

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

LÚCIDO BLACKOUT
PALAVRA POÉTICA E EXPERIÊNCIA PSICOATIVA

Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin

Juiz de Fora

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

LÚCIDO BLACKOUT
PALAVRA POÉTICA E EXPERIÊNCIA PSICOATIVA

Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de mestra em Letras – Estudos Literários.

Orientadores: Professor Doutor Alexandre Graça Faria; Professor Doutor André Luiz de Freitas Dias.

Juiz de Fora

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

LÚCIDO BLACKOUT
PALAVRA POÉTICA E EXPERIÊNCIA PSICOATIVA

Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários (linha de pesquisa: Estudos literários aplicados: ensino, tradução e escrita criativa) da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de mestra em Letras – Estudos Literários.

Orientadores: Professor Doutor Alexandre Graça Faria; Professor Doutor André Luiz de Freitas Dias.

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Dr. Alexandre Graça Faria – orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr. André Luiz de Freitas Dias – co-orientador
UniFOA – Centro Universitário de Volta Redonda

Dra. Charlene Martins Miotti
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Lia Duarte Mota
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Giovanna Ferreira Dealtry
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

À Cannabis, por isso e tudo mais.

DUAS MULHERES EM CENA. COMENDO O CENÁRIO, UM BALCÃO E UMA MESA, OCUPANDO METADE DO PALCO. NÃO HÁ LUZ EM TODO O PALCO, COM EXCEÇÃO DAQUELA POSICIONADA EM CIMA DA MESA.

MULHER – Você não é escritora, você se coloca como escritora e, nessa hora, você é escritora e, nessa hora, você se culpa por se dizer escritora, como uma forma de, lá no fundo, não acreditar. Nesse momento você deixa de ser?

MULHER – Eu não sei o que você está chamando de escritora. Talvez seja um exercício,

MULHER – ou apenas o que chamamos de exercício seja a materialização da culpa. Isso não é um exercício, é uma prosa, não é? Você se protege nessa palavra, na indecisão, no erro. E você também sabe disso, mas aqui é preciso que eu te diga, você afirma sua prepotência nessa indecisão, aprendeu bem com a prosa... ou não é? Ou, ao mesmo tempo, não se espera um reconhecimento, aquele burburinho sobre as expectativas superadas?

MULHER – São os afetos, os contrastes,

MULHER – Você não conseguiu o papel?

MULHER – Não, disseram que eu era velha demais pra filha e nova demais pra mãe.

MULHER – Essa é nova!

MULHER – Agora é assim, sabia? Os testes são por idade, aos 26 você vira mãe, tá foda! Quem hoje é mãe aos 26? Mas eu já sabia, já tinham me falado disso, mês passado mesmo no curso, na universidade, tava rolando esse papo. Tá foda!

LUZ EM CIMA DO BALCÃO. MAIS DUAS MULHERES EM CENA.

MULHER – Você acha mesmo que esse diálogo vai colar?

MULHER – Não, não acho, mas eu queria tentar.

MULHER – Era um papel importante?

MULHER – Mais ou menos, eu esperava mais. A ideia no início era alguma coisa meio “Vestido de noiva”, do Nelson. Mas não rolou, não conseguiram executar...

MULHER – Não conseguiram quer dizer você, né?! – TODAS SE ENTREOLHAM.

TODAS OLHAM PARA BAIXO E CALAM.

TODAS AS LUZES SE APAGAM.

MULHER – Eu pensava em três planos, algo assim. A história que eu ouvi, a conversa entre amigas atrizes, e a gente, eu pensei primeiro em você como uma personagem, tipo aquela que é procurada no início da peça do Nelson, não me lembro do nome dela. E ir intercalando, sabe?! Os planos irem se intercalando, mas todas sem nome, para gerar uma confusão no leitor. Talvez esse seja o problema, eu penso num leitor, mas não num espectador, talvez esse seja o problema. Eu devia ir mais ao teatro, e ler mais, é isso que você não entende... Outro dia eu li uma matéria, na internet, sobre como nossa geração de escritores lê pouco, talvez passe por aí, e talvez tenha sido isso que ficou da conversa das atrizes, eu não sei, não sei como...

TODAS AS MULHERES – Quanta *mea culpa*!!!

MULHER – Eu acho que isso não dá certo, querer mimetizar algo de outro autor, ainda mais de um autor consolidado. Outra direção é melhor mesmo, mas não deixar a história das atrizes se perder também, até porque é tão interessante. Mas também, vai fazer o quê? Elas são amigas?

MULHER – Sim, desde crianças.

MULHER – Quando eu tinha seis anos, sempre ficava viajando no fato das pessoas pensarem algo que eu não podia saber o que era. Eu achava tudo tão agitado, assim aqui dentro, e gastava horas pensando que isso era apenas um universo, dentre tantos, dentre milhares. Eu me lembro até hoje quando pensei a primeira vez sobre isso, eu estava em um banheiro público, em uma cabine, mas não consigo me lembrar onde. Desde lá, essa ideia me consome.

MULHER – Eu desenhava uvas para ver o tempo passar. Eu tinha uma escrivadinha encapada com papel *contact*, e eu passava horas em cima dela desenhando cachos de uva. De um pra três e seguem os múltiplos. A escrivadinha ficava na parede oposta à janela, por onde entrava o sol. Eu aprendi muito cedo a palavra *tédio*,

MULHER – eu queria ser homem e não acreditava em Deus,

MULHER – hoje eu acredito.

MULHER – Uma vez eu li no facebook que a infância também é uma minoria, em muitos espaços silenciada. É engraçado, não é? Melhor, é engraçado pra nós, que não somos mães. Se é uma minoria, constitui uma identidade? Há um reconhecimento mútuo?

MULHER – Na Bolívia, há uns anos atrás, havia um movimento de crianças pra criarem um sindicato, pelo direito ao trabalho infantil.

MULHER – Ausência da família.

MULHER – Mas o presidente apoiou.

MULHER – É outra cultura. Não adianta culpar a mãe.

MULHER – Ninguém está culpando a mãe...

TODAS AS MULHERES – Mas ela é a culpada.

LUZES DO BALCÃO E DA MESA SE ACENDEM. TODAS AS MULHERES CHORAM. SÃO MULHERES LATINOAMERICANAS. LUZES VOLTAM A SE APAGAR.

MULHER – A infância é um conceito da modernidade, hoje que temos isso de criança. É igual com a arte, estamos presos às besteiras da modernidade!

MULHER – A modernidade que reclama o trabalho infantil,

MULHER – também, mas que avançou nos meios de produção,

MULHER – voltemos à prosa,

MULHER – nunca saímos.

A LUZ NO LADO OPOSTO DO PALCO SE ACENDE E ILUMINA UMA MENINA.

MENINA – Eu queria uma prosa vigorosa, mas que fosse lúdica, daquelas que ainda não se esqueceram como se brinca com a palavra. Eu queria pular corda com a sintaxe rígida

e construir narrativas dos sons roubados na calada da noite. Como se ficar acordada fosse um furto, um surto psicótico silencioso em meio a uma sociedade do controle. Eu planejei o crime perfeito, daqueles entregues pelas bocas sujas de chocolate. Eu queria uma peça que se escondesse atrás da pilastra. Que não rompesse a quarta parede, mas que ela se quebrasse, assim, como por encanto. Eu queria ser Deus e continuar menina.

TODAS AS MULHERES SE CALAM. TODAS AS LUZES SE APAGAM.

LUZ NO CENTRO DO PALCO SE ACENDE.

EM CENA, UM BANCO ONDE SE SENTAM AS QUATRO MULHERES.

ENTRAM AS PARTES PRÉ-TEXTUAIS.

AGRADECIMENTOS

Antes de iniciar propriamente os agradecimentos, gostaria de registrar que a pesquisa, tal como a escrita dessa dissertação, se deu em um contexto de denúncia a um professor do presente programa, por assédio sexual e violência psicológica a alunas da mesma pós-graduação. A denúncia culminou em um processo administrativo (nº 23071.015351/2018-14) e, após ele, no reconhecimento institucional das violências praticadas pelo docente, através de advertência “por ter violado o Artigo 116, Incisos I, III e VI e IX, da Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990”, como pode ser conferido através da publicação do ofício no site da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (Disponível em: http://www.ufjf.br/faclet/files/2017/06/Portaria-Nº-28-Aplicação-Advertência_Servidor.pdf.pdf. Acesso em: 05 jul. 2019).

Eu sou uma das alunas denunciantes e, portanto, violentada.

Escrevo isso por três motivos. O primeiro é porque, feita a denúncia, em um momento inaugural na reunião de colegiado e depois na ouvidoria especializada da UFJF, o que vi e senti foi a enorme omissão e as reações negativas, ainda que episódicas. Em contrapartida, encontrei alunas que se sentiram tocadas por, em algum momento, também terem se sentido violentadas no espaço da faculdade e na sua vida acadêmica. Não ocasionalmente, sempre corpos de alguma forma agredidos e segregados da sociedade em geral. Disso, entendo, por um lado, que ainda há muito para caminharmos no fortalecimento do papel institucional, ao acolher aquelas que sofrem violências de gênero na Universidade. Não por se tratar de um ato de bondade, e sim pela compreensão prática da função social de uma universidade pública e da urgência de endossá-la, o que passa por garantir a permanência sadia das suas alunas, professoras, funcionárias e pesquisadoras. Por outro lado, apesar de algum sofrimento, fica patente que nós ainda estamos aqui, ocupando esse espaço. E isso é de se agradecer.

O segundo motivo deste preâmbulo é agradecer àquelas professoras que apoiaram de maneira corajosa o meu direito à denúncia e a falar sobre o que tinha vivido, sem negligenciarem o cenário machista no qual as coisas se desenrolaram. Obrigada pelo apoio fundamental para que eu não evadisse da pós-graduação e por me fazerem acreditar que a academia continua a ser um espaço em disputa, e que essa disputa também se faz pelo gênero. A vocês, todo meu carinho e admiração.

Por último, escrevo porque, pouco após a referida reunião de congregação, ouvi de uma professora, em tom condescendente, que, ao invés da denúncia, eu e as outras alunas deveríamos “resolver *isso* na linguagem”. Há mais de um ano eu não consigo estar fisicamente na faculdade que abriga essa dissertação porque esse espaço se tornou, para mim, um condensado de signos violentos. Apesar disso, me sinto feliz por ter produzido uma pesquisa e, ao mesmo tempo, conseguido denunciar algo que, independentemente de o resto da faculdade saber ou não, já havia ocorrido. Era sobre isso, e não sobre os mal estares menores. Por isso, com um texto em mãos, escrevo aqui para cavar um buraco no gênero “Agradecimentos”, como desejo de responder a essa professora: eu estou tentando.

Aos agradecimentos.

À CAPES, por ter possibilitado essa pesquisa materialmente.

Às funcionárias e aos funcionários da Faculdade de Letras e da UFJF, servidoras (es) e terceirizadas (os), por tornarem a minha formação possível. Em especial, agradeço a Caio, Daniele e Gisele, secretárias (o) do Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos literários, por todo o suporte, técnico e humano, ao longo do mestrado.

Às professoras doutoras Adriana Maciel e Lia Mota, por aceitarem compor a banca de defesa da dissertação. Muito obrigada por lerem o texto e contribuírem para a minha formação.

À professora doutora Charlene Miotti, por ser tão importante para minha formação, como docente, pesquisadora e mulher. Por ter estado presente desde o início, na qualificação e agora. Muito obrigada, de verdade.

Ao meu co-orientador, professor doutor André de Freitas, por ter sido sempre extremamente generoso comigo, intelectual e afetivamente. Por ser um dos imprescindíveis – na academia, na poesia e na vida, que ainda garantimos ser mágica –, obrigada.

Ao meu orientador, professor doutor Alexandre Faria. Pela capacidade de criar laços espessos, num emaranhado entre o se pensar com o outro e a amizade. Por acreditar em mim, enquanto pesquisadora, desde a graduação, me ensinando como a pesquisa pode ser, além da produção de um conhecimento, a construção de um vínculo humano. Por me

ensinar que o texto vem antes e sem ele não há pesquisa em literatura. Por acreditar em mim como escritora e, sobretudo, por escrever: muito obrigada.

Às amigas, meus amores lisérgicos: Amanda, Carol, Felipe, Helena, Igor, Jhow, Laíz, Thaíza e Otávio.

À Anelise e à Marcela, minha casa construída com o afeto e a cumplicidade das que estão vivas e se querem bem. Por existirem e, sempre, por estarmos juntas.

Ao Paulinho, pelo companheirismo e amor em todas as horas. Por me fazer melhor todos os dias.

A quem está em memória. À Moleca, minha cachorra, que ainda me puxa as calças. Ao meu pai, Paulo, pela força bruta da palavra. Com saudades.

À minha irmã, Paula. Por tudo, pelos dias difíceis e por aqueles que detestaríamos não ter na memória. Por ser minha melhor amiga e a primeira mulher que eu quis ser. Por *ser*. Eu te amo radicalmente.

À minha mãe, Babalu, por essa experiência ancestral que é a maternidade, o ser filha e o ser mulher. Diferentes facetas que se mesclam e se confundem. Mistério profundo, me deu a vida e muito do que viria, inclusive esse texto. Pela voz e pelo amor um pouco orgulhoso – que bom. Por nunca deixar de estar.

(...)

*Meu bem, façamos de conta
de sofrer e de olvidar,
de lembrar e de fruir,
de escolher nossas lembranças
e revertê-las, acaso
se lembrem demais em nós.*

*Façamos, meu bem, de conta
– mas a conta não existe –
que é tudo como se fosse,
ou que, se fora, não era.*

Meu bem, usemos palavras.

Façamos mundo: ideias.

*Deixemos o mundo aos outros,
já que o querem gastar.*

(...)

(Carlos Drummond de Andrade, 1951)

RESUMO

BOARIN, Fernanda Vivacqua de S. G. **Lúcido blackout** – palavra poética e experiência psicoativa. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. 194 f.

A pesquisa teve como objetivo, inicialmente, levantar algumas questões sobre as relações entre as produções literárias e os usos de substâncias psicoativas, fazendo com que eu me debruçasse sobre uma gama de textos, dentre os quais o relato de Thomas De Quincey ([1821] 2007), o de Charles Baudelaire ([1860] 2007) e o de Walter Benjamin ([1932] 2015). Com este mapeamento, e dando enfoque, por um lado, à palavra poética e, por outro, à experiência lisérgica, me centrei nos seguintes pontos: o dialogismo e a intertextualidade encontrados sobretudo entre os relatos de Aldous Huxley ([1954] 2010) e Paulo Mendes Campos ([1965] 1984), acerca da experiência lisérgica; a relevância do inconsciente nessas vivências, enquanto espaço privilegiado no qual elas se manifestam; e as aproximações entre a palavra poética e a experiência psicoativa, como modo de criar outros mundos. Para tanto, escolhi como *corpus* norteador três cartas e um poema da bailarina, nudista e escritora Luz del Fuego, com o qual tive contato pelo âmbito privado, dado o fato de pertencermos à mesma família. Por isso, acompanhando a finalidade da investigação, foi necessária a reflexão, ao longo dos capítulos, sobre o meu laço com o *objeto*. Este trabalho chega ao fim tecendo um vínculo possível entre as diferentes discussões apresentadas em todo o texto e a conexão estabelecida entre a palavra poética e a experiência psicoativa.

Palavras-chave: palavra poética; experiência; psicoativos; Luz del Fuego; escrita criativa.

RESUMEN

BOARIN, Fernanda Vivacqua de S. G. **Lúcido blackout** – palabra poética y experiencia psicoactiva. Tesis (Maestría en Letras – Estudios Literarios) – Facultad de Letras, Universidad Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. 194 hojas.

La investigación inicialmente tuvo como objetivo plantear algunas cuestiones sobre las relaciones entre las producciones literarias y los usos de las sustancias psicoactivas, lo que me hizo inclinarme hacia una variedad de textos, entre los cuales el relato de Thomas De Quincey ([1821] 2007), de Charles Baudelaire ([1860] 2007) y de Walter Benjamin ([1932] 2015). Con este mapeo, y enfocando, por un lado en la palabra poética y, por otro lado, en la experiencia lisérgica, me centré en los siguientes puntos: el dialogismo y la intertextualidad encontrados principalmente entre los relatos de Aldous Huxley ([1954], 2010) y de Paulo Mendes Campos ([1965] 1984), sobre la experiencia lisérgica; la relevancia del inconsciente en estas experiencias, como un espacio privilegiado en el que ellas se manifiestan; y los acercamientos entre la palabra poética y la experiencia psicoactiva como forma de crear otros mundos. Para ello, elegí como *corpus* orientador tres cartas y un poema de la bailarina, nudista y escritora Luz del Fuego, con que tuve contacto a través de la esfera privada, pues pertenecemos a la misma familia. Por lo tanto, siguiendo el propósito de la investigación, fue necesario reflexionar a lo largo de los capítulos sobre mi eslabón con el *objeto*. Este trabajo llega a su fin al entrelazar un vínculo posible entre las diferentes discusiones presentadas en todo el texto y la conexión establecida entre la palabra poética y la experiencia psicoactiva.

Palabras clave: palabra poética; experiencia; psicoactivos; Luz del Fuego; escritura creativa.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA.....	p. 15
CAPÍTULO I – PERSONAGENS.....	p. 24
CAPÍTULO II – PALCO.....	p. 87
CAPÍTULO III – PALAVRA POÉTICA.....	p. 140
<i>JUIZ DE FORA, MAIO DE 2019.....</i>	p. 186
REFERÊNCIAS.....	p. 191

NOTA INTRODUTÓRIA

Antes de iniciar o curso de mestrado na Universidade Federal de Juiz de Fora, tinha interesse em estudar a relação entre a literatura e as chamadas *drogas*. Parti desta motivação para realizar meu recorte e elencar um *corpus*, necessário à elaboração do projeto de pesquisa, escolhendo, para tal, a obra da banda *Planet Hemp* e as canções interpretadas por Bezerra da Silva, em especial aquelas que girassem em torno da *Cannabis*. Esta eleição se deveu a alguns fatores, fazendo emergir a inquietante questão de como a canção brasileira, detidamente na segunda metade do século passado, nos oferece uma representação da maconha, e de seu usuário, muito distinta daquela apregoada pela lógica proibicionista. Quando a pesquisa, de fato, começou, fui orientada a ler algumas obras canônicas da literatura ocidental sobre o assunto, como o famoso “Paraisos Artificiais”, de Charles Baudelaire ([1860] 1998). Destaca-se que, no meu caso, este era um passo extremamente necessário, uma vez que meu interesse pela temática em nada se devia a minha experiência leitora em sentido estrito, o que fazia destes títulos semi desconhecidos, para além das expressões que se cristalizaram no imaginário de todos nós.

Foi no primeiro semestre de 2017, então, quando descobri o relato de Paulo Mendes Campos sobre sua experiência com LSD. Mais que uma descoberta, o texto foi uma lembrança de um dos meus orientadores, Alexandre Faria, que, em uma reunião, me disse já ter visto o relato, quando jovem, sem, contudo, chegar a lê-lo. Em uma busca rápida na internet, encomendamos dois exemplares em um sebo on-line de “Trinca de Copas” (CAMPOS, 1984), última publicação do autor em que está presente tal texto. Naquela altura, estava atraída pelos pontos em comum, e as divergências, entre os relatos que estudava¹, e, sem ter eleito um único exemplo nacional, me pareceram interessantes as possibilidades que Campos poderia abrir. Esta expectativa foi confirmada, o que fez com que eu alterasse meu objetivo de pesquisa, e passasse a me concentrar nesta pequena monografia do cronista e poeta brasileiro, assim como nas interlocuções com obras importantes, não coincidentemente aquelas que vinha lendo e nas quais me aprofundava.

¹ Como será discutido no Capítulo I, tais relatos são: *Confissões de um comedor de ópio*, de Thomas De Quincey ([1821] 2007); *Paraisos artificiais*, de Baudelaire ([1860] 2007); *Sobre o haxixe e outras drogas*, de Benjamin ([1932] 2015); e *As portas da percepção*, de Huxley ([1954] 2015).

Cabe ressaltar a forma como “Experiência com LSD” (CAMPOS, 1984) me chegou, através de um lance rápido na memória de meu professor. Não é algo incomum, posto que nossa experiência leitora não se distingue por uma intenção de pesquisa, ou trabalho, e outra pessoal. Pelo contrário, o que vemos nas aulas, como alunos ou professores, é o aflorar de nossas memórias estéticas, capaz de fazer conexões outras, originais até aquele momento. Por isto, longe de ser uma causalidade desprovida de nexos, a pesquisa de literatura conta com sua porção de imprevisibilidade, dados os vínculos que firmamos entre os textos que levamos conosco e aqueles com os quais entramos em contato na investigação. Este é um elemento importante para mim, tendo em vista que, posteriormente, mudei meu objetivo de pesquisa e, de novo, se fez presente o inesperado.

Desta vez, o contexto familiar se sobrepôs: uma conversa com a minha mãe. Me perguntava o que eu estava fazendo no mestrado e, enquanto contava sobre o Paulo Mendes Campos, fui completamente surpreendida quando ela, me interrompendo, disse ter encontrado algumas cartas de Luz, nas quais falava sobre a noite em que tinha comido cogumelos, ainda moça. Ela me perguntou, rindo, se eu podia acreditar, e, perplexa, respondi que não. Explico. Luz é Luz del Fuego, bailarina nascida no Espírito Santo, conhecida no século passado por sua performance nua, apenas com suas duas jiboias de estimação; também, foi a primeira naturista do país, feito eternizado em sua Ilha do Sol, reduto original do naturismo latino-americano. Luz também é Dora Vivacqua, filha de Etelvina Vivacqua e irmã de muitos, dentre eles de Edelmira Vivacqua, mais conhecida como Mariquinhas. Esta, por sua vez, é a avó de minha mãe, aquela que me dizia sobre as correspondências de Luz, que se destinavam, justamente, a sua irmã, Mariquinhas.

Tive alguma dificuldade em convencer minha mãe a ter acesso ao material, porque este se encontrava guardado em uma caixa de recordações da própria Mariquinhas, sendo importante não ficar mexendo, para que as coisas não se perdessem. Em verdade, eu nunca soubera sequer da existência desta caixa e de seus mistérios. Após estar com as cartas em mãos, três no total, pude apresentá-las aos meus orientadores, decidindo passar a estudá-las, sem, para tanto, desconsiderar o relato de Campos – como será discutido, a própria Luz del Fuego se refere ao testemunho da lisergia do autor, o que se somou à minha surpresa original. A nova mudança se deveu a alguns fatores, como o ineditismo dos textos e a adequação ao que vinha pesquisando. Somou-se o fato de Luz del Fuego, apesar de pouco estudada, ter sido uma figura importante do século XX, ocupando o

espaço público de uma maneira inusitada para os costumes da época, e tendo uma produção extensa, incluindo dois livros, *Blackout trágico* [1947] e *Verdade nua* [1948].

Sobre meu parentesco com a artista, contudo, recaiu uma preocupação legítima. Isto é, se eu poderia optar por uma análise que desconsiderasse este elemento – ao menos teria que explicitá-lo para justificar o acesso às cartas. Operar desta maneira me pareceu muito pouco interessante, dada a minha própria relação com a autora, construída de forma paulatina ao longo dos anos, primeiro pela escuta das narrativas maternas e, depois, pelas buscas que eu mesma, fascinada pela figura de Dora Vivacqua, passei a fazer. Ademais, como também será discutido à frente, durante a experiência lisérgica com cogumelos, a bailarina escreveu um único poema – que passou décadas grampeado à segunda correspondência analisada, tendo sido copiado à máquina em uma folha em separado para a irmã. Esta folha, infelizmente, se despreendeu da outra página em um acidente doméstico, misturando-se a outros quatro poemas, de autoria de Mariquinhas, com características semelhantes: registrados pelo mesmo tipo de máquina de escrever, com a marca do grampo enferrujado que, até então, unia-os a outros, semelhantes em matéria e distintos na natureza. Dessa maneira, agregou-se à minha investigação o problema de autoria, ou seja, distinguir, partindo do relato da própria bailarina, qual era o seu poema, escrito em um contexto de alteração de consciência.

Por esta ser apenas uma nota introdutória, não detalho este processo que, em si, foi a própria pesquisa. Antecipo-os, porém, porque, diante da confusão, e da centralidade do poema para a reflexão pretendida, busquei construir um percurso que me desse subsídios para lê-los em sua pluralidade de significações. E, aí, não só a minha relação, mas, em especial, a de Dora e sua irmã, me levaram a não desconsiderar os laços familiares. Ao contrário, estes passaram a ser um fio, emaranhado aos meus objetivos de pesquisa: produzir uma reflexão sobre a relação entre a literatura e as substâncias psicoativas e, em específico, tecer uma análise sobre a experiência com cogumelos lisérgicos de Luz del Fuego, nas formas de relato e de poema – duas produções intrinsecamente ligadas, mas únicas em si, até então inéditas.

Realizo, por conseguinte, na presente dissertação, um percurso teórico e crítico, transpassado pela minha memória familiar em torno da figura de Dora, para pensar sua leitura da vivência lisérgica e sua criação poética. Para tanto, as cartas da autora serão apresentadas em consonância com outros textos, partícipes da pesquisa. Os poemas, por sua especificidade, foram sempre presentes – em sua dúbia autoria, uma presença

invisível que só toma corpo ao fim. Por este motivo, antes de iniciar propriamente o texto, resultado dessa investigação entre o sentido e o sensível, compartilho com o leitor os versos que assombram todas as páginas seguintes².

Pedira um minuto de silêncio,
que um minuto não é muito.
Fez-se muda a cidade,
também não era tanto assim.
Só o senhor irrompeu,
torpe barulho em forma de gente.
Topou com a porta,
varou os vitrais,
uivou via afora.
Foi-se embora babando,
produzindo misérias.
E nunca mais se falou,
foi silêncio de muito.
Mensagens mudas aos vivos,
martínis aos que conseguem sorrir.

² Devido ao fato de os poemas não reunirem elementos distintivos entre eles, como notações ou rasuras, optei por apenas transcrevê-los, respeitando a mancha gráfica.

Sobem a Bahia esbaforidas,
as moças Gonçalves Dias.
Café para elas, cavalheiros!
Café e cafunés mil,
que lá vem as dos mancebos,
das ideias e das artes.
Café bem brasileiro,
como os tornozelos de ladeiras
sabem ao gosto adocicado
do entardecer nas Minas Gerais.

Ouro das Minas em dente inglês,
cachaça e denço de efeito felino.
Três vértices de um estrado farto,
arfa enfático, famélico por troça.

Filhinho, olha as pedras agarradas
aos pés das moças que o morro aponta.

Vinca no velum.

Vai no vallongo.

Varre o progresso.

Venta a pátria da várzea portuária.

VIRGEM APARECIDA

Passa por nós pecadores
com seu facho de luz alumia.

Pondera sobre os fracos
perdoa os precedentes
os que não pensam
o poder da Mãe Divina.

Derrama sua graça
A besta néscia abençoa
o nosso mesmo regaço.

Alaska

Paradas apeiam as galerias de pernas
finas flores feitas frente ao passeio.
Perguntam se vão ou vacilam,
praticam a parcialidade como esporte.
Para as aparecidas uma prise,
pena e pluma para as passadas.

O poeta percebe tudo de sua geleira,
janela cravada no concreto privado.
O poeta paquera com as palavras,
perdeu-se pelo pasto preguiçoso.
O poeta jaz em pequenos prantos,
mas como julga o que vê, o poeta!

Preciso de uma cena inicial, onde possamos entrar. É isso que estou tentando construir. Localizo o escritório de advocacia de meu tio, em Belo Horizonte, o único irmão homem de minha mãe. Ele enche a sala com histórias dos da família, juristas importantes e políticos eternizados nos topônimos de cidades em que nunca fomos. Eu me perco nos nomes e procuro algum sinal outro, uma porta pintada na parede. Aquela conversa anos atrás teria me entusiasmado, mas, agora, era só um punhado de minutos enfadonhos. Os homens da família e eu, ali, parada, cerrando os olhos como forma de voltar aos versos que vagueavam por minha mente.

Esta não era minha cena inicial, tinha que sair dali.

CAPÍTULO I

PERSONAGENS

Pretendo, de início, desenvolver algumas reflexões em torno da relação existente entre a literatura e o uso de substâncias psicoativas – ou seja, aquelas responsáveis por produzirem alterações em nosso sistema nervoso, nossa consciência e nossa percepção de mundo. Tais substâncias atraíram e atraem o interesse das mais diversas formas de produção de conhecimento, tais como a Psicofarmacologia, a Botânica, a Sociologia, a Antropologia e a Psicologia, dentre outras (LABATE; CARNEIRO; GOULART, 2005), fato que é facilmente explicado, uma vez que esses compostos, pílulas, plantas, preparos e extratos são encontrados nas mais diversas culturas e sociedades, ao longo do tempo (ZALUAR, 2011; CARNEIRO, 2005).

Assim, a relação entre a humanidade e o uso de tais substâncias aponta para um fenômeno plural e marcado por distintas experiências, de ordem religiosa, política, social e estética. Ainda, como aponta Fiore (2013), faz-se importante ressaltar como convencionou-se, no âmbito acadêmico, denominar estas substâncias de psicoativos. Esta ressalva chama a atenção para o fato de a alteração voluntária e/ou sistemática da consciência em nada se confundir com a política internacional de combate ao uso de determinadas substâncias, a *guerra às drogas*³, fenômeno recente, tendo seu início apenas no século XX. A partir dessas ponderações, gostaria de voltar ao objetivo do capítulo: pensar como essas experiências psicoativas se apresentam no plano estético e, mais especificamente, na literatura. Aprofundando o recorte, por limites de tempo e espaço, me interessa como essa temática se desenvolve no marco da modernidade, que instaura uma nova relação entre o sujeito e o mundo, transformando radicalmente a cultura ocidental.

Como nos lembra Lefebvre (1969), a modernidade, desde seu início, viu-se marcada pela objetividade no processo produtivo, o que se traduziu em um desenvolvimento técnico sem precedentes. Com isso, podemos ser levados à hipótese de

³ “A política de guerra contra as drogas tem sido criticada como uma ‘Inquisição’ que busca suprimir a dissidência psicofarmacológica e proibir o exercício de liberdade de consciência para produzir uma hipertrofia de lucros e de violência com laboratórios clandestinos, policiamento mental, lavagem de bilhões de dólares, milhões de prisioneiros, fiscalização através de testes compulsórios de urina, devastação aérea de plantações, guerras, cercos e intervenções militares” (CARNEIRO, 2005, p. 59).

que, desde o século XIX, a sociedade ocidental inibiria as vivências próprias do plano da subjetividade, mas a história nos mostra que o que ocorreu foi justamente o contrário. Em especial ao longo do século XX, vimos florescer diversas correntes de pensamento que se destinavam a explorar o inconsciente e o plano da subjetividade humana, como a psicanálise. Para Lefebvre (1969), tal fato não constitui uma incoerência, pelo contrário, posto que o desenvolvimento do conhecimento técnico também seria responsável por um “desencadeamento da subjetividade”:

Na abstração e na dualidade reinantes, a subjetividade percebe a razão de sua ausência. Ela encontra aí o pretexto para sua liberação incondicionada e o material com que se ampara para significar sua presença no seio de sua ausência. Ela não está onde reina o abstrato, a técnica, o definido e o finito. Logo ela é ilimitada, infinita. Ela não é e ela é (LEFEBVRE, 1969, p. 249).

Portanto, se o desenvolvimento técnico vai se ocupar da vida social, medindo-a e regrido-a, à subjetividade *restam* as infinitas possibilidades, que em nada precisam se alinhar às necessidades do mundo capitalista, como a lógica da produção e a inovação técnica. Pelo contrário, ao não encontrar um espaço *oficial* na sociedade, a subjetividade se libertaria e virtualizaria um mundo para si, com sua própria lógica e suas especificidades. A objetividade no processo técnico, então, ao fazer com que o plano subjetivo não seja levado em consideração, dá vazão para que o mesmo se exprima livremente, ou, como dito acima, é justamente pela subjetividade “não ser”, que ela é.

Em muitos casos, essa abertura à subjetividade e ao plano do inconsciente não foram reconhecidas como positivas, em especial ao tratar-se de êxtases provocados por psicoativos. Segundo Willer (2015), a partir do século XIX esses estados foram associados a uma postura rebelde do sujeito, que se colocava contrário à sociedade, com sua objetividade e lógica de produção: “O estado alterado da consciência ganhou, portanto, valor de negação ou negatividade, no sentido dialético do termo, como manifestação do confronto com a ordem estabelecida” (p. 17). Logo, a experiência psicoativa se viu marcada como transgressora e, em contexto urbano, associada aos indivíduos que não coadunavam com os valores do mundo burguês.

Essa constatação de Willer não nos serve para pensar no fenômeno dos psicoativos ao longo da modernidade como homogêneo. De maneira diversa, o que buscarei demonstrar é como, apesar de pontos de contato, os relatos literários e as poéticas erigidas

em contato com psicoativos são marcados pela singularidade da experiência, ainda que situados em um diálogo profícuo com outros textos. Para tanto, procurarei focar a presente análise em autores que se constituem como cânone sobre o assunto, como é o caso de Thomas de Quincey e Baudelaire.

Você começa cercando as coisas, uma compreensão inicial. O diálogo pressupõe alguns contratos firmados, um paradoxo: silenciosos, os pactos se perfazem na linguagem, e mais, no texto. Problemática e talvez incontornável, a modernidade em grande medida é instituída como um marco para construir conhecimento em torno de algo, de um objeto. Se não por termos em mente como a ideia de modernidade perpassa nossa autorrepresentação, por estarmos *contaminados*, de uma forma ou de outra, pelos discursos sobre este fenômeno complexo. A palavra contaminação, por sua vez, nos remete ao tóxico, ao venenoso – vamos atribuir um valor a tudo isso? –, este corpo estranho que nos invade. Entretanto, como leitores, ou por outra forma de prática, sabemos que, em sua maioria, o veneno e a cura oscilam, sendo antes de tudo uma questão de medida. Aprender o ritmo entre as variações possíveis faz da contaminação um risco a se correr, quando reconhecer um outro corpo se coloca como a declaração de saber não ter controle sobre todas as coisas. O contato, e o desconhecido, ainda assim parecem valer abrir mão de tamanha ilusão.

Talvez não se trate de um corpo que invade o outro, vou cambiar de imagem, pensar em espaços, em zonas de contato. Uma coisa puxa a outra e o fio é antes sisal, feito de uma multiplicidade de fiapos. Começando pelos relatos sobre o haxixe e outros psicoativos, acabo sendo inundada com imagens sobre o inconsciente. Não, não preciso mergulhar na psicanálise, ainda que o discurso de Freud me acene, porque estas imagens, que me chegam, emergem de um oceano profundo de discursos indecifráveis, e eu pesco os que me aparecem, na superfície. Superfície não deles, minha, a do mergulhador que, apesar de toda tecnologia, sabe que, no fundo, no fundo mesmo, não vai chegar. Já pulei para outra metáfora, é difícil manter as imagens imóveis. A modernidade como marco porque esta zona de contato, criada a partir do que emerge na leitura dos textos literários

sobre os psicoativos, era invadida a todo momento por outros textos que têm, justamente, este conceito como horizonte.

A modernidade é um discurso que ainda nos molha os pés.

Molhar os pés não é mergulhar, mas o fato dos dois atos envolverem água parece gerar uma certa coesão, ou a composição de um quadro maior, como se o olho fosse guiado primeiro às partes e só depois entendesse do que se trata. Esta forma de dizer algo, sabemos, eu e o leitor, é mais comum em alguns textos, sendo em outros desnecessário ou inadequado. Na pesquisa, por exemplo. Penso se o leitor não adjetivaria desta forma estas linhas e se se pergunta, talvez sem paciência, onde quero chegar. Penso se meu leitor vai se cansar e abandonar a composição do quadro, ou estará aqui, para o vermos juntos ao final.

A escrita parece ser, em todos os casos, e apesar dos contratos firmados, um risco.

Poderia dizer, ademais, que a história da Dora, e o contexto em que relata sua experiência com os cogumelos, bem se encaixa nesta delimitação que aqui procuro estabelecer, pelo simples fato de uma localização temporal – o século XX. Seria pouco, seria quase nada. Crescendo em uma família comprometida com as ideias, e contradições, de um projeto moderno, seu relato, contido nas cartas enviadas para a irmã, demonstra um diálogo profundo com o que encontramos em tantos outros sobre a temática, e em especial acerca da lisergia. Explicitar estas interlocuções, portanto, me ajuda a entender como se articulam os textos, e como eles, dessa maneira, constroem outros discursos, partindo de questões da esfera estética e da palavra.

Igualmente, a carreira da autora, já consolidada na época da correspondência, nos dá muitas chaves de compreensão, a partir de leituras da modernidade. Não pretendo, em um primeiro momento, porém, recorrer a estes elementos. Para explicar os motivos, gostaria de apresentar alguns excertos da primeira carta de Dora, endereçada a Mariquinhas:

Eram férias de verão e nós caminhávamos por um pasto, eu e Cléa mais atrás. Lembro-me de estarmos de mãos dadas e em alguns trechos o capim nos batia nos joelhos. Os mais velhos iam à frente despreocupados, você não estava de certo, nunca desfrutou nessas incursões pelo mato. Conversavam eles sobre coisas do campo, e seguia junto um destes colonos que nunca saíram de lá. Trabalhava com não sei o que e conhecia toda a região.
[...]

