófonos é uma dramática, trágica demanda espiritual. É a Trip beatífica, do devir-imanência, do devir-quietude-total, do monge budista.

Mas também, do devir-morte-em-vida, o perverso corpo-sem-orgãos do drogado, como o caso de Al Berto. Na escrita de Al Berto, por via de todos os rituais íntimos descritos; todos os actos sexuais cruamente detalhados; toda a performática do dia-a-dia banal, como arte que merecesse ser escrita; todos os actos de suicídio a prazo; estamos claramente perante uma poesia profundamente autobiográfica e performática. Ao comentar este profundo problema, Fernando Pinto do Amaral sugere, em relação ao Al Berto, o conceito de *auto-*

---

<sup>243</sup> Roberto Piva: *Encontros*, p 149

*bio-thanato-graphie*<sup>244</sup> como conceito chave. Nessa medida compreendemos claramente a programática da escrita de Al Berto: um devir-morte enquanto performance. E no processo, esgotar-se em todos os prazeres possíveis.

No entanto, o importante é que um devir, uma metamorfose, comece. Estradas, drogas, sexo, experiências-limite, mística: estes escritores não estavam parados, estavam a viver a Trip do devir.

And just for a moment I had reached the point of ecstasy that I always wanted to reach, which was the complete step across chronological time into timeless shadow, and wonderment in the bleakness of the mortal realm, and the sensation of death kicking my heels to move on, and myself hurrying to a plank where all the angels dove off and flew into the holy void of uncreated emptiness, the potent and inconceivable radiances shining in bright Mind Essence, innumerable lotus-lands falling open in the magic mothswarm of heaven (...) I felt sweet, swinging bliss, like a big shot of heroin in the main-line vein.<sup>245</sup>

As drogas, principalmente as drogas psicadélicas, foram cruciais para servirem de “pé-de-cabra” relativamente a um acesso e abertura ao mundo do subconsciente, arquetípico, onírico e simbólico. O LSD, por exemplo, não é fisicamente aditivo. No entanto cada droga é um mundo em si mesmo. As consequências do uso de cogumelos, DMT por um lado, ou cocaína e heroína, por outro, são muito diferentes. E em termos de mercado de procura as segundas venceram, de longe. A heroína vicia física e psicologicamente logo no primeiro “chuto”. Deleuze-Guattari são claros no aviso que fazem aos experimentadores de substâncias que alteram a consciência. Não são o caminho para esvaziar a consciência do parasita do ego. É necessária extrema precisão e gentileza no processo de criação de um CsO. E com a droga não há precisão nem gentileza.

Não a sabedoria, mas a prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência. Muitos são vencidos na batalha. É tão triste e perigoso(...) <sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Fernando Pinto Amaral in Golgona Anghel: *“A Metafísica do Medo”*, p. 147

<sup>245</sup> Jack Kerouac: *On the Road*, p. 173

<sup>246</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari.: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2007, p.200

Antes da crise dos opiáceos nos anos 80 já Gary Snyder e Allen Ginsberg tinham entendido que a busca da transcendência, do metafísico, não poderia ser realizada pela via das drogas. O Transcendente é o Imóvel-Movedor, imutável, não sujeito à impermanência e degradação. E a experiência que estes autores queriam era a de *Nirvana*, que em sânscrito, literalmente, significa Cessação Total do Sofrimento. Eles procuravam viver este estado, de “chegar à outra margem”, sem sofrer o regresso, de novo e de novo, a esta margem onde estamos imersos, a *Samsara*: o vórtice de sofrimento perpétuo e circular. Estes poetas queriam, no seu amadurecimento artístico e espiritual, tal como os Transcendentalistas, atingir um estado sem retorno e ressaca. Atingir um estrato, que represente um destino só de ida, sem retorno, involução e entropia. As drogas, como é tragicamente compreendido pelos aditos, são apenas um bilhete de ida e volta no carrossel. Não se rompe o estrato presente para alcançar um plano imanente irreversível, que escape à segunda lei da termodinâmica. Isto porque as drogas dão um relampejo de uma outra realidade, mas o regresso ao estrato de origem é cada vez mais brutal e escravizante, de dose em dose. Na sua maturação holística, Snyder e Ginsberg, entenderam que necessitavam da vivência de um estado contínuo, uma revelação irreversível. A droga é sempre como uma mola esticada durante um curto espaço de tempo. E a primeira experiência com as drogas – a experiência de um totalmente Outro – nunca mais é alcançável. Mas a fome mantém-se e agora ainda mais intensa porque já se provou uma “migalha de Deus”. No entanto, a segunda experiência, o segundo “chuto” já não vai ser como a de um “iniciado” mas, sim, como a de um adito. Em vez de se sublimar, num estrato mais elevado, em uma fusão com o plano de imanência, está-se apenas a fazer uma fuga temporária de um estrato, ao qual, inevitavelmente, se voltará – e em pior estado, esvaziado, vitrificado. Por essa via, segundo Deleuze-Guattari, não conseguiram a substituição

da interpretação pela experimentação. Encontrem o vosso corpo sem órgãos, saibam construí-lo é a questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. E é aí que tudo se joga.<sup>247</sup>

Vamos ainda mais longe, ainda não encontramos o nosso CsO, ainda não destruimos bastante o nosso ego.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari.: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2007, p.200

<sup>248</sup> Ibid, pag 200

Mas essa destruição do ego aqui apontada não é outra coisa senão a vivência do Amor sem Sujeito, o amor incondicional. O Amor Cortês como descrito por Deleuze e Guattari. A compaixão do *Bodhisattva* como entendida por Kerouac. Essa busca teria que implicar uma ascese e, naturalmente, a renúncia a substâncias indutoras de estados efêmeros. O Amor Transcendental, impessoal, sem objecto, universal, foi a resposta lógica encontrada por Kerouac no ideal do *Bodhisattva*. E foi a resposta que Snyder e Ginsberg descobriram no *Zen* e no Budismo Tibetano *Vajrayana*.

#### **4. A TRIP DO DEVIR**

*He was reaching his Tao decisions in the simple direct way. "What's the road, man? – holyboy road, madman road, rainbow road, guppy road, any road. Where body how?"*

*(Jack Kerouac: On the Road)*

*I am the mad Yogi.*

*Since I have no beginning, no end,*

*I am known as the ocean of Dharma,*

*I am the primordial madman,*

*I am primordially drunk,*

*Since all comes from me,*

*I am the only son of the Guru.*

*(Chogyam Trungpa: First Thought, Best Thought)*

*Xamãs de todo o mundo, espalhem-se!*

*(Roberto Piva)*

#### 4 A TRIP DO DEVIR

Neste capítulo final começaremos por analisar o conceito de Trip do devir com o poeta Al Berto, depois passaremos a esse mesmo devir nos Beat e fecharemos com Piva. Como escreveu Nietzsche: “Todo o homem que for dotado de espírito filosófico há-de ter o pressentimento de que, atrás da realidade em que existimos e vivemos, se esconde outra muito diferente.”<sup>249</sup>

O devir em todos estes autores é um mais um processo de desterritorialização, de nomadismo, de libertação de possíveis linhas de fuga que permitem possíveis novas formas de viver e, principalmente, de se ser. O devir é ausência de sujeito, pois o núcleo identitário está em contínuo movimento de se tornar um outro, está no meio, não é um ponto de partida nem de chegada. É o movimento de um ponto em linha, o ponto deixou de ser ponto, mas não desapareceu, estendeu-se num percurso ontológico, em uma linha, que pode não ter fim. O que é um devir sob a óptica guattaro-deleuziana? É primeiramente uma aliança, não uma filiação, com um movimento do ser-se. “Se o escritor é um feiticeiro, é porque é um devir, escrever é atravessar devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-insecto, devires-lobo, etc.”<sup>250</sup> No processo de devir, existe uma exaustão com a condição própria de ser-se a si mesmo, e uma busca pela afectação por parte daquilo que se devém.

<sup>249</sup> Friedrich Nietzsche: *A Origem da Tragédia*, Guimarães Editores, Lisboa, 1994, p. 41

<sup>250</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, p. 307

Nada do que precede nos satisfaz, do ponto de vista restrito que nos ocupa. Acreditamos na existência de devires-animais muito especiais que atravessam e arrebatam o homem e que não deixam de afectar o animal como o homem. (...) É este ponto que será necessário explicar: como é que um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como é que não tem termo, porque o seu termo, por sua vez, só existe tomado noutro devir de que é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro. É o princípio de uma realidade própria do devir (a ideia bergsoniana de uma coexistência de “durações” muito diferentes, superiores ou diferentes à “nossa”, e todas comunicantes.<sup>251</sup>

Todo o devir é uma intensidade impessoal, transpessoal, para além do sujeito egótico, além da individualidade. O devir é um levar ao limite os afectos, a capacidade de fusão-empática, num esvaziamento próprio e alquimia com a alteridade. Nesse sentido um devir que seja centrado sobre uma narrativa pessoal, tende a ser uma detalhada história da neurose e percurso de vida de um indivíduo. O devir é o derradeiro acto de resistência contra o ego, como estrutura de separação, e contra o isomorfismo do si-mesmo e hábitos – combatendo por meio do inventar de novos caminhos e possibilidades de vida – novos devires, fractalmente.

O devir de Al Berto não se inscreve numa sublimação das etapas de vida, mas numa batalha por se manter nos mesmos estados estratificados de idades e sensações (sexuais e viciadas) já passadas. A sua nostalgia é pela juventude e pela sexualidade a ela associada, mais os efeitos das “nostálgicas drogas”. O seu devir, portanto, não corresponderá exactamente a um crescimento e amadurecimento no tempo. Pelo contrário, tentará reproduzir o passado de forma sôfrega e angustiada, considerando, como já atrás analisado, a velhice como uma lamentável “sobra”, uma excrescência inevitável da vida plena, que é a da juventude. Esta noção muito recente e contemporânea das sociedades afluentes, dos idosos como sobras, excrescências, inutilidades de que se tem piedade ou nojo, está muito presente na estrutura mental de Al Berto. O entardecer da vida, para ele, apenas representa um exercício penoso de nostalgia, de suspiros de saudade, e telefonemas, cada vez mais escassos, de amigos perdidos pelos excessos ou destino. O seu devir não é místico (ao contrário de Kerouac ou Ginsberg), nem do sagrado (ao contrário de Piva). Os seus devires são orientados pelas

---

<sup>251</sup> Ibid, p. 305

drogas e sexo, para: 1) devires-animais (Puto-Gazela-Voadora, Homem-Esqulito, o Narciso-Voador, Félix Olho-de-Lince, laranjapeixe, que ilustram este processo de metamorfose animal); 2) devires-adolescentes (Tangerina, Nervokid, Moustapha, Kapa); 3) devires-outros (William Burroughs, devenir femme, Rosa da China, Lisete a Maneta, Pata de Cavalo, Mary do Broche, Carmela das Tílias, Cravo Rabicho, Maria Malcuquer); e, principalmente, 4) o devir-morte, *auto-bio-thanato-biographie*. O apelo pela morte é continuamente fantasiado, antecipado, cultuado e escrito. Na impossibilidade de regressar à juventude, e com a repulsa pela velhice, resta a morte como fantasia de *bypass* do sofrimento da velhice. Ser-se objecto da sua própria paixão narcisista é algo que assistimos claramente com as redes sociais e “selfies” da nossa época. O narcisismo jovem e velhice não combinam na mesma “selfie”. Clara ilustração desse narcisismo da juventude e auto-amor mórbido, num jogo de espelhos, são os seguintes versos de Al Berto: “sinto-me sempre feminino quando me olho entesoado. Desejo-me. extasio-me como Narciso se extasiou em seu rosto de morte.”<sup>252</sup> Essa adição à beleza dos adolescentes, a obsessão das drogas, e o narcisismo da juventude aniquila o potencial fundamental da terceira idade, e da importância que a idade nessas pessoas representa para o todo da sociedade. Como escreve Al Berto o narcisismo do seu sujeito poético:

às vezes, escrevo coisas assim, unicamente para ter o prazer de me reler. saborear o que sobejou da noite, duma realidade qualquer, talvez para avaliar o meu próprio lixo e amar-me um pouco mais.”<sup>253</sup>

Só numa sociedade tão, propositadamente, amnésica quanto a nossa, é que o culto da juventude destruiu o valor da sabedoria da terceira idade. O lixo dos mais novos é mais merecedor de amor do que a sabedoria dos mais velhos. Já é raro que os nossos idosos não se sintam mais do que doentes inúteis e entediados, longe de serem portadores de segredos existenciais ou sabedoria profunda, pois também eles incorporaram a razão instrumental vigente, seja pelos média, moda e últimas tecnologias, em que o modelo é o corpo jovem, a mente infantilizada, e o espírito despudorado. Os idosos das nossas sociedades, mais e mais, acreditam no papel patético que lhes foi atribuído. Os idosos das nossas sociedades afluentes sentem-se como o empecilho-de-centro-de-saúde, cuja consolação é de que, em breve, darão espaço aos mais novos. Espaço para quê? Com que herança? A *doxa* transmitida pela TV ou Netflix? Um planeta em falência ambiental? Um sistema financeiro

---

<sup>252</sup> Al Berto, *O Medo*, p. 42

<sup>253</sup> *Ibid*, p. 16



baseado no endividamento de milhões? E uma ausência total de qualquer noção de sagrado, metafísica, imanência e transcendência?

Restam as máquinas desejantes e o “que há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões. (...) Isto respira, isto aquece, isto come. Isto caga, isto fode.”<sup>254</sup> Seremos máquinas de consumo e deveremos ter uma aparência consumível, para vivermos, afinal, como amibas: assimilando, excretando e reproduzindo. A triologia de vida de qualquer organismo primário.

“A human being” Jung once wrote, would certainly not to grow to be seventy or eighty years old if this longevity had no meaning for the species to which he belongs. The afternoon of human life must have significance of its own and cannot be merely a pitiful appendage to life’s meaning. The significance of the morning undoubtedly lies in the development of the individual, our entrenchment in the outer world, the propagation of our kind and the care of our children. But when this purpose has been attained – and even more than attained – shall the earning of money, the extension of conquests, and the expansion of life go steadily on beyond the bounds of all reason and sense? Whoever carries over into the afternoon the law of the morning – that is, the aims of nature – must pay for so doing with damage to his soul just as surely as a growing youth who tries to salvage his childish egoism must pay for this mistake with social failure. Money making, social existence, family and posterity are nothing but the plain of nature – not culture. Culture lies beyond the purpose of nature. Could by any chance culture be the meaning and purpose of the second half of life?

In primitive tribes, we observe that the old people are almost always the guardians of the mysteries and laws, and it is in these that the cultural heritage of the tribe is expressed.<sup>255</sup>

Na sua luta quixótica contra a velhice e a inevitável morte, Al Berto convoca essa morte como parte integrante do seu devir-escrita, do seu corpo-texto, tornando-o imortal para lá da morte – de qualquer forma, nem que seja por “gravar a voz antes de morrer”<sup>256</sup>. A obra, como já apontado por Guattari-Deleuze neste trabalho, é um monumento, é uma imagem imperecível com vida própria, uma mónada eterna nos registos akáshicos do Espírito. Assim a obra despoleta as forças activas, positivas, de vida, pela criação e não replicação. O

---

<sup>254</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*, Lisboa, 2004, p. 7

<sup>255</sup> Joseph Campbell: *The Masks of God, Primitive Mythology*, London, Souvenir Press, 2000, p.123,4

<sup>256</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 45

devir é um processo de resistência, de combate, de contínuo vir-a-ser, e a escrita é um devir, sempre viva em processo, sempre no curso de se realizar, horizontalmente, rizomaticamente, novas conexões, agenciamento – e, impessoal, transpessoal – ultrapassa qualquer indivíduo, matéria visível, ou historiografia vivida. A literatura é esse devir: é descobrir novas formas de se viver. Devir, este, que se aplica a todo o pensamento que se deseje libertar da escravatura de um organismo exclusivamente focado na auto-preservação e reprodução. Como argumenta Anghel:

Há uma metafísica deleuziana em cada página de Al Berto. Os grandes temas recebidos dos gregos – como a meditação sobre o espaço, a natureza dos lugares, do vazio, do movimento dos corpos, ou a meditação sobre os tempos, os ritmos, os devires indeterminados das coisas no crepúsculo, a impossibilidade de recortar a forma do instante em cada presente, a força inesgotável do eterno, ou ainda as experiências em negativo do ser, as experiências do nada que se dão no desespero, as experiências da memória daquilo que nunca existiu, os abismos de um corpo em desaparecimento a partir do seu próprio interior – tudo isso é convocado por Al Berto sobre o horizonte de uma percepção fundamental que atravessa a obra de Deleuze – a percepção da imanência, a percepção de todas as coisas (das que existem e das que nunca chegaram a ser) como inscritas numa matéria única, num plano único, o plano da univocidade do ser. Al Berto habita assim essa tradição que Deleuze inventou, que vai dos estoicos a Nietzsche, de Duns Scotus a Beckett e Kafka, que reconhece uma única tese ontológica, a tese de que o ser se diz de um único modo, o modo da imanência. Essa percepção da imanência tem, na poesia, a forma da experiência de um devir-texto do corpo, nessa ampliação infinita da pele sobre todas as superfícies até envolver o mundo inteiro em cada um dos seus buracos, vazios, fugas.<sup>257</sup>

Para o preenchimento, pelo corpo, desse plano de consistência, onde tudo seja preenchido por outras velocidades e intensidades, Al Berto, alcança devires-animal pelo mecanismo de experimentação das drogas para a criação de um CsO:

E sobre esse plano, não só se conjugam devires-mulher, devires-animais, devires-moleculares, devires-imperceptível, mas o próprio imperceptível devém um necessariamente percebido, ao mesmo tempo que a percepção devém

---

<sup>257</sup> Golgona Anghel: “*A Metafísica do Medo*”, p. 29

necessariamente molecular: chegar a buracos, micro-intervalos entre as matérias, as cores e os sons, onde mergulham as linhas de fuga, as linhas do mundo, linhas de transparência e de secção. *Mudar a percepção*; o problema é colocado em termos correctos, porque dá um conjunto pejado “da” droga, independentemente das distinções secundárias (alucinatórias ou não, pesadas ou leves, etc.). Todas as drogas dizem respeito às velocidades e às modificações de velocidade. O que permite descrever um agenciamento Droga, quaisquer que sejam as diferenças, é uma linha de causalidade perceptiva que faz que 1) o imperceptível é percebido, 2) a percepção é molecular, 3) o desejo investe directamente a percepção e o percebido.<sup>258</sup>

As drogas em Al Berto buscam atingir linhas de fuga e de intensidade. Por vezes o sujeito atinge tal velocidade que atravessa múltiplas realidades em simultâneo, sobrepostas, misturadas; de outras vezes, as velocidades abrandam até que a percepção atinja o grau máximo de apreensão, dos buracos, das “caganitas de mosca”, do molecular. No entanto, todo o processo desemboca, inevitavelmente na linha de morte, da re-territorialização brutal no ponto de partida, no estrato inferior, em ressaca e dependente do próximo produto e traficante.

eu gosto de sexo drogas e rock'nd roll. enlouquecemos a cada viagem para melhor nos purificarmos. para que seja maior a distância que nos separa dos outros. a nossa morada é o speed engolido à pressa num asilo psiquiátrico. nós cantamos todas as alices alucinadas e o fabuloso Cogumelo da Razão. teus olhos revirados por uma bala. a morte subindo as pernas. cena 48: a chuva veste os actores. colete-de-forças na lúcida manhã. juntos cantamos superstar supermar superman supernada superbranco superpunk superfilme na rua zero. lentamente a imagem é desfocada. rostos apagando-se visões de ruínas flácidas. olhos no espaço da viagem. sobrevivemos ao caos. sobrevivemos.<sup>259</sup>

Mas como se questiona Guattari-Deleuze: para que interessa isso? Essas repetições de desfocamentos, de percepções alteradas, lengalengas catatónicas de “superstar supermar superman supernada superbranco superpunk superfilme”?... “De que serve perceber tão depressa uma ave rápida, se a velocidade e movimento continuam a fugir para

<sup>258</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, p. 359

<sup>259</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 124

alhores?”<sup>260</sup> Inevitavelmente a percepção especial soçobra aquando o tempo da droga terminar. Aí ou se aguenta a morte íntima da prévia euforia, ou reinicia-se o processo, desta feita com uma dose necessariamente maior.

Neste ácido equinócio serei Homem-Esquido, Narciso-Voador. encolho-me como uma vespa morta no cadeirão de couro e amo-me.(...) Félix-Olho-de-Lince. acordei no torpor do sangue contaminado, escrevo o que me vai acontecendo.(...) são onze da noite no coração das pedras, silêncio inesperado das imagens. mais cocaína.”

Mais cocaína para acelerar a intensidade do devir. Os devires-animais transformam-se em alter egos, pequenos “números de palco”, onde o poeta se reiventa. Por meio dos personagens “flutuantes” Al Berto alcança devires-outros. Em entrevista, Clara Ferreira Alves questionou Al Berto acerca destas personagens: “O Burroughs anda por este livro e andam fantasmas conhecidos: Rimbaud, Genet. Donde te vem o amor pelas personagens extremas que tudo ousaram e experimentaram?” Al Berto replicou: “Eles fizeram uma coisa que deram por mim a fazer: criar personagens e ser o actor que as representa.”<sup>261</sup> Os devir-outros permitem uma dissociação com certos actos e comportamentos que, em vez de pertencerem ao poeta, pertencem ao sujeito poético enquanto *performer*. Pode ser espião, assassino num bar, ou fazer sexo com menores. É ele e não é ele, é um devir respondendo à provocação “e se eu fosse...?”. E se eu fosse um assassino, que esfaqueia um homem no rosto? E se eu fosse uma mulher? Num jogo do faz-de-conta, o plano emocional não distingue o “e...se?” como hipotético. “O... e se?” transforma-se num comando enunciativo compromissivo efectivo, independentemente da realidade, circundante, objectiva se manter a mesma: “the phase of *becoming* takes place on the level of the sentiments, while that of *being* is on the conscious plane.”<sup>262</sup> Explicando por outras palavras, no plano consciente Al Berto sabe-se homem, mas no plano do devir, em sentimento, nas emoções profundas, ele sente transformar-se em mulher. E a euforia daí advinda é muito superior aos dados concretos habituais, pois liberta uma nova possibilidade, uma nova vida, possivelmente desejada desde períodos em que nunca se tinha colocado esta questão “e...se?”