O homem agarrou um cogumelo, meio branco, meio marrom e disse algo sobre ser bom para a visão das coisas e comeu. Eu, como me mantinha atrás, apenas vi de longe o movimento. Os outros pegaram também, cada um com o seu. Enquanto uns sopravam, lustravam na camisa, e depois ingeriam, outros, com certa vergonha, guardavam os seus nos bolsos ou paletós. Eu passei e peguei o meu. Guardei em um bolsinho, que nossa mãe havia costurado em meu vestido. Não tive vergonha, nenhum deles estava reparando em mim (Primeira carta).

Sendo uma carta não muito extensa, nela a autora conta como ocorreu o encontro com o cogumelo, em uma ida ao campo com os irmãos mais velhos. A descrição detalhada talvez se deva a uma necessidade de contar. Fato é que tanto o contexto da experiência, ocorrida quando ela ainda era jovem, como aquele em que ela escreve o relato, uma carta entre irmãs, me indicam que o texto se entrelaça a uma cena familiar. São as zonas de contato e, nesse caso, o familiar e a casa aparecem como uma rede, a envolver todo o relato. Poderia eu, sobretudo tendo igualmente este vínculo, negligenciar este elemento com tanto destaque? Seria uma questão de rigor?

Gostaria, contudo, de não recorrer a uma veia biográfica, enevoando o texto com explicações hermenêuticas. Antes, pretendo buscar outros textos que venham deste mesmo ambiente, para pensar junto àqueles que agora tenho em posse. Melhor dizendo, elegei, ao menos por agora, três destes como interlocutores principais. O primeiro é um livro de memórias, escrito por Eunice Vivacqua – intitulado “Salão Vivacqua – lembrar para lembrar” (1997) – irmã de Dora, que registra com fotos e recordações os anos iniciais da família na recém inaugurada Belo Horizonte e, em especial, dos saraus realizados no casarão da família. Eunice, tal qual nossa autora, fazia parte do grupo de caçulas, trazendo uma reconstituição da memória afetiva, em detrimento de uma descrição precisa das ideias e conversas que presenciou. Como ela mesma diz, logo no início de seu livro: “Eu, menina tímida, presenciei muitos desses encontros. Participei dos saraus, inconsciente da grandeza do momento. Minhas lembranças do casarão da rua Gonçalves Dias, 1218 estão vivas, aprisionadas no tempo. É meu desejo partilhá-las com vocês” (VIVACQUA, 1997, p. 19).

É preciso que eu diga, mesmo entregando o que só será analisado mais à frente, que a própria visão alucinógena de Dora, narrada e analisada por ela, se relaciona com os eventos ocorridos em sua casa, reforçando a dificuldade de sair deste horizonte, que se coloca em minha própria escrita, e justificando a escolha pelo livro de sua irmã. Outro texto ao qual recorrerei é, em verdade, um conjunto de narrativas que me foram contadas

pela minha mãe. Tendo sido repetidas à exaustão ao longo dos anos, as mesmas não se apresentam como discursos esparsos e genéricos: são histórias que mantêm uma estrutura, eventos que sempre se fazem presentes. Em todas as vezes que me foram contadas, apenas o que oscilava eram alguns detalhes e datas, coisas que ordinariamente se embaralham em nossa memória.

As narrativas maternas, portanto, ainda que com alguns buracos, não me parecem devaneios desprovidos de sentido ou valor, mas uma textualidade que chegou a mim, fato intimamente ligado à forma como tive acesso às próprias cartas, como disse anteriormente. Ainda, o fato de minha mãe ter sido muito próxima de sua avó, Mariquinhas, me faz crer que estas memórias, e o ponto de vista de onde elas partem, estão muito próximas de alguém que, de fato, compartilhou com Dora uma visão sobre a família, como fica explícito na primeira carta. Isto é, a trajetória destas mulheres pareceu ser uma inflexão na tradicional família de imigrantes europeus, com uma fortuna de base cafeeira, e filhos engajados na advocacia e na política, profissões de um país e um lar que se queria moderno. Esta representação, que sempre me foi contada e desde muito cedo introjetei, agora encontro também no imaginário de Eunice Vivacqua, inclusive o olhar sobre minha bisavó:

Essas moças, minhas irmãs, como era tradição na família, não se submeteram ao destino imposto às mulheres de sua geração. Como muitas de suas amigas que participavam dos saraus, transcenderam ao mero exercício de prendas do lar ou de “esperar casamento” frequentando as reuniões sociais de sua condição de classe.

Maria, a Mariquinhas, era sensível poeta e também sinceramente festejada e admirada pela delicadeza sutil de suas aquarelas. Edelmira formou-se normalista e Angélica, contemporânea de Drummond, obteve seu diploma na Escola da Farmácia. Filomena escolheu a música, formando-se pianista pelo Conservatório Mineiro. Margarida e Abigail se revelaram nas artes plásticas, tendo a última ilustrado o livro *Chromos*, de Abílio Barreto (VIVACQUA, 1997, p. 47).

O leitor deve lembrar que, no início desta dissertação, disse como tinha aprendido a ver Dora dentro de uma constante familiar, perpassada por estas mulheres insubmissas e que rompiam com certos moralismos estabelecidos na sociedade. Negar este quadro de relações, esta identificação tecida entre discursos produzidos pelas próprias mulheres que experienciaram isto, e contaram, por escrito ou oralmente, não me parece o melhor caminho. Pelo contrário, em consonância com o objetivo de mapear alguns dos relatos

sobre psicoativos de grande relevância a partir do século XIX, neste primeiro momento traçarei alguns elementos importantes desta narrativa familiar, de onde o relato de Dora emergiu.

E isto me leva ao último interlocutor nessa parte da escrita, igualmente indispensável para contar esta história: precisamente uma biografia sobre Dora, de Cristina Agostinho (1994). Pode parecer contraditório usar uma biografia, sem com isso cair justamente no que não gostaria. Entretanto, ao longo da leitura, percebi que a pesquisa de Agostinho contava com duas qualidades, para mim indispensáveis. A primeira foi a escuta intensa dos membros da família, aos quais agradece pela interlocução, dentre eles a própria Eunice e minha mãe – uma similaridade estreita, um ponto em comum.

A segunda foi a forma encontrada para biografar Dora. Mais do que informações, como datas e nomes, a pesquisa realizada pela autora se apresenta através de uma narrativa: “A narrativa romanceada impôs-se como forma ideal para captar a multifacetada personagem [...] em todas suas nuances, no seu trânsito permanente entre realidade e mito” (AGOSTINHO, 1994, p. 11). É através do romance que a autora constrói seu ponto de vista sobre a personagem, sem, com isso, ter que tomar partido de uma ou outra representação a ela atribuída. Talvez porque falar sobre sua vida seja falar sobre uma série de transformações sociais que igualmente oscilam entre a realidade e o mito. Talvez porque para a própria Dora a sua biografia fosse uma grande invenção.

Se a modernidade, como disse Lefebvre (1969), conferiu à subjetividade um reino irrestrito, ao relegá-la a um segundo plano, a sociedade demonstrou reagir mal aos corpos que a elegiam como força motriz. Em verdade, ao longo das leituras, pensando junto com outros autores, o que pude perceber foi uma relação mais complexa, e complicada, entre os limites e potencialidades deste duplo – objetividade/subjetividade – tão central nos séculos XIX e XX. Mais do que isto, ao eleger o conjunto de cartas como objeto, operar com estas questões passou a ser também uma necessidade de pesquisa. Como disse acima, não quis abrir mão do olhar familiar, que as correspondências apontavam como central,

nem me esquivar do meu próprio parentesco, dentre outras coisas, por ser ele o que justifica a minha possibilidade de acesso ao *corpus*.

Logo, acreditando não haver uma maneira única de lidar com essa tensão dentro de um estudo, busquei, voluntariamente, uma *contaminação*, a exemplo da que ocorre no texto de Agostinho (1994). Isto é, rejeitando a possibilidade de não expor como esse caráter subjetivo construiu a dissertação, deixo meu texto se contaminar com alguns recursos próprios da prosa, como a mobilização intensa de imagens e os trechos narrativos, para, assim, ele também ser reflexo desta hibridização da qual suas ideias são parte. O procedimento, aqui, segue sendo uma questão de medida, oscilação cautelosa, dada aos seus riscos próprios. Não corrê-los, entretanto, mais me parecia o ato de agarrar-se à mesma ilusão, de que tudo se controla, de que apenas no plano do sentido ocorrem os desvelamentos do texto.

As substâncias são distintas entre si, em uma complexidade quase infinita, mescla de aspectos tão variados. A pesquisa separa o que, na vida, dança, e recria a partir dos estilhaços, que seguram pra si o que se consegue captar nesse incessante movimento. A arte como a expressão do reino da subjetividade. Uma ideia fugidia que, de uma ou outra maneira, percorre os corpos em contato, as vozes presentes. As escolhas dos cacos recolhidos, na pesquisa, não são aleatórias; busca-se aqueles que cintilam e acenam para sua pergunta inicial. Os procedimentos tampouco. Observamos os menores ou os maiores pedaços, os pontiagudos, ou as formas geradas, tão espalhados, e, dispondo de ferramentas semelhantes, nossos corpos únicos enunciam suas apreciações. A narrativa como procedimento porque, desde este ponto de vista, a subjetividade não é só reflexo a ser lido, mas forma de operar com o que nos corta.

Dito isso, duas escolhas. A primeira sobre como narrar a trajetória de Dora. Ou seja, partindo de textos familiares, muitos deles orais, somados ao peso da minha memória, que congelou algumas imagens inventadas dos eventos, compreendi ser necessária uma escrita que tivesse como objetivo não hierarquizar os discursos. Um risco, neste sentido, seria, por exemplo, a sobreposição das vozes de Eunice (VIVACQUA, 1997) e de Cristina (AGOSTINHO, 1994) às outras, dada a legitimidade conferida à palavra escrita e ao livro impresso. O contar a história, em contrapartida, me permite um dialogismo implícito, sem me exigir referenciar a todo momento os outros textos com os quais converso (BAKHTIN, 2003), com sua forma própria de polifonia, desfazendo o que poderia vir a ser um problema. Ademais, tendo isso em vista, recorro ao uso do narrador

onisciente, como uma ferramenta capaz de condensar essas vozes e construir uma perspectiva unívoca sobre o que será contado.

Sei que, ainda assim, pode-se considerar este retorno ao contexto nascente de Dora e, principalmente, o uso destes elementos da prosa, como desnecessários, ou mesmo uma verdadeira bobagem, que apenas servem para me esquivar da pesquisa, o objetivo disso tudo. Eu discordo, e acredito que apenas a leitura da própria dissertação, ao final, poderá atestar a validade, talvez mesmo a necessidade, destes. De toda forma, pensando em quem queira “saltar as fímulas”, separo a narrativa do traçado de um panorama sobre os textos literários que giram em torno dos psicoativos, deixando ao leitor a decisão de dar-lhe ou não importância. Uma contaminação passível de ser inoculada, revertida por uma ação que reorganiza o organismo. A segunda escolha.

O mais difícil de se conhecer a medida é entender que as substâncias nem sempre agem de forma gradativa.

Por vezes, elas nos tomam de assalto.

Claudio Willer (2015), em seu artigo “A criação poética e algumas drogas”, elenca cinco formas de se estudar a relação entre os psicoativos e a criação literária, a saber: a) o levantamento de quais substâncias foram utilizadas em cada época e por quais autores; b) os relatos produzidos acerca dos efeitos; c) o uso de psicoativos no processo de escrita; d) o debate e as proposições no espaço público de autores sobre a política internacional de guerra às drogas; e e) a presença dos psicoativos na construção de uma poética e/ou uma estética. Se essas cinco formas de estudo não encerram as possibilidades, elas, ao menos, ajudam a nortear os estudos sobre a temática, pensando nas distintas maneiras de abordá-la. Também, acredito que esses elementos não sejam excludentes, sendo comum encontrarmos um autor que tenha, por um lado, produzido relatos sobre a experiência

psicoativa, e, por outro, construído sua poética tendo em vista esse elemento. Por isso, me parece que tal divisão não pode ser encarada como estática, mas como uma estratégia de organização das diversas referências que encontramos ao tratar do assunto.

Para esse primeiro momento, gostaria de me aprofundar em duas obras, “Confissões de um comedor de ópio” e “Paraísos artificiais – o haxixe, o ópio e o vinho”, de Thomas de Quincey ([1821] 2007) e Charles Baudelaire ([1860] 1998), respectivamente. A escolha dos títulos se deve à relevância dos mesmos, ao pensarmos em relatos do início da modernidade, sobre o uso de tais substâncias. Não obstante, a escolha destes, como qualquer escolha, aponta para a exclusão de tantos poetas do mesmo período que se dedicaram, em maior ou menor grau, ao assunto. Exemplos importantes disso são o inglês Coleridge⁴ e o francês Gautier⁵.

Quando chegava o mês de maio, a cidade-sanatório já dava provas do motivo de seu nome. O ar gelado parecia sair de dentro das montanhas, indo direto aos pulmões enfermos, um sossego dos espasmos provocados pelas tosses incessantes. Para a família, que havia saído do interior do Espírito Santo, e se instalado em Belo Horizonte pela saúde frágil do filho mais querido, Achilles, era um alívio aquela época do ano. A mãe, Etelvina, se regozijava atrás de seus olhos firmes, ao mirar a casa cheia, os amigos entrando e saindo e, principalmente, o fato de todos os seus, de uma forma ou de outra, apesar das extravagâncias, ainda seguirem os caminhos da Igreja. Era o início dos anos 1920.

⁴ Coleridge foi um poeta inglês, contemporâneo e amigo de Quincey, pertencente ao grupo que ficaria conhecido como os *Lake Poets*. O relato de ambos marcou época, uma vez que, até então, eram escassos os exemplos daqueles que tinham como central o uso de ópio, excetuando-se o relato de Samuel Crumpe, datado de 1793, sobre o uso da substância na Pérsia (NETO, 2015). Em seu texto, Coleridge se dedicou a descrever suas visões durante os delírios provocados pela substância, da qual se tornou dependente ao longo do tempo. Ainda, é o próprio Thomas de Quincey que aponta o diálogo existente entre os dois: “Mr. Coleridge, *que estava ao meu lado*, descreveu-me uma série de gravuras [...] que apresentam o cenário de suas próprias visões durante o delírio de febre” ([1821] 2007, p. 131, grifo meu).

⁵ Gautier, tal qual Baudelaire, frequentava os encontros promovidos em um casarão, próximo ao Louvre, onde se reuniam românticos radicais. Tais momentos eram, como aponta Willer (2015) regados a bebidas, ópio e haxixe. Sobre Gautier, Willer ainda assinala: “Mentor do grupo, personagem de prestígio, Gautier foi autor de narrativas que contribuem para nosso tema [...] *O clube dos haxixins*” (p. 16). Outro dado curioso, e que revela um diálogo existente não apenas entre os poetas, mas entre estéticas desenvolvidas ao longo do tempo em torno da temática: o grupo de poetas românticos que se reuniam no casarão foi, posteriormente, analisado por André Breton, em sua *Anthologie de l'Humour*.

Se lembraria com carinho do primeiro dia na rua Gonçalves Dias, quando todos chegavam com suas malas, móveis e adereços. Era uma festa aquela cena. António, o pai, decerto era o mais entusiasmado, e, diferente de sua esposa, seu olhar era incapaz de dissimular o que fosse. Amante das cidades e de suas ideias, passara toda a juventude maldizendo a vida no interior, tendo sido muitas vezes repreendido por não valorizar o esforço de sua mãe, Margarida Miglioni Vivacqua, que, com ele e os irmãos, saíra da Itália em busca do marido – José, a esta altura, há muito não enviava notícias. A italiana lhe dizia, aos berros, ser igual ao pai, bom de conversa e ruim de trabalho. Isto porque António, diferente dos irmãos, pouco ajudava no mercado da família, que ocupava o primeiro andar do sobrado Vivacqua, ainda no arraial do Divino Espírito Santo do Rio Pardo. A solução encontrada foi casá-lo, e com isso esperar do filho uma vida digna e próxima dos preceitos de Deus, muito diferente da que levava até então.

A escolha por Etelvina de Souza Monteiro, naquela altura com 13 anos, não poderia ser melhor. Órfã, fora criada pela tia e com ela aprendera o temor a Deus, os ritos da Igreja e a moral de uma vida austera. Este foi o teor da conversa que firmou o casamento entre os jovens, realizado em novembro de 1893. Em pouco tempo a menina, já mãe, passou a gerir a casa e os negócios, não sem apoio da sogra, enquanto o marido gastava seus dias na rua. A situação, que parecia em tudo repetir o destino da geração passada, só mudaria quando, ao falecer o avô de Etelvina, a mesma tomou posse, e a consciência da existência, de sua herança – uma grande extensão de terras, divididas em oito fazendas, sendo a maioria localizada em Cachoeira do Itapemirim, para onde a família se muda. Com isso, António, que tanto maldizia o sobrado da infância, pôde construir seu primeiro palacete, e, sem sucesso como latifundiário, conseguir a licença para lotear os hectares, passando a criar o setor imobiliário que lhe garantiria dinheiro e prestígio por toda a vida.

Por fim, o já não tão jovem Vivacqua não fugiria do Espírito Santo, sendo a fonte da sua riqueza, mas ao menos, pensava, havia escapado da lida. E agora estavam em uma cidade nova, toda a família. Era o começo que almejava. Os meninos não precisariam se enterrar no interior, poderiam ser mais e ir para a capital, para a Europa. Até mesmo as filhas, tão inteligentes, conseguia vê-las em destaque. Decerto se entristecia pelo motivo da vinda e sentia um calafrio ao pensar na morte de Achilles, não só pelo filho, mas pelo longo luto que abateria a casa. Sabia que o rapaz, apesar da saúde, emanava uma vida que encantava a todos, tendo sempre em volta de si pelo menos dois grupos, um de amigos e

outro de animais, que com ele vinham ter. Os pássaros e os dois cachorros eram seus preferidos. Os amigos eram muitos. António não presenciaria muitas cenas da família em Belo Horizonte, por passar mais tempo cuidando dos negócios. Também não veria a morte do menino amado, indo embora antes.

No total, quinze filhos. Nove mulheres e seis homens, sendo as três mais novas: Eunice, Dora e Cléa. Crianças, assistiriam com certo encantamento os anos eufóricos em que a casa se abria para jovens artistas e o quintal sempre tinha as conversas animadas como trilha sonora, entre frutas chupadas direto do pé e tímidos tragos. Nos tempos mais vivos, o Salão Vivacqua abrigou seus famosos e efervescentes saraus, um ambiente familiar, repetia para si Etlvina, que, de sentinela, vigiava os costumes daqueles homens, principalmente quando perto de suas filhas mais velhas. Não chegava com isso a censurá-los, ou impedir o contato. Pelo contrário, sentia até certo orgulho delas, ainda que não soubesse como lhes dizer. Cada uma com sua habilidade, discutiam de igual para igual com aqueles rapazes, quase imponentes. A casa, pensava, era o ambiente sadio e seguro para aquelas cenas – um limite moral invisível, mas também intransponível.

As crianças não lhe preocupavam, sempre entretidas em outro mundo. Gostava particularmente quando, justo no mês de maio, as três brincavam de coroação da Virgem. Espiava de soslaio as meninas sorteando as funções: uma seria Maria, a outra era responsável pela coroação e a última colocaria a palma primeiro. Havia costurado vestidinhos de anjo para elas, rosa e azul celeste, e se divertia todo ano ao vê-las compenetradas no ritual. Para terminar, derramavam pétalas de rosa pelo corredor, que ficava todo vermelho, contrastando com a branquidão do piso. A casa, em maio, Etlvina garantia, era totalmente decorada com rosas, para que o sacramento não fosse interrompido. Com os anos, as meninas pararam com a encenação, e as lembranças da mãe foram substituídas por um olhar vago de quem busca algo sem saber o que é, um outro tempo borrado na memória. Por vezes, se despertava daquele transe como por estalo e saía para comprar rosas, já em outra casa.

Thomas de Quincey viveu entre 1785 e 1859, tendo experimentado ópio pela primeira vez em 1804, a partir da indicação de um amigo, como a solução para seus problemas de saúde. Logo, o uso da substância pelo autor se deve, em um primeiro momento, a uma questão medicinal, e não hedonístico. Pelo contrário, “Confissões de um comedor de ópio”⁶ ficaria conhecido pela descrição dos prazeres, mas, sobretudo, das dores decorrentes do uso, em especial pelas visões produzidas, tidas como maravilhas, por um lado, e como terríveis pesadelos, por outro. O relato foi, a priori, publicado em formato de artigos, na *London Magazine*⁷ e, posteriormente, em 1821, reunidos na obra que hoje conhecemos (DE QUINCEY, [1821] 2007).

Já nas primeiras linhas, De Quincey coloca como seu relato poderá ser “num grau considerável, útil e instrutivo” ([1821] 2007, p. 19) acerca dos efeitos do ópio, posição que é sustentada pela legitimidade da experiência. Ou seja, ainda que o autor não tenha conhecimento médico ou científico, os anos passados entre os prazeres e as dores do ópio o capacitariam para descrever o vivido de forma sincera e mais próxima da realidade:

[...] muitos dos autores científicos que escreveram sobre o ópio e até aqueles que escreveram expressamente sobre a matéria médica deixam evidente, pelo horror que expressam, que seu conhecimento das ações experimentais é completamente nulo. [...] Confesso, também, que a autoridade de um médico que tenha boa reputação profissional parece muito pesada diante dos meus preconceitos. Contudo, continuo a defender minha experiência, que era maior do que a dele pela quantidade ingerida diariamente, apesar de achar impossível que um médico não estivesse acostumado aos sintomas pela intoxicação do álcool (p. 85-86).

As passagens acima me parecem sobretudo ricas. Ora, de um lado temos a produção de um conhecimento científico/médico, autorizado e tido como legítimo pela sociedade moderna, que, por sua vez, deposita confiança em seus especialistas. Por outro, temos um conhecimento que se origina a partir da vivência, da experiência, que não

⁶ “Tecnicamente falando, De Quincey era um bebedor e não um comedor de ópio: geralmente ingeria a droga em forma de láudano, que é uma tintura alcoólica de ópio” (DE QUINCEY, 2007, Sobre o autor, p. 9).

⁷ O fato de os artigos terem sido publicados em uma revista, me faz levantar a hipótese de que o assunto era de interesse público, hipótese corroborada pela afirmação de De Quincey, ao apontar como, naquela época, era acentuado o consumo de ópio pela sociedade inglesa. Para defender tal ideia, o autor apresenta dois fatos que chegaram ao seu conhecimento: a informação dada por traficantes londrinos de que a procura pela substância, por pessoas que dela faziam uso por prazer era grande era alta – e aqui ressalto a confiabilidade dada a tais *traficantes*, como ele os chama; e o uso em grande escala por parte de operários do setor têxtil de Manchester, informação dada por fabricantes de algodão da região (DE QUINCEY, [1821] 2007, p. 23).

apenas contribui para a questão, como merece ser defendida. Voltamos, então, de alguma forma, a operar com o paradoxo moderno da objetividade/subjetividade, uma vez que as experiências particulares – próprias da esfera do indivíduo – recaem sob o domínio da subjetividade, não podendo estas serem homogêneas ou tratadas como uma verdade replicável. E, justamente por se ancorar nesse terreno, o relato de De Quincey se coloca, para o próprio, como “útil e instrutivo”, ao ser capaz de extrapolar os preconceitos vigentes na época e as limitações próprias do conhecimento objetivo/científico.

Aprendera os passos pela encenação, mas nunca poderia imaginar como seria, de fato, no dia. A fantasia, diferente do vestido cuidadosamente costurado pela mãe, parecia se entranhar em sua pele – algo como uma escama áspera que via irromper de suas costas, não sem dor. Daí veio o formigamento, percorrendo cada parte de seu corpo ainda imaturo, e o calor debaixo de seus pés, que a fazia não querer tocar o chão. Apesar de todas as transformações, sentia-se profundamente tranquila. Depois de tantos maíons de brincadeira, era assim uma coroação, pensava a menina. Não sabia explicitar a diferença, não com palavras. Se em casa sentia-se animada diante do sorteio dos papeis, agora via cada coisa em seu lugar, um movimento ordenado. Se com as irmãs a felicidade estava em se cumprir todas as partes, ali, em meio à igreja lotada, as coisas pareciam ocorrer em fluxo, sendo impossível determinar com precisão o início e o fim. E mesmo a aprovação de sua mãe não parecia importar, agora que estava em comunhão com a Virgem. O espetáculo da coroação, do qual Dora participava, se plasmava em sua experiência infantil como ritual, prática extática, e não representação. Iria se encontrar com Virgem Maria. Era um anjo.

Outro elemento interessante de ser destacado é a ressalva irônica feita em relação à experiência dos médicos com o álcool. Ao indicá-la, o autor inglês (DE QUINCEY, [1821] 2007) sugere dois apontamentos: o primeiro seria sobre esses especialistas

também terem suas experiências com substâncias alteradoras de consciência, ainda que essa vivência seja sumariamente omitida, ao se produzir um conhecimento sobre psicoativos. Além disso, ao colocar em destaque o álcool, De Quincey chama a atenção para um debate até hoje intensamente vigente: a distinção com que a sociedade trata as substâncias, sendo o ópio estigmatizado, e o álcool naturalizado, o que faz com que seus usuários não se sintam, muitas vezes, pertencentes a um grupo de vivência análoga à dos “comedores de ópio”.

Como dito anteriormente, *Confissões de um comedor de ópio* se debruça sobre os prazeres e as dores do ópio, sendo, por isso, impossível afirmar um caráter exclusivamente laudatório ou condenatório acerca da substância. Em verdade, o relato⁸ dá um espaço muito maior às dores causadas pela mesma, mas isso não é acompanhado, ao longo do texto, por uma sanção negativa, ainda que sejam encontradas ressalvas dirigidas ao leitor, como: “ninguém brincará muito tempo quando estiver mexendo com ópio” (DE QUINCEY, [1821] 2007, p. 80). Assim, me deterei, brevemente, nesse jogo de prazer e dor relatado, uma vez que ele – e seus análogos, como movimentos de elevação e decadência – serão encontrados em outros autores, ao falarem do ópio, mas também de outras substâncias.

Sobre os prazeres causados pela ingestão de ópio, há dois elementos que parecem demarcar um espaço especial na obra. O primeiro seria em torno do prazer intelectual e das atividades mentais, uma vez que o ópio “aumenta também esse tipo particular de atividade pelo qual somos capazes de construir, a partir de um material bruto de sons orgânicos, um elaborado prazer intelectual” (p. 90). Nesse ponto, De Quincey ([1821] 2007) discorre sobre o prazer que temos ao ouvir música – ele tinha como costume frequentar óperas após a ingestão do láudano –, afirmando que esse não se devia a uma capacidade do ouvido, mas da mente, por ser um prazer intelectual, alcançado de forma expandida sob o efeito opiáceo. A mente, então, não seria mais o lugar do *logos*, das ideias lineares e lógicas, mas o local do prazer, onde a linguagem que iria imperar era a dos sentimentos: “todos os tipos de ideias que podem ser conseguidas neste caso possuem uma linguagem representativa de sentimentos” (p. 90).

⁸ *Confissões de um comedor de ópio* (DE QUINCEY, [1821] 2007) se divide em duas partes, sendo a primeira um relato de vida antes da primeira vez que o autor teria ingerido a substância – e onde ele narra todas as privações e percalços passados, semelhantes a um pesadelo; e o segundo, que se divide, justamente, entre os prazeres e as dores do ópio.

O segundo elemento seria a relação que se estabelece com o tempo, uma vez que “um comedor de ópio é feliz demais para observar a passagem do tempo” (DE QUINCEY, [1821] 2007, p. 94). De Quincey recorre a outro costume seu, este exercido em especial aos sábados, para desenvolver tal reflexão: ele saía pelas ruas à noite, a contemplar os prazeres dos “pobres”, fato que o reportava a seus dias de privações, que, de fato, foram muitos e chegaram à fome e à mendicância. Mas o que me interessa, particularmente, é sua observação sobre a passagem do tempo, que vem acompanhada da afirmativa de que o ópio é capaz de subjugar todos os “sentimentos”.

Se a modernidade é marcada pela objetividade, ela também se caracteriza por uma profunda mecanização da vida, onde a lógica própria do modo de produção capitalista invade a vida social e, com isso, a relação com o tempo se transforma – passa a ser medido de forma muito mais intensa e quantificado, fazendo com que a passagem das horas organize o cotidiano das cidades⁹. Se penso na frase de De Quincey, então, volto à oposição, própria dos poetas românticos: indivíduo/sociedade, subjetividade/objetividade. É o indivíduo, sob efeito de opiáceo, que se desprende dessa lógica social do tempo, entregando-se às suas andanças e contemplações; uma postura que não parece corroborar os ímpetus de progresso e produtividade, mas que se demonstra muito frutífera ao pensar na expansão do mundo interior, subjetivo. Esta contemplação e locomoção pela cidade, ainda, não devem ser confundidas com uma postura passiva ou inativa, já que, como afirma o autor (DE QUINCEY, [1821] 2007, p. 94), “o ópio não produz necessariamente inatividade ou torpor, [...] ao contrário, frequentemente me levava a mercados e a teatros”. Portanto, é possível pensar que o efeito provocado pelo ópio não anula a relação do indivíduo com o espaço-tempo, mas a modifica radicalmente, passando a não ter o mesmo valor constituído na sociedade.

Esses prazeres, acima destacados, se devem a uma relação específica com a substância. O autor inglês chama a atenção para as dores do ópio, decorrentes das altas doses e da crescente dependência, o que levaria o “comedor de ópio” a uma imobilidade frente à vida e a uma indisposição para os trabalhos, inclusive os intelectuais – como fica explícito na seguinte passagem: “a sensação de incapacidade e debilidade, as perturbações provocadas pelo descuido ou adiamento dos trabalhos de cada dia, e o remorso que frequentemente deve exasperar o ferrão desses males para uma mente reflexiva e

⁹ Essa relação entre o tempo e o espaço na modernidade será discutida no Capítulo II, partindo, para tanto, das considerações de Harvey (2008) acerca da questão.

consciente” (DE QUINCEY, [1821] 2007, p. 125). Logo, se a substância, em um primeiro momento, seria responsável pela contemplação e pelo prazer em demasia, depois seria ela o impeditivo para que isso se transformasse em ação, não conseguindo transpor o plano da intenção e alcançar a concretização do desejo. Uma discrepância entre o que se deseja fazer e o que de fato se consegue, fonte de angústias e dores.

Esfregava o dedo indicador direito entre a extremidade da sobrancelha e o início do nariz. Um exercício de tato. Enquanto sentia a pele roçar os pelos acima dos olhos e se deliciava com a pequena curva no rosto, parecia não estar ali. Um movimento reconciliador consigo mesma diante da impossibilidade de mudança imediata.

Depois da cerimônia, a menina passaria a dividir o mundo, com suas experiências, em dois: o dos treinos e o que realmente era. Elaborou em sua cabeça estas duas categorias, onde tentava encaixar as cenas do seu cotidiano. Vendo, entretanto, a dificuldade presente na incessante avaliação, definiu algumas regras, baseadas nos espaços: a rua e a escola seriam treinos; as cerimônias religiosas realmente eram. Logo, ao andar nas ruas da igualmente nova Belo Horizonte, tinha sempre a sensação de que as pessoas estavam se exercitando para algo. Algo que ainda não estava presente. Imaginava o dia em que já soubessem como viver nas cidades, que mágico seria ver as pessoas sendo. Por enquanto, tudo parecia um ensaio descompassado, como quando jogava para o alto as pétalas de rosa, já correndo para o café da tarde com suas irmãs. Ainda assim, gostava da encenação e não se recusava a participar dela, mesmo após ter conhecido *o outro lado*, pensava. Tentava compreender as regras e os estilos, montava sua personagem. Em alguns momentos, como acontece com todas, se cansava, e então passava o dedo no rosto bem devagar, enquanto respirava. Naquele momento, era.

Dentro de casa era mais difícil, um universo condensado de signos. Mesmo mais velha, quando já não abria com frequência seus porões afetivos, os limites eram indistintos. Se lembrava bem de sua disposição naquele espaço. Do lado de dentro, sozinha, apoiava seu corpo magro contra a parede que encontrava a escada de madeira, que em sua curva sutil encaminhava até o salão. Daquele ponto de vista teria presenciado

a chegada de amigos queridos de Achilles, que, com o tempo, só teria contato pelos jornais e livros, como Drummond e Nava. Também, teria filmado em sua memória os bloquinhos brochura e os tabloides que circulavam nas mãos finas dos moços bem vestidos. Se lhe perguntasse os nomes, não saberia. Espevitada, mas ciente do rigor materno, eram escassas suas idas ao salão em que as irmãs e os irmãos mais velhos circulavam com larga liberdade. Na maioria das vezes, a incursão era uma atividade clandestina, empreendida junto de Cléa e Eunice. As três se escondiam debaixo da mesa de canapés e, em meio ao burburinho, comentavam sem reprimendas sobre o que viam da fresta entre a toalha e o chão.

De cima também tinha suas vantagens.

Levemente apoiada no corrimão e mantendo o corpo colado à parede, assistia a uma ópera em língua bárbara. A visão, apesar de distante e limitada pelo ponto de vista adotado, não era turva. Fazer fumaça, só do lado de fora. Pela saúde de Achilles. Na verdade, não tão bárbara assim. Com movimentos ensaiados, ainda que efusivos, os jovens, em maioria homens, repetiam nestas noites quase sempre os mesmos passos. Apontavam na porta, tirando o chapéu e olhando para os pés. Faziam sinal com o corpo para pedir permissão e entravam. Os primeiros a serem cumprimentados eram os donos da casa, começando por Etelvina. A mãe, quando não gostava de um dos convidados, apertava as mãos contra o tecido do vestido, e Dora quase podia sentir os dedos formigando junto, a raiva concentrada em uma extremidade, reprimindo o que o rosto complacente não demonstraria. Imperceptível à maioria, quando o gesto era feito, pensava a menina, eram os melhores dias, porque se podia esperar um clímax original para as noites no Salão Vivacqua.

Clímax não concretizado, tudo sempre transcorreria normalmente. Passado o estágio formal, os abraços entre os amigos – os da casa e os de fora – era um ato emendado no andar apressado para o centro do salão, mais perto da música que saía do piano de cauda. Sempre havia música, e bebida. Muita. As saídas também eram comuns, provavelmente pelo tabaco. Passos ensaiados, gestos igualmente coordenados. A mão dos convidados que não empunhava uma taça, longe de estar livre, era responsável por sacar os papéis variados: blocos, cadernetas, folhas soltas e amassadas, revistas. Por um tempo, no salão, se produziram revistas, o que adicionou ao cenário um maquinário que atraía todos os presentes, sempre a rodearem mais o instrumento do que propriamente os

impressos. Antônio, quando presente, observava tudo com felicidade maior, satisfeito em incentivar, ao mesmo tempo, o progresso e os caprichos de seus filhos.

As leituras não eram tão organizadas, o que fazia destas os grandes momentos daquele concerto barulhento, mas inaudito. Algumas irrompiam entre grupos menores, chamando a atenção apenas de quem estava perto – e, portanto, eram muitas das vezes indecifráveis do alto da escada. Outras, a depender do poema, e sobretudo daquele que o lia, despertavam a todos no casarão, que, com distinção, as ouviam. Em matéria de palavra, era tudo que Dora tinha, com exceção dos dias especiais, como os aniversários, em que podia circular livremente entre os altos. Dos versos guardados, a menina, depois mulher, conservara como preferidos estes, escritos por seu irmão Achilles e pelos amigos João Dornas Filho e Guilhermino César, que abrem o poema intitulado *Forma de nós três...*: “Debaixo dos telhados mineiros / todos os colchões são macios... [...]”. Talvez não soubesse direito o porquê, mas intuía que nestes dois versos cabia todo um universo, aquele que ela, longe e perto, presenciara surgir. Por dentro da noite daquela cidade calma, calada, emergiam os pecados que recheavam e gestavam a cidade que se queria.

Não há modernidade sem margens.

Outro elemento de dor, e talvez o que ganhe maior relevância no relato, são as visões e sonhos de De Quincey, que dizia transferir aquilo que via acordado para o plano onírico, desta vez com contornos fantasmagóricos e aterrorizantes: “Tanto isso aconteceu que passei a temer essa atividade [...] assim praticamente todas as coisas criadas por mim dentro da escuridão logo se transformavam em fantasmas aos meus olhos” (DE QUINCEY, [1821] 2007, p. 127). Parece, então, que, se até determinado momento – onde os prazeres eram predominantes –, o ópio abria espaço para um mundo de sonhos e subjetividades, em outro, esses mesmos sonhos viraram uma forma de tormenta, o que lhe impedia de se reconciliar com a realidade e vivê-la, de fato.

Logo, voltamos a uma ideia apresentada anteriormente: o relato de De Quincey, e outros, dos quais ainda falarei, não se propõem a construir uma visão idílica sobre a experiência. Pelo contrário, ele demonstra o caráter dúbio da substância, sendo a expansão

da dimensão onírica e sensitiva algo que, em si, não é bom nem ruim, mas algo que será decidido de acordo com a quantidade usada e a relação estabelecida com o ópio. Novamente, é a experiência que é invocada como elemento capaz de produzir uma percepção não extremada, uma vez que o “comedor de ópio” pode vivenciar tanto os prazeres quanto as dores de perto. Por fim, também é importante ressaltar que, ao final do relato, Thomas De Quincey explicita a quem se dirige *Confissões de um comedor de ópio*: “A moral deste relato é dirigida ao *comedor de ópio* e, por conseguinte, sua aplicação é limitada. Se ele aprender a temer e a tremer, terei conseguido o bastante” (DE QUINCEY, [1821] 2007, p. 145).

Assim, o relato – e sua moral, seus ensinamentos – se dirige a outros usuários do psicoativo, como uma forma de alertá-los para os verdadeiros perigos da substância, mas sem os preconceitos e reducionismos de cientistas e médicos. Pelo contrário, estabeleceu-se um diálogo entre pares: de comedor de ópio para comedor de ópio; uma forma de produzir um conhecimento para que outros não vivam a mesma experiência de dependência. Hoje, depois de cerca de um século e meio, é possível dizer que o relato se consolidou como uma referência do gênero. E se apenas isso já seria elemento suficiente para dizer que o texto de De Quincey “cumpru seu objetivo”, a relação entre esse e a escrita de *Paraísos Artificiais*, de Charles Baudelaire ([1860] 1998), corrobora sua relevância:

Este senhor visível da natureza visível (falo do homem) quis, portanto, criar o paraíso pelas drogas, pelas bebidas fermentadas, semelhante a um maníaco que substituiria os móveis sólidos e os jardins verdadeiros por cenários pintados sobre tela e emoldurados. [...] O trabalho sobre o ópio foi feito de uma maneira a um só tempo brilhante, médica e poética, que não ousaria acrescentar nada. [...] O autor, homem ilustre, de uma imaginação poderosa e aguda [...] Hoje, falarei apenas do haxixe e falarei segundo informações numerosas e minuciosas, extratos de anotações ou de confidências de homens inteligentes que se entregaram a esta droga por longo tempo. Farei apenas uma fusão destes documentos variados em uma espécie de monografia [...] (BAUDELAIRE, [1860] 1998, p. 14-15).

Os trechos acima destacados aparecem já no início de *Paraísos Artificiais*, onde o poeta apresenta ao leitor sua proposta, além de explicitar o vínculo entre seu texto e o de De Quincey. Interessante notar como Baudelaire elogia o autor inglês, como alguém ilustre e “de uma imaginação poderosa e aguda”, assim como o faz com *Confissões de um comedor de ópio*; talvez, por isso, ele o eleja como interlocutor privilegiado, ainda

que não o único. Pelo contrário, para sua monografia, o romântico, como ele próprio assinala, busca diversas narrativas e informações, sendo priorizado novamente o elemento da experiência, mas não a sua, e sim a de seus pares. Com isso, podemos ser levados a pensar que, pela pluralidade de relatos dos quais se vale, *Paraísos Artificiais* traz muitas divergências de pontos de vista. A isso, o poeta responde: “Existem, porém, fenômenos que se reproduzem com bastante regularidade, sobretudo nas pessoas de temperamento e educação análogos” (p. 20). São esses traços em comum, para além das especificidades de cada experiência, que permitem a Baudelaire entrelaçar essas diferentes narrativas, assim como a se valer do relato de De Quincey, ou seja, de produzir um conhecimento a partir delas.

Foi debaixo do telhado na Gonçalves Dias que circularam, além dos impressos, as pequenas descobertas sensoriais que aquele grupo jamais explorara até então. Quantos pedaços de plástico, sacos escusos, e mesmo bebidas sem rótulo, passaram pelos bolsos e casacos dos presentes, que furtivamente se refugiavam nos banheiros e esquinas da casa. Para a garota, era uma operação difícil de ser identificada; diante da abundância permitida em tudo, por que esconder algo? Ainda assim, sabia, os elixires produziam efeitos inusitados, garantindo espetáculos trôpegos dignos do humor juvenil que preenchia a casa. As irmãs presentes não pareciam menos afeitas, sendo elas as com os olhos mais argutos para as transações. Havia também, claro, o componente lascivo que a cena pedia, mas este na época passou despercebido pela espectadora criança.

Com a maciez mineira que era ali inventada, estas cenas não chegavam a descarrilhar o curso da noite. Quando os ânimos se exaltavam muito, Etelvina era a primeira a se manifestar. Silenciosamente, se dirigia ao marido ou a um dos filhos mais velhos e, apoiando-se em seu antebraço, falava ao ouvido. Com atenção, era possível vê-la cravar-lhe as unhas com a mesma intensidade que minutos antes direcionara à saia do vestido. O homem então ia ao grupo em desordem e, aprumando o corpo para fazer-se em tom grave, dirigia algumas palavras, que Dora inventava em sua cabeça. Palavras de repressão. Os mais alterados iam embora, não sem antes tentarem se despedir dos anfitriões. Os outros iam ao quintal e por lá permaneciam um tempo, voltando depois de

longos minutos, agora serenos. Não havia clímax, o que parecia improvisado não passava de um movimento igualmente coordenado. O cultivo da quase catástrofe fazia parte do espírito da época.

Interessante, também, como, para que essas experiências carreguem consigo traços em comum, faz-se necessário que sejam “pessoas de temperamento e educação análogos”, o que remete, de alguma forma, a sujeitos da mesma classe, ou, até mais, de mesma ocupação – e que tiveram educação semelhante. Baudelaire ([1860] 1998) é explícito ao dizer que não poderia se ocupar em descrever os efeitos – as fantasias – de um lavrador embriagado pelo ópio, inclusive porque, segundo ele, ninguém teria interesse em ler tal texto. Pelo contrário, escolhe centrar sua representação em um tipo específico de usuário de psicoativos – detidamente o haxixe, o ópio e o vinho: “uma alma de minha escolha algo análogo ao que o século XVIII chamava de *homem sensível*, ao que a escola romântica denominava *homem incompreendido*” (BAUDELAIRE, [1860] 1998, p. 51, grifos do autor), ou seja, se deterá na figura do poeta romântico.

Portanto, ao pensar na interação entre as substâncias e a figura do poeta romântico, Baudelaire não se limita, como pode parecer em um primeiro momento, a falar sobre a experiência psicoativa no vazio, ou, antes, a narrar apenas uma ou mais vivências sobre a mesma. De maneira oposta, *Paraísos Artificiais* pode ser lido, igualmente, como um elemento na construção da estética baudelairiana, uma vez que este se debruçará, sobretudo, na relação entre o poeta romântico e elementos como a subjetividade e a potência criadora. Willer (2015, p. 16), anteriormente citado, chama a atenção para esse fato: “Com a presença de Baudelaire, tudo adquiriu outra dimensão. Em *Paraísos Artificiais* temos [...] a gênese de uma estética e uma poética de consequências decisivas; poética essa alimentada ou estimulada por nuvens do haxixe”.

É preciso, aqui, que se entenda o papel do pai. Como um Jano moderno, apresentava duas faces, atuando em direções aparentemente irreconciliáveis, mas que são, em verdade, intimamente ligadas, posto que constroem o mesmo paradoxo. Por um lado, sua faceta jovem permitia que, debaixo de seu telhado, toda uma estética modernista fosse pensada – estética modernista ou, como eram chamados os poetas do Café Estrela e outros frequentadores do sarau, “futurista-nefelibata”. Era um entusiasta sincero de um outro projeto nacional e via seu deslocamento para a cidade e estas noites como a prova de seu desprendimento da lógica fundiária. Ainda, a liberdade concedida às filhas lhe parecia o passaporte para ser considerado um homem dos novos tempos, ao inseri-las nos círculos de discussão e, ao mesmo tempo, protegê-las do destino que outras mulheres sofriam – como as cariocas que, ao frequentarem os clubes e cafés, ficavam mal faladas não só na cidade, e destinadas a uma solidão amarga, tornando-se verdadeiras *enervadas*.

Esta porção de quem ele era garantiu à sua memória um lugar privilegiado, rendendo em suma maioria elogios sem fim. A mudança geográfica, contudo, não impediu que Antônio se mantivesse preso ao latifúndio, à terra, de onde vinha todo o dinheiro para a família, os vinhos, as revistas e os vestidos. E eram as vezes em que voltava ao Espírito Santo, para ver de perto o que era seu, que se lembrava, não sem amargura, do homem que nunca abandonara, que carregava profundo. Era esta faceta que surgia nos momentos de autoridade, o pai, o dono da casa, o que convida e o que manda embora. Nesses momentos, Dora se perguntava, ainda em tenra idade, o que ele era, e o que sobrava, a representação.

Antes de pensar o que o poeta romântico buscava com essas experiências psicoativas, e como as sancionava, me parece importante destacarmos a relação dessa geração com o mundo e com a criação poética. De acordo com Lefebvre (1969), Baudelaire, ao pensar a modernidade, que via emergir com força em Paris e outros centros europeus, e mais, ao pensar o moderno em si, relaciona-o à noção de efêmero, da moda e do passageiro. Assim, revela a dualidade humana na qual se insere, onde, por um lado, teríamos a essência – imutável – e, por outro, as contingências efêmeras, próprias da esfera mundana. O homem moderno, burguês, por conseguinte, irá buscar nessa relação

transitória sua matéria de criação artística: “É no abstrato e no factício, na arte e no artifício, e no artificial, que Baudelaire procura o segredo e o gosto do moderno” (LEFEBVRE, 1969, p. 202).

Ainda, se é na transformação que o poeta encontra sua matéria prima para a produção estética, não é mais possível pensar em apenas representar o mundo, ainda que o mundo burguês. Para Baudelaire, o mundo burguês será, sim, objeto de sua obra, mas, ao invés de apenas representá-lo, ele irá modificá-lo, metamorfoseá-lo, em um processo intenso de negação e criação, que se dá de forma constante. Portanto, é possível dizer que se o mundo moderno promove uma fragmentação do sujeito, também se oferece como matéria criativa, justamente pelo mesmo motivo: “O poeta apodera-se da dualidade e do dilaceramento. Toma partido. Ele não os aceita como tais. Não se contenta com eles. Demoníaco, agrava-os; aprofunda-os [...]” (LEFEBVRE, 1969, p. 203). Isto é, ao poeta romântico, o mundo serve enquanto nele se pode introduzir o desafio, o terror, além de explorar os limites e as contradições de sua transitoriedade.

Sobre essa ideia, Fischer (1987, p. 65) aponta como, no “âmago do romantismo”, se encontrava, ademais, a tríade dialética, sendo as contradições do mundo moderno – sob essa perspectiva – localizadas no movimento de antítese, o que se expressa em “alienação, isolamento, fragmentação”. Mas, ao contrário do que se espera – em especial antes da derrota da Comuna de Paris¹⁰ –, o momento da síntese, onde as contradições seriam, por fim, transcendidas, e, com isso, o indivíduo superaria sua fragmentação e incertezas, se coloca como uma utopia, ou um porvir, não concretizado. Sem a síntese, o mundo moderno se enreda em seu movimento dialético inacabado, em um grande e constante choque entre suas contradições e seus paradoxos, como aqueles aqui já referidos: indivíduo/sociedade, objetividade/subjetividade. E, se estamos inseridos nessa teia de contradições, não é de se espantar que Baudelaire – tal qual De Quincey – vá explorar o paradoxo existente na própria experiência psicoativa, sua relação com a criação poética, e os ditames da vida moderna.

Baudelaire, ademais, ao escolher a figura do poeta romântico para traçar seu relato, explicita a oposição entre o uso do haxixe e a lógica do mundo do trabalho, que se desenvolve em torno da questão da ocasião, ou seja, quando se deveria usar tal substância.

¹⁰ A Comuna de Paris foi uma revolução social, ocorrida em Paris no ano de 1871. Foi a primeira experiência de implementação do socialismo.

O poeta explicita que, para o haxixe ter o efeito desejado, este deve ser utilizado em um momento adequado, que seria, justamente, quando se tivesse muito tempo livre e não houvesse preocupações. Ou, nas palavras de Assunção (2008, p. 208), ao refletir sobre essa passagem: “Também o momento adequado ou propício para o consumo do haxixe é definido basicamente pela ausência do trabalho (ou de obrigações): ele deve ser um tempo livre, liberado (destes), ou seja: *lazer*”.

Com isso, consigo pensar em dois apontamentos, no esteio do que vinha sendo discutido: primeiro, a experiência com o haxixe se colocaria como uma oposição ao mundo do trabalho e sua organização cotidiana – e aqui lembro o que foi dito por De Quincey em relação ao tempo. O tempo “sóbrio” seria, assim, aquele calcado na contagem das horas, na produtividade e na resolução de conflitos. O tempo “psicoativo”, por sua vez, não apenas se desprenderia dessa relação, como, para existir, segundo Baudelaire, precisaria partir de um momento, uma ocasião, onde isso não estivesse tão presente. Precisando alcançar esse requisito, de fato não parece ser essa uma experiência de todo democrática – o que também não parece ser uma questão para o poeta, pelo contrário: “o consumo do haxixe será uma possibilidade rara e luxuosa” (ASSUNÇÃO, 2008, p. 209).

E, a partir disso, desenvolvo o segundo apontamento. Na passagem de Baudelaire, anteriormente citada, o poeta parece sugerir que a eleição do romântico como sujeito dessa experiência a ser relatada é uma escolha, mas, ao que parece, é, ao mesmo tempo, uma exigência. Em uma relação de interdependência, visões e efeitos grandiosos só serão de fato convertidos em experiência estética por esse sujeito específico; ao mesmo tempo, é a própria dinâmica social do sujeito que garantirá a realização desse intento. Sem esses elementos, os psicoativos terão um efeito, mas não aquele capaz de produzir os *paraísos artificiais*. Por isso, não parece bastar a ingestão do haxixe – ou do ópio – para a vivência se completar, mas a ingestão deve se dar nesse corpo diletante, que transita entre multidões¹¹ e galerias, buscando, perpassado pela boemia, apreender e modificar esse mundo fragmentado. Com toda certeza, uma vivência radicalmente distinta da maior parte da população parisiense da época, independentemente de serem ou não consumidores de tais psicoativos.

¹¹ Curiosamente, Benjamin (1989), em *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*, se refere, mais de uma vez, à multidão como uma droga, ou melhor “a última droga do ser isolado” (p. 224), atuando como um véu que se coloca à frente do *flâneur*, e onde os traços de individualidade seriam apagados.

Essa postura diletante do poeta romântico foi identificada, como aponta Benjamin (1989), com a representação do *flâneur*, isto é, aquele que transita por galerias e cafés, espaços identificados com a boemia, e pela multidão, que o contamina. Nas palavras de Benjamin (1989, p. 186), o *flâneur* é “como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio”. Logo, a paisagem o inebria e, por ela, ele vaga, não em uma postura contemplativa, e sim como um animal que procura e fareja, ou, ainda em acordo com Benjamin (1989, p. 219), como um detetive:

Na figura do *flâneur* prefigurou-se a do detetive. Para o *flâneur*, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, atrás da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto.

Assim, por mais que esteja inebriado, e possa parecer desinteressado, o *flâneur*, e por conseguinte o poeta romântico, é um sujeito atento, que circula pela cidade, buscando as pistas e os rastros que emergem dessa nova paisagem. Interessante como isso se enlaça com a escrita de um relato, ou seja, como essa postura de investigar, apreender os sinais da efemeridade da cidade e da convergência de temporalidades, vai de encontro da necessidade de se escrever sobre experiências psicoativas. Para exemplificar tal ideia, volto à imagem de Thomas De Quincey vagando pelas ruas depois de tomar ópio, sempre atento para, com isso, elaborar sua própria visão da experiência, e não apenas contemplar o entorno. E, para empreender seu curso entre as galerias e a multidão, o *flanêur* se vale da ociosidade – condição para a experiência com o haxixe, como visto –, tanto como uma forma de garantir sua prática em si, como para protestar contra a lógica do trabalho (BENJAMIN, 1989).

Apesar do que já foi apresentado, ainda não parece ter sido respondido o questionamento anteriormente feito: a relação entre a poética baudelariana e o relato de “Paraísos artificiais”. Para elucidar esse ponto, usarei as contribuições de Willer (2015) e Assunção (2008). Segundo Willer (2015, p. 18), Baudelaire, ao se referir aos estágios de consciência alcançados com os psicoativos como “paraísos artificiais”, associa o adjetivo artificial com o caráter transitório da modernidade, conferindo, portanto, uma atribuição positiva a esta artificialidade: “para Baudelaire, ‘artificial’ tinha conotação positiva, como

se vê no que escreveu sobre moda e maquiagem, em contraposição ao ‘natural’, visto como degradável, abominável”. De fato, os paraísos alcançados pelo uso de psicoativos não podem ser considerados fixos, sendo sua transitoriedade marcada não só pelo limite da experiência – o efeito depois de um tempo termina – como também pela imprevisibilidade das sensações e visões. Ainda, Willer (2015) destaca o capítulo “O teatro de Serafim”, parte do “Poema do Haxixe”¹², como exemplo da aproximação entre a visão do mundo – o que inclui a dimensão estética – e a “monografia” do poeta.

Esta alegria alternadamente lânguida e pungente, este mal-estar dentro do prazer, esta insegurança, esta indecisão da enfermidade geralmente dura pouco tempo. Logo, as harmonias de ideias tornam-se tão vagas, o fio condutor que liga seus conceitos, tão finos, que apenas seus cúmplices podem compreender você. E ainda, sobre este assunto e deste aspecto, não há meio de verificação; eles talvez acreditem compreendê-lo e a ilusão é recíproca. Esta brincadeira e estas gargalhadas, que se assemelham a explosões, parecem ser verdadeira loucura, ou pelo menos um disparate de maníaco, a qualquer homem que não estiver no mesmo estado (BAUDELAIRE, [1860] 1998, p. 26).

A parte acima citada não é a mesma escolhida por Willer¹³, ainda que do mesmo capítulo. Creio que a pluralidade de passagens, que gravitam em torno da ideia, demonstra sua relevância para a construção do texto. Ora, se, como vimos, o mundo moderno, com o qual o poeta romântico se depara, é aquele fragmentado e erigido em paradoxos, o mundo virtualizado a partir do efeito do haxixe parece conter as mesmas características, como a falta de um “fio condutor” que unifique, dê um sentido linear. As ideias e os conceitos, portanto, não parecem constituir um conjunto harmônico, pelo contrário, se dão de forma dispersa; algo que não garante com segurança sequer o entendimento mútuo entre aqueles que compartilham o mesmo estado de alteração. Ainda, Willer (2015, p. 19) chama a atenção ao caráter sinestésico em *Paraísos Artificiais*, “dos cheiros que são cores que são sons que são sensações táteis, lembranças e emoções”, como parte dessa correlação com a construção de uma estética, apontando, novamente, para o efêmero e o transitório.

¹² *Paraísos Artificiais* é dividido da seguinte forma: Poema do haxixe; Um comedor de ópio; e o Apêndice, onde se encontra a parte Do vinho e Do Haxixe.

¹³ O excerto escolhido por Willer (2015) começa em: “É com efeito neste período da embriaguez que se manifesta uma fissura nova, uma acuidade superior em todos os sentidos. [...]” e termina em “Mas eu avisei já o leitor de que não havia nada de positivamente sobrenatural na embriaguez do haxixe; simplesmente, as analogias ganham então uma vivacidade não acostumada; o penetram, invadem, esmagam o espírito sob o seu caráter despótico” (BAUDELAIRE, [1860] 1998, p. 36).

Como dito, Willer (2015) atribui o caráter positivo a essa “artificialidade paradisíaca”, relacionando-a com a noção de moda e efemeridade. Assunção (2008), por sua vez, explicita as sanções negativas que Baudelaire faz sobre o uso das substâncias; tendo isso em vista, a seguir, buscarei apresentar essa reflexão para, então, problematizar a fala de Willer e, com isso, avançar no debate. Para Assunção, um dos grandes temas abordados ao longo de *Paraísos Artificiais* é o da medida – que se desdobraria nas noções de dosagem e frequência. Sobre a frequência, o primeiro elemento a ser ressaltado é a desconfiança de Baudelaire acerca da capacidade de controle do usuário, “face ao fascínio funesto da droga e sua ação negativa e dissolvente no que diz respeito precisamente à vontade e à capacidade de ação do embriagado” (ASSUNÇÃO, 2008, p. 210). Logo, para Baudelaire, não haveria uma frequência de uso segura, e seus efeitos negativos seriam no futuro cobrados, pelo usuário se tornar incapaz de produzir sem o efeito da substância: “Aquele que puder recorrer a um veneno *para pensar*, em breve não poderá mais pensar *sem o veneno*” (BAUDELAIRE, [1860] 1998, p. 67, grifos do original).

Entretanto, para Assunção (2008, p. 212-213), a crítica contundente de Baudelaire ao haxixe é outra: “ela concerne à possibilidade mesma da utilização do material levantado pela embriaguez, pois utilizar (como quando, por exemplo, do registro ou da escrita) implica em agir, e é justamente a capacidade de ação (ou, antes, o que a move: a vontade) o que é mais atingido e deteriorado pela embriaguez”. Assim, se a experiência com o haxixe é capaz de conduzir a um mundo sinestésico, espaço privilegiado de visões e sonhos produzidos no inconsciente, isso não se plasmaria textualmente, na escrita de um poema, por exemplo, uma vez que a vontade e a capacidade de ação desapareceriam. Então, se, em um primeiro momento, a contemplação advinda do efeito psicoativo se opunha à produtividade própria do mundo do trabalho, agora ela aparece – de forma negativa – como algo que, igualmente, se opõe à produção poética.

São duas as mortes que alteram o curso da família. A segunda é a de Achilles, que, como já dito, era dos mais queridos, além de motivo de união entre os irmãos. A primeira é o assassinato de António, no início dos anos 1930, em Cachoeira do Itapemirim. A esta altura, com as filhas mais velhas casadas, e o patriarca cada vez mais tempo fixado no

Espírito Santo, Etelvina resolve regressar com as caçulas. Dora, agora adolescente, já se demonstra abertamente descontente com as mudanças e com a moral imposta pela mãe. A família, sobre o crime, conserva, de forma hegemônica, alguns elementos estruturantes da narrativa, como: foi uma tragédia; Newton e Rubem Braga foram os primeiros a encontrarem o corpo; foi uma emboscada covarde. A autoria do crime, muitas vezes sublimada, apresenta a outra face: António foi morto por quem ele, dias antes, havia despejado. Cobrador implacável dos imóveis alugados, teria posto fogo na casa para expulsar os moradores, os mesmos que, horas depois, o matariam. Com o fim do pai, morrem também os tempos efusivos da contradição e se inaugura o dos opostos, lados bem definidos dos que vieram da mescla.

Logo, parece que, através do uso de psicoativos, em especial, aqui, de haxixe, assim como por outros meios, a única produção possível é de paraísos artificiais, ou seja, transitórios e contraditórios em si. Novamente, voltamos à relação dialética. Por isso, parece que não basta afirmarmos essa poética construída sob “uma nuvem de haxixe” só pela aproximação entre o *artificial* e a *moda*. Pelo contrário, entendo que há, sim, em *Paraísos Artificiais* ([1860] 1998), traços da estética baudelairiana justamente porque as experiências do mundo psicoativo seriam, tal como o mundo moderno, ambíguas, fraturadas e paradoxais. Também nelas podemos pensar em uma tríade dialética, onde a *tese* poderia ser os efeitos sinestésicos e “maravilhosos”, e a *antítese* as contradições próprias dessa experiência, como a falta de vontade e de ação. Mas, se como afirma Fischer (1987), a modernidade não é capaz de alcançar sua síntese, a não ser via superação das bases capitalistas – que sustentam a modernidade – e daí a revolução social como uma saída, penso que, igualmente, a experiência psicoativa, em Baudelaire, carece de uma síntese, sendo as contradições não superadas, pelo menos não sem uma saída revolucionária, que redimensione o papel da subjetividade e da alteração de consciência na sociedade.

Ilha do Sol, 04 de outubro de 1962

Mariquinhas, minha irmã!

Me agrada igualmente nossa troca de correspondências. Tenho passado tanto tempo aqui, com os bichos e as obras da Ilha, que Paquetá se tornou minha distância máxima. Aí ou na Europa, estaríamos igualmente distantes. No mais, cartas são chiques, e podemos rememorar estas histórias, como a que me contava, e com a qual me acabei de rir.

Eram outros tempos, minha querida, que não voltam mais, ainda bem. A despeito das saudades de Achilles, que também carrego no peito, nada me faz querer voltar àqueles tempos. Prefiro hoje, me ignoram, mas não me privam. Você sabe, um preconceito só, uma carolice.

Vou te contar uma história, que acredito não saber, para você ver como sempre foi isto.

Logo depois de retornarmos com mamãe para Cachoeira do Itapemirim, eu não conhecia nada, nem ninguém. Não que tivesse muito a se conhecer, precisei praticamente inventar aquele lugar. Mas naquela época, eu com uns 15 anos talvez, entediada, ia muito com nossos irmãos às fazendas da família. Insuportável. Os rapazes acreditavam com isto suprir não sei o que que nos faltava, e eu só queria sair dali. Deviam fazer negócios, porque hoje já sabemos que estavam confabulando sobre como repartir nossa herança, mas na época ainda sentia ser uma intenção sincera de manter-nos unidos.

Foi em uma destas idas que ocorreu uma das coisas mais incríveis que experimentei, daquelas que ficam para sempre na memória.

Eram férias de verão e nós caminhávamos por um pasto, eu e Cléa mais atrás. Lembrome de estarmos de mãos dadas e em alguns trechos o capim nos batia nos joelhos. Os mais velhos iam à frente despreocupados, você não estava de certo, nunca disfrutou nessas incursões pelo mato. Conversavam eles sobre coisas do campo, e seguia junto um destes colonos que nunca saíram de lá. Trabalhava com não sei o que e conhecia toda a região.

O terreno não tinha nada de especial, parecendo uma parte mal cuidada e deixada de canto. Eu, entretanto, já sentia todo o poder da natureza, a terra que se movia com a pressão dos nossos pés e os animais no entorno a seguirem nosso passo. Eu não era de lá, ainda me faltava a água, que viria a encontrar aqui, junto ao sol que me bronzeia, mas já me sentia em casa.

E de repente, aconteceu.

O homem agarrou um cogumelo, meio branco, meio marrom e disse algo sobre ser bom para a visão das coisas e comeu. Eu, como me mantinha atrás, apenas vi de longe o movimento. Os outros pegaram também, cada um com o seu. Enquanto uns sopravam, lustravam na camisa, e depois ingeriam, outros, com certa vergonha, guardavam os seus nos bolsos ou paletós.

Eu passei e peguei o meu. Guardei em um bolsinho, que nossa mãe havia costurado em meu vestido. Não tive vergonha, nenhum deles estava reparando em mim. Quando

chegamos em casa, fui para o meu quarto guardar o achado. Escolhi a caixinha de joias, já pensando em como poderia provar aquela novidade. E na exata hora em que estava guardando nossa mãe entrou no quarto e com toda sua violência característica me tirou o funguinho. Claro, não me dei por vencida e roubei a porção de Archilau, tendo uma das melhores experiências da minha vida. Inesquecível!

Mas o incrível nisto tudo é que dois dias depois, inocentemente, os rapazes comentavam sobre a ingestão dos funguinhos na mesa do café da manhã e adivinhe a reação de Dona Etelvina?! Exatamente, muda! Sempre foram assim as coisas, minha querida, e vão seguir sendo. Uma hipocrisia só!

Agora preciso voltar a trabalhar, mas não deixe de me escrever.

No mais, não se preocupe comigo. Estou feliz e mais saudável que nunca, a luz do sol me faz tão bem.

Com amor,

Dora.

Baudelaire e os românticos franceses apontam para essas novas relações entre a cultura e os psicoativos, agora perpassadas pelos signos da modernidade e pelo espaço urbano. O início do século XX continuou investigando e se aprofundando sobre o inconsciente e os processos de alteração da consciência. A própria virada entre os séculos assistiu ao surgimento de um campo de conhecimento que colocaria em foco a questão do inconsciente e do onírico: a psicanálise, desenvolvida por Freud, com auxílio da cocaína, utilizada no desenvolvimento da disciplina. Meu objetivo, nesse momento, não é detalhar os pressupostos freudianos, mas, com certeza, essa mudança de paradigma – em uma Europa com produção cada vez mais especializada e industrializada – abalou a forma de se conceber o sujeito e o mundo, alterando, também, a esfera estética.

Um exemplo dessa influência é o Surrealismo, movimento de vanguarda que, mais que uma escola literária, se colocava como uma forma de produção de conhecimento, ao explorar – por exemplo – elementos como o inconsciente, o onírico e a loucura (DOS SANTOS, 2002). O Surrealismo, assim como outras vanguardas do início do século, formulou suas bases através de manifestos, e logo no início do *Primeiro Manifesto Surrealista*, de 1924, André Breton explicita sua relação com as ideias de Freud:

Cumpra sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delineia-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias. *É possível que a imaginação esteja prestes a recobrar seus direitos* (BRETON, [1924] 2001, p. 23, grifo meu).

Como visto acima, Breton atribui a Freud a abertura da possibilidade de se explorar outro campo, para além do palpável, das “realidades sumárias”; é um mundo de novas sensações e conhecimentos que se abre, e sobre ele o Surrealismo se volta. Se o mundo industrializado cada vez contava e compartimentava mais os espaços e a temporalidade, a “imaginação” parece reclamar seu protagonismo e seu universo como legítimos. Logo, podemos dizer que os surrealistas, ao se aproximarem do onírico e do inconsciente em suas produções poéticas, negavam o seu entorno, a realidade moderna. Para Breton¹⁴ ([1924] 2001), a imaginação, na sociedade moderna, só era permitida se funcionasse “de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária” (p. 16), uma vez que estaríamos restritos a um racionalismo absoluto, capaz apenas de lidar com os dados vistos, experimentados, estreitando, inclusive, a noção de experiência.

Depois que conhecera o Rio de Janeiro, não queria saber de outra coisa – era ideia que não saía da cabeça. “Essa Dorinha não tem jeito mesmo!”, Mariquinhas repetia aos irmãos e ria, enquanto a mais nova batia o pé, repetindo querer viver com Atílio na capital federal. Com o tempo, se esvaziaria o humor destas conversas, sobrando apenas um amontoado de discussões e mágoas. A irmã mais velha de Dora, para quem essa escreve, foi a primeira a sofrer o ostracismo. Ela, assim como Achilles, Eunice e Cléa, além da própria Dora, alegavam não ter recebido sua parte na herança paterna, dividida entre os

¹⁴ Todas as citações aqui, de André Breton, se referem ao “Primeiro Manifesto Surrealista”. A escolha do texto se deve ao fato de ele ocupar uma posição central para compreender a fase dita “intuitiva” do movimento. Como lembra Dos Santos (2002, p. 230), a distinção entre dois momentos do Surrealismo – entre “uma primeira fase dita intuitiva (de 1919 a 1925) e uma segunda fase dita ‘raciocinante’, na qual se coloca a questão do engajamento político” – foi feita pelo próprio André Breton, em uma conferência na Bélgica intitulada “O que é o Surrealismo?”.

outros. Este fato, somado aos embates frequentes com a mãe, foi responsável por desgastar a relação ao limite e a moral religiosa, silenciosamente imposta na casa, aos poucos, separou mãe e filha: bebe demais, fuma, fala como um homem, e esse Izimbardo não vai te levar a lugar nenhum. Levou ao altar, mas também ao rompimento dos laços familiares, algo amenizado com a mudança do casal para Campos. Etelvina, por sua vez, ao se ver viúva, não apenas retornou a Belo Horizonte, como passou a administração de sua pequena fortuna aos filhos homens e cunhados – com exceção de Izimbardo, marcando definitivamente sua posição. Com isso, e com as internações cada vez mais frequentes de Achilles em sanatórios para tuberculosos, Dora se viu sozinha em meio a tudo de que, decididamente, divergia.

Não era criança, se via como mulher feita, por mais que o corpo ainda esguio denunciasse a condição de menina. Naquela idade, pensava, sua mãe já era mãe, e ela ainda aqui, vivendo como se tivesse cinco anos. Não, sua mãe não era seu modelo. Distante, Dora sonhava com os maiôs curtos e os corpos ao sol, as festas no Iate Club e os bailes de carnaval regados a lança-perfume. Seus irmãos eram terminantemente contrários, controlar a Dorinha já era tarefa difícil lá, imagina no Rio, ninguém daria conta. “Eu não garanto nada”, afirmava Atílio, “esta desajuizada causa problemas demais!”. Era verdade, Dora fora responsável por pequenos escândalos em Cachoeira do Itapemirim e na capital mineira, principalmente pelas fantasias, costuradas pela própria, que, escondida da mãe, inaugurava nos bailinhos de carnaval. Sem ser propriamente bonita, se interessava mais pelos desejos do que pelas coisas, o que se aplicava aos homens, sendo difícil vê-la acompanhada, ou por muito tempo no mesmo lugar.

“Uma deslumbrada, o terror dos Vivacqua”.

Se esse racionalismo restringe nossa forma de olhar para nós mesmos e para o mundo no qual estamos inseridos, a imaginação, por sua vez, para Breton, seria “incapaz de sujeitar-se por muito tempo a esse papel arbitrário” (BRETON, [1924] 2001, p. 16). Assim, o Surrealismo não apenas se colocava contrário ao racionalismo moderno, como

vislumbrava um outro mundo, onde a imaginação – o maravilhoso – teria a centralidade merecida:

Eu creio que, de futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*, se é lícito chamar assim. [...] Digamo-lo claramente e de uma vez por todas: o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo (BRETON, [1924] 2001, p. 28, grifo original).

A realidade, ao excluir o plano onírico (maravilhoso), faz-se incompleta, e o futuro, a sua superação, se daria com uma “realidade absoluta”, onde os dois planos – o onírico e o da vigília – coexistiriam. E, a isso, soma-se a formulação do maravilhoso¹⁵ como matéria para a criação estética, uma vez que dele derivam o belo e as “verdadeiras” produções poéticas. Assim, para os surrealistas, o processo de criação consistiria em “remontar às fontes da imaginação poética e, o que é mais, ali permanecer” (BRETON, [1924] 2001, p. 33), o que se daria a partir de um automatismo psíquico, conceito chave para a definição da vanguarda: “Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento” (BRETON, [1924] 2001, p. 40).

Esse trecho faz parte da definição de Surrealismo dada por André Breton, e denota não só a importância do automatismo como lente para ler o mundo, mas, sobretudo, um instrumento de criação estética, uma ferramenta para se alcançar o maravilhoso, o belo. Isso porque, através do automatismo psíquico, o pensamento se veria livre da razão opressora, e a criação poderia se tornar alheia “a qualquer preocupação estética ou moral” (BRETON, [1924] 2001, p. 40). Dessa forma, os surrealistas buscavam desafiar os limites da criação, propondo – no campo da literatura – uma escrita rápida, motivada por um processo contínuo, sem elaboração prévia. A essa forma de escrita se chamou “escrita automática”: “Escreva rápido, sem qualquer assunto preconcebido, rápido o bastante para não reter na memória o que está escrevendo e para não se reler” (BRETON, [1924] 2001,

¹⁵ Breton ([1924] 2001) aborda também a imaginação a partir de sua relação com a loucura. Para ele, os “loucos” seriam reféns, em algum nível, de sua imaginação, fazendo com que estes vivam em seu próprio delírio e, muitas vezes, alheios ao entorno. Breton vê nessas pessoas um certo conforto, já que eles não pareceriam se importar com as sanções sociais, e, mais do que isso, entende que, apesar da imaginação poder trazer eventuais problemas (como a loucura), isso não é motivo para não defendê-la: “Não é o temor da loucura que nos obrigará a deixar a bandeira da imaginação a meio pau” (p. 40).

p. 44). Logo, essa escrita rápida, sem os filtros da razão, seria capaz de fazer com que o sujeito atingisse o universo psíquico, maravilhoso, e livrar-se das amarras estéticas e morais, às quais os artistas se submetem ao se aproximarem da noção de “real”. Desenvolvida através de jogos de improviso, muitas vezes se utilizava de práticas alternativas, como a hipnose e as técnicas de vidência.

Essa breve apresentação do Surrealismo e do automatismo psíquico não perpassa, necessariamente, a experiência com psicoativos – a hipnose, por exemplo, parece ter sido mais explorada. Entretanto, a busca pela alteração de consciência se apresenta como um ponto de contato e, acredito, se a psicanálise alterou a forma de produção de conhecimento do século XX, os surrealistas abriram um espaço maior para a exploração das relações entre o inconsciente e a criação estética. Abriram um espaço maior porque, como dito anteriormente, essa já era uma preocupação dos românticos franceses, mas, como experiência, foi radicalizada e estruturada como uma forma de conhecimento por artistas como Breton, mas também Buñuel, Dalí, Man Ray, entre outros.

Desde a primeira vez que fora ao serpentário do Instituto Ezequiel Dias, o mais genuíno fascínio infantil, convertido a cada dia em uma visão erótica, os corpos alongados se movendo pelos galhos. Trepava nas grades, colava o rosto ao vidro, enquanto todos olhavam ao redor. Causava tanto ou mais horror à plateia que se formava naturalmente ao seu entorno. Inútil dissuadi-la. Enquanto as irmãs corriam enojadas, Dora permanecia ali, movendo apenas a cabeça um pouco triangular, admirando os seres ali enroscados. Naquele momento, ela *era*.