<sup>260</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari; *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2* p. 361

<sup>261</sup> Expresso, 31 de Maio, 1997, “Al Berto, A um Deus Desconhecido”, entrevista com Clara Ferreira Alves in Golgona Anghel: “*A Metafísica do Medo*”, p 157

<sup>262</sup> Joseph Campbell: *The Masks of God, Primitive Mythology*, p. 22

Por exemplo, na desterritorialização do seu papel de heterossexual ele assume o devir-homossexual e daí o devir-mulher, esta, enquanto personagem performável.

ontem à noite vesti-me de mulher pela primeira vez. comi coisas delicadas. doçarias que melhor convinham à minha nova identidade. assemelhava-me a uma asa de pássaro quebrando a solidão. vivia em Barcelona nessa altura. prendi os cabelos com fitas vermelhas. caçava marinheiros. fumava ganzas com gestos incertos. tentava ser feliz. os dedos afogados na sensualidade da esfuziante lingerie. experimentei a minha voz arranhada de velha Márlene. cambaleei. as avenidas encheram-se de piões agudos. piões que só eu por trás da cara pintada conseguia ouvir. depois arranquei a peruca loura torci os saltos dos sapatos. rasguei o vestido negro confeccionado com restos de uma cortina ao som dum bolero. joguei-os às sujas águas do porto. amanhecia.<sup>263</sup>

Mas o *devenir femme* também está traçado com a linha da morte, tal como os devir-animais da droga. É como se a fé no seu próprio conjuro “e... se?” não fosse suficiente magnético. Da emoção criativa acaba por desvanecer-se num devir-imperceptível, que segue a linha da morte, “o pássaro de asas cortadas”.

/devenir femme para corrigir a realidade/ instante que sobrevive para além da superfície do espelho e nos envenena o futuro/ no tapete adormece o corpo vazio deste maldito ser que me povoa/ como um pássaro de asas cortadas ou lâmina/ esvoaçante branco manjar da morte/<sup>264</sup>

A vivência deste devir-mulher é intimamente conectado com a morte logo de seguida, “tangear as ancas deixou de ser um ritual. é um disfarce para *devenir femme* um instante e morrer.”<sup>265</sup>

Pela pulsão de morte e niilismo intrínseco aos seus poemas, o sujeito poético de Al Berto clama por um devir-imperceptível e um devir-morte. Transforma um dos seus espaços provisórios em cripta, apetrechada com objectos de afecto. A sua morte é também a morte de outro, mais cativante, mais interessante, pois está a ser registada. A sua morte é acompanhada por sinais de delicada magia, lyricamente arquitectados:

---

<sup>263</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 40

<sup>264</sup> *Ibid*, p. 60

<sup>265</sup> *Ibid*, p. 41

reconstruo o quarto de pensão. nele guardei as histórias que me contaram. nele guardo a minha tarimba de monge noctívago a minha selva os meus cadernos de apontamentos e a minha solidão. o quarto brilha geme cobre-se de silêncio e de lodo. nele observo meu corpo morrer demoradamente. um derradeiro lume de pirilampo afaga-o.<sup>266</sup>

Há um conjunto de versos em Al Berto, potencialmente estranháveis que se tornam claros na intertextualidade com Guattari-Deleuze. A ideia de um esvaziamento do corpo, por meio de um costuramento dos órgãos, para apertar, asfixiar, em toda a extensão, as dores e os fluxos da dor. Este corpo costurado pertence ao conceito de CsO perverso do masoquista, enquanto dispositivo simultaneamente literário e espiritual.

No meu susto de estar vivo, uma agulha costura os órgãos para que a dor não se espalhe pelo corpo. A dor, este feixe de nomes vibrando junto ao coração. Um dia estarei longe, muito longe de mim e de ti. Terei perdido o corpo que te sente, irremediavelmente.<sup>267</sup>

A dor é tão total e o corpo interior de tal modo apertado, os órgãos são costurados de forma tão absolutamente apertada que o masoquista já não tem forma alguma de fuga, apenas se adia ao êxtase, ao prazer, ao alívio – atirando-os cada vez mais longe, por mais um nó, mais uma perversa costura, para se lhe aumentar a expectativa e desejo inconsumados. O resultado será a perda do corpo que “te sente”, que poderia ter atingido um “verdadeiro encontro” em detrimento de um recipiente vazio onde não há nada para o encontro, nem com o outro, nem consigo mesmo. A escrita torna-se num devir-imperceptível, “o amor arrefeceu, o corpo imobilizou-se esquecido naquilo que acabei de escrever. o deserto estará onde estiveres, é uma lenta aprendizagem para o nada.”<sup>268</sup>

Referindo-se a uma leitura feita, em que anunciava a sua própria morte, vislumbra-se todo o foco emocional e passional de Al Berto, a *auto-bio-thanato-graphie* em acção, em que a mais bela performance se encontra no acto de auto-anunciação da destruição de um objecto belo (para Al Berto seria o seu próprio corpo) como performance e com assistência. “Quando li o poema, no Coliseu, em Novembro de 1996, estive a anunciar a minha morte sem que as

---

<sup>266</sup> Ibid, p. 42

<sup>267</sup> Ibid, p. 25

<sup>268</sup> Ibid, p. 24

peças o soubessem. Talvez seja um privilégio, um poeta anunciar a sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim.”<sup>269</sup> “E... se eu morresse dentro de 15 dias?” Esta fantasia tornou-se de tal maneira intensa e excitante que o poeta viveu duas semanas o êxtase do devir-morte.

Como CsO perverso, Al Berto vive, anseia, vibra na euforia de ter anunciado a um público a possibilidade da sua morte em duas semanas. Saboreou essa expectativa de morte a partir do momento que a tornou anunciada. O corpo-texto estaria escrito em sincronia com as leis da natureza, e o mergulho, tantas vezes invocado, na morte, “há muito que deixei de sentir, de ver, de estar, por isso mesmo escrevo.”<sup>270</sup> A única linha que prende o sujeito ao corpo e o corpo ao mundo é o fio da escrita, um indivíduo que é um corpo-texto, e um texto que é um corpo: “o corpo é o único suporte do texto. o sangue, o esperma, a vida toda num estremecimento escondido em cada palavra.”<sup>271</sup> Al Berto quer-se tornar essa “existência de papel” em que o texto tem escrito a biografia performática da sua morte e dos veículos de chegada a ela: o abandono, o excesso gráfico do sexo, as drogas, a loucura.

As vivências em Al Berto oscilam entre o alucinatório e o fantasmagórico, todas elas reduzindo as ações e intenções ao nada, ao vazio de propósito. À ruína da morte:

para sobreviver à noite decidimos perder a memória. cobríamo-nos com musgo seco e amanhecíamos num casulo de frio, perdidos no tempo. mas, antes que a memória fosse apenas uma ligeira sensação de dor, registámos inquietantes vozes, caminhámos invisíveis na repetição enigmática das máscaras, dos rostos, dos gestos desfazendo-se em cinza. escutámos o que há de inaudível em nossos corpos.<sup>272</sup>

A amnésia é uma escolha. Um processo contrário à sabedoria Platónica da anamnese é vivido pela amnésia das drogas e rituais de antecipação da morte. Morte que parece implicar a possibilidade de novos mundos, novos nomes e objectos, “vou perder a memória. inventar novos nomes para os objectos.”<sup>273</sup> E deste morrer inútil, sem memória, surge o ímpeto de um eterno-retorno, de novo alucinado, abandonado e perdido, “continuo a caminhar de cidade em cidade sem saber para onde vou. donde venho. em que deserto me

---

<sup>269</sup> Diário de Notícias, 26 de Abril, 1997, “Dor e silêncio das ruas vazias”, entrevista a Al Berto por Ana Marques Gastão, in Golgona Anghel: “*A Metafísica do Medo*”, p.147

<sup>270</sup> Al Berto: *O Medo*, p. 26

<sup>271</sup> *Ibid*, p. 24

<sup>272</sup> *Ibid*, p.11

<sup>273</sup> *Ibid*, p. 45

abandonei. por que razão vou e venho sem descanso. finjo perder-me.”<sup>274</sup> Segundo Jung isto seria a condição do defunto enquanto ainda não se deu conta de ter efectivamente morrido – o defunto roda, gira, vagueia, perdido em busca de algo de que já se esqueceu, sem saber para onde ir, nem donde veio. É o desespero.

Para os Beat, a Trip do devir, tornou-se uma extensão natural e necessária da Trip da estrada e do esgotamento da Trip das drogas. Não foi uma TRIP do devir-desespero. São Francisco olha na direção do Oriente. Esta foi a conclusão alcançada por todos aqueles beats que ainda estavam em busca “de algo” e tinham chegado ao fim da linha tanto na Trip da estrada como na Trip das drogas. Para muitos essas Trips já não eram um fim em si mesmo. Kerouac, alguns anos após a sua febre de viagens pela estrada, lamentaria Cassidy por ainda perpetuar uma loucura e euforia que já tinha dado tudo o que tinha para dar: Cassidy conduzindo, que nem louco sob o efeito de LSD, a carrinha dos Merry Pranksters já não significava nada. Kerouac desaprovava o uso de LSD e as orgias de psicadélicos, tal como mantinha um olho cínico relativamente às experiências místicas derivadas do ácido: afinal, o LSD nada mais faz que interromper as funções dos mensageiros químicos da serotonina no cérebro. Por outro lado, Snyder criticava a compulsão de Kerouac para o tabaco e álcool. Burroughs fez desintoxicações e largou as drogas pesadas. Ginsberg referir-se-ia às drogas e ao álcool – em especial o último – como um problema grave entre os Beat. A Trip estava a tomar uma nova direção, a buscar um novo interesse.

Houve vários elementos que anteciparam um estudo mais aprofundado e o presságio de um “[cultural] shift in the intellectual world from a closed scientific-oriented outlook to a more existential approach.”<sup>275</sup> Alguns desses elementos estão presentes no interior da própria tradição literária americana. Uma tradição que já aliara Primitivismo Romântico com misticismo oriental, na demanda de uma nova forma de ser e existir. Encontramos nos poetas Transcendentalistas, Emerson, Whitman uma nova atitude e forma de viver a religião. E nos trabalhos de Thoreau vastas referências podem ser descobertas que demonstram o contacto com as filosofias orientais. Na obra *Walden* fazem-se contínuas alusões a pensadores chineses, aos Vedas e a princípios Budistas. Foram estes escritores, com o seu panteísmo telúrico, o seu transcendentalismo profético e extático, que anteciparam o

---

<sup>274</sup> Ibid, p. 42

<sup>275</sup> Seymour Krim., “Foreword do *Desolation Angels*”, in Jack Kerouac, *Desolation Angels*, p. 15



espírito que descobriria interesse em doutrinas nascidas tão remotamente, como o hinduísmo, o taoísmo e budismo.

Na mesma linha de interesses nós também encontramos o grupo sincrético, a Rosacruz, liderado por H. B. Blavatsky, sendo este núcleo importante devido às suas traduções pioneiras do sânscrito e do páli. O final do século dezanove foi um período em que novas interpretações e questões já começavam a ser seriamente colocadas.<sup>276</sup>

Outro acontecimento importante foram as traduções e ensaios do académico japonês, D.T. Suzuki<sup>277</sup> (que contribuiu com algumas traduções para *A Buddhist Bible*). A importância de Suzuki sendo a de trazer para o ocidente “a transplant that has been likened in its historical importance to the Latin translations of Aristotle in the thirteenth century and of Plato in the fifteenth.”<sup>278</sup> Como resultado de contactos mais próximos entre grupos pacifistas americanos e japoneses durante a Segunda Guerra Mundial, o San Francisco Zen Centre foi aberto anos depois, sob a liderança de Shunryu Suzuki Roshi. Kerouac, Snyder, Ginsberg, Whalen, Rexroth, os Beat, foram aqueles que “helped to establish that culture in which the Zen Centre of San Francisco could grow and flourish in the mid-1960’s”<sup>279</sup>

Era o início de uma revolução cultural, algo como uma segunda Renascença, na qual absolutamente novas formas de interpretar a realidade estavam a desafiar e a criar um imprevisível dinamismo em diferentes sectores da sociedade. É importante não esquecer que movimentos massivos, tais como os Híppies e a New Age apanharam o balanço e força que tiveram a partir desta atmosfera e atitude geral. Estava-se na era das novas religiões e dos psicadélicos.