Portanto, parece que desde o início do século a criação poética se veria “perturbada” por esse universo do inconsciente, algo que se expressará, ao longo de todo século XX, em diferentes poéticas, de diversas formas. Também, parece persistir a

necessidade de relatar as experiências psicoativas, como visto desde Thomas de Quincey. Um exemplo disso é o relato de Walter Benjamin, *Sobre o haxixe e outras drogas* (BENJAMIN, [1932] 2015), que se debruça sobre as experiências do autor e seus amigos com o haxixe nos anos 1920 e 1930. Benjamin, além de descrever os efeitos da substância, procura, como visto em outros relatos, relacionar o mundo virtualizado a partir da alteração de consciência com o mundo moderno.

Antes de entrar propriamente no conteúdo do relato, gostaria de ressaltar alguns elementos sobre sua estrutura. Diferentemente dos outros, Walter Benjamin parece se preocupar com a precisão ao descrever os efeitos do haxixe, o que se evidencia pela forma como organiza o relato. Para tanto, ele divide seu texto em algumas partes, as quais chama “Protocolos de experiências com drogas”¹⁶ (BENJAMIN, [1932] 2015, p. 142), em que se dedica a descrever não apenas as suas experiências, como também a de alguns amigos seus, com os quais compartilhava o uso de haxixe. O fato de compartilhar essa experiência, em *Sobre o haxixe e outras drogas*, mais do que apontar um uso social da substância, se revela como positivo quanto à produção de conhecimento em torno da mesma: “[...] o contato com os outros é fundamental para quem toma a droga, se quiser chegar a formular pensamentos e frases articulados” (BENJAMIN, [1932] 2015, p. 156-157).

Dito isso, Benjamin relata sua primeira experiência em Marselha, quando toma haxixe em seu quarto. Vale ressaltar como o autor identifica o início da vivência, de fato, a partir do momento em que começa a sentir as alterações em seu corpo, sendo que, antes disso, afirma ter desconfiado da “potência da mesma”: “parecia-me que o efeito não se faria sentir, ou que seria tão fraco que não precisaria de me preocupar em ficar em casa” (BENJAMIN, [1932] 2015, p. 136). Ou seja, Benjamin sai à rua justamente por não sentir como “fortes” os efeitos, sendo o parâmetro o seu próprio corpo, para além das leituras sobre a substância, o que parece afirmar a importância do empirismo como produtor de uma vivência singular. Ainda, é apenas com essa transfiguração da forma de sentir o próprio corpo que se modifica sua relação com o mundo, com o espaço e o tempo.

“Para quem tomou haxixe, Versalhes ainda é pequeno e a eternidade não lhe basta” (BENJAMIN, [1932] 2015, p. 136). Com esta afirmação, Benjamin parece

¹⁶ Ao tratar da sua experiência própria, Benjamin ([1932] 2015) divide seu “protocolo” em duas partes, nas quais enumera os “Principais momentos das primeiras expressões do haxixe” (p. 142) e “Principais momentos das segundas expressões do haxixe” (p. 145).

sintetizar bem como, sob o efeito do haxixe, as relações com o espaço e o tempo se alteram, algo já visto em outros relatos. Para ele, esses elementos são substituídos, em sua centralidade, por uma outra variante, a “intensidade”. Como imerso em uma busca pela eternidade, Benjamin chama atenção para uma sensação de luminosidade, ou seja, de que tudo seria cheio de vida, de luz, de intensidade; gerando, com isso, uma noção de plenitude e desviando o foco do tempo/espaço como mediadores da relação entre o sujeito e o mundo. Esse foco nas pessoas e nos objetos, como entidades luminosas, geraria, por conseguinte, um desenlace com o mundo, florescendo uma nova sensibilidade: “Resistência a dar explicações. Rudimentos de um estado de ausência de ligação com o mundo. Sensibilidade muito apurada, reagindo a portas abertas, conversas em voz alta, música” (BENJAMIN, [1932] 2015, p. 144).

No secundário abandonou o colégio, “mais uma para a conta de Dorinha, essa pimenta acaba com a saúde de nossa mãe”. “Eu não consigo mais, ela é o próprio diabo na Terra”, repetia Etelvina, fervorosa. Agora eram outros tempos, e a matriarca não fazia mais questão de esconder como sua filha se convertera em um fardo, uma cruz a ser carregada. Sem estudos e sem trabalho, Dora se dizia esperando algo maravilhoso que estava por acontecer, e por isso não tinha porquê se preocupar com o futuro. Só precisava estar no Rio de Janeiro.

“Ela espera o castigo divino, e enquanto não chega garante o meu calvário na Terra, isso sim!”

Por fim, e após tantas reclamações, Attílio resolveu acolhê-la, tornando-se seu tutor legal, mas com uma condição: a de que viesse junto um amigo da família para vigiá-la. O irmão era, na altura, deputado pela Assembleia Constituinte do Espírito Santo e, tendo decidido viver na capital federal para estreitar seus vínculos políticos, não poderia se ver às voltas com os caprichos de uma adolescente mimada. O amigo eleito fora Rubem Braga, que, pelo vínculo com o pai, permanecera ao lado da família por longos anos. Este aceitou o encargo com prazer, ademais por dividi-lo com Eunice, por quem nutria especial afeto. Também não era um problema a mudança de ares, a cidade fervilhava no início dos

anos 1930 e, em verdade, até achava certa graça nos impropérios da menina. Claro, logo viu que não a podia controlar, sempre inventando desculpas esfarrapadas para sumir das vistas de quem quer que fosse.

Talvez o lugar mais certo de encontrá-la fosse a Lapa, onde passava as noites com os amigos e o radialista César Ladeira, que conhecera no carnaval e tornara-se a sua primeira paixão carioca. “Não sabe cantar nem dançar, como atriz então prefiro nem pensar. Mas ela é um estouro, senhores, um estouro! Ninguém segura Dora Vivacqua!”. Era assim que apresentava a moça a quem encontrava pelo caminho, sendo responsável por abrir um outro mundo à jovem que dizia querer ser artista, “de que ainda não sei!”. Com as noitadas, a figura do amigo protetor Rubem Braga se tornara cada vez mais decorativa e as voltas para a casa do irmão, uma mansão no Jardim Botânico, seu próprio calvário. As brigas eram constantes e inúteis, tendo sempre o mesmo desfecho: a fuga para a rua.

A paixão por César Ladeira, contudo, foi rapidamente substituída pelo envolvimento com José Mariano Carneiro da Cunha Neto, e com ele vieram outros ares. Sendo o jovem pertencente a uma das famílias mais ricas da cidade, logo o casal seria visto em lugares como o Copacabana Palace e o tão sonhado Iate Clube, marcando sempre presença com espetáculos extravagantes e de luxúria. Apesar de a origem do rapaz ser um trunfo, o comportamento da irmã fez com que o medo em torno da sua reputação fosse maior, e Atílio, em pouco tempo, decidiu enviar Dora de volta a Minas Gerais. José Mariano a pediu em casamento, ela propôs que fugissem. Diante da dupla recusa, o relacionamento se dissolveu em brigas e a menina aceitou ir para Belo Horizonte, desgostosa e já com ideias de voltar.

Com a mãe não moraria, era impossível. Preferiu a chácara de Angélica, por quem não tinha qualquer apreço especial, mas onde, ao menos, poderia descansar em meio à natureza, naquela ilha calma e bucólica que era a casa com o imenso quintal, os animais e as plantações – e não seria assim toda a capital mineira? Além da irmã, teria que conviver com o cunhado, Carlos, empreiteiro famoso pelo dinheiro e pelas amantes que cultivava. Bonachão, se divertia presenteando Dorinha com tecidos e joias, que ela ostentava pelos corredores, sonhando com a ajuda que poderia receber do cunhado para retornar à capital. Longe de se crer ingênua, acreditava, as investidas não passariam daqueles termos, e ainda conseguiria com isso alfinetar Angélica, que enciumada a

“devolveria” para o irmão, sendo beneficiada por fim. Via tudo como um jogo, no qual era a mais esperta participante.

Decerto não foi o que pensou quando em uma tarde, daquelas de ar parado, seu cunhado entrou no banheiro do corredor. A porta destrancada era um convite, reforçado pela casa desabitada naquele horário. Fez pouco barulho ao entrar, não por ocasião, mas por costume, tendo tantas vezes entrado e saído de cômodos na surdina. De pronto, um susto. Quando Dora se deu conta, Carlos já se transformara em um imenso animal peludo. Um monstro de mãos viscosas, olhos esbugalhados. A retirou da banheira de uma só vez e esfregando o corpo em puberdade contra os azulejos frios, repetia grunhidos que ela, assustada, não conseguia distinguir. Pela primeira vez, teve medo de um animal, visto assim tão de perto. Atônita, só conseguiu repetir:

“Não, não!”

Foi o que Angélica gritou, paralisando a cena. Agora, o ar, que já pairava imóvel, adensava-se com cada respiração ocupando o papel da fala. A de Carlos ofegava pelo corte, em meio ao ataque, olhando para a esposa frustrado e cansado, do que quase tinha sido e da discussão que viria. Sua respiração era a daqueles que se preparam para aguentar mais. A de Dora se fazia descontínua, entre soluços continuava a escapar de sua boca um *não* cada vez mais baixo, tentava buscar o ar, mas já se sentia acabada. Por fim, Angélica bufava pelo nariz, e quando abriu a boca pareceu aspirar toda a tensão instalada, devolvendo-a aos berros, transmutando-a em raiva, elaborada em discurso: “É isso que eu mereço por te acolher, sua puta mirim, vem pra debaixo do meu teto acabar com a minha família! É isso que eu mereço, me diz?! Não, não! Não é, eu não mereço!”.

E continuou, entre tapas e puxões de cabelo, enquanto o marido, um animalzinho acuado, se recolhia no canto para assistir. Só se moveu para cumprir as ordens da esposa de avisar a família, que prontamente apoiou Angélica e decidiu, pelo bem de todos, internar a jovem. Esquizofrênica, os médicos disseram. Passaria dois meses lá, nos quais emagreceria dez quilos, fruto dos maus-tratos, saindo graças à intervenção de Achilles. Quando do ocorrido, estava no sanatório. Ao receber alta, entretanto, soube e, de imediato, além de tirá-la do hospital psiquiátrico, foi à casa de Angélica. Com uma pistola em punho, outra forma de lidar com o deslocamento de ar, ameaçou o cunhado e proibiu o mesmo de pisar em sua casa, por extensão a de Etelvina. A matriarca, apesar de se colocar favorável ao genro, acatou a resolução do filho, que viveria por pouco mais de

cinco anos, conservando todo o tempo a mesma regra. Igualmente, Achilles foi o responsável por avisar Mariquinhas que, isolada, de nada sabia.

Dos que têm nojo e dos que se fascinam perante o movimento. O mundo poderia ser dividido assim, pensou. Sem espaço para as mesclas, quando somos pegos de surpresa pela vida, aquilo que sabe querer emergir de dentro de nós, somos sombra ou luz.

Ela queria a pele bronzeada.

Não parece que, sob o efeito psicoativo, o sujeito estaria imune aos estímulos vindos do entorno – como a música e as conversas. Pelo contrário, sua sensibilidade agora estaria muito mais apta a lidar com estes elementos. Mas, ao invés de produzir um sentido racional sobre essas vivências, pelo qual o usuário de haxixe não estaria interessado, em Benjamin ([1932] 2015), o que importa é a experiência em si, como um convite à eternidade, onde os estágios de vigília e o onírico se entrecruzariam de maneira contínua, sendo difícil estabelecer um nexo entre eles. Talvez por isso a importância de se ter um protocolo, ao anotar as experiências vividas, assim como compartilhar os efeitos com seus pares. Uma vez que o sujeito, por si e no momento em que está sob efeito do haxixe, não se interessa em descrever aquela vivência de forma a se fazer entender, o registro posterior e a observação de outros podem ser lidos como estratégias para que essa outra forma de estar no mundo não se perca nesse estado de “introspecção”¹⁷.

Esse deslocamento na forma de perceber o mundo, também para Benjamin, parece produzir efeitos poéticos, ou melhor, propiciam uma sensibilidade aberta à criação e à percepção estética:

Evidência poética no plano da sonoridade: num dado momento eu afirmo que, na resposta a uma pergunta, acabei de usar a expressão “muito tempo” apenas (por assim dizer) através da percepção de um período de muito tempo na sonoridade de duas palavras. Para mim, isso é uma evidência poética (BENJAMIN, [1932] 2015, p. 143).

¹⁷ “Surge muito levemente, num momento de introspecção, qualquer coisa como vontade de estilização de nós próprios, do nosso corpo” (BENJAMIN, [1932] 2015, p. 143).

A evidência poética se deve à sonoridade das palavras, e não ao seu significado, a que elas remetem racionalmente. Pelo contrário, essa “evidência poética” se expressa na palavra em si mesma, que carrega na sonoridade aquilo que ela denota (“um período de muito tempo na sonoridade de duas palavras”). E essa percepção, por sua feita, só pode ser constatada a alteração de consciência, sendo algo evidente a partir desse deslocamento, quando se perde o interesse pelo mundo racionalizado. Ora, não parece algo tão distante da criação poética pretendida pelos surrealistas, pelo automatismo psíquico, pois, como dito anteriormente, a escrita automática possibilitaria um acesso à linguagem sem as restrições morais ou estéticas vigentes (BRETON, [1924] 2001). Logo, sob efeito psicoativo, poderiam emergir outras evidências poéticas, escamoteadas quando somos limitados pela razão e/ou por estados que não proporcionem alteração da consciência.

- Em Belo Horizonte não pode ficar. Na capital é pior ainda. Só dá trabalho, é impressionante! Vai viver com Archilau, vamos ver se na fazenda ela sossega, quero ver aprontar naquele fim de mundo, no meio dos pés de café.

- Olha que ela consegue!

Beg chegou no casarão com os olhos arregalados. Quando o patrão perguntou o que ocorrera demorou alguns segundos para achar a voz dentro de si, a mesma que estancou ao ver o pulo que o homem dera da poltrona. Archilau era conhecido como um homem calmo e justo mesmo pelos empregados. O menino nunca o vira tão exaltado, mas não era por menos. Saiu esbravejando pela porta afora e como um foguete voltou com Dora puxada pelo braço, as roupas vestidas de qualquer jeito. Mandou chamar a família, que esperasse em seu quarto.

- Conta de novo, menino! Eu quero ouvir direito o que essa desavergonhada fez!

Gaguejou.

- Vigiava a menina de perto, como o patrão mandou, e ela lá se divertindo no mato. Fiquei de longe pra não assustar, mas ela me viu e me chamou pra perto. Pensando que podia precisar de ajuda, eu fui. De repente, ela sumiu no meio do arbusto e quando voltou já estava do jeito que contei.

- De que jeito, moleque?!

- Coberta só com três folhinhas e com as cobras-cipó... Disse que era Eva e me pediu pra pegar a Kodak, pra tirar um retrato...

Nesse momento, Dora riu, levando um safanão. Ria da cena em sua memória, “os homens sempre contam meias verdades, nunca mentiras”. Beg omitira que, mais do que acompanhá-la, ele a espiava do alto de uma árvore, em um voyeurismo campestre. Percebendo o olhar compenetrado, se despiu toda e dançando convidou-o para descer. Os olhos de Beg se mantiveram vidrados no corpo totalmente nu da mulher, visão original para ele, que se sentia hipnotizado, acompanhando o movimento daquele ventre ainda totalmente branco, anterior ao bronzeado que seria sua marca. Depois foi como contou, o fascínio se convertera em medo e a beleza se dissolveu no grotesco do incognoscível.

Quiseram bater, não, ninguém me encosta um dedo, vara o vaso, a testa do outro sangra, é doente, todo mundo está vendo, esquizofrênica. Segunda internação, menos tempo e mais sedativos, sairia com a ajuda de Mariquinhas, não sem a mediação de Achilles. Voltaria para o Espírito Santo. Não poderia voltar, não de novo. Não a toleravam. Iria ao Rio. Fugida, Mariquinhas guardaria segredo, ela mandaria notícias para a irmã. Tinha a prima Nila, a ajudaria. Não esperaria os 21 anos, faltava pouco mas não, agora era muito. Já tinha até quarto para alugar em uma ordem de irmãs, só precisava contar uma história. Sabia fazer isso. Era hora de começar, sentia o calor dentro de seu corpo, aquele mesmo que nascera na planta de seus pés, vindo da terra, e queimara por dentro cada laço com os que, frios, não a compreenderam.

Que ficassem com a clausura, seria divina.

Essa nova sensibilidade, aludida por Benjamin, não exclui os efeitos negativos provindos do uso do haxixe, como o seu caráter depressivo e certo mal-estar, que se desdobra em sentimentos como a dúvida e o ceticismo. Para desenvolver tal ideia, Benjamin parte desse sentimento de estar apartado do mundo, como um transe; algo que pode começar de forma “amável e sociável” e acabar como algo depressivo, que se daria da seguinte forma:

Dupla estruturação dessa depressão: por um lado, medo, por outro, uma indecisão quanto a uma questão prática a ele ligada. [...] A grande esperança, ou desejo, ou nostalgia de, na experiência do transe, chegar perto de algo de novo e intocado: desta vez não se alcança esse estado pela sensação de ter asas e esvoaçar, mas pela descida de um monte com o corpo cansado, absorto, descontraído, sem pressas, indolente. [...] Pode dizer-se, em termos gerais, que a sensação do “lá fora”, do “fora de nós”, se associa a um certo mal-estar (BENJAMIN, [1932] 2015, p. 146-147).

Não se trata, portanto, de duas experiências distintas, mas de dois lados, duas faces do mesmo “transe”. Sob o mesmo efeito, seria possível sentir essa liberdade e essa transfiguração da sensibilidade – algo como a possibilidade de voar, de ter asas e de se deslocar – e, da mesma maneira, sentir-se depressivo, com medo daquilo que vivencia, acompanhado de uma indecisão sobre como agir no mundo sob efeito do haxixe. São duas imagens contraditórias que se abrigam sob a mesma experiência: o voo e a descida do monte, o eufórico e o depressivo. E, diante desse declínio, todo o fascínio e intensidade percebido através do corpo – lembrando que é a partir dele que a experiência se realiza – , torna-se fatigado, cansado e desorientado, culminando em uma postura indolente, inativa.

Ora, ainda que Benjamin ([1932] 2015) não faça nenhuma menção a Baudelaire ([1860] 1998), os aspectos negativos relatados por ele em muito se parecem com aqueles apontados pelo poeta romântico, como a falta de ação e a capacidade de concretizar as visões em criações estéticas. Parece que, apesar de nem sempre falarem sobre a mesma substância, os relatos acabam se voltando para os mesmos aspectos, como a transfiguração da relação com o espaço/tempo e a oscilação entre esses estágios – eufóricos/depressivos, positivos/negativos. Com isso, penso que, de novo, se afirma o valor da experiência em sua singularidade, pois, diante da alteração de consciência, cada sujeito vai lidar de uma forma com esses elementos que oscilam e se apresentam em

constante trânsito, além de ressaltar seu caráter dialético. Talvez seja justamente isso que motive a produção de novos relatos: não o confirmar ou o refutar o que foi dito, mas ampliar o espectro dessa outra realidade, tão plural em sua diversidade.

O ano de 1937, apesar do entusiasmo que Dora trazia consigo, dava contornos ao clima na cidade, com pinceladas de esperança para alguns e de insegurança para outros. Atílio pertencia ao segundo grupo. Tendo sido fechada a Assembleia Constituinte, se viu obrigado a voltar a advogar, sendo acompanhado pela constante preocupação de como se reinserir na arena política. Era o início do governo Vargas. Para a jovem uma vantagem, uma vez que, ocupado com sua carreira, o irmão não queria sequer ouvir seu nome, muito menos saber do que aprontava no Rio de Janeiro. A família seguia a mesma toada, postura que se manteve até terem notícia de que a irmã não só havia reatado com José Mariano, proporcionando novamente escândalos públicos, como já viviam juntos, ao ignorar a necessidade do casamento. Desta vez, procurando lidar com a situação e acalmar os ânimos, Atílio garantiu à mãe que o casal estava noivo e logo ele mesmo providenciaria a cerimônia. Uma mentira na qual ninguém acreditava, mas que, naquele momento, bastou, diante do cansaço geral dos familiares. Etelvina, então, como forma de ter a última palavra, enviou Capitu, a antiga babá, para a casa de Dora, com o intuito de vigiar a filha. A tentativa foi novamente frustrada, restando à empregada ser testemunha ocular das crescentes brigas entre o casal.

Se dizia entediada com a vida a dois, não por sentir falta de outros homens, não sentia, mas por já antever estar construindo uma outra forma de clausura para si. Precisava de algo diferente, para se enxergar no mundo. Os caminhos encontrados para isto irritavam o namorado, motivo para iniciar as intermináveis discussões. Dentre os desejos de Dora, foi um curso de dança que iniciou o que resultaria na separação. Não era à toa, a academia que o oferecia, Eros Volússia, tinha apresentado na última temporada *A dança do fogo*, espetáculo que a encantara, mesclando ritmos ainda raros de serem ouvidos na capital, como o frevo e o maracatu. “Isso não presta, Dorinha, pelo amor de Deus!” – repetia José Mariano. Depois de muito empenho, ela o convenceu, instaurando uma trégua, e iniciou as aulas, mas as duas coisas logo cessariam. Não queria seguir outra

pessoa, ser como um negativo, apenas o contra factual de um outro. Não precisava de um sistema pronto, inventaria o seu próprio, e se o como ainda era nebuloso, já entendia que enquanto se mantivesse presa a amarras – cursos, casal, passos, professora, marido – a tudo isto que lhe dizia o que fazer, não conseguiria se enxergar.

Quando pensamos na virada da metade do século, em relação aos psicoativos, a primeira evidência a ser ressaltada é a implementação da política de “guerra às drogas” que, como dito anteriormente, através de uma regulamentação internacional, proibiu uma série de substâncias, tais como a *Cannabis*, a cocaína e a morfina (CARNEIRO, 2005). Nesse momento, somadas às experiências de alteração da consciência, surgem discursos que se contrapõem à política policialesca em torno da questão, como é o caso da geração *beat*, da qual foram autores expoentes Ginsberg, Kerouac e Burroughs. Tanto em seus textos prosaicos e poéticos, como em palestras ou falas públicas, esses autores ficaram marcados por se colocarem contrários à política de drogas do Estado, atrelando o proibicionismo aos altos números de dependentes químicos e à clandestinidade à qual outros usuários eram relegados – em muito reduzidos às alcunhas de traficantes e usuários (WILLER, 2015).

Mas, antes de voltar a essa questão, tão central para pensar nessas novas relações, um outro elemento se soma a este cenário. O início da segunda metade do século XX se via imerso em profundas mudanças, relacionado-as, por um lado, a todo o contexto do pós-guerra e, por outro, ao surgimento da contracultura. Esses dois elementos, contudo, não se viam apartados. Como explica Roszak (1972, p. 54), a contracultura se deu como “uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante¹⁸”, sendo sua marca o choque geracional. Ou seja, a contracultura foi protagonizada pela juventude, se opondo aos valores estabelecidos, encarnados nos

¹⁸ Roszak (1972) escreve em 1968 e seu texto, portanto, para além de contribuir criticamente para o período, se apresenta como uma produção que se deu no próprio momento, o que contextualiza a perspectiva apresentada pelo autor.

costumes das gerações antecessoras. Daí, derivaram e convergiram *beats*, *hipsters*, *hippies*, ramificações da esquerda e toda a sorte de ocultistas, orientalistas, entre outros.

Para Roszak (1972), um dos elementos centrais que constroem o cenário em oposição ao qual a contracultura vai insurgir é a tecnocracia. Segundo o autor, essa expressão ápice dos valores modernos não se restringiria ao capitalismo, uma vez que o socialismo soviético – a contraparte em um mundo cingido pela Guerra Fria – também estaria sufocado por problemas próprios da tecnocracia, como a burocracia e a ânsia pelo desenvolvimento tecnológico. Logo, para Roszak (1972):

Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. [...] A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos (ROSZAK, 1972, p. 19).

Ora, não é difícil imaginar esse cenário, uma vez que a Guerra Fria servia de pano de fundo para uma corrida armamentista que aquecia todo o mercado de armas e os outros, que gravitavam em seu entorno. Mas, como dito acima por Roszak (1972), não apenas a própria indústria ou as esferas políticas e econômicas se viram inundadas pela chamada tecnocracia; pelo contrário, ela invadiu todos os campos da vida social, muitas vezes através da figura do “especialista”. Sob o respaldo científico, a segunda metade do século XX fabricou seus técnicos nas mais diversas áreas, ou, nas palavras de Roszak (1972, p. 20): “a tecnocracia é o regime dos especialistas – ou daqueles que podem empregar os especialistas”. Para o autor, essa nova estrutura agiu como uma forma de controle social, tendo em vista que a perspectiva deles, ao ser legitimada, o fazia em detrimento das demais, afirmando seu totalitarismo, ainda que, não necessariamente, venha acompanhado de coerção física e/ou policial: “A característica principal do regimento dos especialistas está no fato de que, embora possua amplo poder coercitivo, ele prefere extrair-nos submissão explorando nossa profunda lealdade para com o cientificismo” (ROSZAK, 1972, p. 22).

A contracultura, nesse contexto, parece romper com esses vínculos de lealdade. Isso porque, mais que um movimento coeso, a contracultura reuniu diferentes grupos que,

embora não concordassem a ponto de comporem um programa uníssono, se aproximavam na forma de vida, como um contraponto à ordem estabelecida. Nesse esteio, contra esses especialistas, emergiu uma valorização da experiência, como uma maneira de conhecimento alternativa. Logo, começaram a surgir, nas universidades, cursos que se ligavam a outras matrizes de conhecimento, como meditações e distintas práticas extraocidentais:

Teosofistas e fundamentalistas, espiritualistas e adeptos da crença na terra plana, ocultistas e satanistas... não é novidade que sempre houve elementos anti-racionalistas em nosso meio. A novidade é que uma rejeição total da ciência e dos valores tecnológicos surgisse tão próxima do centro de nossa sociedade, ao invés de aparecer na periferia inexpressiva (ROSZAK, 1972, p. 62-63).

- Elas dançam alucinadas, em torno da santidade. Puras, requebram e pulam o folgado com serpentes enroladas ao corpo, junto aos sátiros, trôpegas de vinho, aquele que é o alimento líquido para os que sofrem diante das iniquidades da Terra. Não é bonita a imagem, estas mulheres vindas do Oriente, em êxtase, dançando com serpentes? Santas em festa, eu também quero!

A prima apenas a olhava, um pouco paralisada. Apesar da forte amizade entre as duas, Nila preferia sua vida previsível, não compartilhando da megalomania de Dora. Depois de um tempo de perplexidade, tentou explicar que aquilo era mitologia, e não verdade, que ela estava impressionada com o livro que comprara no Largo da Carioca, que essa história de cobra era besteira, ninguém fazia isso.

- Se não fazem, melhor, vou ser mais original ainda. E a mim não importa que seja mitologia, aposto que o horror e o fascínio ali descrito, vindo dos que viam estas mulheres de fé verdadeira, se mantêm. Aposto que eu também, se subisse nos palcos assim, com uma serpente a deslizar pelas minhas curvas, iria provocar a mesma reação. Iria não, vou, você ainda vai ver meu ritual, Nilinha querida! – e ria loucamente.

Demorou cerca de dois anos, entre picadas e uma pequena mortandade das jibóias que passaram pelo seu apartamento durante aquele período. Escolhera a espécie por não

ser venenosa e possuir o comprimento adequado para causar o efeito desejado. Sabia que, apesar da rápida passagem pela Eros Volússia, continuava sendo uma dançarina desajeitada, mas acreditava que, com a incorporação dos batuques e maxixes, até sua forma de mexer faria parte do *exótico*, não queria mesmo o comum, não era uma *girl* ou uma vedete. Ao final, conseguira o afeto e a domesticação de Cornélio e Castorina, casal de jiboias que a acompanhariam por palcos e vida até o final dos anos 1960, quando seria assassinada.

Foi no Circo Pavilhão Azul que se apresentou pela primeira vez. Enrolada em Cornélio e Castorina e vestindo apenas algumas folhas de parreira, pensou em Beg enquanto ouvia lá fora, no picadeiro, ser anunciada “a bailarina mais sexy das Américas, a mais ousada, de quem os senhores não irão se esquecer, a nossa Luz Divina”. Em pouco tempo, o menino, que a essa altura já devia ser homem feito, poderia contar que, antes de todos, dos inúmeros políticos e da ralé, das estrelas do cinema americano e dos pescadores, teria a visto em pelo, da mesma maneira que agora subia aos palcos, ostentando sua nudez santa. Ele, que provavelmente continuava enterrado na mesma fazenda no Espírito Santo. Ela, que fazia o mundo girar, revirando a arbitrariedade dos signos.

Tinha sido Dora Vivacqua, agora era Luz Divina e logo, como um rastro de pólvora a lamber a cidade quente, seria *Luz del Fuego*.

Não se trata, então, de tal deslocamento – para fora dos limites científicos e racionais – ser novo, mas sim de reconhecer o papel que teve dentro da contracultura e como ele conseguiu permear novos espaços, como o ensino superior. Os “elementos anti-racionalistas”, na busca de novas formas de conhecimento, perpassavam, como dito, uma descoberta e/ou resgate de outras culturas – como as orientais e ameríndias – mas, também, o uso de novas substâncias psicoativas. Então, essa procura pelas experiências e por outras formas de organizar o conhecimento talvez ajude a entender a repercussão de sucesso que tiveram os relatos do inglês Aldous Huxley, *As portas da percepção* e *Céu e inferno* (HUXLEY, [1954] 2015). Seus textos acerca da mescalina foram centrais, em

meados dos anos 1950, para a popularização dos lisérgicos¹⁹. Assim, ainda que a segunda metade do século XX assistisse à diminuição drástica das pesquisas acerca dos psicoativos, os relatos de Huxley foram responsáveis pela difusão do LSD, substância marcante nas práticas da contracultura. Como aponta Carneiro (2005, p. 59):

No início do século XX, desde que a mescalina foi isolada de amostras do cacto peyote, em 1897, por Arthur Heffter, e sintetizada em laboratório, em 1919, por Ernst Späth, difundiram-se diversas experiências de cientistas, psicólogos, escritores e artistas com esta droga. Mais tarde, Aldous Huxley, que identificava nas viagens psicodélicas veículos para o transporte dos antípodas mentais, tornou-se a partir do início dos anos 1950 um expoente marcante de uma aventura cultural de desbravamento pioneiro de um novo campo epistemológico, quando se difundiu o LSD, descoberto por Albert Hoffman em 1943.

Não foi, portanto, Huxley o primeiro artista ou intelectual a usar a substância, mas seu relato foi responsável por divulgar o LSD, e seus efeitos sobre a mente; o LSD que, nas décadas seguintes, ganharia um grande espaço na cultura urbana. Em *As portas da percepção*, Huxley ([1954] 2015) afirma já ter lido estudos sobre a substância, antes de utilizá-la, mas ressalta que seu interesse se deveu, também, ao fato de que era encontrada em um cacto – o peiote – usado pelos índios do sudoeste dos Estados Unidos. Assim, Huxley afirma que, enquanto para a ciência a mescalina configurava uma descoberta, ela era “um amigo de longuíssima data. Aliás, bem mais que um amigo. [...] eles ingerem uma raiz que chamam de peiote e veneram-na como se fosse uma divindade” (HUXLEY, [1954] 2015, p. 9), sendo o cacto considerado uma divindade por eles.

Ora, se a experiência com a mescalina por si só já era capaz de produzir uma outra percepção da realidade – antirracionalista –, parece que o fato de o uso do peiote ser uma prática ameríndia se tornou um atrativo ainda maior, não apenas para Huxley, como para seus leitores²⁰. Ou seja, partindo das considerações de Roszak (1972) sobre a

¹⁹ O grupo chamado de substâncias lisérgicas abrigam aquelas conhecidas pelo senso comum como “psicodélicas” ou “alucinógenas”: “Essas drogas são basicamente as seguintes: o LSD, a mescalina, a psilocibina, a DMT e também as anfetaminas psicodélicas como o MDMA, das quais existem ao menos algumas centenas análogas. Suas características físico-químicas são a muita baixa toxicidade e a também baixíssima dose mínima necessária. Quase não produzem efeito fisiológico, exceto certa midríase (aumento de pupila) e taquicardia. A natureza fundamental do seu efeito é psíquica, esfera que sofre uma ação impactante dessas drogas” (CARNEIRO, 2005, p. 58). Vale ressaltar que a psilocibina é o que confere a alguns cogumelos a propriedade psicoativa. Portanto, ainda que distintos, em suas especificidades, a mescalina, o LSD e os cogumelos pertencem ao mesmo “grupo”, congregando características próximas.

²⁰ Digo “parece” porque, obviamente, seria necessário um estudo detalhado da recepção das obras para afirmar isso. Entretanto, gostaria de chamar a atenção para uma outra obra que teve, e têm, uma grande

contracultura, *As portas da percepção* e *Céu e inferno* pareciam se encontrar fora dos limites da tecnocracia, o que, possivelmente, gerou interesse e afetou a sua recepção. Apesar disso, a experiência de Huxley (2002) foi acompanhada por especialistas, tendo em vista que, como ele mesmo afirma, a mesma se deu pela primeira vez quando, em 1953, soube de um laboratório na Califórnia que procurava pessoas para testes com a mescalina, sendo ele, por fim, voluntário.

Os relatos de Huxley ([1954] 2015), como os outros, gravitam em torno de temáticas próximas, como o tempo e a relação com a obra de arte. De início, tal como Benjamin ([1932] 2015), Huxley só passa a considerar a experiência a partir do momento em que sentiu as alterações corpóreas, o que acontece trinta minutos após a ingestão. Sua primeira mudança de perspectiva é em relação à intensidade dos objetos, o que igualmente faz lembrar o relato de Benjamin ([1932] 2015), ainda que as substâncias sejam distintas. Huxley ([1954] 2015) sente-se completamente atraído por objetos cotidianos – um vaso de flor especificamente – pela “luz viva” que deles irradiava. O espaço e o tempo, em contrapartida, perdem o valor.

Novamente, esses elementos, tão centrais na nossa percepção do entorno, parecem perder seu valor. Para Huxley ([1954] 2015), o espaço simplesmente era desconsiderado, já que na mente aconteceriam as grandes transformações: “O que realmente importava era que as relações de espaço haviam perdido grande parte de sua relevância e minha mente agora percebia o mundo de acordo com categorias outras que não as espaciais” (p. 18). Logo, a mente muda o foco, concentrando-se na “existência” em cada objeto – a luz viva – que se expressa em intensidade, não importando onde se passe essa vivência, nem quanto tempo transcorra enquanto se contempla um objeto. Dessa maneira, o tempo é convertido em um perpétuo presente, só importando o instante, intenso em si mesmo. E, para Huxley ([1954] 2015), esse estágio se apresenta graças a uma onisciência, alcançada com a mescalina. Isso não porque ela produza esse estágio mental, mas porque, para alcançarmos essa onisciência – que todos temos –, devemos superar os estrangulamentos da mente e do sistema nervoso, que funcionariam como válvulas. A mescalina, por sua vez, desobstruiria tais válvulas, fazendo com que o sujeito tivesse contato com sua

repercussão e igualmente se centra na experiência ameríndia com o peiote, ainda que não só: *A erva do diabo – os ensinamentos de Dom Juan*, de Carlos Castañeda (2011), publicada em 1968. Ainda que o livro se deva ao trabalho etnográfico de Castañeda, sua obra foi lida de forma ampla, não apenas por antropólogos, sendo também uma importante referência para a divulgação dos lisérgicos, em geral, e do peiote, em específico.

onisciência e, assim, passasse a considerar outras variantes da realidade, como a intensidade e o mundo cromático.

É essa onisciência que garantirá uma postura de contemplação, ou um acesso direto à mente, às “antípodas mentais” (HUXLEY, [1954] 2015), onde se enxerga um mundo claramente definido. Isso não significa, entretanto, que o autor considere apenas efeitos positivos acerca da mescalina. Pelo contrário, sobretudo em *Céu e inferno*, Huxley (2002) atenta para os possíveis estados aos quais a substância pode conduzir, como a um êxtase religioso (céu) – e aí somos reportados novamente às práticas ameríndias com peiote – ou a estados próprios da esquizofrenia (inferno), nos quais o efeito se converte em dores e sofrimentos; de qualquer forma, a intensidade se mantém.

Huxley ([1954] 2015), agora em *As portas da percepção*, é igualmente crítico ao pensar sobre o uso lisérgico e a política proibicionista. O autor afirma que o homem sempre irá buscar “drogas”, meios de transcender a realidade, como já faz com o álcool, o tabaco e a cocaína. A política de fechar essas portas da percepção é, portanto, ineficaz, uma vez que ela não acabaria com os usos sociais já estabelecidos. Pelo contrário, o mais inteligente seria substituir o uso de substâncias nocivas, como as citadas acima, por uma “porta da percepção” melhor – a mescalina. Entretanto, ele ressalta que a substância também não seria perfeita, pelo prazo exageradamente longo do efeito da mesma, e pela característica de o indivíduo fechar-se em si mesmo, como uma forma de evasão da sociedade.

Detidamente sobre a obra de arte, a partir da experiência lisérgica, Huxley ([1954] 2015) expõe uma perspectiva interessante. Por um lado, coloca como os símbolos seriam superficiais, por serem incapazes de se converterem naquilo que representam, não conseguindo alcançar a “existência”, como quando no êxtase lisérgico:

Suponho que a arte é apenas para principiantes ou, então, para aqueles que se enfiaram resolutamente num beco sem saída, que resolveram contentar-se [...] com símbolos no lugar daquilo que eles simbolizam, como receitas elegantemente compostas em lugar do jantar propriamente dito (HUXLEY, [1954] 2015, p. 26).

Logo, o interesse pela arte seria como se interessar por uma “falsificação”, algo ingênuo ou “para principiantes”, pois não se chegaria de fato às coisas – e, aí, a metáfora

das receitas e do jantar parece bastante ilustrativa. Mas, por outro lado, o escritor chama a atenção para o fato de que algumas obras de arte – que estariam, inclusive, agregadas sob características formais – não só não se enquadrariam nessas “ilusões” da arte e do signo, como seriam capazes de atuar de forma análoga à mescalina. Ou seja, dependendo da obra e da perícia do artista, a contemplação também poderia ser uma forma de acesso às antípodas mentais, garantindo uma experiência, de fato, com a essência das coisas.

A partir daí é a biografia da artista que se sobrepõe, e o acúmulo do que foi retirado do trabalho de Cristina Agostinho (1994) se faz mais presente. Luz del Fuego dizia que o Brasil era um país sem memória, e talvez este seja o motivo das novas gerações desconhecerem a dançarina, ou ao menos seja provavelmente o que ela diria sobre isso. Não sendo o objetivo da pesquisa a escrita de uma narrativa por si só, cabe, neste momento, apresentar brevemente alguns elementos marcantes da trajetória artística de Luz, não esquecendo como, nesses momentos, a família não desaparece. De novo, as zonas de contato. A narrativa vai se entrecruzando com a pesquisa e, talvez, não tenha sido inútil ler até aqui – era preciso apresentar a personagem. E era preciso também mapear o campo simbólico no qual ela é criada, engendrado pela própria, criadora e criatura da artista que seria. Mirar a família, logo, como uma forma de escrever outros textos para que a carta, dentro dessa pesquisa, caiba.

No final dos anos 1940, Dora passava a realizar seus espetáculos não mais apenas em picadeiros, estreando em pouco tempo nos palcos de teatros, onde seria aconselhada a mudar seu nome, Luz Divina, para algo mais atrativo, mais *exótico*. Na versão oficial, a escolha do nome Luz del Fuego se deve à marca argentina de batom (vermelho, claro) homônima, usada por cantoras e dançarinas famosas, inclusive por Carmen Miranda. As versões oficiais, entretanto, não são as mais confiáveis quando se fala da “bailarina do povo” (AGOSTINHO, 1994). Tida como uma figura única, de relações íntimas com o governo e os mais diversos políticos e militares, atraía multidões, em um misto de desejo e despeito – ou ao menos assim são narrados os eventos em que a moça apareceu nua em vias públicas, como quando desfilou em cima de um carrinho da Kibon, apontando desde a Galeria Alaska e cruzando toda a Avenida Atlântida, ou quando parou o Viaduto do

Chá, em São Paulo, com todos os pelos à mostra e tingidos de verde-esmeralda. Sendo um verdadeiro feixe luz que apenas passava pelos lugares, era difícil agarrá-la: nas festas não permanecia, e em seus amores muito menos. Um escândalo incessante.

Na mesma década, publicaria seu primeiro livro, *Trágico Blackout*, no qual, partindo de seus diários, e portanto de um tom autobiográfico, conta a estória de uma mulher que busca sair da prostituição. O texto escandalizou a comunidade leitora, que se deparava com o escracho de hipocrisias a ela muito íntimas – fato corroborado pela dedicatória ao antigo amante, José Mariano. Mas a festa durou pouco, pois Atílio, personagem sempre presente, e na altura já senador pelo Espírito Santo, mandaria reter e queimar a maior parte da tiragem, impossibilitando a circulação da obra. Para o irmão, ela continuava a não passar de uma exibicionista, sempre focada em destruir o nome da família, algo que ele, constantemente, tentava afastar da imagem de Luz. Apesar disso, e de suas investidas contra a bailarina, o contato desta com os políticos tornava quase impossível o anonimato absoluto do sobrenome da jovem. Dora, pelo contrário, buscava se beneficiar do moralismo medroso dos Vivacqua e, mais de uma vez, ao se ver sem dinheiro, fora para as escadarias do senado, onde o irmão, para impedir que a mesma tirasse a roupa, lhe pagava o suborno.

A visão que a artista tinha de si mesma, uma bacante moderna, era totalmente distinta da maioria, tendo inúmeras vezes polemizado com a opinião pública, que insistia em a colocar como prostituta, amante de políticos e nada mais, ou, na melhor das hipóteses, vedete. Não o era, pelo contrário – o que fazia era único, dizia. Quem vivesse na época poderia ver como esta distinção se materializava na rivalidade e nos bate bocas das mulheres mais quentes do Rio de Janeiro, como aqueles entre Luz e Elvira Pagã, ou com a vedete Virgínia Lane – todas tiveram um lugar ao sol, mas não o mesmo.

Para a dançarina das serpentes, a confirmação de seu espaço viria com o movimento naturista, do qual seria pioneira na América Latina. Desta maneira, e sobretudo inspirada pelas revistas do naturismo alemão, Dora lançaria nos anos 1950 seu segundo livro, *Verdade nua*, este voltado para as bases do movimento nascente no país. Novamente, Atílio seria responsável por eliminar a maioria dos exemplares, sendo igualmente autor, anos depois, do misterioso desaparecimento, em um acidente de avião, das cinquenta mil assinaturas que Luz del Fuego conseguira com suas apresentações para legalizar o Partido Naturalista do Brasil (PNB), onde a artista proclamava “menos roupa e mais pão!”.

Neste meio tempo, Luz del Fuego enchia as plateias de teatros, boates e circos, e até mesmo de estádios – como quando, em Salvador, superou em bilheteria o clássico local. Sendo seu público predominante composto por homens, isto parecia o máximo que se podia dizer. Isto é, a carreira da dançarina incluía se apresentar em casas de extratos sociais muito distintos. Turnês internacionais, teatros importantes, feiras do interior, boates de quinta, picadeiros, cinemas, festas particulares de luxo, praias, revistas e jornais, cais. Luz del Fuego, com seu trânsito maleável pela sociedade brasileira, e mais, a carioca, garantiu o que parecia um projeto: nacionalizar-se como objeto de desejo no imaginário do homem brasileiro. Parecia se comprazer sabendo que o deputado e o pescador eram iguais em sua nudez.

Nem por isso cultivava qualquer pena dos homens: pelo contrário, se valeu deles enquanto pôde para o êxito de seus projetos pessoais. Prova disso foi a licença dada pela Marinha brasileira para que ela tivesse cessão de posse de uma ilha, sua casa até o fim dos seus dias – a Ilha do Sol. A conquista viria depois do episódio partidário, que afastou de si muitos de seus amigos provenientes da política, temerosos das retaliações que Attílio prometia. Sem sucesso com seu pedido, conseguiu, “ao menos como um prêmio de consolação”, uma entrevista com o Almirante Renato Guilhobel que, entre as quatro paredes de seu escritório, acabou cedendo aos caprichos da jovem artista. “Mas não se iluda, que a ilha da Tapuma de Dentro não é fácil, ela é igual a você!”.

Era mesmo. Apesar de se cercar da exuberante ilha da Jurubaiba e da orla de Paquetá, o contato mais próximo com a civilização, a ilha da Tapuma de Dentro, depois rebatizada de Ilha do Sol, era um terreno árido e de difícil acesso, tendo apenas os bananais de verde. Enquanto parentes e amigos acalmavam seu irmão, dizendo que ela iria desistir desta ideia em pouco tempo, Dora consolidava, com poucos amigos e ajudantes, a primeira colônia naturista da América Latina, e portanto do país – um clube que teve cifras impressionantes de sócios em seu auge.

Criara seu próprio método.

Em pouco tempo, os jornais e as revistas se viram obrigados a falar das ideias de Luz del Fuego, posto que alcançava a todos a curiosidade sobre a ilha e o movimento nascente. A curiosidade se atiçou ainda mais, ao saírem algumas notícias: “a ilha tem regras rígidas, com roupa nem a polícia pode entrar, ela não deixa. Dizem que até mesmo celebridades de Hollywood tiveram que voltar, não puderam atracar”. Ou mesmo: “os

bailes de carnaval congregam a mais alta estirpe do Rio de Janeiro e do Estado da Guanabara em um espetáculo de orgias, álcool e outras substâncias já proibidas em nosso estado. A anfitriã, entretanto, raramente é vista no salão, apesar de sempre encantar quando passa”.

Ambas eram verdade. “Entendendo o naturismo como um retorno a um estado natural do homem – Dora havia lido Rousseau na adolescência, presente de Achilles –, a nudez é vista como uma forma de combate às hipocrisias e imoralidades modernas, aquelas que nos atam aos preconceitos, como a um poste. Por isto, aprender a conviver com a própria nudez e a do outro é, em último caso, uma forma de retorno à harmonia e à natureza, ao que temos de melhor”. Estas ideias, escritas em *Verdade nua*, e de certa forma censuradas, ela dizia, pediam o respeito a algumas regras básicas, como a proibição das práticas sexuais e o uso de bebidas alcóolicas na Ilha. A nudez era sã e santa. Logo, Luz incentivava a prática de esportes e o estudo do naturismo ao redor do mundo, sendo recorrentes as fotos das exposições de documentários na Ilha do Sol. A presença de famílias também era incentivada, apresentando uma faceta totalmente oposta da dançarina das jiboias. Ao chegar no local, entretanto, se encontraria ainda a mesma mulher, o mesmo corpo, nu, enredado em Castorina e Cornélio, e rodeado de inúmeros cães.

Voltando ao seu apreço pela mitologia e pelas culturas antigas, ela dizia, com ar sério, quando a indagavam sobre os bailes: “No carnaval é diferente, é invertido. Tudo pode, tudo é divino!”. Preparava a maior festa do Estado da Guanabara, com convites seletos, ainda que numerosos, mas que sempre era aquém do público presente. A única regra era a nudez, sendo permitido apenas o uso de máscaras. Do resto, não queria saber. Não queria mesmo, pois, após uma breve aparição, se refugiava com um homem, uma cobra, um cachorro. Com seus animais.

A Ilha decerto foi parte de uma virada importante na carreira de Luz del Fuego e na consolidação de sua memória. Por um lado, ela materializou o ponto que a artista sempre tentara provar. Longe de ser uma desajustada, tinha um projeto estético e, ligado a ele, uma elaboração sobre a sociedade. Nunca foi sobre a nudez, ou sobre o que, velados pelos preconceitos, aqueles que investiam contra ela pensavam sobre a nudez. Por outro lado, a Ilha do sol foi o cenário das imagens mais icônicas desta mulher, objeto de desejo na virada do século passado – como cenas de barcos chegando para admirar a bailarina nua na pedra, apenas com uma rede de pescador sobre o corpo, uma sereia. Com o envelhecimento, e os esforços constantes exigidos para a manutenção do terreno,

entretanto, as aparições e os shows se tornavam cada vez mais escassos, assim como as noites em que se podia dizer ser um sucesso de bilheteria. Os verdadeiros amigos se mantinham ali, mas eram poucos, e os outros, aqueles que a poderiam ajudar financeiramente, já não a atendiam, os membros do clube naturista e a imprensa também se iam – passara a novidade.

Luz sabia que este momento chegaria, mas nunca havia se preparado. De ideias rápidas, fugia desta como o diabo da cruz. Agora era impossível, e tateava as marcas no rosto enfrentando sem remédio a velhice que chegava galopante. Como era difícil se olhar no espelho. A pele bronzeada foi se deteriorando, antecipando as marcas que o tempo se encarrega de trazer. Um corpo muito tempo exposto ao sol se queima e, absorvendo tanto calor, precisa, para resfriar-se, ser isolado no negro, no sem luz, onde possa exalar as ondas térmicas, acalmar-se. Com o tempo, o que era uma ilha se tornou uma outra espécie de clausura, aquela por ela inventada e da qual não conseguiria sair.

Vivendo com o caseiro e um amigo, além dos bichos, Dora se envolvera em um conflito com homens da região, que pescavam com bombas. Tendo mais de uma vez ameaçado os pescadores com sua pistola, era avisada pelos amigos que não arrumasse confusão “com aquela gente”. Em pouco tempo, mais precisamente em junho de 1967, ano em que a bailarina completava cinquenta anos, seria noticiado o assassinato de Luz del Fuego. Alfredo e Mozart Dias Teixeira, irmãos, foram condenados como autores do crime, deste e do assassinato do caseiro e amigo de Luz, Edgar, que estava junto no momento. Alfredo, analfabeto, ditou para um colega de cela sua história, onde narra em primeira pessoa a emboscada daquela noite. Partes deste texto estão preservadas na biografia da artista (DIAS TEIXEIRA *apud* AGOSTINHO, 1994, p. 238), inclusive quando da hora exata do ocorrido: “Nesse momento meu irmão deu uma paulada na cabeça da ex-atriz, deixando-a prostrada, sem sentidos, no interior da canoa. Em seguida ele deu mais duas pauladas. Depois, puxou a faca e sangrou a ex-atriz no peito. Me ordenou então que ajudasse a pegar o corpo dela para trazer para terra. Como eu me recusei, me tachou de covarde e ele mesmo pegou a vítima no colo e trouxe para a beira da praia da ilha, deixando o corpo atrás de uma pedra, enquanto eu fiquei aguardando sua volta na canoa”.

As investigações e o resgate dos corpos, encontrados no fundo do mar, foram retardados pela família, que pedia à imprensa que abafasse o caso, uma vez que era certo ser mais um golpe de marketing da artista decadente.

No enterro, os amigos se fizeram presentes. A família compareceu em parte, tímida. Mariquinhas, a única que fazia falta, não estava – compartilhava com a irmã o horror à velhice, e se enclausurara em seu apartamento, agora tão perto, na mesma cidade que Dora tanto amara. Outros familiares, como Angélica, depositaram flores em seu túmulo de forma anônima.

As portas da percepção, como dito, foi publicado em 1954, mas foi capaz de inspirar as gerações posteriores, que deram corpo à contracultura. Segundo Roszak (1972), os jovens da contracultura foram buscar – também – “na geração adulta” rebelde suas referências, sendo essas gerações (1940 e 1950) marcadas por um quadro social drástico:

A lembrança da derrocada econômica na década de trinta; a perplexidade e o cansaço causados pela guerra; a patética, posto que compreensível busca de segurança e tranquilidade no pós-guerra; o deslumbramento com a nova prosperidade; um mero torpor defensivo face ao terror termonuclear e o prolongado estado de emergência internacional durante o final da década de quarenta e na de cinquenta; a perseguição aos comunistas; a caça às bruxas e o barbarismo infrene do macarthismo... (ROSZAK, 1972, p. 34).

Então se, por um lado, as gerações dos anos 1940 e 1950 buscavam construir um estado de bem estar social, traduzido em segurança e tranquilidade, por outro, viam-se frente à possibilidade de um ataque nuclear, além de uma sociedade de controle e perseguição cada vez mais aprofundados. Todo esse cenário, somado à especialidade da técnica nas esferas produtivas e sociais, para Roszak (1972), foram elementos que já apontavam para o colapso dos valores sociais pelo qual os Estados Unidos, mas não só, passariam com maior expressão a partir dos anos 1960. E, também segundo o autor, uma dessas referências “rebeldes adultas” que mais influenciaram a nova cultura que surgiu foram, sem dúvida, os autores *beatniks*: “é possível que *Uivo* de Allen Ginsberg tenha constituído o mais divulgado anúncio da guerra entre gerações, podendo-se juntar ainda outros fenômenos sintomáticos” (ROSZAK, 1975, p. 35).

Uivo (GINSBERG, [1956] 2010) foi escrito em 1955 e publicado em 1956, fazendo com que seu editor, Ferlinghetti, fosse processado no ano seguinte, sob a acusação de pornografia: “O escândalo, associado ao impacto do lançamento de *On the road* de Kerouac, contribuiu para promover mundialmente a Geração Beat e transformá-la em mito moderno e movimento social” (WILLER, 2010, p. 12). Desde o início, portanto, a literatura beat – mais que literatura, lida como movimento e meio de vida – teve sua repercussão atrelada à subversão e ao escândalo social. Não era para menos, e não apenas pelos processos nos quais seus autores e editores foram envolvidos, mas pelo próprio conteúdo dos textos – que, aliás, foi o “mote” para a judicialização.

Segundo Willer (2010), na introdução de sua tradução de *Uivo*, a geração beat incorporou muito vivências pessoais na construção de suas estéticas, e essas, por sua vez, apontavam para modos de vida historicamente marginalizados, passando por questões como a internação psiquiátrica, o consumo (e/ou a dependência) de psicoativos, além da grande influência de culturas extra ocidentais, em especial as orientalistas: “Ideias como as de libertação do corpo e da sexualidade, do antiautoritarismo no plano da vida e do cotidiano, da ampliação da consciência, da valorização do conhecimento revelado e das formas não discursivas ou supra racionais” (WILLER, 2010, p. 9). De início, o poema de Ginsberg já apresenta esse panorama: “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus/ arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa” (GINSBERG, 2010, p. 25).

“Independente das acusações que me imputam quanto à tragédia da Ilha do sol, da qual eu continuo a alegar minha inocência, devo voltar a esclarecer que realmente cometi alguns crimes, mas todos eles em defesa de minha honra, da honra de minha esposa e de meus filhos. Entendo pela lei de Deus e pela própria lei dos homens que não devemos e não podemos tirar a vida de nossos semelhantes, porém, entendo também que a honra deve ser defendida a qualquer preço” (TEIXEIRA DIAS apud AGOSTINHO, 1994, p. 246).

Aqui, vou buscar me deter na questão dos psicoativos, a qual, sem dúvidas, se apresenta de forma muito complexa nos autores beats. Portanto, focarei em duas obras, o *Uivo*, de Ginsberg ([1956] 2010), e *Junky*, de Burroughs ([1953] 2013), uma novela em primeira pessoa, onde o narrador-protagonista Bill conta suas aventuras em busca de “junk”, ou seja, “drogas pesadas” – mais precisamente morfina, heroína e cocaína –, passando por internações, prisões, abstinências, mas também contando os êxtases e as relações tecidas entre os “junkies”. Sobre os psicoativos e a geração Beat, Willer (2015, p. 26) afirma:

A relação de continuidade do uso de drogas pelos *beats* e por autores e grupos precedentes foi exposta por Ginsberg, insistindo em que não havia novidade no que faziam. Não obstante, através da *beat*, o tema ganhou outra dimensão. Foi politizado. Se, antes, podia ser interpretado como expressão de um confronto entre indivíduo e sociedade [...] foi então que esse confronto se tornou coletivo.

Ou seja, não se trata de dizer que os *beats*, ou a contracultura, “descobriram” as drogas ou foram os primeiros a estabelecerem seu uso como uma oposição entre o indivíduo e a sociedade. O presente trabalho, aliás, demonstra que isso seria uma falácia. Cabe ressaltar, entretanto, como a relação entre a humanidade e os psicoativos se alterou drasticamente a partir da “guerra às drogas”. Por isso, ao ser inaugurado esse novo momento, trata-se de discutir o local socialmente destinado aos usuários de psicoativos, e a sua relação com o Estado, responsável pelas medidas de repressão, como internações forçadas em clínicas psiquiátricas e detenções. Abaixo, seguem algumas passagens de “Junky” (BURROUGHS, [1953] 2013) que ilustram essa nova dimensão:

Os investigadores de entorpecentes operam com a ampla colaboração dos informantes. O procedimento rotineiro consiste em flagrar a alguém com junk e deixá-lo cozinhar em fogo lento na cadeia até sua fissura chegar ao máximo (p. 77).

O tratamento no hospital de Lexington não foi planejado em função do bem-estar dos viciados. Começa com um quarto de grão de morfina três vezes ao

dia, e dura oito dias [...] Depois dos oito dias, você recebe um pico de despedida e é encaminhado para a “população”. Lá te dão barbitúricos durante três noites, e aí acaba a medicação (p. 88).

A fissura do junk é o avesso do barato do junk. O barato do junk é você não passar sem ele. Junkies funcionam no tempo e no metabolismo junk. [...] Não dá pra escapar da fissura de junk, do mesmo jeito que ninguém escapa do barato do junk depois do pico (p. 118).

Como dito, *Junky* narra as aventuras de Bill, um usuário de morfina; nela, o protagonista conta as aventuras de outras personagens que cruzam seu caminho, “apresentando” o universo junk, no qual circulam usuários, traficantes, caguetes, entre outros, sendo esses “papeis” não excludentes. O próprio narrador atua como traficante em diversos momentos – mesmo que isso se dê, centralmente, para garantir o próprio consumo – mas condena a todo tempo a figura do caguite, a quem se refere na primeira passagem citada. Nela, Bill apresenta a “tática” usada pela polícia – pelo departamento de “entorpecentes” – que consistia, basicamente, em prender um usuário e deixá-lo em abstinência até que ocorresse a delação, algo imperdoável entre os junkies.

A abstinência, ou fissura, aliás, é tema recorrente. Isso porque, além de se configurar como uma estratégia na repressão policial, ela se apresenta como o maior obstáculo para abandonar o uso contínuo da substância. Na segunda passagem citada, por exemplo, Bill critica a prática de uma grande clínica de reabilitação, que interrompia o uso de doses menores de morfina rapidamente, apesar de isso não gerar um “bem-estar” dos “viciados”. Então, recobrando a fala de Willer (2015), esses exemplos demonstram como a questão passa a ser entendida diante de um quadro social e político mais amplo, diante de uma política do Estado mais precisa e coercitiva acerca dos psicoativos. Já não se trata do indivíduo que não se ajusta à sociedade, mas de uma massa de indivíduos que passam por situações de vulnerabilidade pelo seu uso. A justiça e a medicina, nesse contexto, aparecem como inimigos dos usuários, vistos, necessariamente, como doentes e/ou bandidos.

Mas, em *Junky* ([1953] 2013), Burroughs não apenas se volta contra as formas de controle instauradas. A narrativa revela todo um campo de experiências subjetivas e próprias dos usuários, como a fissura em si. Ou seja, para além dos momentos em que ela é imposta por autoridades, a relação entre fissura e barato é fulcral para entender o uso de junk, como a terceira passagem citada demonstra. Em verdade, o que é exaltado, ao longo da narrativa, é o barato imediato causado pela experiência com a morfina, mas, de forma

muito mais recorrente, aparece a noção de dependência, sendo a própria fissura a medida para a frequência de uso. Portanto, não se trata de um tom laudatório sobre a substância, o que não constitui razão para defender as práticas proibicionistas.

Outro elemento, muito assimilado pela *beat generation*, é o vínculo entre o uso de psicoativos e o êxtase religioso, como uma forma de retorno ao arcaico e de expansão do eu (WILLER, 2015), sendo muitas vezes o êxtase tido com a substância comparado a uma espécie de nirvana. Ginsberg é um exemplo de como isso se deu, uma vez que se dedicou aos estudos orientalistas, grande marca de sua poética. Ainda na primeira parte de *Uivo* essa relação já aparece, ao falar dos “expoentes da sua geração” – “que passaram solitários pelas ruas de Idaho procurando anjos índios e visionários que eram anjos índios e visionários” (GINSBERG, [1956] 2010, p. 27) – mas é em *Kaddish* (GINSBERG, [1961] 2010) que essa relação mística fica mais explícita. A obra, além de se apresentar como um lamento fúnebre – *Kaddish* “é o canto aos mortos na tradição hebraica” (WILLER, 2010, p. 15) – dedica parte dos poemas para abordar o uso de substâncias como a mescalina e o ácido lisérgico.

É o caso do poema “Ácido lisérgico”, no qual as passagens demonstram a relação entre a experiência mística e a psicoativa: “eu Allen Ginsberg uma consciência separada/ eu que quero ser Deus eu que quero ouvir a infinitésima minúscula vibração da harmonia interna/ [...] / um telão no qual mil fios de cores diferentes/ estão entretecidos, uma raquete espiritual de tênis” (GINSBERG, [1961] 2010, p. 137;139). É com essa consciência separada das estruturas racionais que, com efeito do ácido, pode descobrir-se Deus, algo desejado. Ainda, no próprio *Junky* de Burroughs ([1953] 2013), a personagem, ao final da novela, decide voluntariamente abandonar a morfina, indo atrás do yagé, que nada mais é do que “a palavra dos grupos nativos da Amazônia colombiana para indicar a mesma bebida alucinógena que no Peru se chama Ayahuasca” (BIANCHI, 2005, p. 321). Esse fato é revelado ao leitor, em meio a uma reflexão sobre como o junk não levaria ao verdadeiro “barato” buscado, e, então, a bebida indígena – imbuída de sua dimensão espiritual – se daria como um substituto, dessa vez sem os perigos morfínicos: “Estou prestes a partir pro Sul em busca do puro barato que expande a mente, ao contrário do junk, que a estreita” (BURROUGHS, [1953] 2013, p. 174).

Logo, como disse, falar dos beats e dos psicoativos é desafiador, porque se, por um lado, temos uma questão social que se complexifica, por outro temos toda uma abertura ainda maior ao campo religioso e místico. Mas, de qualquer forma, parece ser

central essa relação com os psicoativos na construção da estética beat. Sobre isso, Willer (2010) chama a atenção para o fato de os autores *beats* serem, antes de tudo, leitores²¹. Ou seja, para além de uma experiência singular com as substâncias, os autores eram leitores de outros autores, de outras gerações, que também se dedicaram à sua forma sobre a temática, como os próprios Baudelaire e Breton (WILLER, 2015). Assim, essa elaboração estética perpassa a experiência direta com a substância, mas também a experiência de leitura, criando uma rede intertextual.

Sobrava lidar com a memória, sempre sobra. Mesmo quando se quer borrar as imagens, quando se trata de algo tão definitivo, como de uma escritura, de uma ilha, sempre sobra uma materialidade qualquer com a qual se conviver. Quando o corpo que reclama já não mais pode falar, a herança é a posse, e sim, aceitavam de bom grado lutar para conservar entre os seus este tipo de sobra – um espólio por suportá-la em vida? Igualmente, vinha no inventário todo o peso de sua nudez, o qual agora não viam mais porque carregar. Uma memória esquartejada convenientemente. Os passos eram práticos. As crianças, sobrinhas, foram ensinadas a dissimular, não conheciam esta história, sua tia Dora morrerá há muito, uma boa mulher. Em pouco a família não precisaria se preocupar. A geração seguinte já se veria isenta do sobrenome e de qualquer possível assimilação com a imagem de Luz del Fuego. Irônico, abolindo o sobrenome por sua causa, ela parece ter se agigantado, engolido a própria família.

“Irônico”. É o que penso, e em um piscar estou de volta ao escritório do meu tio. Não é mais o dia em que eu contemplava os quadros da família, mas quando essa frase vem em minha cabeça como uma paulada – “irônico” – estou com os olhos parados na pintura. Meus olhos vivos de quem carrega o mesmo nome se cruzam com aqueles secos pela tinta e pelo tempo, os de Attílio, que, emoldurado, ainda está entre nós. Meu tio me tira do torpor ao elogiá-lo, eu rebato com algo sobre a Luz. Agora sou eu quem falo, a familiar, mas também a pesquisadora, esta capa que nos reveste de alguma legitimidade mágica. “Eu não sei porque você e sua irmã têm isso com ela!”, ele ignora o que digo,

²¹ Willer (2010) diz isso ao discutir a questão autobiográfica na *beat generation*, mas é uma ideia que considero pertinente de ser mobilizada aqui.

arrumando o quadro que por um segundo creio ter desestabilizado com a minha visão fixa.

Eu sei.

Minha mãe, já não tendo o nome maculado na identidade, ao dar à luz a duas mulheres, atendera um pedido de sua avó, Mariquinhas, “se você tiver menina, passa o Vivacqua, para não se perder”. Assim, apenas minha irmã e eu carregamos o sobrenome – claro, não digo sobre a família toda, que se espalhou e com a qual não tenho contato, mas sobre aqueles que nos chegaram. Penso no truque e rio da cara do meu tio. De tanto quererem se desvencilhar, nos sacaram o nome e Mariquinhas, enclausurada, lança uma última cartada, confiando a outra mulher a longevidade do signo. Minha mãe segue tendo função narrativa. Por obra do acaso, nascem as tais filhas mulheres, condição do pedido, que ressignificam o sobrenome através de uma outra leitura.

Em qual livro eu poderia consultar sobre isto?

Meu tio firme em sua indignação, “com tantos juristas da família para serem lembrados”, e eu me lembro do texto de Alfredo Teixeira Dias que, apesar de contar todo o assassinato, nunca se declarou culpado. Eu me lembro de suas palavras, citadas pelo texto de Cristina Agostinho. Aos poucos, como em uma alucinação, as frases se consubstanciam em som e já as posso ouvir saindo da boca de meu tio. É isto, a autoria deste crime não é individual, ela agora ganha a gravidade de muitas vozes, alucino, enquanto ele fala.

Ou talvez não seja um devaneio, antes a consciência de quem escreve, e por isso capaz de colocar palavras outras em boca familiar.

CAPÍTULO II

PALCO

Ilha do Sol, 21 de maio de 1963

Minha querida irmã,

Desta vez me demorei mais ainda para te escrever, peço desculpas. Você sabe como as coisas são, se eu não tomar a frente, o negócio não anda. Para piorar, no mês passado Edgar caiu de cama, foi picado por não sei o quê quando saía do mar. Ficou de cama uns quantos dias e nada dava jeito. Depois melhorou, de uma hora pra outra, mas aí veio o repouso e, enfim, tudo ficou em cima de mim, ne?! Não conseguia parar nem para ler direito, o que dirá escrever!

Entretanto, tem uma coisa que há semanas me atormenta. Você se lembra da história dos funguinhos, não é? Claro que sim, caso contrário não teria me perguntado mais sobre eles em sua última carta. Pois bem. Um dos motivos de ter tardado tanto em escrever foi uma certa relutância que tenho em falar sobre isto. Na verdade, nunca tinha falado com ninguém. Aprendi muito cedo que algumas coisas é melhor guardarmos conosco, para não se estragarem com o falatório, algo que sei que você compreende muito bem. Quando Edgar estava acamado, conseguimos com muito custo um médico que aceitasse vir até à ilha para vê-lo. Por fim, encontramos um exímio e respeitado cirurgião aposentado, que reside atualmente em Paquetá. Tive que ir pessoalmente à sua casa para convencê-lo. O Doutor Ozório Paiva Nunes não ajudou em nada meu amigo, se mostrando um completo ignorante quando se trata de picadas e outros perigos do mar. Sua ignorância, no mais, parava aí. Culto e muito educado, me contou de suas viagens pelo país e dos problemas de saúde no Rio de Janeiro, que, segundo ele, se devem muito mais à falta de saneamento básico do que qualquer coisa.

Conversador, quase não me deixava abrir a boca, e meu interesse estava indo por completo quando ele apanhou uma Manchete que repousava em cima da mesinha de centro, junto a tantas, umas sobre as outras. Doutor Paiva Nunes, então, com a revista em punho, começou a me contar sobre uma série de artigos publicados sobre uns comprimidos de ácido lisérgico e, animado, dissertava sobre os avanços que a droga trazia para a medicina. Claro, se bem utilizada. Falava sem parar dos estudos realizados nos Estados Unidos e que, em breve, chegariam aqui. Depois, começou a dizer como éramos atrasados, porque nem ao menos sabíamos que, tal qual nos Estados Unidos, em nosso solo também tínhamos plantas e cogumelos que produziam o efeito (ficara sabendo ao visitar uma aldeia de índios em Paraty quando em serviço, anos atrás).

Nesta hora, você deve imaginar, meus olhos cresceram e brilharam como bolas de gude. Não pude conter minha excitação e pedi para que ele me explicasse essa história melhor, mas não foi capaz. Todo seu conhecimento sobre o assunto parava nestas poucas informações, e, para encurtar aquele encontro que já se alongava muito, pedi emprestados os exemplares com os artigos, me despedi e subi no barco de volta. Lendo

os dois números que tive acesso, os textos assinados por Paulo Mendes Campos não me deixaram dúvidas de que se tratava da mesma coisa que tinha passado, ainda que eu tenha recorrido à natureza e ele não. Depois da leitura, minha disposição para escrever a ti aumentou muito, afinal, se até na imprensa já se fala sobre isto, por que eu não poderia? Se achar que vale, pode até enviar a um jornal, minha querida! Imagina a bomba?!

Vou tentar ser breve ao relatar o que se passou naquela fazenda escondida no fim do mundo, mas acho difícil. Mesmo depois de tantos anos, as lembranças daquelas horas sob o efeito ainda são completamente nítidas, como uma fotografia que nunca desbotou.

Como contei na última carta, nossa mãe, em mais um ato de maldade, levou embora meus funguinhos bem na hora que ia guardá-los, e tive que recorrer à porção de Archilau, intocada em cima de sua cômoda. Me lembro de ter deixado alguns para não fazer alarde e guardar o resto comigo, não queria correr mais riscos. Quando todos dormiram, e a casa se fez só silêncio, saí do quarto e de camisola me instalei debaixo de uma árvore grande e frondosa do quintal. Comi cada pedacinho com uma boca muito boa enquanto olhava as estrelas. O tempo passava arrastado dentro daquela noite escura, nada acontecia, e já começava a pensar que tínhamos sido enganados por um capiau, ou que eu ingerira uma quantidade muito pequena. Minha aflição era grande e, confesso, cheguei a tentar vomitar para poder expulsar aquilo do meu corpo e voltar para a cama, mas não tive sucesso.

A verdade é que depois de uns quantos minutos meu corpo começou a se transfigurar. Primeiro, meus dedos dos pés começaram a formigar, subindo pela minha perna todo aquele tremor, os pequenos espasmos em músculos que até então eu desconhecia ter. E depois o calor. Nem nos piores verões do Rio senti tanto calor, porque aquele era diferente, parecia ter nascido de dentro da terra, e ia me contaminando pelas minhas pernas, em contato com o solo. Eu não suava, eu ardia, ardia toda, mas não como quando pegamos uma insolação. Eu ardia como se tivesse sido envenenada, uma solução ácida a me percorrer, cada parte minúscula de mim consciente do veneno inoculado. Querida, eu achei que ia morrer!!

Os deliciosos relatos de Campos, que só leria agora, passados tantos anos, falam de uma tranquilidade impressionante, o que parece ter sido ocasionado, no caso dele, por um maravilhar-se pelas cores. Eu, de maneira distinta, me encontrava em um completo breu, onde as únicas companhias que tinha eram as sombras amedrontadoras das folhagens e as estrelas, que pareciam próximas demais da Terra. Pois bem, com isso, de todos os primeiros sentimentos que tive, após comer os cogumelos, não houve nenhum próximo da tranquilidade. Me sentia apavorada, como se não tivesse mais controle de nada, e cheguei a me levantar para correr. Apenas correr, eu queria correr pela fazenda como se fosse mais um cavalo da família. Desvairada pelas plantações, até aquilo tudo passar, até expurgar aquele fogo.

Eu me levantei e meu tato estava incrível. Sentia minha pele pelos poros, e o calor parecia fazer circular uma energia impossível de manejar. Passei a mão no tronco da árvore e ocorreu o mesmo, pedaços de madeira se desprendiam pelo calor que eu irradiava. Apesar disso, uma árvore nunca me pareceu tão inteira, tão árvore. Me preparava para correr, me perdendo no movimento dos joelhos a se agacharem, quando mirei uma cobra-

coral. Uma cobra, como a que anos depois, com a ajuda do moleque linguarudo, me levaria para aquele inferno travestido de hospital. Atílio e os outros sempre acreditaram que foi meu primeiro episódio com as amadas cobrinhas, mas não é verdade (entende agora por que não queria contar esta história?).

E lá estava a danadinha, com seu corpanzil listrado a se esgueirar para o meu lado. Se eu não podia ver suas cores, o movimento me hipnotizava – pra lá e pra cá, dançando no chão – como quando menina ia ao Ezequiel Dias, só que sem vidros entre nós. O fascínio por aquele ser me fez esquecer o medo, mesmo quando ela, e seu movimento, se transformaram em um fio de fogo, ainda vindo na minha direção. Agora sim, cores, movimento, tato, tudo! É impossível explicar, mas eu estava completamente paralisada, sabendo que aquela filha do fogo viria pra cima de mim, e não sentia nenhum pouco de medo, pelo contrário, estava ansiosa pelo contato. Primeiro, ela tocou meus pés, e posicionou a cabeça no vão entre o dedão e o outro dedo. Ficamos lá, eu e ela, nos roçando, por quanto tempo?

Não sei dizer, o tempo não me importava, poderia tudo ter demorado apenas um lapso ou estar quase na hora do amanhecer. Aquilo era tão intenso que seria uma bobagem desperdiçar energia contando os minutos ou fazendo qualquer outra coisa que não viver. Ainda que minha memória conserve tudo exatamente como foi, não posso dizer que esta tenha sido uma experiência das coisas exatas. A maior parte dos “fatos”, eu sei, ocorreram apenas na minha imaginação. Me pergunto se, por isto, eles foram menos verdadeiros.

Depois de não sei quanto tempo de afeto, percebi que a coral, que a esta altura era só um folgado encarnado, não apenas me acariciava entre os dedos, como bem rápido foi entrando dentro de mim, sem fazer nenhum furo, nenhuma fratura. Não por cima, pelos pés. Como se fizesse cócegas, percorreu meu interior e, por fora, eu ia dançando uns passinhos descompassados, no ritmo que ela ditava. Dentro de mim, eu nem mesmo estava mais lá. Minha mente me transportou, sem com isso cessar o movimento, para a casa da Gonçalves Dias, acho que por causa do incêndio.