Sendo usado (e abusado) o Zen foi durante esse período uma filosofia da moda, onde muitos convergiam de uma forma ou de outra. A sua imprevisibilidade e, em muitos casos, “louca sabedoria” apelava aos muitos que estavam em conflito com a sua base religiosa, com as suas famílias, e consigo mesmos. O Zen não era “convencional”. O Zen não é

---

<sup>276</sup> Para aprofundamento dos elementos dos parágrafos anteriores: Aitken, R. “Foreword to *A Buddhist Bible*”, in Dwight Goddard, editado por: *A Buddhist Bible*, San Jose, Beacon Press, 1994, p. xvii

<sup>277</sup> Um dos seus trabalhos mais importantes, com uma importantíssima introdução de Carl Jung, Daisetsu Teitaro Suzuki: *An Introduction to Zen-Buddhism*, London, Rider and Company, 1969.

<sup>278</sup> Smith, H.: “Preface to *Zen Mind, Beginners Mind*”, em Shunryu Suzuki, S.: *Zen Mind, Beginners Mind*, New York, Weatherhill, 1994, p. 9

<sup>279</sup> Dwight Goddard, edited by: *A Buddhist Bible*, p. viii

intelectualmente compreensível, é um “toque” sem palavras da própria natureza profunda da realidade... Como diria Allan Watts, “Beat Zen is a complex phenomenon. It ranges from a use of Zen for justifying sheer caprice in art, literature, and life to a very forceful social criticism and ‘digging’ of the universe.”<sup>280</sup>

Entre a Geração Beat o impacto do Budismo foi muito forte.<sup>281</sup> Todas as três diferentes escolas de Budismo foram adotadas por diferentes escritores da Beat Generation.<sup>282</sup> Kerouac começou por ficar familiarizado com o Budismo por meio da obra *Walden* de Thoreau e o *Decline of the West* de Spengler. Mas a obra que realmente o fez mergulhar no assunto do Budismo foi *A Buddhist Bible* de Goddard. Esta volumosa antologia de mais de 700 páginas continha seleções budistas de origem páli, sânscrita, tibetana e chinesa, mais textos taoístas. O seu escopo ia do Sutra do Diamante, Surungama Sutra, as escrituras Lankavatara, ao Tao-Teh-King e o texto de Ashvaghosha. É neste último texto que as Quatro Nobre Verdades são expostas. Estes textos impressionaram Kerouac profundamente. Ele passaria dias em bibliotecas a fazer cópias e a tirar notas. E mais do que tudo ele estava interessado nas Quatro Nobre Verdades.<sup>283</sup> E destas em particular na Primeira Nobre Verdade. *Tudo é sofrimento.*

O facto de ter tomado especialmente a peito a primeira nobre verdade (de certo modo esquecendo-se de que elas são quatro e não *uma*...) trouxe uma boa dose de niilismo a muitos trabalhos de Kerouac. Fosse o que fosse que uma pessoa tentasse, nada sobraria senão sofrimento no fim de tudo. Era o grande Vazio, de onde tudo provinha e onde tudo terminaria. E, pelo meio, a vida como um sonho. Doloroso na maioria dos casos.

Não se obter o que se deseja é sofrimento. Obter o que se deseja também traz sofrimento, porque mais cedo ou mais tarde sofrer-se-á a sua perda, ou sofrer-se-á do medo da sua

---

<sup>280</sup> Alan Watts: “Beat Zen, Square Zen, and Zen”, in Anne Charters, edited by: *The Penguin Book of the Beats*, p. 611

<sup>281</sup> Outro escritor americano contemporâneo dos Beat que foi muito influenciado pelo Zen foi J. D. Salinger. Uma das obras onde influência se pode sentir com mais força é *Franny and Zoey*.

<sup>282</sup> As três diferentes escolas de Budismo são: 1) Hynayana, significando “Pequeno Veículo”. É a escola tradicional indiana, que dá enorme importância aos textos, os sutras. Foi a escola que mais apelou a Jack Kerouac. 2) Mahayana, significando “Grande Veículo”, é a escola que deu origem ao Zen. Não tem escrituras e considera a meditação a prática essencial, não as palavras. Foi a escola que mais apelou a Snyder e Whalen. 3) Vajrayana, significando “Veículo do Diamante”, é a escola Tibetana da “louca sabedoria” e “iluminação súbita”. Apelou à maioria dos Beat, em particular Ginsberg e Waldman.

<sup>283</sup> As Quatro Nobre Verdades são: 1) Tudo é sofrimento; 2) Todo o sofrimento tem origem na ignorância; 3) O fim do sofrimento; 4) O Caminho para a saída do sofrimento.

perda. Ou, tendo obtido o que se deseja, agora já se passa a desejar outra coisa ainda. Mais e mais. Como um adito.

Do ponto de vista que tudo é sofrimento e que todo o universo de seres sencientes está a sofrer devido à ignorância, avidez e ódio, Kerouac sentiu-se, então, profundamente atraído à figura budista do Boddhisattva.<sup>284</sup> O Boddhisattva adia a sua própria “iluminação” (em japonês, Satori) e entrada no Nirvana até que o último dos seres sencientes (“a última folha de erva”, como dizem os budistas) atinga o Nirvana. Kerouac devido à sua infância católica tinha uma profunda devoção pela figura de Jesus Cristo e comungava da atitude de São Francisco de coração generosamente aberto à vida e a todos. Descobriu, então, no ideal do Boddhisattva a perfeita encarnação do vagabundo sagrado e destemido, um corajoso anjo desolado que não precisa de fugir do caos da vida quotidiana para algum ermitério nas montanhas, mas que, de facto, voluntariamente mergulha nesse caos, sacrificando-se pelos outros. O Bodhisattva é aquele que vive no fio da navalha, não categorizando, não julgando, não escolhendo, deixando-se apenas ir permitindo-se fazer face à intensidade de cada momento da vida, na sua pura unicidade, “passing through everything”<sup>285</sup> sem apegos nem remorsos. Subtilmente, rizomaticamente, este modo de ver a vida influenciou todos os que tiveram um sério contacto com a escrita de Kerouac.

Hold still, man, regain your love of life and go down from this mountain and simply be-be-be in the infinite fertelities of the one mind of infinity, make no comments, complaints, criticisms, appraisals, avowals, sayings shooting stars of thought, just flow, flow, be you all, be you what it is, i tis only what it always is.<sup>286</sup>

Esta sabedoria “free-jazz” do “deixar partir”, este fluir Zen, também apelou a Kerouac em termos de técnica literária. No Zen os mestres utilizam as palavras para demonstrar a futilidade de se dizer seja o que for.<sup>287</sup> Da mesma forma em vez de significado Kerouac almejava mergulhar numa “direct communication of rhythm and harmonies of sound.

---

<sup>284</sup> Os capítulos anteriores devem-se a: Gerald Nicosia: *Memory Babe*, p. 458-9

<sup>285</sup> Jack Kerouac,: *Desolation Angels* p. 117

<sup>286</sup> Ibid. p. 31

<sup>287</sup> Por esta razão a escola Rinzai do Zen adotou a técnica do koan. O koan é uma questão que não pode ser resolvida por meio de pensamento racional e intelectual. “Como era tua face antes dos teus pais terem nascido?” ou “Qual o som de um só mão a bater palmas?” ou “O que é isto?”. Estas questões para serem pensadas durante o período de meditação levam o praticante ao limiar do esforço de pensamento e provocam uma rutura na estrutura discursiva do pensamento, levando a um estado não-concetual, o satori.

Observing minute detail, while recognising the illusiveness of all appearance is a paradox in both Zen and Kerouac.’<sup>288</sup>

A partir do Surungama sutra, Kerouac chegou a descobrir a sua intuição acerca da escrita espontânea. No sutra o Buda aconselha: “If you are now desirous of more perfectly understanding Supreme Enlightenment and the enlightenment nature of pure Mind-Essence, you must learn to answer questions spontaneously with no recourse to discriminating thinking.”<sup>289</sup>

Natural, automática e espontânea são as palavras que tanto o Zen como Kerouac usaram para descrever a iluminação... e a prosa bop – o mais alto objetivo da sua escrita.

Do Zen Kerouac também recebeu o contacto com o haiku, que com as suas três linhas cria um sobressalto mental, por meio da justaposição de imagens altamente definidas. Piva também adotou o haiku. A partir de *Ciclones*, os poemas de Piva, são sintéticos, curtos, estilizados, muito aproximados ao formalismo haiku. O haiku é uma forma de poesia que captura um súbito relampejo da realidade, originando uma surpreendente apercepção de algo extraordinário imbuído no banal. O haiku não pode ser induzido nem engendrado, é algo que tem de acontecer, natural e espontaneamente àqueles que estão abertos à realidade – tal como um satori Zen.

Após ler mestres como Issa, Basho e Shiki, Kerouac produziu uma enorme de quantidade de haiku do seu próprio cunho. (*Some of Dharma*, é uma volumosa obra onde haiku, reflexões e notas, tiradas durante o seu período a ler *A Buddhist Bible* nas bibliotecas de São José, podem ser encontradas).

Despontando do budismo – ou do Caminho, como diria o Zen – vividas influências podem ser encontradas no *On The Road*, *Satori in Paris*, *Some of Dharma*, numa vida ficcional do Buda e no seu longo poema budista *Mexico City Blues* (“the finest long religious poem of the twentieth century”, and “a perfect manifestation of the Mind” como McLure e Trungpa

---

<sup>288</sup> Gerald Nicosia, *Memory Babe*, p. 458-9. Em relação à informação dada sobre o Boddhisattva há trabalhos muito pertinentes de Chogyam Trungpa, nomeadamente: *Cutting Through Spiritual Materialism* e *The Myth of Freedom*, Boulder, London, Shambhala Dragon Editions, 1976 e 1973

<sup>289</sup> Ibid. p. 479-80

diriam<sup>290</sup>). A Trip da escrita, a sua própria Trip de vida e a Trip espiritual estavam completamente interlaçadas. A problemática religiosa é central em todas as suas obras. E budismo foi o ponto fulcral e de referência a partir da qual todas as questões e meditações irradiaram.<sup>291</sup>

Por meio de Kerouac, Ginsberg, Rexroth, Whalen, Snyder, Waldman, etc. o budismo espalhou-se. Isto não quer dizer que o interesse pelo budismo não estivesse já previamente presente na América antes da Geração Beat. Mas foram eles que o popularizaram. A obra *Dharma Bums* nunca saiu de impressão.<sup>292</sup>

1973 Whalen foi finalmente ordenado monge Zen, um perfeito exemplo de devir-místico. Snyder (um completo poeta Zen) quase se tornou monge ele próprio, e Ginsberg fez os votos do Bodhisattva. Estes são alguns exemplos de Beats que se tornaram Beatíficos. Na verdade, uma nova Trip tinha começado com estes Beat. Mais ou menos apelando à maioria, esta, no entanto, era uma Trip original, especialmente porque uma vez começada, esta Trip não tem final, não tem fronteira – para os Beat a Trip espiritual era sem limites. E o território a ser explorado era infinito.