A casa em chamas, comigo ainda criança a segurar o corrimão da escada, era o mais próximo que chegara do fogo até então, e por isso acredito que minha fantasia se deva de alguma forma a essa memória. Só que, diferente daquele dia, em que só conseguira me mover com sua ajuda, tamanho o espanto, agora adorava o incêndio. E não era um foguinho como o que nos fez sair de casa em trajes de dormir (se nossos pais soubessem das afrontas que viriam!), não. Era um verdadeiro incêndio. O salão apeado de poetas e pintores ardia silencioso, enquanto eu dançava no alto da escada, gargalhando. Não me lembro de ter visto nenhum rosto familiar, nem mesmo de amigos íntimos, mas em minha cabeça estavam todos lá, queimando juntos. Eu dançava, não por prazer pela dor de outrem. Para ser sincera ninguém sofria, e a noite parecia transcórrer em normalidade. Dançava porque a cobra mandava e me regozijava em saber que tudo estava bem.

Essa é a primeira conclusão que tirei desta maravilhosa, e um tanto confusa, experiência: tudo sempre está bem. Nós somos incapazes de perceber isto porque nos agitamos muito com o que tem pouca ou nenhuma importância. Sempre correndo de um lado para o outro, ávidos por ganhar tempo e conquistar novos espaços, saturados pela artificialidade da vida moderna, acabamos acumulando problemas que na verdade

sequer existem. Eles também são produto de nossa imaginação, e não haveria hospício suficiente para a massa que se dedica a este fruto envenenado (ou talvez as cidades sejam manicômios a céu aberto, como o Rio parece ser). Mas, se conseguimos nos libertar destes véus, um outro mundo parece se abrir, um mundo dos sentidos, da terra, de onde tudo vem e para onde tudo vai retornar. Tudo está bem porque tudo parte, em último caso, da Natureza, e nela não sobrevive o mal.

Campos, pelo que li, parece nutrir o mesmo sentimento depois de ingerir as suas pastilhas. Não acredito que, por serem comprimidos, a Natureza esteja menos presente em seu relato, uma vez que ela é a força totalizante da qual nos envergonhamos mas não podemos fugir. Entretanto, discordo sobre sua indiferença pela palavra. Isto é, em um dos artigos que li (pelo que entendi há outros, talvez você saiba, sempre foi leitora da Manchete), ele repudia qualquer contato com a escrita, por, segundo afirma, atrapalhar o clima de inocência que sentia. Eu, por minha vez, senti totalmente o contrário.

Passado aquele primeiro êxtase, fui aos poucos voltando ao quintal de origem e meu corpo, longe de retornar à sobriedade, se resfriara um pouco. Minha mente, contudo, continuava agitada, aliás mais agitada do que nunca, pensando em mil coisas, revisitando lembranças pueris. Eu continuava um turbilhão, ainda que sem as visões. Precisando dar um jeito na mente, que conectava tudo que via no entorno, voltei à cozinha, agarrei uma caneta e um punhado de papeis com anotações de feira da Zilda (lembra dela? Soube que nossa amada cozinheira faleceu de piripaque dentro da mesma cozinha não faz muito tempo) e me pus a escrever. Escrevi, escrevi, escrevi, achando que formulava o tratado do século. Escrevi tanto, até me pôr em completa exaustão. Quando terminei, o céu já estava claro e comecei a ouvir os passos da casa que se levantava. Só tive tempo de apanhar um fumo de rolo, tragado nos fundos do casarão, antes de me esgueirar, como ensinado pela coralzinha, de volta para o quarto, de onde não saí por três dias, fingindo doença.

Depois, percebi que, ao contrário do que acreditava, não escrevera tanto assim, e muito menos algo digno de um tratado. Longe disso, aquelas linhas mais pareciam um poema mal feito, e se a forma do mesmo tampouco me importava, a verdade é que a escrita foi o que ficou de material daquilo tudo que tinha vivido na noite anterior.

Valei-me santa palavra criada na sandice!

Fui inocente com a palavra porque inocente com a vida. Registrei cada pulso da Natureza que me falava ao pé do ouvido e, por um momento, me senti divina. Não divina como um ser superior, mas como parte de um todo cósmico dotado de um sentido, este sim maior. Soube da dor e da delícia do decorrer do tempo e estive em paz. Desde então estou. Parece que aquele dia ainda lateja em mim, mesmo quando adormecido no não pensar. Parece que, em um instante, tudo pode estar de volta, e aí eu sou cobra, fogo, palavra. Por isto, contrariando o senhor Mendes Campos, sou grata à escrita, uma chave para as minhas “portas da percepção”. Aliás, mais que uma chave, ela parece ter previsto, liberado aquelas visões no papel, tudo que viria a ser, a minha vida inteira.

Minha querida, você acha que, naquela época, ou em qualquer outra, alguém acreditaria em mim? Eu acho que não, e sei que você me compreende. Ainda assim foi a minha experiência com os funguinhos e sua magia, que hoje recheia as revistas que mais

parecem folhetins de segunda, que me fez ser quem sou. Depois daquela noite longa, eu nunca mais tive medo.

Tudo está bem, sempre vai estar...

Não vou me alongar mais. Espero não ter te aborrecido muito com essa história. Logo estamos juntas e, antes, espero sua resposta.

Tudo está sempre bem, minha irmã amada.

Beijos com saudades,

Dora.

PS.: Envio junto uma cópia do poema escrito na fatídica noite, espero que aproveite!

Importante dizer que as cartas eram batidas à máquina, impecáveis. Segundo minha mãe, as respostas eram enviadas com igual zelo. Foi a partir delas que tudo começou, mas o fato de ter ouvido por toda minha vida as histórias de Luz e Mariquinhas me poupou um tempo precioso de investigação. Eu já conhecia toda a moldura desta narrativa, o que facilitou a tarefa de juntar as peças. Entretanto, acredito que o leitor agora seja capaz de supor minha surpresa ao descobrir as cartas de Luz, não apenas pela experiência lisérgica, mas, sobretudo, pelo diálogo com a produção de Paulo Mendes Campos. Lembro de recorrer aos meus professores, com o intuito de prever o risco, tamanha a coincidência. Era um espólio que eu nunca poderia prever. As pessoas acreditariam em toda essa sorte?

Mas estava lá, sobre a mesa. O leitor não usaria? Refutaria algo tão rico pela ventura de uma possível calúnia ou difamação? Eu também não. O material, contemporâneo aos artigos de Campos (1962), revela uma experiência anterior, rural, interpretada à luz dos preceitos modernos, como tentarei apresentar. Ainda, para além de estar envolvida em uma afetividade familiar, não poderia negar a relevância da figura de Luz del Fuego na formação de uma vida pública brasileira, com todas as suas extravagâncias e contradições, como já disse. Logo, diante do emaranhado, tentar

planificar, entender as estruturas que sustentam as redes – o ato de pesquisar. Escrevo já vislumbrando o final e, diferente do relato de Dora, sinto medo. Passível de se explicar, sempre parece sobrar um resíduo do texto, aquilo que não sabemos onde esconder.

Dora dialoga com Campos, que dialoga com Huxley. Eu dialogo com eles e o leitor comigo. Textos sobre textos a serpentearem na mente – a leitura, em si, constituirá um outro texto – faz com que seja preciso olhar com especial cuidado para o que nos paralisa. Parar. A pesquisa como um ato de respiração: dois movimentos. Se inspira um mundo, leituras mil desorganizadas, e aquele romance lido na praia que tanto te marcou, uma memória outra e a canção de amor. Se expira a forma, pensamento elaborado, análise compassada pela teoria. Há método? Deve haver, ainda que difuso. Faz falta privilegiar a leitura, isso é certo, e deixar que dela venha o resto.

O resto?

Ao longo do mestrado, mas sobretudo no primeiro ano, quando buscava realizar algumas leituras para traçar meu panorama, apresentado no capítulo anterior, descobri uma coisa importante: as leituras nunca iriam acabar. Digo, sempre haverá um outro texto de um outro autor sobre uma substância psicoativa. E depois saber que isso não tinha nada a ver com psicoativos. Pode parecer uma constatação pequena, mas para mim foi importante. No caminho, abandonamos diversos livros, referências, notas de rodapé, que em algum momento estavam na ordem do dia. Apesar deste desenlace, estas vozes ainda estão presentes, nem que seja na sintaxe, nos fonemas, ou em outra parte ainda mais difícil de apreender. Falo do meu processo de escrita pensando na tarefa de leitora – a pesquisa em dois movimentos. Quantos textos estarão entremeados naqueles que aqui trago à luz, os que não posso ler, que me escapam. Talvez haja uma série de diálogos não captados, apenas esperando na surdina, e eu, como leitora, não me dei conta. Talvez porque não tenha lido os outros textos, talvez porque nem os autores dos textos que leio tivessem consciência destas vozes escondidas.

Talvez não haja nada disso.

Para não se afogar, é preciso manter a calma. Ver a imensidão do oceano, e que não se dá pé. Manter a respiração. A não ser que você tenha pedras no estômago, assim haverá a possibilidade de trazer o corpo à superfície. A metáfora ajuda a pensar no processo de pesquisa porque, antes de ser apenas uma imagem, como se uma imagem fosse apenas uma imagem, ela revela um mecanismo, uma estratégia do discurso. Uma

estratégia se revela como uma ferramenta, o que em si não significa nada. Entre a técnica e o produto, há a ação humana, e de novo estamos no mar, porque apesar de toda a evolução em resgates marítimos, continua a ser central a calma do afogado. Eu olho para um oceano de textos, escolho minhas ferramentas para trazer algumas coisas à tona no meu corpo, a pesquisa. As ferramentas e as técnicas, o como manusear e a ação humana – questões de sobrevivência.

Você olha para o mar que se agita e aprende sobre o balanço das águas.

Minha mãe sempre disse que só morre afogado quem sabe nadar.

Se, em um primeiro momento, mirei um panorama sobre a relação entre a literatura e os psicoativos na modernidade, neste capítulo gostaria de me centrar em uma análise mais localizada. Isto é, como dito no início, ao encontrar as cartas de Luz del Fuego, escolhi apresentá-las ao longo do texto. Sendo a primeira responsável por contextualizar e apontar para a experiência lisérgica, a segunda traz o relato que tanto me interessa e, por isso, a necessidade de um olhar mais preciso. Com essa finalidade, resolvi partir do diálogo explícito que o relato da artista estabelece com o de Paulo Mendes Campos ([1965] 1984). Cronista, poeta e tradutor, Campos se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro e lá, dentre tantas outras atividades, contribuiu para a revista *Manchete*, na qual assinava uma coluna.

Os textos aos quais Dora se refere, por sua vez, foram fruto de sua experiência com LSD, em 1962. A partir dela, Campos produziu uma série de artigos para a referida coluna, totalizando oito, entre setembro e novembro de 1962²². Tais textos não foram reproduzidos na íntegra em livro, mas sim um outro relato, “Experiência com LSD”, escrito a partir destes, sendo publicado no livro *O colunista do morro*, em 1965, e, posteriormente, em *Trinca de copas* (CAMPOS, [1965] 1984), edição que sigo. Como visto, na carta a ser analisada não são especificados quais números – dois entre oito –,

²² A edição de nº 543 foi a primeira em que apareceu um artigo sobre a experiência lisérgica de Paulo Mendes Campos, sendo no nº 550 publicado o último. Tais informações foram coletadas em agosto de 2017, no acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, onde é possível ter acesso aos artigos na íntegra.

foram lidos pela dançarina. Por isso, preferi trabalhar com a versão publicada em livros, atestando, antes, que, nesta, todos os pontos ponderados na carta estavam presentes.

Além disso, “Experiência com LSD” estabelece um diálogo direto com *As portas da percepção*, de Aldous Huxley ([1954] 2015), texto anteriormente apresentado. Um texto que puxa o outro. Por isso, acredito ser relevante começar justamente de tal relação, como um ponto de partida para a análise. Dessa forma, pretendo assinalar a necessidade de se olhar não apenas para a experiência psicoativa, mas, sobretudo, para o *dizer* sobre tal e as possibilidades que daí derivam. Assim, o texto de Campos ([1965] 1984) não parte apenas de sua experiência lisérgica, mas também da sua leitura de *As portas da percepção* (HUXLEY, [1954] 2015) e de outras experiências discursivas, mais difíceis de serem mapeadas. E o de Dora, por sua vez, se enreda no do cronista, além de vincular-se à sua própria vivência familiar. Tendo isso em vista, vejo ser necessário, para a análise, tanto a compreensão do texto como uma materialidade que não se dá no vazio, quanto algo que é, em si, singular, compondo uma tessitura de possibilidades sobre uma mesma temática, neste caso a lisérgica.

Não fazendo sentido reproduzir na íntegra “Experiência com LSD”, de Paulo Mendes Campos ([1965] 1984)²³, dado que é um texto publicado. Gostaria de apresentá-lo partindo dos diálogos encontrados – entre ele e *As portas da percepção* (HUXLEY, [1954] 2015), e entre a correspondência de Dora e ele. De partida, é importante ressaltar que a interlocução com Huxley ([1954] 2015) é expressa no texto de Campos logo no começo, atribuindo à leitura de *As portas da percepção*, inclusive, a motivação para que tivesse sua própria experiência lisérgica e escrevesse seu relato. Tendo conhecido sobre o princípio ativo do peiote, a mescalina, pela primeira vez aos vinte anos, quando trabalhava em uma biblioteca, Campos descreve como o interesse acerca do assunto era geral até a publicação de Huxley:

²³ Sobre o relato de Campos ([1965] 1984), em específico, escrevemos, eu e o professor Alexandre Faria, um artigo (BOARIN; FÁRIA, 2019), disponível no endereço: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/549/413>. Acesso em: 05 jul. 2019.

O desconhecimento da mesalina era total. Obrigando-me ao silêncio até há poucos anos, quando li *The doors of perception* de Aldous Huxley. Dessa vez, com sensacionalismo, o mundo científico e cultural entrou em contato com a mesalina, tendo sido preciso para isso que um grande escritor de grande sedução intelectual experimentasse a droga e transcrevesse suas vivências.

Li com muita curiosidade o livro de Huxley há alguns anos e o reli há poucos dias, antes de realizar a minha própria experiência. Os pontos que chamaram mais a atenção nas duas leituras são sensivelmente diversos: também nós fazemos parte do texto, e este pode transformar-se à medida que nos transformamos (CAMPOS, [1965] 1984, p. 12).

Logo, o relato de Campos já inicia apontando a obra de Huxley ([1954] 2015) como uma influência marcante, não apenas para si, mas para toda uma série de outros textos que se debruçaram, posteriormente, sobre as experiências lisérgicas. Carneiro (2005, p. 59), como já dito no Capítulo I, ao falar sobre a difusão de tais substâncias na segunda metade do século XX, também lhe atribui um papel de destaque, sendo “um expoente marcante de uma aventura cultural de desbravamento pioneiro de um novo campo epistemológico, quando se difundiu o LSD, descoberto por Albert Hoffman em 1943”. Por este motivo, poderia ser levada a crer que, em “Experiência com LSD” (CAMPOS, [1965] 1984), citar uma referência tão importante fora apenas uma prática protocolar, como forma de legitimar o seu próprio discurso. Se pensasse isso sobre o relato de Campos, por extensão, e homologia, deveria operar com a mesma lógica com a carta de Dora; ou seja, identificar a referência aos artigos da revista apenas como uma forma de referendar seu próprio discurso. Interessa-me, na contramão, perceber como esse diálogo entre os textos se estabelece, e não apenas detectá-los; ou seja, como esse diálogo se constrói e mobiliza os relatos e, no limite, as próprias experiências lisérgicas, ou melhor, o dizer sobre elas.

Como aponta Nitrini (2015), a questão da influência – e, com ela, discussões que se tangenciam, como aquelas acerca da originalidade e da imitação – não é nova na literatura e, tampouco, nos estudos literários, sobretudo nos estudos de literatura comparada. A pesquisadora, ao apresentar como diversos teóricos lidam com a questão da influência de um autor/ uma obra em outro autor/ obra, discute como, desse modo, se escolhe uma forma de leitura da obra e de como tal influência nela opera. Em outras palavras: ainda que exista o reconhecimento comum de “antecedentes criativos da obra de arte”, e disso derive “considerá-la um produto humano, não um objeto vazio”

(NITRINI, 2015, p. 130), as formas de lidar com esses antecedentes variam de acordo com as perspectivas teóricas adotadas. Por isso, ao buscar entender como se dá a relação entre os relatos, se fez igualmente necessário que eu escolhesse como abordar essa questão, optando, por fim, por trabalhar com a noção de intertextualidade.

Ainda segundo a pesquisadora (NITRINI, 2015), o conceito de intertextualidade, difundido por Julia Kristeva a partir da obra de Bakhtin, reformula – e transforma, portanto – a questão da influência, ao afastar-se de uma perspectiva genética e em relação profunda com uma análise psicológica entre os autores. Pelo contrário, procura centrar-se no próprio texto, “na medida em que o intertexto refere-se a algo que aparece na obra e não a um amplo processo genético, que relegava o resultado, isso é, o texto, a um segundo plano²⁴” (NITRINI, 2015, p. 157). Logo, o sujeito, apesar de continuar a ser um elemento constitutivo desse diálogo, já não ocupa papel central na análise, sendo, antes, o próprio texto a fazê-lo, com “suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica” (NITRINI, 2015, p. 158). O diálogo estabelecido, então, antes de ser uma postura assumida pelo sujeito em relação ao outro, é algo que se dá no texto, e através dele.

A intertextualidade, por isso, apresenta uma forma alternativa de avaliar a questão acima apresentada, sendo a influência percebida enquanto abertura para uma outra compreensão de ambas as obras relacionadas, ampliando o seu “espaço semântico”:

A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto, ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de anamnésia, isto é, uma invocação do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático “deslocado” e provindo de uma sintagmática esquecida (NITRINI, 2015, p. 164-165).

Assim, por se apresentar como uma forma de lidar com o próprio texto, e entender como a referência constrói e modifica seu sentido, optei, como disse acima, por trabalhar com o conceito da intertextualidade. Essa escolha pode parecer segura por constar a citação explícita do relato de Huxley, no de Campos ([1965] 1984), e do mesmo na carta

²⁴ Nessa passagem, Nitrini (2015, p. 157) discute, sobretudo, a crítica de Guillén à teoria sobre a influência de Harold Bloom.

de Dora. Mas esse fato, em si, é também limitado para compreender como se dá a relação intertextual. Como dito por Fiorin (2005), a mirada intertextual não presume uma relação entre todo e qualquer texto, mas, antes, um diálogo que, justamente por estar inscrito no texto – com suas marcas sintáticas, semânticas e lexicais, por exemplo –, é passível de ser analisado. Tendo isso em vista, existem excertos nos dois textos que vinculam explicitamente o relato a outro texto: Paulo Mendes Campos, ao atribuir a iniciativa de viver sua própria experiência lisérgica a partir da leitura de *As portas da percepção* (HUXLEY, [1954] 2015); e Dora, que decide escrever à irmã sobre a lisergia ao saber que tal vivência, através da escrita de Campos em sua coluna, alçara a dimensão pública. Mas, acredito, a intertextualidade não se finda ou resume a esse aspecto; pelo contrário, nos dois casos, os diálogos se mantêm ao longo de todo o texto, utilizando-se de diversas estratégias para tanto. A fim de desenvolver melhor essa ideia, passo, agora, a me debruçar sobre o conceito de intertextualidade e, dessa maneira, ver até que ponto pode-se operar ele.

Fiorin (2005), ao distinguir a interdiscursividade da intertextualidade, voltando, para isso, à obra de Bakhtin, destaca que o termo “intertextual” não existe nesta, mas sim uma série de termos próximos – como polifonia e dialogismo –, o que expõe a complexidade da questão. Apesar disso, o termo “intertextualidade” foi amplamente difundido no Ocidente pelas publicações da semiótica Julia Kristeva (FIORIN, 2005; NITRINI, 2015), alterando, inclusive, a própria noção de texto. Isso é, a “intertextualidade” não se limita a uma característica passível de ser encontrada, ou não, no texto. Antes, é por ela que o texto se constrói, uma vez que é pelo dialogismo que a linguagem ganha vida: “a noção de intertextualidade como procedimento real de constituição do texto” (FIORIN, 2005, p. 163). Logo, se antes o texto escrito podia ser entendido como um depositário seguro de significante, portador de uma voz unívoca, agora ele aparece como uma estrutura dinâmica e perpassada por outros textos, “é um espaço polissêmico, onde se entrecruzam vários sentidos possíveis” (FIORIN, 2005, p. 164).

Essas constatações, entretanto, não são suficientes para elucidar o que, de fato, é a intertextualidade. Ainda segundo Fiorin (2005), o conceito foi, ao longo do tempo, aplicado sem o rigor necessário, o que contribuiu para sua obnubilação. Por isso, o pesquisador propõe um retorno aos conceitos na própria obra de Bakhtin para elucidar a questão. De início, Fiorin (2005) se detém no conceito de dialogismo, nome sob o qual

se apresenta o conceito de interdiscursividade na obra bakhtiniana. A relação dialógica sempre se dá entre discursos, posto que “o interlocutor só existe enquanto discurso” (FIORIN, 2005, p. 166), sendo nossa experiência com o mundo, portanto, uma relação entre discursos, posto que não apreendemos o mundo em “estado puro”: “o real se apresenta para nós semioticamente [...]. Essa relação entre os discursos é o dialogismo²⁵” (FIORIN, 2005, p.167). Entender o dialogismo, igualmente, não garante a distinção entre a interdiscursividade e a intertextualidade.

Fiorin (2005, p. 180) lembra que, em Bakhtin, o termo *texto* aponta para uma materialidade, um todo de sentido, sendo a obra seu acabamento. Diferentemente do enunciado, que é marcado pela intenção de sentido, o texto é a sua própria manifestação, sendo uma “entidade em si”. Além disso, o próprio discurso se apresenta como uma abstração, capaz de se colocar como algo singular mas, em si, dialógico, sendo seu enunciado constitutivo. Partindo dessas distinções, Fiorin (2005, p. 181, grifo do autor) demarca a diferença entre o interdiscurso e a intertextualidade:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro.

Ou seja, pelo dialogismo ser parte constitutiva da linguagem, toda e qualquer relação de sentido capaz de ser encontrada em um texto é da ordem do interdiscurso, sendo a intertextualidade apenas a relação entre textos, entre materialidades acabadas, duas “entidades de sentido”. Por conseguinte, concordando com Carneiro (2005), e com o próprio Paulo Mendes Campos ([1965] 1984), não é difícil supor que *As portas da percepção*, de Huxley ([1954] 2015), pelo alcance que teve e tem, estabeleceu diversas relações interdiscursivas, com outros relatos ou outros textos literários, e até de outras áreas, como os referidos tratados médicos. Aliás, pode-se ver este potencial interdiscursivo da obra de Huxley, inclusive, na terceira carta de Luz, onde a autora, ao discordar de Campos, usa a expressão “portas da percepção”. Mesmo que o termo tenha

²⁵ Também, é importante ressaltar como, para o autor russo, essas relações entre os discursos não se dão de forma neutra, estando, por isso, inseridas em dinâmicas de poder, o que interfere no que se diz e quando se diz (FIORIN, 2005, p. 173).

sido utilizado – entre aspas, o que destaca uma outra autoria –, não acredito ser possível afirmar de forma categórica que haja uma relação intertextual presente. Pelo contrário, parece ser razoável pensar que, pela propagação do relato de Huxley, esta expressão seja comum nas teias interdiscursivas sobre a lisergia – sem, com isso, travar um contato com o texto em si, material – e, por isso, figure também no relato de Dora.

O texto de Luz del Fuego, de maneira distinta, explicita diversas vezes o diálogo com o relato de Campos, ao apresentá-lo como motivador de sua escrita, mas também em outros momentos – como ao falar sobre as sensações percebidas e a relação com a palavra, ponto de discordância²⁶. Como dito anteriormente, Campos também explicita diversas vezes a relação de seu relato com *As portas da percepção*, de Huxley ([1954] 2015). Além do trecho já citado, em que ele explicita sua própria vontade de experimentar um lisérgico e escrever sobre isso, vejamos, abaixo, outros excertos onde esses diálogos aparecem:

Aldous Huxley, advertindo que a reação individual, aqui como em tudo o mais, sempre é de rara importância, faz uma súplica possível dos sintomas gerais de todas as pessoas que ingerem mesalina: [...]

[...]

Quando indagaram de Aldous Huxley a respeito, respondeu ele que havia fartura de tempo, *plenty of it*. Essa resposta me parece corresponder perfeitamente à minha impressão de que, sob o efeito do ácido lisérgico, o tempo não está interessado em nós e portanto não podemos nós estar interessados nele.

[...]

Não chego, como Aldous Huxley, a achar que a mesalina deva ser facilitada à deprimida sociedade moderna, substituindo outras formas de evasão. Dentro das limitações que eu mesmo imponho a essa ideia, não vejo bem o caráter de evasão no ácido lisérgico, mas uma concentração de realidade, o antônimo da evasão, pelo menos uma concentração em certos aspectos da realidade (CAMPOS, [1965] 1984, p. 12; 14; 17).

Em ambos os casos, na carta e em “Experiência com LSD”, o texto em diálogo aparece como um outro, separado, com o qual se conversa, seja para endossar o que por ele foi dito – como a sensação em relação ao tempo –, seja para refutar – como, no caso de Campos ([1965] 1984), ocorre ao se discordar sobre o estar no mundo sob efeito lisérgico, uma vez que, para Huxley ([1954] 2015), isso se configura como uma forma de

²⁶ Por trazer a carta na íntegra poucas páginas atrás, não repetirei as passagens em que isso ocorre, em forma de citações.

evasão, ainda que menos nociva que aquela proporcionada pelo álcool. Por esta interação ser notada em todo o texto, e não apenas em um momento localizado, através da intertextualidade, os autores parecem eleger seus interlocutores privilegiados. Isto é, aqueles para os quais vão, a todo momento, se voltar, seja para concordar e desenvolver seu próprio discurso, seja para, a partir da crítica, formulá-lo. No caso de Luz, além da eleição dos textos de Campos como interlocutor, surge a figura da irmã, Mariquinhas, que também ocupa o papel do outro, com o qual se dialoga. Neste caso, sem ter acesso às cartas da mesma, não foi possível traçar um olhar intertextual entre elas, “sobrando” as teias interdiscursivas, que já não apontam para um campo lisérgico, e sim para as relações familiares e as memórias da infância.

Fiorin (2005) ressalta que a citação direta, como encontramos acima, é apenas uma das formas de trazer um texto para o seu. A segunda maneira seria através da constituição de um “enunciado bivocal”, “internamente dialogizado”, onde “aparecem formas composicionais como a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara [...]” (FIORIN, 2005, p. 174). Portanto, se, na primeira forma de dialogismo, a citação demarca as vozes presentes, aqui, por outro lado, as mesmas se mesclam, impedindo uma separação nítida entre elas. Como posto por Fiorin (2005, p. 174), um exemplo de enunciado bivocal se dá quando as vozes do narrador e de um personagem se misturam em um discurso indireto livre, fazendo com que o leitor se confunda em relação a quem tal enunciado pertence. Este exemplo não é aleatório²⁷.

Voltemos aos relatos. Dizia eu que a intertextualidade destacada na carta e no texto de Campos ([1965] 1984) é escancarada por uma forma de dialogismo, segundo Fiorin (2005): a citação direta. Além dela, creio ser possível detectar a outra forma de dialogismo trazida pelo teórico, aquela que se dá internamente. Em ambos os casos, o objetivo parece ser o mesmo: apresentar uma polêmica com o texto em diálogo. Ao desenvolver a querela, a conversa parece assumir contornos menos explícitos, o que faz com que tenhamos que voltar ao outro texto – solapada, assim, a pretensa linearidade no

²⁷ O estudo de Bakhtin sobre dialogismo se centrou na polifonia presente nos romances de Dostoiévski, marca distintiva neste gênero moderno, já não mais comprometido com uma voz unívoca – mas antes com a pluralidade de vozes expressa pelos personagens e pelo narrador: “A ficção longa da modernidade nasce do encontro de vozes diferenciadas que se somam, se interenunciam, se contradizem, se homologam e se infirmam umas às outras – em síntese, se relativizam mutuamente” (LOPES, 2011, p. 76). Portanto, é no romance que iremos encontrar, por excelência, essa forma de dialogismo internalizada, mas isso não significa que ela se restrinja ao gênero. Acredito que o gênero seja um elemento constitutivo da forma de dialogismo que se apresenta no texto analisado.

ato da leitura. O modo de trazer à tona esta discordância com Campos ([1965] 1984), em Dora, e com Huxley ([1954] 2015), no cronista, também parece se repetir: os dois iniciam afirmando um acordo sobre os efeitos e parte do que se pode dizer sobre a experiência. Após este momento, formulam sua discordância, trazendo a própria vivência, e a escrita de um texto outro, como argumentos para sua proposição. Logo, de antemão, é possível afirmar que a discussão não é tanto sobre os efeitos das substâncias lisérgicas, mas sim o que se *diz* sobre os mesmos. O mundo, como visto, inclusive o lisérgico, se assim queremos pensar, não existe em estado puro, sendo antes um grande oceano discursivo – faz bem voltar à metáfora.

Tendo este plano geral em vista, apresento, agora, algumas passagens dos dois relatos, em que há um diálogo internalizado, mas passível de ser explicitado e analisado. Estas partes dos textos, por girarem em torno das mesmas questões, podem ser lidas de forma comparada. A primeira similaridade entre Dora, Campos ([1965] 1984) e Huxley ([1954] 2015) reside na presença de um *especialista* que possa validar, de fato, o efeito lisérgico. No caso de Campos ([1965] 1984), assim como na experiência narrada em *As portas da percepção* (HUXLEY, [1954] 2015), houve a participação de um médico, um amigo seu. Huxley, por sua vez, serviu de “cobaia” em um estudo sobre a mescalina. Nos dois, a presença de alguém com um conhecimento científico parece garantir, ao menos em um primeiro momento, uma certa segurança. Mas e Dora? Apesar de a autora não fazer o uso acompanhada – pelo contrário, se vê marcada pela solidão da noite –, é preciso lembrar que, na primeira carta, ela narra ter tido acesso aos cogumelos através de um trabalhador rural, morador e conhecer do local. Por isso, creio ser possível pensarmos nesta personagem assumindo um valor correlato, como alguém que tem um conhecimento prévio e, pelo seu próprio exemplo, ao comer os fungos, instrui acerca do uso da substância.

Sobre o estar em uma experiência lisérgica, os três textos coincidem ao afirmarem só sentirem isto quando do início das alterações corpóreas. Para Huxley ([1954] 2015, p. 15), a mudança foi um estágio febril, relacionado ao início de suas visões: “Somente quando estou com febre alta é que minhas imagens mentais ganham vida independente”. Em *Luz del Fuego* e em Campos (1984) a semelhança é ainda maior, já que os dois chegam a duvidar de que sentiriam mesmo os efeitos. A dúvida, entretanto, é desfeita diante dos sintomas físicos: o formigamento de Dora e, no cronista, “uma leve pressão no cérebro” (CAMPOS, [1965] 1984, p.13). Em todos os casos, a vivência lisérgica, antes

de alterar a dimensão psicológica do sujeito, promove um deslocamento físico e sensitivo, corpóreo.

Ao descrever as sensações, também encontramos um diálogo não explícito, inclusive com a adoção de termos, se não iguais, muito semelhantes. Exemplo disso é a mudança na relação com os objetos e o redor, em geral. O autor da coluna na *Manchete* apresenta um mundo cromático, sob efeito lisérgico, no qual os objetos seriam “vivos, internamente vivos” (CAMPOS, [1965] 1984, p. 13), e as relações travadas entre o sujeito e o entorno se medem pela intensidade, e não mais por parâmetros convencionais, como o tempo dispensado naquela relação. Essa parte do relato em tudo se parece com os efeitos descritos por Huxley, ao dizer que, alterada sua consciência, se engajava em uma outra forma de contemplação, como a de um vaso de flores, com sua “luz viva”. Assim, mesmo sem citá-lo explicitamente nesta passagem, acredito que haja aí um diálogo velado com *As portas da percepção*, e o uso do adjetivo “vivo” para definir essa outra forma de contemplação.

Aqui, é muito interessante como se constrói esta rede intertextual, uma vez que Luz, de início, pontua a referência de Campos sobre este mundo cromático:

Os deliciosos relatos de Campos, que só leria agora, passados tantos anos, falam de uma tranquilidade impressionante, o que parece ter sido ocasionado, no caso dele, por um maravilhar-se pelas cores. Eu, de maneira distinta, me encontrava em um completo breu, onde as únicas companhias que tinha eram as sombras amedrontadoras das folhagens e as estrelas, que pareciam próximas demais da Terra (Segunda carta).

Digo “pontua” porque a dançarina não chega a explicar para sua irmã o que o autor entendia através destas cores, apenas marcando sua distinção, atribuída ao espaço em que se encontrava, “um completo breu”. Sem esta forma de maravilhar-se, Dora descreve seu medo e todas as outras sensações distantes da tranquilidade presente desde o início no relato de Campos. Tal distanciamento é encerrado, entretanto, ao ter a sua percepção tátil modificada e, em seguida, sua experiência visionária, com a inauguração de uma apreensão cromática: “Agora sim, cores, movimento, tato, tudo!” (Segunda carta). Chamo a atenção para o uso da expressão “agora sim”, como se antes faltasse algo, ou, posso pensar, como se a partir deste momento pudesse se pôr de acordo com o relato de Campos ([1965] 1984). E os elementos com os quais ela concorda vão além da

sensação descrita, sendo enfatizada igualmente a valorização da intensidade, em detrimento do tempo – a mesma constatação encontrada em Huxley ([1954] 2015), como visto acima. Ou seja, Dora, em consonância com os outros autores, ao fixar sua atenção²⁸ na cobra coral, passou a não mais mensurar ou dar atenção ao tempo e à passagem das horas, dada a intensidade do momento.

Por fim, ainda sobre estas passagens onde se percebe um diálogo internalizado, é preciso destacar o que talvez seja o elemento de maior centralidade em *As portas da percepção* (HUXLEY, [1954] 2015): sua elaboração sobre a abertura de tais “portas”. Estando estas fechadas por válvulas que restringiriam nossa capacidade de acesso à essência das coisas e a essa outra forma de contemplação, a mescalina seria, ao alterar a consciência, capaz de abri-las, desobstruindo as válvulas existentes. A mesma ideia é encontrada no texto de Paulo Mendes Campos, no qual o ácido lisérgico seria responsável abrir as “comportas do inconsciente” (CAMPOS, [1965] 1984, p. 23). Por isso, não apenas nas impressões iniciais, como também nas conclusões que constroem o relato, estão presentes homologias que fazem com que o diálogo se mantenha em todo o texto de Campos, e não apenas quando Huxley é citado. A homologia, neste aspecto, se dá entre as imagens de “porta” e “comporta”; ainda que não seja o mesmo registro, ambas carregam um sentido muito próximo: uma barreira capaz de ser transposta, uma passagem pela qual se atravessa, uma porta a se abrir, e um outro espaço possível.

Falei acima, e pode-se voltar à carta, que Luz del Fuego também faz uso da expressão “portas da percepção”. Sem explicar precisamente sua compreensão sobre a mesma, mas indicando ser igualmente este “outro lugar” alcançado sob efeito lisérgico, a utiliza para exaltar a escrita, que teria sido, para ela, como uma chave, capaz de abrir tais passagens. Mais, o elogio corrobora a discordância aberta ao entendimento de Campos sobre a palavra escrita. Desta maneira, após tecer uma série de acordos com seu interlocutor, a autora, ao final, insere uma polêmica, afirmando sua voz única, através da defesa de suas impressões a partir de sua própria experiência lisérgica. Esta maneira de estruturar uma discordância, em um diálogo intertextual, porém, não é, em si, original. Pelo contrário, em “Experiência com LSD” (1984), encontro o mesmo mecanismo: após inúmeros acordos e corroborações, Campos postula sua divergência ao dizer que o efeito lisérgico, ao invés de produzir uma fuga da realidade, proporcionaria uma forma de estar-

²⁸ Neste ponto há uma distinção, por se tratar de um animal e não de objetos, como nos outros textos.

no-mundo, de se “entrar” na realidade. Tal discordância se mantém ao longo do texto, mas se percebe melhor na seção “O milagre da voz” (CAMPOS, [1965] 1984, p. 29), em que o cronista descreve seu contato com outras pessoas após ingerir o LSD²⁹.

Alguns apontamentos sobre o último parágrafo. O primeiro é sobre esta forma de diálogo, isso, de se apresentar uma polêmica. Lopes (2011), voltando às formulações de Bakhtin, lembra que o dialogismo, seja a intertextualidade ou a interdiscursividade, não significa uma adesão incondicional ao discurso do outro. A subversão e a ambiguidade são marcas da polifonia, como é possível ver nas paródias e sátiras, e, em alguma medida, em todos os romances. Logo, seria ingênuo pensar que a discordância trazida pelos autores seja apenas mais um elemento, ou de pouca importância. Acredito, em contrapartida, que seja ela o fio condutor para ler a carta, e o relato de Campos ([1965] 1984), por extensão. Isto é, se concordo com Lopes (2011), tal elemento passa a ser uma chave de leitura, que compreende não apenas o olhar para a carta, mas igualmente para o texto que ela tenta subverter, no intuito de afirmar seu testemunho unívoco.

A segunda ponderação é sobre como este processo se dá em cascata. A divergência opera como um organizador do texto, quebrando com uma pretensa linearidade e, assim, tecendo seu sentido. Olhar para este fenômeno nas cartas de Luz exige que eu não ignore a existência do mesmo no relato de Campos ([1965] 1984). E, sendo o dialogismo parte constitutiva da linguagem, poderia continuar esmiuçando referências nos textos precedentes de forma quase infinita, mas não é meu interesse. Estabeleço um recorte que considero rico, tanto para pensar nos relatos literários sobre lisérgicos, marcados pelo diálogo e pela diferença, como para construir minha análise sobre os textos de Dora. Por sorte, as duas polêmicas assinaladas anteriormente, e sobre as quais vou me debruçar no próximo tópico, apesar de serem distintas, conversam e podem ser pensadas dentro de um escopo maior, como as formulações sobre o inconsciente e a arte – as zonas de contato, a modernidade.

Por último, é necessário assinalar como as cartas de Luz del Fuego em muitos momentos me pareceram lacunares, se é que posso chamar assim. Diferentemente do

²⁹ Paulo Mendes Campos relata como, por se encontrar em um estado puro, próximo à infância, travou contatos com gentileza e amabilidade, o oposto por ele esperado. Interessante notar que os três autores (Luz del Fuego, em suas cartas; CAMPOS, [1965] 1984; HUXLEY, [1954] 2015) associam, de alguma forma, a infância ao estágio de pureza e inocência, um retorno a uma condição anterior e ao pueril. Nas cartas de Luz, apesar de não haver esta correlação expressa, como nos outros casos, mais de uma vez o passado é mencionado como uma época de inocência e desconhecimento das maldades circundantes.

relato de Campos ([1965] 1984), as correspondências não se dão ao trabalho de explicar uma série de coisas, sendo difícil ter certeza, por exemplo, com quais números da revista *Manchete* a autora dialoga. Isto se deve, a meu ver, a uma questão estilística, mas há de se considerar o gênero. Isto é, Dora fala com sua irmã, e eu não tive acesso às cartas desta – algo como uma conversa pela metade. Por isso, apesar de tentar preencher tais vazios ao longo da pesquisa, é necessário que eles não sejam escamoteados, senão por rigor, ao menos pela compreensão de que deles também deriva a riqueza do material encontrado.

Vou explicitando, a todo momento, as minhas escolhas como forma de criar uma certa rede de proteção, enquanto tento antever os pontos cegos que surgirão no ato da leitura. Eu sou a minha própria leitora. Ainda, trazer uma reflexão sobre o processo de pesquisa não parece algo estranho a uma dissertação, pelo contrário. Estes elementos, somados ao meu próprio contato com o objeto, que, como já disse, opera dentro do binômio subjetividade/objetividade, me impelem a seguir com estas passagens, como parte da estrutura do texto.

Após apresentar uma carta, em consonância com o traçado de um panorama rápido acerca de exemplos literários em torno de substâncias psicoativas, cheguei à segunda correspondência, onde está contido o relato de Luz del Fuego sobre sua experiência lisérgica. A narrativa de sua vida e família no primeiro capítulo, acredito, ajudaram o leitor a identificar algumas referências que a autora faz a episódios íntimos, como o contato com as cobras-cipó sob os olhos do jovem Beg, que desencadeou sua segunda internação psiquiátrica. Outra marca de seu texto precisou, entretanto, ser olhada mais de perto: o diálogo existente com outro relato, o de Paulo Mendes Campos.

Por isto, abri o capítulo analisando essa relação e refletindo sobre esta conversa, partindo do conceito de intertextualidade. Percebendo as visões dissonantes sobre a mesma vivência, a lisérgica, afirmei há pouco que o que variava era, sobretudo, o projeto de narrá-la. Esta é uma leitura possível de ser desenvolvida. Uma leitura minha, posto que os textos, apesar de se nutrirem de um sem fim de semelhantes, sempre são únicos. Ninguém lê sozinho, mas, aqui, se faz necessário enunciar com quem se lê. A

interdiscursividade, no produto final do pesquisador, se converte em intertextualidade, ao pôr em contato com seu objeto os aportes teóricos que elencou como interlocutores privilegiados – duas ou mais materialidades, acabadas. Um texto puxa o outro e, no final, não se trata, tal qual no caso de Dora e Campos, do caráter discricional, e sim do que se irá dizer sobre determinada experiência.

Entre a arbitrariedade última e inevitável, e os caminhos inaugurais, há que se escolher o que subsidiará a discussão. No meu caso, escolhi continuar meu processo de mapeamento das redes discursivas. Tendo como horizonte a importância das polêmicas encontradas, principalmente em Luz, mas também em Campos, resolvi iniciar pelo nó que os unia: a apreensão muito semelhante das categorias tempo e espaço, transmutadas sob efeito lisérgico, e as ideias da modernidade, rastro que já venho seguindo. Ainda, dada a alteração na percepção da chamada realidade, considere importante retomar com o debate sobre o par subjetividade/objetividade, acima lembrado.

Estes foram os critérios para eleger com quem dialogaria, para além dos próprios textos em análise. Vou tentando conectar as pontas para criar uma estrutura coesa, não por se tratar de uma melhor forma de organizar a pesquisa, mas por essa ser, em si, a pesquisa.

Troco pesquisa por texto e outros sinônimos, é um problema me repetir. Sem dar voltas, organizar os dados, os resultados, o produto. Isso não.

Não, qualquer coisa não é sinônimo de texto.

No andar de cima só chegara uma fumaça rala, o suficiente para acordar as três caçulas que ocupavam o quarto mais próximo à escada. Cléa, encolhida, se acanhou nas cobertas enquanto Eunice e Dora calçavam os sapatinhos de tricô e, com cautela, abriam a porta. O corredor vazio. Ninguém mais se dera conta do pequeno incêndio que se iniciara no andar de baixo. A irmã se adiantou ao entrar nos quartos e acordar os outros. Fixada no fogo com poucas chances de vitória, a menina se agachava junto ao corrimão, seu conhecido. Foram poucos minutos, antes da bagunça e do braço de Mariquinhas,

firme mas afetivo, erguê-la e puxá-la, um movimento emendado até que as duas estivessem, enfim, a salvo. Fora de casa, poderiam respirar e conversar.

Neste ínterim, sozinha, mirou distraída, um misto de temor e ingenuidade, o contraste das chamas em um ambiente tão escuro. Mesmo sem capacidade de incendiar uma construção daquele tamanho, se agitavam como se fossem consumir todo o oxigênio do entorno. Não pareciam ter nada a conquistar, consumiam-se em si, ao máximo, o que já lhes conferia a contraparte, o medo, dadas as piores possibilidades: poderia estilhaçar um vidro ou mesmo tomar conta de tudo, ao encontrarem-se com o papel que queima fácil ou um combustível esquecido, estocado.

Chegaram lá fora e eles não estavam mais, os rapazes do Café Estrela, os autores do crime – “ou da molecagem!”, remedaria António, apesar de depois ratificar todas as decisões da matriarca. “Que desfeita, depois de tantas e tantas noites em que foram recebidos com toda nossa cordialidade e respeito, como muitos não fariam!”, disse Etelvina, visivelmente abatida com o contratempo social e familiar.

Findado tal evento, as portas do Salão Vivacqua se fecharam para os saraus de outros tempos.

Na hora, decerto causara-lhe fascínio, e naquela semana fora difícil dormir sem rememorar o breve momento como uma visão fixa, o fogo tentando vingar, em rebuliço. Logo se esqueceria, e lamentaria o fim das noites efusivas como mais uma arbitrariedade materna. Lamentaria sim, mas não pelos saraus. Tudo pela festa, os excessos tolerados com as mãos a tamparem os narizes. Depois daquela noite, perdida na memória até o reencontro lancinante provocado pelo efeito dos cogumelos, as pessoas e tudo mais que envolvia o sobrenome, Vivacqua, começariam a desbotar.

Isso muito antes do assassinato de António ou do luto por Achilles.

É muito difícil estabelecer marcos para o que, na tristeza, é catastrófico.

Esta nunca foi uma história que me cativou, talvez porque todo o fetiche sobre ela sempre foi devido à autoria do incêndio, sobretudo à participação de Drummond e de

Nava. Eu a considerava um pouco deslocada da matriz familiar, com a ressalva de ter sido a motivação para o fim dos saraus. Escrito em páginas anteriores, pareceria, acredito, tão somente uma curiosidade destacada, corroborada pelo prestígio dos escritores partícipes do grupo do Café Estrela – justamente meu incômodo. Quando vamos contar uma história, também fazemos recortes, uma questão de economia e escolhas insuspeitas. Agora, espero, a narrativa deve fazer mais sentido, ao compor um quadro maior.

Vou entremeando o fogo com a água.

Não se observa um dia, antes o balanço do calendário. Entre uma cheia e a ressaca, a cara dos pescadores quando retornam e até onde a praia é lambida pela água salgada. O difícil é apreender o quadro geral, o redemoinho ao longe e os sinais das outras ilhas. O tempo gasto entre o ir e o retornar.

Não são sinais isolados, mas um prenúncio.

Águas profundas sinalizam na superfície a revolta do mar.

Voltarei à discussão acerca da percepção do espaço e do tempo na modernidade, já iniciada, mas ainda não esmiuçada. Escolho tal questão por sua relevância nos relatos analisados (Segunda carta de Luz del Fuego; CAMPOS, [1965] 1984; HUXLEY, [1954] 2015) e, para tanto, recorro às reflexões de David Harvey (2008), ao colocar o tempo e o espaço como uma forma de experienciar a modernidade. Partindo do entendimento de que essas categorias são fundamentais para a existência humana, o autor ressalta como elas não são apreendidas de forma objetiva ou estritamente física – podemos ter, por exemplo, a sensação de que determinado momento do dia demora muito mais a passar que outros –, para além dos sentidos a elas atribuídos serem distintos em diferentes sociedades. Ainda, Harvey (2008) aponta como, na modernidade, diferentes concepções de tempo e de espaço se entrecruzam, formando um complexo de visões em tensão.

Num primeiro momento, tais categorias se veem atreladas ao projeto iluminista, ou seja, uma sociedade esclarecida à luz da razão, voltada para a técnica e o progresso. De acordo com as bases do Iluminismo, através da ordenação racional do tempo e do

espaço seria, por conseguinte, capaz de garantir o direito às liberdades individuais dos cidadãos. Entretanto, o que se viu foi uma fragmentação dos espaços, por um lado, e o fomento de um sentimento único em torno do espaço do Estado-nação, por outro. Também, em nome do progresso e da produtividade, o tempo foi cada vez mais compartimentado e controlado, se organizando em torno da produção e do trabalho assalariado, sendo transformado, assim, tal qual o espaço, em mercadoria, dotado de valor. Para contrabalancear os sentimentos de fragmentação gerados por esses processos, a modernidade inseriu, de forma concomitante, dinâmicas que buscassem garantir a segurança e o sentimento de um objetivo comum:

Os movimentos cíclicos e repetitivos (do café da manhã e da ida ao trabalho a rituais sazonais como festas populares, aniversários, férias, abertura das temporadas esportivas) oferecem uma sensação de segurança num mundo em que o impulso geral do progresso parece ser sempre para frente e para o alto [...]. Quando o sentido de progresso é ameaçado pela depressão ou pela recessão, pela guerra ou pelo caos social, podemos nos assegurar (em parte) com a ideia do tempo cíclico [...] como um fenômeno natural a que devemos forçosamente nos adaptar ou recorrer [...] O espaço também é tratado como um fato da natureza, “naturalizado” através da atribuição de sentidos cotidianos comuns. Sob certos aspectos mais complexo que o tempo – tem direção, área, forma, padrão e volume como principais atributos, bem como a distância –, o espaço é tratado tipicamente como um atributo objetivo das coisas que pode ser medido e, portanto, apreendido (HARVEY, 2008, p. 187-188).

Logo, dinâmicas que buscam naturalizar nossa percepção do espaço-tempo, através das ações cíclicas e medidas objetivas, atuam como forma de, em momentos de crise, assegurar as bases sociais que mantinham não só a produção – e com isso a geração de lucro, base do mundo capitalista – como a ordem social estabelecida. Contudo, isso não significa que, ao longo da modernidade, as apreensões dessas categorias não tenham se alterado. Pelo contrário, como demonstra Harvey (2008), diferentes momentos históricos do capitalismo produziram sensibilidades distintas em relação ao assunto, ainda que, para o autor, atreladas à relação capital/trabalho e sempre perpassadas pelas dimensões políticas, econômicas e sociais. Prova disso é que, já em 1850, esse projeto iluminista começaria a ser questionado. Diante da crescente competitividade entre as principais nações capitalistas, expressa sobretudo na política internacional imperialista e nos projetos de desenvolvimento nacional, o espaço e o tempo seriam cada vez mais, e de forma mais veloz, fragmentados e controlados, o que, em si, acirrou as contradições pré-existentes.

Para Harvey (2008), esse processo teria seu ápice no início do século XX, tendo sido marcos, para tanto, dois fatos históricos. O primeiro foi a Primeira Guerra Mundial, expondo ao máximo a fragmentação e a conquista do espaço pelas potências capitalistas, além do superaquecimento produtivo, que acelerou ainda mais a produção e, com isso, a velocidade nas cidades. Aliás, a velocidade não se expressa apenas na produção material, estritamente compreendida, mas também no investimento em tecnologias e conhecimentos, capazes de colocar uma nação em vantagem, em relação às demais. Assim, com a gravidade do conflito, veio uma crise de representação das categorias de espaço e tempo e, com isso, a abertura para novas possibilidades, o que incluía a redescoberta de outros espaços possíveis, como a subjetividade e o inconsciente. Ou seja, ao passo que os sentidos dados ao tempo e ao espaço se desgastaram, era preciso articular outros, até então subjugados ou colocados à margem. Isso, porém, não significou o abandono dos pilares do pensamento iluminista, como a racionalidade e a técnica. Estes, reelaborados, foram, aliás, fundamentais para a abertura desse novo campo:

O espaço do corpo, da consciência, da psique – espaços há muito reprimidos, dadas as suposições absolutas do pensamento iluminista, mas que então se abriam em consequência de descobertas psicológicas e filosóficas – só podia ser liberado por meio da organização racional do espaço e do tempo exteriores (HARVEY, 2008, p. 246).

Por conseguinte, se, a partir dessa mudança, era possível redescobrir esses espaços – e, como visto, é nesse momento que surge a psicanálise³⁰, como uma ciência voltada aos processos do inconsciente – isso se devia a uma organização racional dos espaços externos. A isso, Harvey (2008) também relaciona os movimentos modernistas, que emergem a partir dos anos 1920, e o culto à máquina como grande metáfora moderna, além da constante luta com esses elementos, em si contraditórios, constituintes da visão do espaço e do tempo. Mas, para o autor, o outro elemento que seria decisivo para essa alteração era a nova forma de organizar a produção industrial, surgida nos Estados Unidos e, ao longo das décadas seguintes, internacionalizada: o fordismo.

Tendo 1914 como seu ano marco, pela inserção da jornada de trabalho de oito horas em uma de suas linhas de montagem, o pensamento de Ford não se sobressairia pela

³⁰ Voltarei às contribuições da psicanálise ao debate de forma mais aprofundada algumas páginas à frente.

inovação; pelo contrário, “fez pouco mais do que racionalizar velhas tecnologias e uma detalhada divisão do trabalho preexistente, embora, ao fazer o trabalho chegar ao trabalhador numa posição fixa, ele tenha conseguido dramáticos ganhos de produtividade” (HARVEY, 2008, p. 121). Apesar disso, o fordismo ganharia a relevância que teve no século passado ao reconhecer como uma nova forma de produção, em massa, geraria uma outra forma de consumo e, com isso, não só uma reestruturação social, mas também estética e psicologia.

Ainda, para solucionar as crises enfrentadas ao longo dos anos, tendo como elemento comum a superacumulação da produção, o fordismo procurou sempre a conquista de novos espaços, através da criação de mercados consumidores, locais mais baratos para a produção – muitas vezes devido a leis trabalhistas mais frágeis – e extração de matérias primas. Com isso, a noção de espaço se tornou subordinada à velocidade imposta pelo tempo da produção, tendo um caráter contingencial, uma vez que a sua reconfiguração incessante se dava como uma forma de lidar com as crises cíclicas do capitalismo. Em consequência, mas não exclusivamente, o fordismo, como forma de produção e de organização social, se internacionalizaria nas décadas seguintes, e reforçaria as especificidades locais, através da divisão do trabalho (HARVEY, 2008). Chegando ao seu ápice nos anos 1960, viu-se amplamente contestado pelos movimentos contraculturais que emergiam e ansiavam, novamente, desestabilizar as categorias de espaço e tempo.

Esse processo, ademais, influenciou, como também já foi abordado a partir de outras leituras no Capítulo I, as experiências psicoativas, em especial no contexto urbano. Especificamente sobre o fordismo, é importante ressaltar como Harvey chama a atenção para, por um lado, a criação de um público consumidor não ter almejado todo e qualquer consumo, sendo instituídas medidas para restringir, por exemplo, o consumo do álcool, como se percebe nessa passagem:

Por isso, em 1916, Ford enviou um exército de assistentes sociais aos lares dos seus trabalhadores “privilegiados” (em larga medida imigrantes) para ter certeza de que o “novo homem” da produção de massa tinha o tipo certo de probidade moral, de vida familiar e de capacidade de consumo prudente (isto é, não alcóólico) e “racional” para corresponder às necessidades e expectativas da corporação (HARVEY, 2008, p. 122).

Curioso notar como o consumo de álcool – e, podemos supor, de tantas outras substâncias psicoativas – não é apenas uma forma de consumo “imprudente”, mas *a* forma, demonstrando o perigo que apresentava a esse “novo homem”. Além disso, é importante lembrar que a Lei Seca seria promulgada nos Estados Unidos em 1920, proibindo o consumo de álcool em todo o território nacional. Portanto, o Estado, através de medidas e leis, também atuou, desde o início do fordismo, para controlar o consumo e, com isso, o uso de substâncias alteradoras de consciência. Além disso, tal lei, apesar de desastrosa, foi base para a lei contra as drogas que viria décadas depois, sendo essa, como o fordismo na época, internacional, ratificada por diversos países signatários, inclusive o Brasil.

Com essa discussão, pretendo ratificar a afirmação de Harvey (2008), à qual recorri, de que a relação com o espaço e o tempo são formas de experienciar a modernidade. Ainda, apontar para a complexidade da questão, mesmo que sem aprofundá-la, serve para corroborar a ideia de que as visões sobre essas categorias são múltiplas e, muitas vezes, em disputa. Por isso, Harvey (2008) destaca, apesar de sua análise centrar-se nas mudanças no processo produtivo, a importância do plano da representação e das distintas visões teóricas e estéticas que daí emergem: “Se uma imagem ou um mapa valem mais que mil palavras, o poder nos reinos da representação pode terminar tendo tanta relevância quanto o poder sobre a materialidade da própria organização espacial [e temporal]” (p. 213).

O ponto em que quero chegar, voltando ao dialogismo tecido entre Luz del Fuego, Campos ([1965] 1984) e Huxley ([1954] 2015), é: para além de construírem uma visão sobre a experiência lisérgica, ao enfocarem as mudanças em relação às categorias de espaço e tempo, os autores têm uma visão igualmente alternativa para tais categorias. Como exposto no ponto anterior, todos eles concordam sobre a mudança drástica na percepção sobretudo do tempo, e a categoria de intensidade aparece como uma contraparte ao tempo veloz e fugidio. Tal intensidade, por sua vez, é percebida tanto na contemplação de objetos e seres ordinários, como no enfoque dado ao mundo cromático. Uma passagem de Paulo Mendes Campos sobre sua contemplação de um conjunto de latas de mercearia, sob efeito do LSD, ilustra essa questão, que perpassa todo seu relato: “Por um tempo impreciso, embora remotamente cômico de minha existência como um todo, os planos de minha consciência cederam ao significado direto das cores. Naquele

momento infinito o meu estar-no-mundo era intensamente o ver as cores” (CAMPOS, [1965] 1984, p. 16).

Em contraposição ao tempo percebido na modernidade, sob efeito lisérgico, o viver a experiência através dos sentidos se torna a prioridade, sendo o tempo, agora, uma categoria contingencial, “impreciso”. Os espaços “da consciência”, por sua feita, se unem justamente ao abrirem mão do significado, aquilo que delimita e mensura os espaços e suas representações. A relação com o mundo cromático e a apreensão dos sentidos, nessa passagem, aponta para uma lógica contrária à razão. Essa ideia está presente, ainda, em uma outra passagem, na qual Campos desqualifica os elementos formais de obras de arte em um livro, exaltando as características cromáticas como mais próprias do ser, da essência do objeto:

[...] as reproduções me fascinavam ao acaso, sem ideias, sem a tentação de confrontar ou de medir a intensidade estética dos trabalhos. Via como nunca vi quadro algum. A tonalidade das cores e a profundidade do desenho me pegavam pelos olhos, gritavam aos meus olhos. Ver era extremamente fácil e significativo em si mesmo, sem qualquer consideração de ordem estética. Os quadros não me pareciam propriamente *belos* mas dotados dum *sentido* cósmico não conceitual (CAMPOS, [1965] 1984, p. 17, grifos do autor).

A intensidade, ao contrário do tempo e do espaço, que precisam ser medidos ou confrontados com limites e crises próprias de suas representações modernas, simplesmente é. E, a partir disso, não se perde a capacidade de se relacionar com o objeto, mesmo com o objeto estético. Pelo contrário, o fato de ver – antes mesmo do ato de ver a obra de arte – se torna qualificado, ao se desprender do sentido e dos conceitos. A experiência, dessa forma, é completamente sensitiva, “cósmica”, indo na contramão da razão, princípio basilar da modernidade, como tentei argumentar acima (HARVEY, 2008).

Mesmo que estas passagens não sejam as mesmas, textualmente, lidas por Dora nas revistas, parece ser a mesma referência feita por ela à experiência de Campos. A fixação do autor pelas cores foi o que possibilitou a alteração de sua consciência, garantindo uma vivência intensa e despreocupada com o tempo. Luz, por sua vez, ao não encontrar o mesmo contato com o mundo cromático de imediato, e sim com o tato e o movimento – através do toque na árvore e o movimento prévio à corrida –, sugere uma outra forma de se chegar ao mesmo estado, dado que, sob efeito lisérgico, sentiria

intensidade semelhante, usando, inclusive, o mesmo termo: “Aquilo era tão intenso que seria uma bobagem desperdiçar energia contando os minutos ou fazendo qualquer outra coisa que não viver” (Segunda carta). Portanto, há, nos dois relatos, uma oposição entre a apreensão da realidade através da quantificação do tempo e da própria vida. Isto é, o estar-no-mundo, em Campos ([1965] 1984), ou o viver, em Luz (Segunda carta), estão relacionados à uma sinestesia, por um lado, e a suspensão de uma preocupação racional, por outro.

Em Huxley ([1954] 2015), por sua vez, como expresso pelo próprio Paulo Mendes Campos ([1965] 1984), o tempo e o espaço são percebidos de forma semelhante. No caso do autor inglês, em *As portas da percepção*, quando este é indagado sobre as relações espaciais, pondera:

Na experiência da mescalina, as questões implícitas às quais o olhar reage são de outra ordem. O lugar e a distância perdem boa parte do interesse. O Perceber da mente toma como categorias a intensidade de existência, a profundidade de significado, relações dentro de um padrão. [...] O espaço ainda existia, mas havia perdido a sua predominância. O que interessava antes de tudo à mente não eram as medidas e localizações, mas o ser e o significado (HUXLEY, [1954] 2015, p. 19).

Novamente, sob efeito lisérgico – aqui a partir da mescalina –, o que garantiu à modernidade, via fordismo, uma massificação não apenas da produção e do consumo, mas também da percepção do espaço e do tempo, com o controle dessas categorias através de medidas estritas (HARVEY, 2008), simplesmente perde o valor. Aliás, o valor, em si, deixa de ter importância, exaltando-se, em contrapartida, a existência, o ser, marcado pela relação direta e intensa com o mundo, através dos sentidos. Campos ([1965] 1984) não dedica uma reflexão específica à transfiguração da relação com o espaço, mas Luz sim, ainda que de maneira totalmente distinta a de Huxley ([1954] 2015). Longe de a dimensão espacial perder o valor, na correspondência da artista, passa a estar ligada ao caráter visionário da experiência, por se modificar totalmente. Como a própria autora destaca, sob efeito dos cogumelos, a dançarina passou a ocupar dois lugares simultaneamente: o quintal da fazenda no interior do Espírito Santo e a casa na capital mineira, onde passou a infância. A mudança, ainda, se deveria ao ponto de vista adotado – enquanto, da própria perspectiva, ela estava no casarão da Gonçalves Dias, para os outros, de fora, sem o efeito, a jovem estaria apenas se movendo de um jeito enlouquecido nos fundos da casa principal.

O espaço continua presente, mas não submetido à racionalização, antes vinculado à imaginação, à fantasia.

Outro contributo para este diálogo é a sistematização desta oposição – entre uma visão racionalizada do entorno e uma alternativa, a lisérgica – feita por Paulo Mendes Campos, sobretudo na parte do relato intitulado “Conceitos”: “a tese é o mundo normal, o mundo da ansiedade, ainda não penetrado por uma percepção incomum; a antítese é um misterioso estado perceptivo da situação lisérgica” (CAMPOS, [1965] 1984, p. 20). Esta afirmação é corroborada pela segunda carta de Dora, ao discorrer sobre o mundo em tais termos:

Essa é a primeira conclusão que tirei desta maravilhosa, e um tanto confusa, experiência: tudo sempre está bem. Nós somos incapazes de perceber isto porque nos agitamos muito com o que tem pouca ou nenhuma importância. Sempre correndo de um lado para o outro, ávidos por ganhar tempo e conquistar novos espaços, saturados pela artificialidade da vida moderna, acabamos acumulando problemas que na verdade sequer existem. Eles também são produto de nossa imaginação, e não haveria hospício suficiente para a massa que se dedica a este fruto envenenado (ou talvez as cidades sejam manicômios a céu aberto, como o Rio parece ser). Mas, se conseguirmos nos libertar destes véus, um outro mundo parece se abrir, um mundo dos sentidos, da terra, de onde tudo vem e para onde tudo vai retornar. Tudo está bem porque tudo parte, em último caso, da Natureza, e nela não sobrevive o mal (Segunda carta)

Os dois excertos, parecem, portanto, carregar a mesma ideia. Acima, a dançarina também descreve para a irmã o mundo “real”, com seu acúmulo de ansiedades, como a regra, apesar de artificial, posto que permeado por questões inexistentes. Haveria, igualmente, uma contraparte, um outro mundo, uma antítese – onde prima-se pela tranquilidade e pelo proveito dos sentidos. Algo que podemos perceber de distinto no trecho da dançarina é a atribuição desses mundos aos polos natural e artificial. A ansiedade e o medo, produtos da sociedade moderna, seriam artificiais, enquanto o bem estar provocado pela lisergia seria natural, pois em consonância com a Natureza, sempre em ordem. É importante destacar este acordo geral entre Campos e Luz – o entendimento de se estar no mundo sob efeito lisérgico como algo positivo, em contraposição à ansiedade moderna – e reside, aí, o nó que diferencia o cronista brasileiro de Huxley ([1954] 2015). Os diálogos vão ficando mais intrincados.

Huxley, admitindo que “não há dúvida de que continuará existindo a necessidade de frequentes férias químicas que nos afastem da individualidade intolerável e de um

ambiente repulsivo” ([1954] 2015, p. 53), reflete sobre como a facilitação de determinadas substâncias – como o cigarro e o álcool – em detrimento de outras – como os lisérgicos, com menor toxicidade – era prejudicial à sociedade. Prejudicial, aliás, não apenas na esfera individual, por consequências como o câncer e os acidentes de trânsito oriundos da embriaguez, mas para toda a sociedade e o seu sistema produtivo: “Esta é a era do automóvel e da explosão populacional, entre outras coisas. O álcool é incompatível com a segurança nas estradas, e sua produção, como o tabaco, condena à virtual esterilidade milhões de hectares de solo fértil” (HUXLEY, [1954] 2015, p. 53). Logo, Huxley parece estar muito mais alinhado ao que foi visto acima (HARVEY, 2008): faz-se extremamente importante descobrir outros espaços, diante de uma sociedade cada vez mais veloz e fragmentada e, dentre estes, os ocupados pelo inconsciente e pela alteração de consciência. A descoberta de novos lugares, contudo, não deve significar uma recusa da ordenação racional da realidade. Pelo contrário, essa ordenação se torna uma premissa e um caminho para que tais espaços, até então marginalizados, sejam incluídos no espectro moderno.

Dessa forma, para o autor, nem mesmo a mescalina se enquadraria como substância ideal, por dois motivos. O primeiro seria a possibilidade de o estado lisérgico conduzir a pessoa a infernos emocionais dos quais não se retornaria, de forma semelhante à esquizofrenia. O segundo, por sua vez, seria a longa duração da experiência, o que poderia ser corrigido por médicos e farmacêuticos – afirmando, novamente, o conhecimento racional, com o objetivo de ordenar e tornar *eficaz* o uso da mescalina na sociedade moderna. Ainda, Huxley ([1954] 2015) afirma que, sob efeito lisérgico, o sujeito se voltaria muito para si, tornando-se ensimesmado, e, dessa forma, improdutivo e apartado da sociedade. Por todos esses elementos, conclui que a experiência³¹, ainda que visionária e responsável por abrir as portas da percepção, do inconsciente, seria uma fuga da realidade.

Já aponteí, no início desse capítulo, como Campos discorda abertamente dessas afirmações e, através de um diálogo intertextual com *As portas da percepção*, constrói não apenas uma alternativa à leitura da experiência lisérgica, mas do próprio ato de estar-no-mundo. Por isso, agora, passo a analisar como estas duas ideias sobre ocupar o mundo sob efeito lisérgico se opõem, não apenas para contrapor “Experiência com LSD”

³¹ Não apenas a experiência lisérgica. Para Huxley ([1954] 2015), a fuga da realidade seria um impulso próprio de seu tempo, da modernidade: “O impulso para fugir a nós mesmos e ao que nos rodeia está presente em cada um de nós, quase todo o tempo”.

(CAMPOS, [1965] 1984) a *As portas da percepção*, mas também para incorporar as ideias desenvolvidas por Dora. Para tanto, me volto a este outro espaço com temporalidade diversa, central no debate, e acessado a partir da experiência lisérgica: o inconsciente.

Ao ler a carta de Dora, o que encontrei, com frequência, foi a referência a um outro mundo, interno e, como visto anteriormente, regulado por maneiras distintas de apreensão do entorno. Essa imagem, de se abrir portas para um mundo interior, como já dito, foi disseminada por Huxley, na obra aqui abordada. Para o escritor (HUXLEY, [1954] 2015), todos nós seríamos dotados de uma “onisciência”, na qual teríamos conhecimento total e onde se acumulariam todas as nossas memórias e reminiscências. De maneira que aquilo que consideramos “outros mundos” não seria nada mais que um elemento componente da nossa onisciência, com o qual não temos contato de forma constante. Este, por sua vez, é obstruído pelo nosso cérebro e pelo sistema nervoso. Com a finalidade de selecionar as memórias e as experiências, “o cérebro e o sistema nervoso têm a função de impedir que sejamos sobrecarregados e confundidos por essa massa de conhecimento [...] inútil ou irrelevante” (p. 90). Desta forma, nosso cérebro funcionaria como válvulas estranguladoras – imagem que aponta para essa função regulatória –, impedindo nosso acesso ao plano do inconsciente, às antípodas mentais e, com isso, à nossa onisciência.

Campos ([1965] 1984, p. 23), em seu relato, constrói, na parte denominada “As comportas do inconsciente”, a imagem de um açude:

Nada mais enferrujado que as comportas dum velho açude, cheio de lodo e matéria orgânica putrefata; [...]. A impressão é de que nenhum poder humano será capaz de reabrir as comportas; o ferro enferrujado range com o esforço; a não ser que o metal apodreça e se quebre, as águas continuarão represadas, forçando com seu peso a muralha. Mas, como por milagre, as comportas foram abertas, um jorro caótico de água e pedaços de coisas se precipita do outro lado. [...] O ácido lisérgico, digo na minha leiguice, abre as comportas do inconsciente. A difícil e estreita passagem entre os nossos dois mundos é franqueada com vigor, estabelecendo um convívio obscuro entre os dois personagens que existem em cada criatura humana.

É uma alegoria eficaz para um inconsciente represado, contido e, igualmente, em estado de deterioração, pela falta de “uso”. Se ele, em Campos ([1965] 1984), pode ser identificado com águas represadas, na mesma medida busca se expandir, de um mundo ao outro, tomando a totalidade do ser – os dois personagens que compõe a criatura. Ainda, o autor brasileiro ressalta a incapacidade de, por esforços humanos, se romper com as barreiras que aprisionam o terreno do inconsciente, sendo o ácido lisérgico uma forma de reabrir as comportas, ou as portas da percepção, nos termos de Huxley ([1954] 2015), desobstruindo as válvulas estranguladoras.

A carta de Luz não recorre a imagens semelhantes para apresentar este outro mundo, com portas ou comportas, e sim a uma separação que se dá por “véus” sem nos deixar ver o que está além: “um mundo dos sentidos, da terra, de onde tudo vem e para onde tudo vai retornar”. Lugar este em que “Tudo está bem porque tudo parte, em último caso, da Natureza, e nela não sobrevive o mal” (Segunda carta). Apesar de recorrer a outro cenário, a autora parece chegar em um lugar parecido – este espaço distinto que parte de uma alteração da consciência. Em seu relato, me deparo novamente com esta onisciência, ou jorro incessante, vista nos textos em diálogo, agora descrita como a Natureza, presente em tudo, “a força totalizante” – inclusive nas substâncias lisérgicas sintéticas, como a ingerida por Campos.

Na correspondência, como já apontado, aparece a expressão cunhada por Huxley ([1954] 2015), mas não para se referir à experiência lisérgica em si, mas para a escrita dos seus poemas sob o efeito. Esse registro se tornou, pela palavra, a forma de acesso àquele mundo que a artista conhecera após o uso dos cogumelos. Por mais que de maneira distinta, esta formulação se aproxima, em certo sentido, de *As portas da percepção*, ao passo que se afasta de “Experiência com LSD” ([1965] 1984), uma vez que o escritor britânico também identifica a possibilidade de a palavra se converter em uma porta para a onisciência. Para ele, em contrapartida, não se trata da palavra escrita sob a consciência alterada, mas da obra de arte capaz de reunir atributos como o belo e o sublime.

Vou esmiuçando os acordos e as diferenças para me aproximar deste inconsciente, como um espaço do ser e do discurso. As variações constroem as cintilações que tornam únicos os textos, enquanto algumas imagens e ideias se enraízam, ao serem corroboradas e sobrepostas. Ao olhar de perto, percebo que, para além do interesse pelos efeitos provocados, o que sobressai é a função destas substâncias; isto é, antes de serem um fim em si mesmas, são meios para se acessar este outro mundo interior.

Pensar o psicoativo como uma forma de acesso a uma outra esfera não é algo novo. Pelo contrário, em torno das elaborações acerca do inconsciente, muitas foram as práticas utilizadas como meio de alcance desse espaço, dentre elas as que envolviam o uso de tais substâncias. Para poder entender como isso se dá de forma um pouco mais detalhada, recorro às reflexões de Benjamin (1994) sobre o Surrealismo. A escolha se deve, primeiro, à relevância da vanguarda nas discussões sobre estética e inconsciente, tendo em vista, como exposto no Capítulo I, seu apoio, sobretudo em seu momento inicial, nos estudos de Freud. Além disso, como aponta Benjamin (1994), o Surrealismo procurou romper com as barreiras entre os dois mundos – o da vigília e do sonho, algo semelhante ao que foi dito na correspondência e no excerto de Campos ([1965] 1984), anteriormente citado. No Surrealismo, a partir da leitura de Benjamin (1994), através de seus jogos e práticas estéticas, era possível destituir essa separação dicotômica do ser – desobstruindo o que separa, como os véus, as válvulas, as comportas.

Voltando à questão do psicoativo como meio de acesso, Benjamin (1994), ao pensar na leitura de obras da vanguarda, considera um erro compreendê-las apenas como resultado de um êxtase, provocado pelo uso de psicoativos ou por outras práticas, como as religiosas. Pelo contrário, a estética surrealista se daria através de uma “iluminação profana”, “de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas” (BENJAMIN, 1994, p. 23). Logo, o uso de psicoativos na estética do grupo de André Breton, assim como da hipnose, por exemplo, não era uma finalidade, mas, antes, uma forma de se chegar à “iluminação profana”.

Se, para entender a “iluminação profana” dos poetas surrealistas, não podemos nos deter no êxtase, penso que, para ler a “santa palavra criada na sandice” de Luz del Fuego, devo transpassar, na mesma medida, os limites da dimensão visionária. Ou seja, mirar este outro espaço, inundado pela presença da Natureza, alcançado pela primeira vez pelos cogumelos, e retido pela palavra – algo determinante, como a própria autora destaca, para tudo que viria em sua vida. Ainda, seguindo os diálogos tecidos, é sobre as possibilidades deste inconsciente dentro de uma sociedade moderna que as discordâncias recaem, o que ressalta a necessidade de mapeá-las e trazê-las à tona.