Sempre interessado em áreas não acadêmicas do conhecimento, neste caso consciência e energia, Burroughs também se interessou pelo Zen. De modo a sobreviver como espécie, Burroughs considerava imperativo que os seres humanos dessem um passo evolutivo quanto antes, e que sofressem uma mutação se necessário. E no seu programa de treino “científico” para alterar a consciência, ele incluía várias práticas como Yoga e disciplina Zen. O interesse de Burroughs estava direcionado para as experiências psicológicas, e para a obra *Bardo Thodol, O Livro Tibetano dos Mortos*<sup>293</sup>. Esta obra estimulou-lhe as suas questões, proporcionando-lhe algumas hipóteses para os seus dilemas acerca da vida e morte. Esta

---

<sup>290</sup> Allen Ginsberg, “The Vomit of a Mad Tiger”, p. 54

<sup>291</sup> Anne Charters: *Jack Kerouac*, p. 225 e 267

<sup>292</sup> Existem romances que se tornaram o “primeiro romance” ao longo de várias gerações a introduzirem jovens aos assuntos espirituais. Estou a pensar no paralelo europeu deste interesse pelo oriente que são as obras *Siddharta* e *Steppenwolf*, de Hesse.

<sup>293</sup> Evan-Wertz, W. Y., organized by: *Bardo Thodol, O Livro Tibetano dos Mortos*, São Paulo, Editora Pensamento, 1973. Esta obra, encontrada no século 13, lida com o processo de agonia mortal. Processo no qual o agonizante é confrontado com as energias básicas, molares, da sua mente, e que são libertadas no momento da morte. O livro serve como guia ou mapa para os agônicos, de modo a que estes não se confundam ou fiquem aterrorizados ao fazerem face àquilo que são meramente projeções da sua própria mente. Reconhecendo todos os fenómenos que estão a ocorrer como projeções mentais e não realidades objetivas exteriores, o agonizante é capaz de atingir o Nirvana (i.e. a cessação do sofrimento) e evitar renascer de novo.

obra, mais o *Livro Egípcio dos Mortos* foram as principais fontes de inspiração para a obra *The Place of Dead Roads*.

O *Livro Tibetano dos Mortos* apresenta toda a realidade como uma projeção psicológica-mental, e todos os opostos complementares, por exemplo, amor/ódio, apenas como manifestações de uma só e mesma energia, se bem que em diferentes escalas de intensidade.<sup>294</sup> Tendo como foco a natureza da realidade e a sua dualidade, Burroughs assistiu aos seminários de Chogyam Trungpa<sup>295</sup> na Buddhist University em Boulder, Colorado. Burroughs estudou Vajrayana Tantra, a libertação transcendental por meio da união dos opostos.<sup>296</sup> Esta foi a Trip beatífica de Burroughs. Ao longo da sua carreira “Burroughs aim has been the central one of our time: to analyse and expose power and energy and meaning of the of ‘freeing the human spirit’”<sup>297</sup>

Alguns anos mais tarde Burroughs, ele próprio, daria seminários nesta mesma Universidade, por um período de três anos. Partindo da ideia de criar uma escola/festival de verão, Trungpa convidou Ginsberg, Maclure, Robert Duncan, Ted Berrigan (todos ex-Beat, ou Black Mountain Poets) Diane DiPrima, John Cage, Gregory Bateson, etc., para o que se veio a tornar, posteriormente, a Buddhist University.

Finalmente, também conetando os Beat com o movimento budista, surgiu a School of Desembodied Poets, de Kerouac. A pedido de Trungpa em 74 para apoiar a escola de poesia, Ginsberg juntaria esforços com Waldman e Burroughs para apoiar a escola, a qual ainda existe actualmente.<sup>298</sup>

A Trip beatífica de Ginsberg começou quando este foi para a Índia com Snyder, numa espécie de peregrinação espiritual. Ele teve então o seu primeiro contato com os Lamas Tibetanos, refugiados políticos no exílio. Também teve contato com o budismo por meio

---

<sup>294</sup> Quando da sua morte, uma cerimónia com o Bardo Thodol, foi dedicada a William Burroughs por um amigo próximo e Lama Tibetano.

<sup>295</sup> Chogyam Trungpa foi um Lama Tibetano altamente controverso que esteve muito proximamente ligado à Geração Beat. Ele escreveu numerosos livros acerca de Budismo e o livro de poesia *First Thought, Best Thought*, que tem uma muito interessante introdução feita por Allen Ginsberg.

<sup>296</sup> Relativamente a estes detalhes do interesse de William Burroughs no budismo: Mottram, *The Algebra of Need*, p. 175

<sup>297</sup> Ibid. p. 270

<sup>298</sup> Detalhes sobre estes eventos podem ser encontrados em: Allen Ginsberg, “Vomit of the Mad Tiger”, p. 54-5



Beat. A Trip do devir foi também o princípio de uma Trip sem destino, sem fim-da-linha, sem fronteira, porque não havia para onde ir.

Se bem que a Geração Beat esteja principalmente associada a drogas e sexo, os Beat, tinham de facto, uma profunda inspiração religiosa, que era, talvez, a principal. Como Charters aponta: “Kerouac was never able to convince his critics that the Beat Generation was ‘basically a religious one’.”<sup>301</sup>

Não só Kerouac, mas todo o grupo dos Beat estavam numa Trip do devir-místico. Lançaram-se por diferentes vias e estradas, mas no final todas elas convergiram numa larga avenida, a estrada da Beatitude.

[The Beats] were on a quest, and that the specific object of their quest was spiritual. Though they rushed back and forth across the country on the slightest pretext, gathering kicks along the way, their real journey was inward; and if they seemed to trespass boundaries, legal and moral, it was only in hope of finding a belief on the other side.<sup>302</sup>

Essa esperança de encontrar uma fé de um “outro lado”, foi totalmente concretizada por Piva, cujo delírio e alegria de viver se mantiveram até ao fim da sua obra e vida. Tendo como antecedentes biográficos uma prolongada vivência junto da natureza e contacto com pessoas de cultura não eurocêntrica, beneficiou de um deslumbramento perante a vida que, entre os adultos das culturas eurocênticas raramente existe. Substituindo o cinismo por pensamento mágico, Piva foi capaz de manter um vigor e êxtase ao longo de toda a obra que raramente se encontra na literatura. Desde o claustrofóbico *Paranoia*, sufocado em São Paulo, até ao corte formal com a urbe em *Ciclones*, a viagem foi longa, mas mantendo sempre o mesmo fio condutor: o do devir sagrado. A busca da hierofania. *Ciclones* e *Estranhos Sinais de Saturno*, os livros abordados neste capítulo são obras de incorporação total do xamã como figura central do texto, como sujeito poético da obra. Desse modo, o devir-xamã tornou-se um dispositivo tanto literário como ontológico. As memórias de infância foram actualizadas, mas já com um intelecto adulto que sabe recorrer a Jung, quando perante as

---

<sup>301</sup> Anne Charters, “Introduction”, in Jack Kerouac: *On the Road*

<sup>302</sup> John Clelon Holmes, quoted in *ibid*, p. xxx



formas abstractas do subconsciente. Referindo-se às suas experiências iniciais como o xamanismo, Piva responde:

Foi lá que eu conheci o mundo. Tinha um empregado que era descendente de negro com índio, mestiço, que me iniciou numa vertente do xamanismo chamada piromancia. Toda a noite ele acendia a fogueira perto da casa dele, que ficava no meio do mato, e íamos ver, eu e o filho do administrador. Ele ele perguntava o que é que a gente via no fogo. Então a partir dessas imagens ele fazia análises de uma profundidade que nem o Jung pensou em fazer...<sup>303</sup>

Como fica patente por este exemplo da infância de Piva, uma sensibilidade particular, um aprofundamento espiritual já se encontrava na mira futura do poeta. A sua índole tornou-se a de um buscador do Sagrado. Nele já se encontrava essa atrevida questão que faz despoletar um devir profundo “e... se?”, “e... se eu fosse um xamã”. Como explica Campbell, o artista já tem em si essa semente do Mítico, de outros planos de existência a sussurrarem-lhe o convite de os penetrar.

The artist eye, as Thomas Mann has said, has a mythical slant upon life; therefore, the mythological realm – the world of the gods and demons, the carnival of their masks and the curious game of “as if” in which the festival of the lived myth abrogates all the laws of time, letting the dead swim back to life, and the “once upon a time” become very presente – we must approach and first regard with the artist’s eye.<sup>304</sup>

A sua profunda crise com a vida urbana (a tal crise ou doença que provoca o nascimento de um xamã), onde se sentia torturado, esventrado e sufocado, “minhas cicatrizes se rasgam na pança cristalina/ eu sou uma solidão nua amarrada a um poste/ fios telefónicos cruzam-se no meu esófago”, marcou o início de um devir profundo, em comunicação com o sofrimento do planeta, como território mãe do plano animal e vegetal, e em total desacordo com a actual cultura onde há uma total dissociação entre o erotismo e o sagrado. Como nas descrições iniciáticas dos xamãs de Eliade e Campbell, em que o futuro xamã é esventrado, e tem os órgãos substituídos, também Piva no “Poema da Eternidade sem Vísceras” relata que perdeu a solidão e que foi “TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS”<sup>305</sup>.

<sup>303</sup> Roberto Piva: *Encontros*, p. 168

<sup>304</sup> Joseph Campbell: *The Masks of God, Primitive Mythology*, p. 21

<sup>305</sup> Roberto Piva: *Um Estrangeiro na Legião*, p. 69

Dessa descida aos infernos o neófito tem de regressar com uma solução de cura. “The spirits there remove all of the man’s internal organs and provide him with a completely new set.”<sup>306</sup> Para Piva a sua cura foi o êxtase provocado pela escrita, e a escrita provocada pelo êxtase, numa fusão expansiva com a natureza, as plantas “medicinais”, e um sentido de humor crítico. “Clube do fogo do inferno: Alquimistas Xamãs *Beatniks*/ Partindo para uma existência invisível / Tudo que chamam de história é meu plano/de fuga da civilização de vocês.”<sup>307</sup>

A ruptura está consumada. O devir-xamã está totalmente incorporado. A sua poesia é a sua cura, que partilha com os restantes. O seu sofrimento levou a uma cura que é partilhável. É como se o xamã fosse o voluntário que se inocula com um mal para, de dentro, o conseguir dominar e poder curar os demais. Fazendo um paralelo com o pensamento de Nietzsche, tal como o xamã [o poeta-diônísico] “é aquele que participa do sofrimento, é ao mesmo tempo o que participa da sabedoria.”<sup>308</sup> Campbell descreve assim a peculiar génese de um xamã:

And though the temporary unbalance precipitated by such a crisis may resemble a nervous breakdown, it cannot be dismissed as such. For it is a phenomenon *sui generis*; not a pathological but normal event for the gifted mind in these societies, when struck by and absorbing the force of what for lack of a better term we may call a hierophantic realization: the realization of “something far more deeply interfused,” inhabiting both the round earth and one’s own interior, which gives to the world a sacred character; an intuition of depth, absolutely inaccessible to the “tough minded”.<sup>309</sup>

Piva é uma mente de rara sensibilidade pois contribui para preencher um gigantesco vazio pós-utópico, com o fim das décadas das revoluções, quase todas falhadas, ou de pouco impacto anímico e espiritual. A sua visão poética é da recuperação do plano do sagrado, de um novo redescobrir do mundo com deslumbramento renovado, e não repetido, mas orgânico como a própria natureza.

na direção dos quatro ventos  
o xamã

---

<sup>306</sup> Joseph Campbell: *The Masks of God, Primitive Mythology*, p. 255

<sup>307</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 104

<sup>308</sup> Friedrich Nietzsche: *A Origem da Tragédia*, p. 84

<sup>309</sup> Joseph Campbell: *The Masks of God, Primitive Mythology*, p. 253

rodopia  
na energia da luz <sup>310</sup>

O xamã é o eixo do universo, rodopia, de acordo com os quatro pontos cardeais, envolvido na força da luz. Torna-se ele próprio essa energia que se distende até ao infinito, nas quatro direções. O xamã está no ponto de poder exacto para executar o seu trabalho e explorar o potencial de êxtase do espírito do universo, partindo de si mesmo, xamã.

frio nas fronteiras de topázio  
abandonei-me ao mês do Deus do Vento  
floresce no meu corpo um ponto secreto  
entre cometas vivos do êxtase<sup>311</sup>

A sua linguagem, neste devir-xamã é mais do que mágica, é cura, é a fala das profundezas arquetípicas da mente-unificada do ser humano com a natureza, o passado e futuro. Como escrever Willer:

no xamã está a origem da poesia como linguagem revelada, pois, para deslocar-se no tempo e superar a morte, recebe por via iniciática a linguagem secreta de um mestre ou espírito, e passa a dominar um vocabulário próprio, diferente das palavras da tribo. É a fala dos pássaros, a voz dos regentes do vento, da chuva e do relâmpago, do rio, da floresta e suas árvores, da claridade e da escuridão. Piva, por sua vez, de modo coerente com o sincretismo que rege a sua criação poética, sustenta que rituais de umbanda e candomblé são o retorno ou modo de manifestação do xamanismo.<sup>312</sup>

O xamã é o detentor de um conhecimento, de uma técnica que convoca os estados de êxtase, seja pelo tambor, pelos cânticos, danças, ou plantas alucionogénicas. Citando Eliade:

Nevertheless, the shaman remains the dominating figure; for through this whole region in which extactic experience is considered the religious experience par excellence, the shaman, and he alone, is the great master of ecstasy. A first definition

---

<sup>310</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 24

<sup>311</sup> Ibid, p. 86

<sup>312</sup> Roberto Piva: *Um Estrangeiro na Legião*, p. 180

of this complex phenomenon, and perhaps the least hazardous, will be shamanism = technique of ecstasy.”<sup>313</sup>

Essa técnica em Piva é obviamente o uso da Palavra como ferramenta para escavar pontos de fuga para outros planos de existência e experiência. A poesia, como imagem independente, é um universo próprio e inteiro, um monumento, que surge diante da visão. Um novo trabalho da linguagem equivale a um trabalho demiúrgico de criar um novo universo, pois a poesia mexe com os mecanismos não humanos, anteriores, secretos mas que, sabiamente combinados, fazem de nós humanos.

a poesia mexe  
 com realidades não-humanas  
 do planeta  
 profecias  
 espíritos animais  
 vidência  
 estrela bailarina  
 lugares de poder  
 fogo do céu<sup>314</sup>

Nas tribos xamânicas que foram alvo de estudo descobriu-se que o xamã era detentor de um léxico amplamente mais vasto que o do comum dos habitantes dessa comunidade. Donde lhe viria esse léxico, essa riqueza vocabular? Das suas viagens “ascensionais” ou das suas descidas aos infernos? Donde surgiriam os mitos e épicos que estes xamãs relatavam após os seus transes, danças ou tambores? A poesia visionária do poeta-xamã bebe do filão da linguagem, criando imagens que renovam a sua sociedade, imagens incendiárias, arquetípicas, míticas. Como comprova Eliade:

“The poetic vocabulary of a Yakut shaman contains 12.000 words, whereas the ordinary language – the only language known to the resto of the community – has only 4.000. Among the Kazak Kirgiz the baqça, “singer, poet, musician, diviner,

---

<sup>313</sup> Mircea Eliade: *Shamanism, The Archaic Techniques of Ecstasy*, p. 4

<sup>314</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p.82

priest, and doctor, appears to be the guardian of religious and popular traditions, preserver of legends several centuries old.”<sup>315</sup>

há 50 mil anos  
atrás  
o primeiro xamã  
olhou a fogueira  
dos seus olhos  
sob a luz  
vulcânica do  
crepúsculo  
cantou um poema  
primaveril  
com a garganta azul  
da alma  
& no seu tambor  
de peles & folhas  
inventou o ritmo  
de nossos corações <sup>316</sup>

O papel do poeta segundo Piva é ser como um vulcão do qual a poesia será a lava solidificada:

a minha poesia não tem meio caminho. É uma vivência profunda dos acontecimentos, da experiência vivida, transposta para a poesia. Mas isso se dá através daquilo que Walter Benjamin chamava de “historiografia do inconsciente”, que é como ele definiu o surrealismo. Quer dizer, toda a experiência vem da infância, de relatos, de filmes, da cultura, da natureza. E tudo isso transforma-se num magma, como diz Pasolini. Vem aquela coisa abrupta do fundo do vulcão, aquela lava incandescente, e se solidifica em poesia.<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> Mircea Eliade: *Shamanism, The Archaic Techniques of Ecstasy*, p. 30

<sup>316</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p 59

<sup>317</sup> Roberto Piva: *Sombras Dançam Neste Incêndio*, p. 136

A capacidade de aceder a esse filão linguístico e de imagens arquetípicas é o que permite o poeta ser um porta-voz e médico da sua comunidade. O poeta é aquele que ressuscita o Vento “na civilização que perdeu/ o Maravilhoso”<sup>318</sup>. Porque o maravilhoso não coabita com as cidades de betão, nem pesca industrial, nem armas biológicas. Porque onde se troca o precioso tempo de vida por empregos alienantes, para pagar por mais luxos, mais comodidades, mais gadgets, a simplicidade duma humanidade mais antiga do que a mente pode calcular, foi perdida. E o trabalho industrializado, as relações segmentarizadas, anómicas e uma natureza “National Geographic”, vista no plasma, não são condutores ao maravilhoso, nem sagrado. O sagrado implica entrega, esvaziamento, ascese. Não se paga com um bilhete de ingresso. Exige sacrifício. A nossa sociedade hedonista já não acredita em sacrifícios, logo não pode acreditar no sagrado. O maravilhoso desaparece-lhe diante dos olhos, apesar de não ter ido a lado nenhum. Entenda-se, esta não foi uma “maldade”, uma “conspiração” feita contra os membros das nossas sociedades. Pelo contrário, a eficácia da nossa sociedade depende de um esforço consciente e concertado da sua população para obtenção daquilo que, exactamente, temos. Os prazeres e luxos e comodidades são bem reais, tal como o seu preço: esta civilização paga com o seu tempo, com a sua consciência e com a inibição do seu potencial desconhecido, por orbitar, cada vez de forma mais concêntrica, o núcleo da gigantesca máquina de bens e luxos. Os objectos mais baratos e sofisticados atraem-nos irremediavelmente para a órbita da indústria, cujo inverso da tapeçaria, é a labuta sem fim e uma destruição e desperdício sem precedentes. Daí que poesia que dê vislumbres do sagrado já é de si uma cura. Pois os receptores de beleza e sagrado estão adormecidos na maioria da população, e arte que os desperte é rara e preciosa.

Tal como os arquétipos e símbolos arcaicos (a espiral, a cornucópia ou a suástica, que não são símbolos de agora). Nunca deixaram de surgir, universalmente, e diferentes culturas e períodos da história. São imagens arquetípicas. Piva na sua poética investe na criação de visões, metáforas, que contenham essa beleza arcaica arquetípica. Cada mito não é uma imagem fixa, a visão é um panorama completo. “A myth is not a sequence of independent images, but a meaningful whole, in which a particular aspect of the actual world is reflected.”<sup>319</sup> Temos, então, uma teriomorfia, transformação em animal, no seguinte poema, “Incorporando o Jaguar”:

---

<sup>318</sup> Roberto Piva: *Estranhos Sinais de Saturno*, p. 107

<sup>319</sup> Joseph Campbell: *The Masks of God, Primitive Mythology*, p. 264

Na escada do vento  
 O sonho  
 Folha que cura  
 Pequeno exu que  
 Dança extático

A dança, o tambor, a palavra e o canto são artes que permitem o xamã atingir visões, escrever poemas e curar-se. É uma medicina metabólica que depende apenas do próprio enquanto agente da sua cura.

The healing of the shaman is achieved through art: i.e., mythology and song. “When we begin to sing,” said the shaman Semyonov Semyon, “my sickness usually disappeared.” And the practice of the shaman also is by way of art: na imitation of presentation in the field of time and space of the visionary world of his spiritual “seizure”.<sup>320</sup> P. 265

Falando da forma atemporal e não-espacial do xamanismo, Piva defende a sua universalidade e transversalidade no tempo, como religião, método de re-ligar o ser humano a si mesmo e à natureza:

O meu relacionamento é com o xamanismo, que é uma religião de poesia, não de teologia. De certa forma, até o candomblé é uma religião organizada. E o xamanismo você pode realizar em qualquer parte, dentro de um trem, dentro de um ônibus. Você tem uma relação não-organizada com o sagrado.<sup>321</sup>

Eliade defende que os elementos fundamentais da estrutura de sabedoria e compreensão do cosmos são comuns a toda a humanidade, transversalmente e a toda a história, ciclicamente. Ou seja, o conhecimento não evolui. A tecnologia sim. O domínio da matéria sim. Mas, a nível do afecto, do sentimento, da espírito humano – a sabedoria – os vectores, os remoinhos, correntezas, fluxos e planos de interligação, o ser humano de agora ou das cavernas de Lascaux é o mesmo ser humano:

“For, as we have attempted to show in *Patterns in Comparative Religion*, the very dialectic of the sacred tends indefinitely to repeat a series of archtypes, so that a hierophany realized at a certain “historical moment” is structurally equivalent to a

---

<sup>320</sup> Ibid, p. 265

<sup>321</sup> Roberto Piva: *Encontros*, p. 181

hierophany a thousand years earlier or later. This tendency on the part of the hierophanic process to repeat the same paradoxical sacralization of reality ad infinitum is, what, after all, enables us to understand something of a religious phenomenon.<sup>322</sup>

Esta explicação de Eliade desmancha a noção, grotesca, da história humana como uma seta de progresso, produção e consumo infinitos.

O devir-xamã de Piva é, na verdade, o desejo de um devir-Uno. Uma dissolução do sentimento de individuação, de separação, de eu e tu, nós e vocês, numa unidade de imanência pura. Piva busca o Uno pela criação de um CsO em que a agenciamento de planos de existência, de escrita, se fundem com os planos da natureza, dos mistérios e da beleza sagrada do cosmos. Citando Nietzsche, encontramos esse profundo desejo como pulsar primordial, incontornável, necessário, urgente.

Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente, ao lado do próximo, não somente reunido, reconciliado, fundido, mas idêntico a si próprio, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado, desfeito em farrapos que desaparecem perante o misterioso Uno primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: desaprendeu de andar e de falar, mas vai-se preparando para a ascensão. Seus gestos rítmicos revelam uma beatitude de encantamento. Agora já os animais falam, já a terra produz leite e mel, porque a voz do homem adquiriu uma ressonância de ordem sobrenatural. O homem diviniza-se, sente-se Deus, e por isso a sua atitude é tão nobre e tão estática como a de deuses que ele viu em sonhos. O homem deixou de ser artista para ser obra de arte: o poderio estético de toda a natureza, agora ao serviço de mais alta beatitude e da mais nobre satisfação do Uno primordial, revela-se neste transe, sob o frémito da embriaguez (...) que, por seu turno, não se preocupa com o indivíduo, pretende até a aniquilação do indivíduo, pretende até a aniquilação do indivíduo e a sua dissolução libertadora por um sentimento de identificação mística.<sup>323</sup> Pg. 45-6

---

<sup>322</sup> Mircea Eliade: *Shamanism, The Archaic Techniques of Ecstasy*, p. xxiii

<sup>323</sup> Friedrich Nietzsche: *A Origem da Tragédia*, p. 45,



## 5. CONCLUSÃO

## 5. CONCLUSÃO

A Geração Beat foi o primeiro e um dos mais importantes movimentos de contracultura mundiais. A sua área de influência não ficou somente restrita a círculos artísticos, mas foi sentida através de toda a sociedade e tempo. O seu impacto na cultura popular foi imenso e durável. A sua influência foi para lá dos anos 50 e 60 ou 70, sendo sentida ainda hoje. Se os ‘Beetles’ mudaram o nome da sua banda para ‘*Beatles*’ foi graças aos Beat. Se o slogan ‘Flower Power’ existe é também graças aos Beat. Os Beat fizeram uma Trip cultural, partindo do submundo das visões da marijuana no Times Square, para a verdadeira New Vision; das franjas alternativas da sociedade, até ao coração e epicentro dessa mesma sociedade. Os Beat ‘digged’ a sociedade moderna, eles compreendiam os seus medos e desejos inconscientes, e eles atreveram-se a explorá-los aos limites. Mais ainda, eles fizeram-no abertamente, sem vergonha, expondo-o ao público, popularizado a arte e as suas expressões mais radicais. Foi uma subversão da pop. Uma subversão que ainda se vive hoje. Indissociável do surgimento dos desenvolvimentos iniciais da Pop Art, nos primeiros anos da década de 60, vemos posteriormente autores que cruzam e mesclam técnicas de cut-up e repetição com as técnicas do cinema de massas, como, por exemplo no caso de David Lynch em *Lost Highway*, usando como banda sonora a super-banda alemã, Rammstein, e o kitsh-metal Marilyn Manson: o cinema de Lynch é experimentalismo, mas é pop também. Num filme com alusões biográficas, no qual se incluem as temáticas quotidianas do próprio artista, neste caso William Burroughs, vemos que Burroughs protagoniza um personagem chamado “the Priest”, onde Burroughs apenas é ele mesmo. Ainda a um nível mais massivo da arte pop, em termos musicais é inescapável a referência à inaugural banda punk, apadrinhada por Burroughs, “Blondie”, e faixas de um álbum gravado juntamente com os Nirvana. Burroughs compôs também uma ópera com Tom Waits “The black rider”.

Tanto os Beat como Al Berto e Piva tiveram hierofanias, vislumbres do Totalmente Outro, o Sagrado. É nessas experiências-limite, místicas, que encontra a pedra angular da escrita destes autores. Todos eles têm uma profunda preocupação religiosa, no sentido original da palavra. A re-ligação do sujeito ao seu próximo, à sua sociedade, ao que lhe é psicologicamente mais profundo e mais elevado. O inferno e o êxtase, como dimensões íntimas, mas absolutamente reais. A Trip literária foi o veículo “ascensional” até a esse Sagrado. Todos estes autores, e é isso que foi defendido nesta tese, viveram o que escreveram e escreveram o viveram – e a sua experiência tocou os limiares máximos da

consciência, em busca de algo que ultrapassa o tempo e o espaço. Essa busca correspondeu em termos guattaro-deleuzianos ao conceito de CsO. O esvaziar simbólico do corpo, tornando-o um deserto vivo, disponível, à possibilidade e ao improvável. O milagre de um autêntico entusiasmo dionisíaco, resultante da desindividuação, da perda de uma máquina de guerra e reprodução intrínseca, que é o ego, esse mecanismo reactivo, utilitário, produto de formas de organização biológicas e sociais que afunilam e obliteram uma vivência plena e realmente livre de dimensões espirituais raramente exploradas. Podemos constatar pelo trabalho de todos estes escritores a clara intenção de uma ruptura com o axioma de que a vida é maioritariamente sofrimento, replicação, seguida da morte. O cerne do seu trabalho propõe uma estrutura, um programa, que ofereça uma significação à opressão da sociedade. É uma opressão que não é negligenciável quando nos deparamos com um século XX, onde as religiões foram esvaziadas de autoridade e sistemas totalitários tomaram o seu lugar, para resultarem em catastróficos falhanços e guerras mundiais. A exaustiva monotonia da vida de trabalho nas cidades, o apocalipse ameaçado pelas potências nucleares – e pior – a gigantesca ignorância e maldade humana – tudo isto exige uma ação, uma reflexão. Explosão demográfica e câmaras de tortura são heranças incontornáveis do século XX. A busca de sentido, a nível subjetivo e na relação com o outro, torna-se uma questão de sobrevivência colectiva aos olhos destes autores. Importa, então, uma ruptura, a abertura de linhas de fuga conducentes a um contacto com uma realidade que envolva o outro, mas num plano relacional totalmente diferente. Esse plano de relação alternativo dá-se em planos de partilha transpessoais, planos de imanência, onde a intensidade é máxima, e o afecto total. Todos estes escritores tiveram visões de beleza, fulgurações do indizível, devires de alteridades e tocaram planos de outras velocidades. Isso é uma busca de uma estrutura simbólica que ofereça um contexto de significação ao caos e sofrimento. Muito do que estes escritores viveram foi catalisado pelo efeito de drogas, mas estas, cedo ou tarde, acabaram por ser negligenciadas relativamente à responsabilidade que o trabalho, o *opus* artístico, implica. A arte, quando Arte, é um programa que dá Sentido, é, então, um modo de vida, um sacerdócio. Um caminho religioso, disciplinado, numa demanda pelo sagrado que, paradoxalmente, implicou uma ruptura com a religião organizada, com o trabalho como valor ético em si, com a sexualidade arregimentada, com a família composta em redor da TV. Os valores da Trip pelo sagrado encontravam-se numa nova forma de existir: uma nova forma de ser, a partir de uma estrutura de afectos – e a vulnerabilidade de ser afectado. Al Berto, como poeta tão melancólico quanto apocalíptico, urdiu uma poesia que perambula por heterotopias marginais, eminentemente perigosas, onde a vulnerabilidade era

proporcional à fuga do controle social dos instintos libertários e homoeróticos – fuga de uma clausura moral que informa e opera as engrenagens de uma censura que implica não só a homossexualidade mas também a pederastia. Em Al Berto o devir é o de um devir-imperceptível. A postura de um ser para a morte e cujo sentido das palavras e ações se inscreve num contexto de fundo fundamentalmente de morte. O conceito de *auto-bio-thanato-graphie* é de crucial importância na configuração da espiritualidade geográfica de Al Berto, ou seja, toda o ser-enquanto-escrita de Al Berto tem como bússula e norte, a morte. As vivências profundamente negativas do ser, o vômito enquanto expressão exterior e o desaparecimento do corpo e da sua essência a partir do seu próprio interior, são esses devires imperceptíveis, devires para a morte. O valor máximo – em que se cruza o ser-enquanto-texto, o presente-enquanto-prazer e o futuro-enquanto-morte – é o do Medo. Nos 50 anos de produção poética, Piva nunca se distanciou da sua fonte Beat. Desde a utilização de versos longos, à frequente referência aos seus mestres Beat, e a influência do Oriente e, principalmente, do mundo arcaico do xamanismo – Piva manteve-se sempre nas trilhas subversivas comuns dos Beat. Com a utilização de técnicas como o *cut-up*, criou versos de velocidade cinematográfica, cortados, colados, criando no leitor o estado em que ele próprio, Piva, escrevia: de delírio dionisíaco. A poesia funcionando como uma substância alteradora da própria consciência do leitor, serviu como dispositivo de combate contra a virtude do horário de empregos entediante e alienante, o lixo industrial da sociedade de consumo, a dessacralização da sexualidade pela separação do sagrado e do erótico, operada pelas religiões organizadas. Piva, em frequente tom de manifesto, aponta outros caminhos civilizacionais possíveis, que se afastam das esquerdas e direitas, dos totalitarismos do século XX, mas que resultam de mapeamentos que o próprio leitor tem de criar, seguindo essa inspiração de absoluto individualismo perante o mistério mítico do universo, por um retornar à natureza e à aplicação das técnicas arcaicas do êxtase, incluindo as que implicam uma alteração propositada dos estados de consciência. A escrita de Piva mapeia caminhos de fusão cósmica que se revelam tão oníricos, quanto curativos, tal como funciona e opera a medicina do xamanismo que ele professa. A produção poética que vai desde *Paranóia* (1963) até *Estranhos Sinais de Saturno* (2008) é um percurso de combate contra o estrangulamento resultante da vivência urbana, as lógicas perversas do capital e sua distribuição propositadamente injusta, e a subjugação do corpo pela via de uma sexualidade padronizada.

O trabalho artístico e vida destes autores funcionou em rizoma, como o tubérculo que evolui no tempo a partir de núcleos espalhados, por meio influências variadas, e não a partir de um eixo único, como da literatura para a música, após ter partido da música para a literatura. Não há o eixo do modelo da árvore, pelo contrário, como podemos ver pelas repercussões dos trabalhos destes autores, é horizontal e errático. Não há dicotomias, desenvolve-se e cresce, sem eixos – para os lados, para onde e como for necessário, como no mundo da música *pop*. Em algumas das bandas de música mais recentes (tanto melódica como em termos de letras) podemos encontrar influências dos Beat: Sonic Youth, Beck, U2. Burroughs, por exemplo, foi considerado “the godfather” do Punk. Ele encorajou bandas nos anos 70 e 80, como “Blondie”. Bandas como “The Soft Machine” e “Steely Dan” foram batizadas a partir de obras suas. Mais tarde ele colaborou em álbuns com Frank Zappa, Kurt Cobain, U2, Nick Cave, Einzturzend Neubauten, etc.; escreveu uma ópera com Tom Waits (The Black Rider); e ficou conectado a filmes de culto com “Drugstore Cowboy”, “Even Cowgirls get the Blues” e “Naked Lunch”. Ele era o herói da média para a Geração X. Ginsberg gravou álbuns com Dylan e The Clash. Ele encorajou bandas Punk e músicos Rap. A morte impediu-o de gravar álbuns que estavam planeados com Dylan, McCartney e Beck.

Os Beat, Al Berto e Piva foram para além do seu tempo. Isto aconteceu porque eles eram um Movimento Trip, e a Trip nunca acaba. A Trip artística, a Trip social, a Trip individual, a Trip sexual, a Trip espiritual. Eles embarcaram nesta Trip por meio de todo o tipo de experiências. Eles subverteram todas as áreas onde eles “tripped”. Sexo e drogas, revolta e anarquismo, loucura e pacifismo. Cut-up’s, free-jazz, punk e prosa espontânea. Foi uma longa estrada. Ao longo das auto-estradas, à boleia, por cidades estrangeiras, procurando e procurando por novos valores, por novas respostas e alternativas.

Esticando os limites da sua experiência vivida até aos limites, deram as suas vidas a uma causa: ser Beat. “Beaten down” como diria o prostituto bissexual e adito, Herbert Hunkle; mas também, *Beatífico*, como Kerouac sonhou.

## BIBLIOGRAFIA

- Abbercrombie, N.; Longhurst, B.: *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 1988
- Al Berto: *O Medo, Trabalho Poético 1974-1997*, Porto, Assírio & Alvim, 2017
- Appleby, J., Lovington, E., Hoyt, D., Latham, M., Sneider, A., editado por: *Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective*, London, Routledge, 1996
- Anghel, G. L.: “A Metafísica do Medo”, Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2008
- Arendt, H.: *As Origens do Totalitarismo*, Lisboa, Dom Quixote, 2008
- Beardsley, J.: *Earthworks and Beyond, Contemporary Art in the Landscape*, New York, Class River Press, 1989
- Bell, D.: *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976
- Billington, R. A., edited by: *The Frontier Thesis, Valid Interpretation of American History*, New York, Chicago, San Francisco, Toronto, London, Holt Reinhart and Winston, 1966
- Blake, W.: *Complete Writings*, Oxford, Oxford University Press, 1972
- Bockris, V.: *A Report From the Bunker With William Burroughs*, London, Vermilion, 1982
- Bohm, D.: *Wholeness and the Implicate Order*, London & New York Routledge, 1980
- Bohm, D.; Krishnamurti, J.: *The Ending of Time*, New York, Haper Collins, 1985
- \_\_\_\_\_ : *The Limits of Thought*, London & New York, Routledge, 1999
- Bradbury, M., and Ruland, R.: *From Puritanism to Post-Modernism, A History of American Literature*, USA, Penguin, 1992
- Brito, B. E. R.: “Roberto Piva, Panfletário do Caos”, Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, 2009
- Brun, J.: *Os Pré-Socráticos*, Lisboa, Edições 70, 1968
- Bueno, E.: *Textos Contraculturais, Crônicas e Anacrônicas & Outras Viagens*, Porto Alegre, L&PM, 2019
- Burger P.: *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993
- Burroughs, W.: *A William Burroughs Reader*, London, Picador, 1982
- \_\_\_\_\_ : *Cities of the Red Night*, London, Picador, 1982
- \_\_\_\_\_ : *Junky*, London, Penguin, 1977
- \_\_\_\_\_ : *Naked Lunch*, London, Harper Collins Publisher, 1993
- \_\_\_\_\_ : *The Letters of William Burroughs, 1945 to 1959*, London, Picador, 1993

- \_\_\_\_\_ : *The Ticket that Exploded*, London, Gorgi Books, 1971
- Burroughs, W., and Ginsberg, A.: *The Yage Letters*, San Francisco, City Lights Books, 1975
- Campbel, J.: *The Masks of God, Primitive Mythology*, London, Souvenir Press, 2000
- Capra, F.: *The Turning Point*, London, Harper Collins, 1982
- Charters, A.: *Kerouac*, London, Andre Deuth, 1974
- \_\_\_\_\_, edited by: *The Penguin Book of the Beats*, London, Viking Penguin, 1993
- Crane, D.: *The Production of Culture*, London, Sage, 1992
- Daun, J.: *Geração Batida*, Lisboa, Extra-A, 1963
- Deleuze, G.: *Nietzsche*, Lisboa, Edições 70, 1994
- Deleuze, G.; Guattari, F.: *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2004
- \_\_\_\_\_: *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2007
- Dery, M.: *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century*, London, Hodder&Stoughton, 1996
- Dogen: *Shobogenzo*, Book 3, Tokyo & London Windbell Publications, 1997
- Eliade, M.: *Shamanism, The Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 2004
- Evanz-Wertz, W. Y.: *O Livro Tibetano dos Mortos*, São Paulo, Editora Pensamento, 1960
- Feyerabend, P.: *Against Method, Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, NLB, London, 1975
- Foster, E. H.: *Understanding the Beats*, Columbia, University of South Carolina Press, 1992
- Foucault, M.: *Discipline and Punishment: The Birth of Prison*, New York, Vintage, 1979
- Freitas, M. de: *A Noite dos Espelhos, Modelos e Desvios na Poesia de Al Berto*, Lisboa, Frenesi, 1999
- Gibson, W.: *Monalisa Overdrive*, New York, Bantam Books, 1988
- \_\_\_\_\_ *Neuromancer*, London, Harpercollins Publisher, Hammersmith, 1995
- Ginsberg, A., and Burroughs, W.: *The Yage Letters*, San Francisco, City Lights Books, 1975
- \_\_\_\_\_: *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1994
- Gleik, J.: London, *Chaos, The Amazing Science of the Unpredictable*, Vintage, London, 1998
- Goddard, D., editado por.: *A Buddhist Bible*, San Jose, Beacon Press, 1994
- Guimarães, G.C.: “Espaço, Corpo e Escrita em Al Berto: À Procura do Vento Num Jardim d’Agosto”, Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005
- Helder, H.: *Os Passos em Volta*, Porto, Porto Editora, 2014

- Heraclitos: *Fragments*, Paris, in Heraclitus revisitado por Hegel, Farândola, 1992
- Hoffman, D.: *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, Cambridge, Massachusetts e London, Harvard University Press, 1979
- I Ching, or Book of Changes*, London, Penguin, 1989
- Ilich, I.: *Deschooling Society*, London, Calder & Boyars, 1971
- Jary, D. & Jary, J. editado por: *Collins Dictionary of Sociology*, Glasgow, Harper Collins, 1995
- Jaeger, W.: *Paideia, A Formação do Homem Grego*, São Paulo, Martins Fontes, 1995
- Johnson, A. editado por: *The Blackwell Dictionary of Sociology*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000
- Kerouac, J.: *Desolation Angels*, London, Flamingo, 1995
- \_\_\_\_\_ : *On the Road*, London, Penguin, 1972
- \_\_\_\_\_ : *The Dharma Bums*, London, Flamingo, 1995
- \_\_\_\_\_ : *Visions of Cody*, London, Flamingo, 1995
- Khaldun, I.: *The Muqaddimah*, New Jersey, Princeton University Press, 1980
- Khun, T.S.: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970
- Kirk, G.S. & Raven, J.E. & Schofield, M.: *Os Filósofos Pré-Socráticos*, Lisboa, Fundação Caloust Gulbenkian, 1983
- Lee, R., editado por: *The Beat Generation Writers*, London, Pluto Press, 1996
- Marshall, G. editado por: *Oxford Dictionary of Sociology*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998
- Mautner, T.: *The Penguin Dictionary of Philosophy*, London, Penguin Books, 2000
- McKenna, T.: *The Food of the Gods*, London, Random House, 1999
- Melville, H.: *Billy Bud Sailor and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1967
- Monod, T.: *O Explorador do Absoluto*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998
- Mottram, E.: *William Burroughs, the Algebra of Need*, Buffalo (NY), Intrepid Press, 1971
- Nicosia, G.: *Memory Babe, A Critical Biography of Jack Kerouac*, Berkley, Los Angeles, California, University of California Press, 1983
- Nietzsche, F.: *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1994
- Pereira da Silva, J. A.: *Massao Ohno, Editor*, São Paulo, Atlê Editorial, 2019
- Piva, R.: *Encontros*, Encontros, A Arte da Entrevista, Rio de Janeiro, Azougue a Editorial, 2009.
- \_\_\_\_\_ : *Estranhos Sinais de Saturno*, São Paulo, Globo, 2008
- \_\_\_\_\_ : *Paranoia*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2009



- \_\_\_\_\_: *Um Estrangeiro na Legião*, São Paulo, Globo, 2011
- \_\_\_\_\_: *Sombras Dançam Neste Incêndio*, *Antologia Poética*, Lisboa, Oca Editorial, 2017
- Rahnema, M.; Bawtree, V.: *The Post-Development Reader*, Cape Town, David Philip; Halifax, Nova Scotia, Fernwood Publishin; Halifax; London&New Jersey, Zed Books, London&New Jersey, 2001
- Russel, B.: *History of Western Philosophy*, London, Routledge, 2000
- Salzman, J., edited by: *The Cambridge Handbook of American Literature*, Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1986
- Sevilla, I. B. B.: “Imagens da Subjectividade nos Arquivos de Roberto Piva”, Tese de Doutoramento, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015
- Spengler, O: *O Homem e a Técnica*, Lisboa: Guimarães editores, 1993
- Stallabraf, J.: *Gargantua — Manufactured Mass Culture*, New York, Verso, 1996
- Steiner, G.: *In the Bluebeard's Castle, Some Notes Towards the Re-definition of Culture*, London, Faber and Faber, 1971
- Suzuki, D. T.: *Introdução ao Zen-Budismo*, São Paulo, Editora Pensamento, 1969
- Suzuki, S. R.: *Zen Mind, Beginners Mind*, New York and Tokyo, Weatherhill, 1994
- Thoreau, H.: *Walden and Civil Disobidience*, London, Penguin, 1983
- Tolstoy, L.: *Government is Violence, Essays on Anarchism and Pacifism*, London, Phoenix Publishers, London, 1990
- Toynbee, A.: *A Study of History*, New York, Weathervane Books, 1972
- Trungpa, C.: *Cutting Through Spiritual Materialism*, Boulder and London, Shambhala Dragon Editions 1973
- \_\_\_\_\_: *First Thought, Best Thought*, Boulder and London, Shambhala Dragon Editions, 1983
- \_\_\_\_\_: *The Myth of Freedom*, Boulder and London, Shambhala Dragon Editions, 1976
- Vaneigem, R.: *As Heresias*, Lisboa, Edições Antígona, 1995
- \_\_\_\_\_: *A Economia Parasitária*, Lisboa, Edições Antígona, 1999
- Willer, C.: *Os Rebeldes, Geração Beat e Anarquismo Místico*, Porto Alegre, L&PM, 2013

## Artigos

- Caneco, S.: “Kerouac Atirou-os para a Estrada”, in Ipsílon, 24 agosto, 2007
- Gilmore, M.: “Alleng Ginsberg 1926, 1997”, in Rolling Stone, 29 maio, 1997
- Ginsberg, A.: “The Vomito of a Mad Tiger”, in Shambhala Sun, julho, 1994

Suiter, J.: “Desolation Revisited: Jack Kerouac’s Peak Experience” in Shambhala Sun, março 1997

Kwangwook Cho’s: “Time-zone allocation and its connection with temporal lobe atrophy and spatial cognitive deficits”, University of Bristol, in Nature Neuroscience, 4, Junho 2001

## Video

“The Art of Tripping, second part.” Presented by Bernard Hill. A Jon Blair film company. Production for Channel 4. MCMXCIII

“Drugstore Cowboy”, by Gus Van Sant, 1989

“Naked Lunch”, by David Cronenberg, 1991

“Manufacturing Consent. Noam Chomsky and Media” by Mark Achbar and Peter Wintonick. Necessary Illusions in Co-production with Board of Canada, 1992

“Superhuman, The Enemy Within”, Produced and Directed by Dinah Lord and Kate Barker, Executive Producer Michael Mosley, a BBC/TLC Production, BBC, MM

## Audio

“They Called Him the ‘Priest’” by Kurt Cobain and William Burroughs, Tim/Kerr records, 1993

“Smack my Crack”, by William Burroughs, Tom Waits, Butthole Surfers, Chris Stein, Einzurtzend Neubauten, Nick Cave, Diamanda Gales, Giorno Poetry Systems LP’s, 1991

“Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation”, by Jack Kerouac, America: Kerouac’s Beat Generation Disc, 1992

“The Black Rider”, by Tom Waits and Williams Burroughs, Island Records, 1993

## Internet

Breton, A.: *Manifesto Surrealista*,

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>

Burroughs, W.: in <http://www.languageisavirus.com/creative-writing-techniques/william-s-burroughs-cut-ups.php>

Tzara, T.: *Dada Manifesto*: <http://www.cwd.co.uk/319/manifestos/tristantzara-dadamanifesto.htm>

Willer, C.: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/09/29/interna\\_diversao\\_arte,325137/movimento-beat-ajudou-a-deixar-a-sociedade-mais-moderna-diz-claudio-willer.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/09/29/interna_diversao_arte,325137/movimento-beat-ajudou-a-deixar-a-sociedade-mais-moderna-diz-claudio-willer.shtml)

Willer, C.: [https://www.academia.edu/21072084/ROBERTO\\_PIVA\\_POETA\\_DO\\_CORPO](https://www.academia.edu/21072084/ROBERTO_PIVA_POETA_DO_CORPO)

Zepke, S.: *Art as Abstract Machine: Guattari's Modernist Aesthetics, Deleuze Studies*, Edinburgh University Press, Volume 6, Issue 2 May 2012, <https://www.eupublishing.com/journals>