Como assinalado em diversos momentos, o inconsciente não deixou de ter lugar e relevância na modernidade. Pelo contrário, se afirmou, sobretudo no século XX, enquanto espaço autônomo e, por isso, com um *modus operandi* próprio. Sobre esse processo, as pesquisas de Freud e o desenvolvimento da psicanálise foram essenciais, não apenas pelos estudos detalhados sobre o inconsciente e seus processos, como por instituir um campo de investigação para este que, como visto, após a Primeira Guerra e o surgimento do fordismo, ganhava uma outra centralidade, mesmo que ancorada na racionalidade externa (HARVEY, 2008).

Para Freud ([1930] 2010), o indivíduo buscaria, de forma geral, a felicidade e a sua constância. Apesar disso, nossas experiências felizes seriam episódicas, fazendo com que tenhamos que lidar com a dor, seja ela causada pela ausência da felicidade ou por algum mal que nos aflija (FREUD, [1930] 2010). Subjacente a esse processo, estão dois princípios que, em sua visão ontogênica, regeriam tanto o indivíduo como a sociedade: o princípio do prazer e o princípio da realidade. Ao princípio do prazer estaria ligada a energia libidínica e o impulso de vida, chamado de Eros. A este, por sua vez, é imputado o projeto da felicidade, do prazer imediato e da livre gratificação. Porém, a vida em sociedade, via cultura, exige dos sujeitos a protelação ou a renúncia desse prazer: “O programa que o princípio do prazer nos impõe, o de sermos felizes, não é realizável, mas não nos é permitido – ou melhor, não nos é possível – renunciar aos esforços de tentar realizá-lo de alguma maneira” (FREUD, [1930] 2010, p. 76).

Isto é, contrabalanceando o princípio do prazer, também nos rege o princípio da realidade, responsável por inibir nossos impulsos e energias libidínicas, em razão da cultura, da vida coletiva e de uma obra em comum. Isso não significa que o princípio do prazer deixe de existir, apenas que passa a não mais imperar sozinho, sendo refratado pelas necessidades da realidade e da cultura. Marcuse ([1955] 1981), ao se debruçar sobre esse ponto da teoria freudiana, contribui com a discussão, demonstrando como

o princípio da realidade supera o do prazer: o homem aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, substituindo-o pelo prazer adiado, restringido mas “garantido”. Por causa desse ganho duradouro, através da renúncia e restrição, de acordo com Freud, o princípio da realidade “salvaguarda”, mais do que “destrona”, e “modifica”, mais do que nega, o princípio do prazer (MARCUSE, [1955] 1981, p. 34-35).

O que se modifica é a economia libidinal, onde as energias vitais são mobilizadas para atividades desprovidas de prazer imediato, assegurado no porvir. O princípio do prazer, dessa forma, faz com que as pessoas continuem buscando a felicidade, mas a aceitem como episódica e sempre a ser adiada, diante da realidade e da velocidade em que ela se dá. Freud ([1930] 2010), ainda sobre essa questão, discorre sobre como o trabalho se consolidou como uma das formas mais eficazes de instituir o princípio da realidade, atando o ser humano a ele e lhe oferecendo, em contrapartida, o sentimento de segurança necessário. Ou, como fala Marcuse ([1955] 1981), mais que um elemento de desvio das energias libidinais e eróticas, em Freud, “as livres relações libidinais são essencialmente antagônicas das relações de trabalho, [...] a energia tem de ser retirada daquelas para instituir estas, [...] [e] só a ausência da plena gratificação mantém a organização social do trabalho” (p. 142).

Faço essa ressalva, acerca do trabalho, para tentar demonstrar ao leitor como as discussões estão conectadas, uma vez que, anteriormente, defendi que o fordismo, enquanto forma de produção e de organização social, interferia na percepção moderna das categorias de espaço e tempo (HARVEY, 2008). Assim, o trabalho, também como uma categoria, reaparece aqui, agora como um elemento constitutivo do princípio da realidade, responsável por reorganizar nosso princípio de prazer e realocá-lo na sociedade, ao submeter-se ao outro (FREUD, [1930] 2010; MARCUSE, [1955] 1981). Aliás, em outro aspecto Freud se coaduna com o que foi discutido: a relação entre a descoberta do inconsciente e uma maior racionalização do espaço externo. Sobre isso, o autor pondera:

Os benefícios da ordem são inegáveis; ela possibilita ao homem o melhor uso do espaço e do tempo enquanto poupa suas forças psíquicas. Teríamos direito a esperar que ela se impusesse desde o início e de maneira espontânea no agir humano, e pode causar espanto que tal não seja o caso, de que o homem revela, pelo contrário, uma tendência natural para a negligência, a irregularidade e a falta de seriedade em seu trabalho, e que precisa ser educado com muito esforço para imitar os modelos celestes (FREUD, [1930] 2010, p. 94).

Logo, além de não abandonar os princípios iluministas de ordem e espaço racionalizados, Freud exalta-os como elementos que, se não inatos ao ser humano, devem

ser difundidos, ensinados, até que estejam arraigados na sociedade – o que, inclusive, fazia parte do projeto mais amplo de Ford (HARVEY, 2008). A negligência, a irregularidade e a falta de seriedade, em contrapartida, aparecem como traços “naturais”, a serem corrigidos pela ordem, pelo mundo do trabalho, pelo princípio da realidade. Mas, se esses espaços sociais ordenados são regidos por tal economia libidinal, por um lado, e a felicidade e o prazer imediato persiste como o “programa que o princípio do prazer nos impõe”, por outro, como exposto acima, qual seria o espaço de vazão para o princípio do prazer? Seria, justamente, o inconsciente?

Marcuse ([1955] 1981, p. 47-49), ao se dedicar a essa relação entre o princípio do prazer e a formação da sociedade, a partir de uma leitura sociológica do pensamento freudiano, explica de forma didática a relação entre esses princípios e as “camadas da estrutura mental” – id, ego e superego. Sendo o id o espaço do inconsciente, este seria o local dos instintos primários e imediatos, que “esforça-se unicamente pela satisfação de suas necessidades instintivas, de acordo com o princípio do prazer” (p. 47). O inconsciente estaria desprovido das contradições humanas e dos limites impostos pelo tempo, sendo, por isso mesmo, o espaço privilegiado dos instintos eróticos e da livre gratificação. Mas, ao entrar em contato com o mundo, parte do id se desenvolveria, até formar o ego. Servindo como um mediador entre o inconsciente e o mundo externo, ao ego caberia “testar” o entorno e representá-lo para o id, reconciliando-o com a realidade. Por isso, ao ego é atribuída a função de substituir o princípio do prazer pelo de realidade, preservando a vida do ser em sociedade, uma vez que o inconsciente não faria restrições ao seu prazer imediato para nela se manter.

Ainda, Marcuse ([1955] 1981) chama a atenção para o papel da terceira “camada” constituinte do sujeito: o superego. Segundo o autor, este seria o “representante poderoso da moralidade estabelecida” (p. 49), estando ligado às coerções externas – partindo do pai como clássica figura repressiva, mas também das demais, responsáveis por frear a ação humana, através do sentimento de culpa. Dessa forma, a partir do superego, o sujeito internaliza a culpa e restringe suas ações, abrindo mão do prazer imediato e da livre gratificação, antes mesmo de o ego “testar” sua possibilidade na “realidade”. Ademais, segundo Marcuse ([1955] 1981), ligado a essa noção do superego, teria se desenvolvido um mecanismo de dominação e repressão coletivo distinto das repressões básicas e comuns à vida em sociedade: a “mais-repressão”. Ou seja,

embora qualquer forma do princípio de realidade exija um considerável grau e âmbito de controle repressivo sobre os instintos, as instituições históricas específicas do princípio da realidade e os interesses específicos de dominação introduzem controles *adicionais* acima e além dos indispensáveis à associação civilizada humana. Esses controles adicionais, gerados pelas instituições específicas de dominação, receberam de nós o nome de *mais-repressão* (MARCURSE, 1981, p. 52-53, grifos do autor).

Por isso, além das repressões próprias da vida em sociedade, existiriam aquelas desenvolvidas ao longo da história e voltadas para a dominação de determinados grupos sobre outros. Essas se vinculariam ao superego, ao constituírem uma forma prévia de repressar a ação humana, extrapolando as necessidades de desempenho em sociedade. Conforme o teórico (MARCUSE, [1955] 1981), o trabalho, ao longo da história, e em especial no capitalismo, aparece como um elemento de dominação crescente, uma vez que, em geral, se dá de forma alienante, com ausência do prazer e da livre gratificação. Por conseguinte, “a libido é desviada para desempenhos socialmente úteis” e “suas próprias faculdades e desejos” (MARCUSE, [1955] 1981, p. 58) são relegados pelo sujeito a um segundo plano, ou mesmo ao esquecimento. Não apenas o tempo de trabalho se torna alienado e alijado de gratificação, como também o tempo de ócio que, diante do cansaço, “requer que o lazer seja um relaxamento passivo e uma recuperação de energias para o trabalho”³² (p. 60).

Sendo assim, se, para Marcuse ([1955] 1981), o trabalho é um domínio privilegiado da *mais-repressão*, reprimindo o inconsciente, resta saber, em oposição, onde se daria, na sociedade, o espaço privilegiado para a inserção do inconsciente e, com isso, a liberação das energias vitais, dentro dessa economia libidinal. Freud ([1930] 2010), acerca dessa questão, afirma que o “reino da fantasia” seria o espaço privilegiado para a atuação do inconsciente e da livre gratificação, tendo em vista seu não compromisso com os parâmetros da realidade. Marcuse ([1955] 1981), retomando o pensamento de Freud, corrobora a afirmação, ao dizer que a fantasia se mantém vinculada ao princípio do prazer, e ao atribuir à imaginação o papel de salvaguardar a memória e buscar a reconciliação do *ser* através de uma reabilitação do Eros, do princípio do prazer:

³² Interessante notar como essas noções já podem ser lidas, por exemplo, em *Paraísos artificiais*, de Baudelaire ([1860] 1998), sobretudo quando o poeta pondera em quais condições deveria ser utilizado o haxixe, ou seja, durante o ócio e sem preocupações, como exposto no Capítulo I.

A imaginação visiona a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão. Conquanto essa harmonia tenha sido removida para a utopia pelo princípio de realidade estabelecido, a fantasia insiste em que deve e pode tornar-se real, em que o *conhecimento* está subentendido na ilusão. As verdades da imaginação são vislumbradas, pela primeira vez, quando a própria fantasia ganha forma, quando cria um universo de percepção e compreensão – um universo subjetivo e, ao mesmo tempo, objetivo (MARCUSE, [1955] 1981, p. 134-135).

A fantasia é onde se expressa o inconsciente, domínio do princípio do prazer, e a imaginação aponta para a criação de um universo, um outro mundo possível, onde o conhecimento e o estar-no-mundo não se medem mais pelo parâmetro da realidade, e sim pela própria ilusão, pelo desejo e pela felicidade almejada. Para os dois autores (FREUD, [1930] 2010; MARCUSE, [1955] 1981), a arte seria, na sociedade, o terreno onde a fantasia, pela imaginação, poderia se manifestar. Freud ([1930] 2010, p. 70), por exemplo, coloca a obra de arte como a forma máxima de gozo, “também tornado acessível a quem não é criador através da mediação artística”.

Ou seja, não apenas o ato de criar, como também a recepção da obra de arte, seria capaz de gerar o contato mais estreito com o prazer, ao vincular-se à fantasia, superando os parâmetros do princípio de realidade. Já Marcuse ([1955] 1981), em concordância, discorre sobre como a fantasia vincula o sujeito à experiência estética, ainda que essa sempre se encontre em tensão, pela relação entre os elementos libidinais e os aspectos formais, não-livres. Portanto, em Marcuse ([1955] 1981), podemos perceber de forma mais detalhada como, tal qual na sociedade, na arte também se conserva o paradoxo de energias contrapostas e complementares. Porém, o que parece se alterar é a correlação de forças, ou dito de outra maneira: se na sociedade o princípio de realidade parece se sobrepor, na obra de arte, onde sobrepuja a fantasia, quem o faz é o princípio do prazer, derivado do inconsciente.

Foi apresentado no tópico anterior como, para Freud ([1930] 2010), o objetivo geral da sociedade estava embasado em uma busca pela felicidade, um “programa do princípio do prazer”. Mas, sendo esse programa irrealizável, os sujeitos procurariam formas alternativas para lidar com a dor provocada, dispostas em três tipos pelo autor:

“distrações poderosas que nos façam desdenhar nossa miséria, satisfações momentâneas que a amenizem e *entorpecentes* que nos tornem insensíveis a elas” (FREUD, [1930] 2010, p. 60, grifo meu). Gostaria de me concentrar nas duas últimas categorias propostas, já que, em seguida, Freud ([1930] 2010) destaca a arte como uma “satisfação substitutiva”, de grande alcance, “graças ao papel que a fantasia conquistou na vida psíquica” (p. 61). De maneira que, sendo uma ilusão, tem um efeito “real” na formação psicológica do sujeito. Os psicoativos, por sua vez, seriam, em um primeiro momento, uma forma de evitar o sofrimento, como fica explícito na passagem abaixo:

O método mais grosseiro, mas também o mais eficaz de se obter tal influência [de se evitar o sofrimento], é o químico, a intoxicação. Não creio que alguém tenha compreendido o seu mecanismo, mas o fato é que existem substâncias estranhas ao corpo cuja presença no sangue e nos tecidos nos proporciona sensações imediatas de prazer, além de modificar de tal modo as condições de nossa vida perceptiva a ponto de nos tornarmos incapazes de perceber sensações de desprazer. Ambos os efeitos não ocorrem ao mesmo tempo, mas também parecem intimamente ligados. Em nosso próprio quimismo, contudo, também deve haver substâncias que produzam efeitos semelhantes, pois conhecemos pelo menos um estado mórbido, a mania, em que ocorre um comportamento análogo à embriaguez sem qualquer ingestão de tóxicos. [...] É de se lamentar profundamente que esse aspecto tóxico de nossos processos psíquicos tenha se esquivado até agora à investigação científica. O êxito dos tóxicos na luta pela felicidade e no afastamento da desgraça é tão apreciado como benefício que tanto indivíduos quanto povos lhes concederam um lugar fixo na sua economia libidinal. Não se deve a eles apenas o ganho imediato do prazer, mas também uma parcela ardentemente desejada de independência em relação ao mundo externo (FREUD, [1930] 2010, p. 66-67).

O excerto acima muito me interessa, e por isso o coloco quase em sua totalidade, a despeito da extensão. De início, chama a atenção como, apesar de ser colocado em uma categoria, os *entorpecentes* (ou *tóxicos*) são descritos como responsáveis por prazeres imediatos, além de nos fazerem insensíveis à dor. Ao final do trecho, o autor volta a frisar esse sentido, apesar de destacar outra característica – a separação em relação ao mundo externo. Assim, ao falar da *intoxicação*, atribui características semelhantes àquelas antes dirigidas à arte: ser uma satisfação substitutiva, dotada de prazer imediato, de livre gratificação. O que mudaria, entretanto, seria o local ocupado pelas distintas atividades. Isto é, à experiência psicoativa é imputada uma série de elementos pejorativos – como a homologia com patologias e estados “mórbidos” – enquanto à arte, não. Acredito que, ainda no excerto, dois elementos possam ajudar a compreender tal distinção para Freud,

sendo eles a falta de estudos – de um conhecimento racionalizado – acerca das substâncias psicoativas, e o anseio do indivíduo pela evasão do mundo.

Aldous Huxley ([1954] 2015), em *As portas da percepção*, parece ter uma visão bem próxima a esta, expressa por Freud ([1930] 2010). O escritor também estabeleceu uma relação entre a obra de arte – ainda que nem toda, precisando, para tanto, reunir determinadas características formais – e o uso de mescalina, ao identificar ambas como formas de acesso às portas da percepção. Portanto, parece haver uma correlação entre a função destas, como também já foi dito, e uma sanção negativa das substâncias. Ademais, a sanção negativa parece girar em torno dos mesmos atributos, se dando da seguinte forma: por um lado, Huxley ([1954] 2015) associa o estado sob efeito lisérgico a outros, entendidos como patologias, como a esquizofrenia. Por outro, o autor atribui como limitador ao alcance da mescalina justamente a cisão com o mundo, essa postura ensimesmada assumida. E, por fim, se assemelha ao oferecer como uma saída a necessidade de estudos sobre tais substâncias, ao pensar no efeito da mescalina em comparação com as outras, como o álcool e o tabaco.

Por isso, creio ser possível traçar um paralelo entre a concepção de inconsciente – e sua relação tanto com a arte quanto com os psicoativos – de Huxley ([1954] 2015) e Freud ([1930] 2010). Em ambos, o espaço do inconsciente – regido pelo princípio do prazer, da livre gratificação – pode ser alcançado de forma momentânea pela criação e a apreciação de uma obra de arte, assim como pelo uso de um psicoativo, de caráter questionável pelos possíveis malefícios. O acesso ao inconsciente não deveria se opor ao aspecto racional, próprio do princípio da realidade.

Essas abordagens, por conseguinte, estão muito alinhadas com as reflexões de Harvey (2008), ao afirmar que, após a Primeira Guerra e o surgimento do fordismo, e diante de uma crise de representação das categorias de espaço e tempo, fez-se necessária a redescoberta de novos espaços, como o corpo e o inconsciente. Mas, continua Harvey (2008), esse novo território não faria com que se abrisse mão da ordenação do espaço externo e da primazia da racionalidade, pilares da modernidade através do projeto iluminista. Em consonância, posso pensar que, ao demarcarem uma distinção entre a experiência psicoativa e a experiência estética como maneiras de se chegar ao inconsciente, os autores (FREUD, [1930] 2010; HUXLEY, [1954] 2015) se coadunam com essa perspectiva eminentemente moderna do inconsciente como espaço. Ou melhor, o psicoativo aparece como uma propedêutica inferior pela inconstância dos efeitos, pelo

conhecimento que se dá de forma não racional e, em última instância, por subverter a experiência com o tempo e o espaço.

E, se formos consonantes à ideia proposta por Harvey (2008), ao modificar a experiência com essas categorias, se subverteria a própria forma de vivenciar a modernidade. A arte, por sua vez, seria organizada em torno dos elementos formais, da técnica, conduzindo de forma mais “segura” o sujeito a esse espaço do inconsciente, e garantindo o “retorno” do mesmo à sociedade – e, com isso, ao sistema produtivo – sem tantos perigos, posto que a arte, ao se saber ilusória e própria do plano da “fantasia”, manteria vigente o princípio da realidade (FREUD, [1930] 2010).

Logo, acredito que resta, agora, saber se, em “Experiência com LSD” (CAMPOS, [1965] 1984), podemos extrair uma mesma percepção do inconsciente ou se, pelo contrário, é justamente ao realocar esse espaço que o psicoativo e seu efeito são ressignificados. Para fazer esse exercício, gostaria de retomar algumas visões acerca do inconsciente marcadas por um diálogo com o pensamento freudiano, mas também por suas inflexões. Pretendo, com isso, demonstrar, ainda que de forma breve, como, diferentemente do que ocorre com as categorias de tempo e de espaço (HARVEY, 2008), as noções sobre o inconsciente não coincidem, formando um espectro de possibilidades. De início, para partir das mesmas categorias propostas por Freud ([1930] 2010), e aqui analisadas, continuarei a leitura de Marcuse ([1955] 1981), ao elaborar uma alternativa para o desfecho dado à relação entre o princípio do prazer e o princípio da realidade.

Marcuse ([1955] 1981) rejeita a hipótese de que a sociedade, por sua própria forma de ser, sempre estaria fadada à não realização do programa do princípio do prazer. Ao invés disso, o autor propõe como saída uma reabilitação do Eros, gerando uma nova correlação de forças entre o princípio do prazer e o princípio da realidade. Dessa forma, a imaginação seria incorporada ao princípio de realidade, através de sua função estética, como uma marca da ordem não-repressiva. E a “ordem não-repressiva”, por sua vez:

[...] só se torna possível no grau supremo de maturidade da civilização, quando todas as necessidades básicas podem ser satisfeitas com um dispêndio mínimo de energia física e mental, num mínimo de tempo. [...] O reino da liberdade é visionado *para além* do domínio da necessidade: a liberdade não está dentro, mas fora da “luta pela existência”. A posse e a obtenção das necessidades da vida são pré-requisitos e não o conteúdo de uma sociedade livre. O reino da necessidade, da labuta e trabalho não é o da liberdade, visto que a existência humana, nesse domínio, é determinada por objetivos e funções que não são

propriamente seus e que não permitem o livre jogo das faculdades e desejos humanos (MARCUSE, [1955] 1981, p. 172).

É possível, seguindo a leitura (MARCUSE, [1955] 1981), concluir que essa outra sociedade, de ordem não-repressiva – com a supressão da mais-repressão – e com o Eros reabilitado, esteja postulada como uma possibilidade apenas no porvir, posto que, para que esta seja viável, seria preciso, antes, da superação da modernidade e do capitalismo. Ainda, pode-se dizer que, na hipótese apresentada por Marcuse ([1955] 1981), se unem duas ideias de revolução que persistem ao longo do século XX: a revolução do inconsciente, como espaço a reivindicar legitimidade, e a revolução social, com a superação do trabalho como ferramenta de alienação e, conseqüentemente, a emancipação humana. Portanto, aqui, parece que a emancipação humana pressupõe essa nova economia libidinal, que Freud ([1930] 2010) não vê como possibilidade. Logo, em Marcuse ([1955] 1981) pode-se pensar em um outro papel para o inconsciente, fazendo da imaginação um ordenador de ambos os princípios, contanto que isso se dê através de uma mudança estrutural e coletiva.

Campos ([1965] 1984) não tece qualquer consideração sobre os possíveis efeitos coletivos da experiência com LSD e, por isso, em nada se aproxima da síntese revolucionária de Marcuse ([1955] 1981). Mas, na esteira deste autor, só que por um caminho distinto, é possível construir outra relação com o entorno, a sociedade, a partir dos atributos do inconsciente. Paulo Mendes Campos ([1965] 1984) descreve o mundo “normal” como aquele da “ansiedade”, onde estariam represadas as águas do inconsciente. Mas, ao serem abertas as “comportas” do inconsciente, todo o ser seria inundado, abolindo as separações antes estabelecidas. E mais, essa experiência, ao contrário do que é colocado por Freud ([1930] 2010), não teria como marca a fugacidade, mas seria capaz de alterar radicalmente e de forma permanente a relação do sujeito com a “realidade”:

Sou hoje (semanas depois da primeira experiência) um homem mais desamarrado, sobretudo bem mais livre de mim mesmo. A experiência me ajudou antes de tudo a não comer gato por lebre, isto é, hoje, dentro e fora de mim, posso apreender melhor o que é duvidoso ou falso, o que passava por certo e era mediocrementemente veraz. Livrei-me de algumas túnicas de *minha* fantasia, quase todas depressivas. Despertei certa manhã de domingo, logo depois da primeira experiência, muito mais curioso do universo e muito menos

angustiado pela catástrofe humana. Existir ficou um pouco menos difícil (CAMPOS, [1965] 1984, p. 21).

Essa parte do relato é muito distinta do que se poderia esperar, pelas ressalvas de Huxley ([1954] 2015) e de Freud ([1930] 2010). A fugacidade da experiência, a necessidade de se estar quimicamente alterado, é substituída por uma percepção contrária: após a experiência lisérgica, a visão do entorno alcançada sob efeito não desaparece completamente. Pelo contrário, as sensibilidades adquiridas sob efeito se consolidam, como o discernimento. A referência a uma patologia – a depressão – aparece igualmente com sentido deslocado. Relembrando, sobretudo para Huxley ([1954] 2015), com quem Paulo Mendes Campos ([1965] 1984) mantém uma relação intertextual, as referências a doenças servem para criar analogias sobre parte da experiência psicoativa. Aqui, por sua vez, esta aparece como uma forma de cura, de diminuir a angústia “pela catástrofe humana”.

Se formos pensar nos termos propostos por Marcuse ([1955] 1981), é possível dizer que esse excerto aponta para a possibilidade de uma mudança na economia libidinal, mas não da sociedade, e sim do sujeito. Ou melhor, não apenas nessa parte do relato, como em outros momentos, Campos ([1965] 1984) descreve uma mudança na forma de estar-no-mundo após a experiência lisérgica, com menos dor e mais felicidade: “Existir ficou um pouco menos difícil”. Ao atribuir essa vivência ao uso do lisérgico, e com isso à inundação de todo o *ser* pelo inconsciente, não ocorreria apenas uma felicidade episódica e substitutiva, mas uma mudança profunda na forma de lidar com a realidade – através do princípio da realidade. E, se os princípios da realidade e do prazer estão sempre relacionados (FREUD, [1930] 2010; MARCUSE, [1955] 1981), e o inconsciente é onde o segundo se enraíza, posso pensar, igualmente, que este ganha terreno no “mundo externo”, em detrimento do princípio da realidade. A passagem a seguir demonstra o que estou querendo dizer:

Era urgente reformar-me, era urgente, cessado o efeito da droga agarrar-me àquela descoberta leniente de que o mundo é silencioso, de que a gente só ouve aquilo que deseja. A paz que encontrara no convívio de meu próprio inconsciente conseguira domar o barulho: o aconchego psicológico aparava dentro de mim todo o fragor que chegasse de fora (CAMPOS, [1965] 1984, p. 27).

O mundo é silencioso – não como se apresenta o “mundo da ansiedade”, barulhento. A isto Campos chamou de “aconchego psicológico”, sensação que se conserva após o efeito do LSD passar. Por este motivo, acredito que podemos traçar um paralelo com o que é chamado de mudança da economia libidinal, posto que, após a experiência lisérgica, as propriedades psicológicas passam a interferir na forma de lidar com a realidade, sendo o seu espaço redimensionado. Também, ao contar o que fica após os efeitos da substância, o cronista reafirma aquilo dito no início desta discussão: a homologia com Benjamin (1994), ao discorrer sobre o uso de psicoativos na estética surrealista, ou, o uso do psicoativo como propedêutica para uma “iluminação profana”, onde seriam dissolvidas as barreiras entre a vigília e o sono.

Creio ser possível encontrarmos mais correspondências entre o Surrealismo, a partir das elaborações de Benjamin (1994), e o pensamento de Campos (1984). Se, para o autor brasileiro, é possível, após a experiência, ocorrer uma revolução em todo o *ser* e ter sua relação com o entorno radicalmente alterada; e, para Marcuse ([1955] 1981), a revolução do inconsciente estava atrelada à revolução social; para os surrealistas, a própria revolução – individual e social – estava vinculada a essa percepção ébria, às “energias da embriaguez”:

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: *mobilizar para a revolução as energias da embriaguez*. Podemos dizer que é essa a tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa (BENJAMIN, 1994, p. 32, grifo meu).

É interessante como a leitura de Benjamin aponta para uma posição que dialoga com ambos autores (CAMPOS, [1965] 1984; MARCUSE, [1955] 1981) em alguns aspectos. Tal como Campos ([1965] 1984), há uma valorização da “energia”, do que é extraído da experiência ébria, algo tido como revolucionário em si. Isso, porém, em semelhança ao colocado por Marcuse ([1955] 1981), não faria uma revolução social por si só. Melhor dizendo: mobilizar as energias da embriaguez teria sim seu caráter revolucionário, mas essa revolução não seria suficiente, sendo melhor, por isso, mobilizá-las para a revolução social. Aliás, o próprio Marcuse ([1955] 1981, p. 139) se atenta ao caráter revolucionário do surrealismo: “Os surrealistas reconheceram as implicações

revolucionárias das descobertas de Freud [...] ultrapassaram a Psicanálise, na medida em que solicitava que o sonho se convertesse em realidade, sem comprometer seu conteúdo”.

Já foi apresentada no Capítulo I a relação estreita entre o Surrealismo e a Psicanálise, especialmente no primeiro manifesto da vanguarda, escrito por André Breton ([1924] 2001). Igualmente, vimos como o projeto do grupo se dava numa mescla ininterrupta e dialética entre os planos da realidade e dos sonhos/inconsciente, onde a imaginação teve seu papel ressignificado. Essa relação entre tais planos, entretanto, não se daria apenas nos sujeitos, mas se configuraria como um projeto político, expresso em uma revolução social que fosse uma revolução do inconsciente e do papel da imaginação. Dessa forma, o que hoje seria apenas possível no terreno da estética, se alastraria para outras esferas da vida social. Marcuse ([1955] 1981) atribui ao pensamento dos surrealistas um avanço em relação a Freud, justamente ao propor uma saída para a economia libidinal à qual estamos submetidos, marcada por um regime de “mais-repressão”.

Paulo Mendes Campos ([1965] 1984), por sua vez, não parece se preocupar muito com as possibilidades coletivas de se viver uma mudança de paradigma, tal como ele viveu, e não chega a se debruçar sobre essa questão. Por isso, é possível pensar que o paralelo traçado entre sua visão e a dos surrealistas se dê até determinado limite, marcado pela “iluminação profana” do indivíduo, mas que não passe muito daí, posto que esse processo – para o surrealismo (BENJAMIN, 1994) – seria completo com a revolução social. Mas, ainda que de formas diferentes, o papel do inconsciente é outro, se comparado com o que foi visto em *As portas da percepção* (HUXLEY, [1954] 2015) e nas preposições de Freud ([1930] 2010). Assim, a polêmica acerca de se estar-no-mundo de forma qualificada após a experiência lisérgica (CAMPOS, [1965] 1984) – em detrimento da visão do psicoativo como fuga (HUXLEY, [1954] 2015) – passa, de fundo, por essa noção do inconsciente como um espaço a ser acessado, e sua relação com o que é considerado realidade.

Além disso, se Campos ([1965] 1984) vislumbra uma transformação no *ser*, sem com isso depender da premissa de uma revolução social, pode-se pensar que sua discordância de Huxley ([1954] 2015) embasa, de fundo, uma outra forma de viver a modernidade. Digo isso partindo do princípio de que se altera a percepção das categorias de espaço e tempo, e que essas são formas de experienciar a modernidade (HARVEY, 2008). Para o autor brasileiro, a lisergia possibilita uma transformação em relação ao

mundo, com menos ansiedade e, por conseguinte, gerando outra visão “realidade”. Ainda que ele não chegue a falar de sua percepção do tempo após cessar o efeito da substância, as transformações geradas são as mesmas derivadas – sob efeito lisérgico – da mudança paradigmática na percepção de tal categoria. O que persiste é uma forma de se estar na realidade com menos angústias, sentimentos depressivos e uma racionalidade que encerre as possibilidades: “atinjo a maturidade, a plena possibilidade. *Não sei nada*. O alívio decorrente dessa conclusão de aparência negativa paga a pena: é uma regressão à inocência animal” (CAMPOS, [1965] 1984, p. 21).

Portanto, entendo, como apontou Harvey (2008), que, se as nossas representações do tempo e do espaço são formas de vivenciar a modernidade, Paulo Mendes Campos ([1965] 1984), em “Experiência com LSD”, ao deslocar o papel do inconsciente – entendido como um espaço – e do tempo, apresenta uma forma alternativa de se ter a mesma experiência. E mais, ainda que o LSD apareça como um meio para desobstruir as comportas do inconsciente, e não um fim em si mesmo, o fato de o autor não mencionar nenhuma outra propedêutica demonstra a relevância da experiência *lisérgica* individual no texto do mesmo, corroborada ao se afirmar que tal efeito – o jorro do inconsciente em direção ao *ser* – é impossível pela ação humana somente, sem uso de lisérgicos. Dessa forma, Campos não apenas polemiza com Huxley, como subverte todo seu argumento, ao construir uma visão alternativa do papel da experiência lisérgica na modernidade e das possibilidades do sujeito que por ela passa.

Venho alternando as partes porque é difícil mensurar a parcela de objetividade que deve compor um texto acadêmico. Eu poderia seguir com a análise, incorporando o escrito de Luz, como fiz nas páginas anteriores. Teria de me perguntar, porque provavelmente o leitor faria o mesmo: qual a necessidade de ter, no primeiro capítulo, narrado a vida da artista, se agora isto não integra uma linha da parte da análise? Ou seja, se o intuito era construir uma leitura do relato de Dora Vivacqua sobre sua experiência lisérgica, sem negligenciar todo o invólucro subjetivo que a perpassa, não poderia, justamente ao analisar o texto, deixar esta dimensão de fora.

Prefiro ir percorrendo suas páginas, tentando tatear sua economia libidinal própria, chegar ao momento, romper com os limites da metáfora: um encontro de águas que se misturam, caudaloso. Se arriscar no exercício crítico, sem esquecer sua natureza.

Eu vou entre as imagens, o fogo e a água. A barreira gráfica faz parecer que são coisas distintas, mas não. Complementares, operaram juntas na composição deste quadro maior, a materialidade acabada. O quanto de cada é difícil dizer: economia ou medida, voltamos aos mesmos pontos. A maré traga o corpo que tenta se empurrar para a beira. As chamas encerram as passagens que livram do ar enfumaçado. O veneno e a cura. Uma questão de medida ou economia. Ou nenhum dos dois, antes uma questão de dizer – um projeto. Ou não é assim?

Paulo Mendes Campos ingere suas pastilhas ávido por ter experiência similar à de Huxley, e em certa medida tem. Seu corpo, com os sentidos, é inundado por todas aquelas maravilhas até então possíveis de imaginar apenas pela leitura. Quando passa a escrever, já não parece ter o mesmo efeito, posto que o que é pejorativo para o autor inglês é qualidade de vida para o poeta brasileiro, transmutado em um sujeito menos agitado, ansioso. Não parece apenas uma questão de economia, aqui, conferir às substâncias lisérgicas o nome de veneno ou remédio. Ou talvez a medida não seja sobre a substância, e sim sobre o “estar-no-mundo”, a quantidade de si que se emprega converta-se em um destes polos. Ou ainda, quem sabe por isso, as quantidades e medidas não existam mesmo, e o fogaréu no casarão, que se consolidou nas narrativas familiares, não passara de uma molecagem mal planejada, como aos olhos da menina. Uma questão de perspectiva.

Eu dizia no início sobre a importância de trazer os elementos subjetivos que possibilitaram esta pesquisa, sem que ela deixe de ser o que é – uma dissertação. Por isto, refletir sobre o método, a teoria: ir construindo um terreno seguro, com o mínimo de ambiguidades, para assentar as fundações da sua própria elaboração. Através do diálogo com o corpus e os outros textos partícipes do processo, produzir uma voz unívoca: meu texto final. Estrutura homóloga à encontrada nos relatos de Luz del Fuego e de Campos ([1965] 1984), ao trazer outros textos para a conversa, e, ao final, subvertê-los, sem com

isto abandonarem a dimensão da experiência, da subjetividade e do inconsciente. Afirmo a semelhança sem querer que isto seja um relato, porque não é, mas pela consciência desta dinâmica ser constituinte do texto, do projeto de discurso.

Por ser organismo polifônico, o texto, na modernidade, não se alimenta apenas dos seus pares.

Será o gênero uma questão de medida?

Luz del Fuego não concorda com Campos ([1965] 1984) apenas quanto aos efeitos produzidos pela ingestão da substância, como acerca da maneira de se estar em sociedade, mesmo passada a experiência. Diferente de Huxley ([1954] 2015) e de Freud ([1930] 2010), os psicoativos não são postos como um meio fugaz de obtenção de outro estado de consciência, impossível de ser conciliado com a realidade. Pelo contrário, adjetivos ligados ao campo das enfermidades, como a esquizofrenia, usados por estes autores para ilustrar os perigos tóxicos, no cronista brasileiro, como já dito, servem para caracterizar a sociedade moderna. Sobre isto, a dançarina é ainda mais enfática. Volto ao mesmo trecho:

Sempre correndo de um lado para o outro, ávidos por ganhar tempo e conquistar novos espaços, saturados pela artificialidade da vida moderna, acabamos acumulando problemas que na verdade sequer existem. Eles também são produto de nossa imaginação, e não haveria hospício suficiente para a massa que se dedica a este fruto envenenado (ou talvez as cidades sejam manicômios a céu aberto, como o Rio parece ser). Mas, se conseguimos nos libertar destes véus, um outro mundo parece se abrir, um mundo dos sentidos, da terra, de onde tudo vem e para onde tudo vai retornar. Tudo está bem porque tudo parte, em último caso, da Natureza, e nela não sobrevive o mal (3ª carta, grifos meus).

A autora inverte a lógica. Não seria a lisergia a responsável por induzir a um estágio de doença psicossomática ou mental, passível de internação, ao produzir fantasias aterrorizantes ou o sentimento de alheamento absoluto. Antes, seria a própria modernidade, por incutir um ritmo de vida falso, fazendo com que as pessoas se

preocupem com problemas inexistentes, imaginários, que as coloca neste estado. Os cogumelos, com sua magia, teriam desvelado a ela um outro mundo, oposto à artificialidade, identificado com a Natureza, o verdadeiro. Ver este mundo, estar nele, ademais, antes de fazer com que a artista se refugie da realidade, garante a ela uma tranquilidade por saber que “tudo parte, em último caso, da Natureza” e nela não há mal, e por isso não há motivo para ter medo, mesmo da modernidade.

É importante ressaltar, ainda, como, apesar de os dois autores (CAMPOS, [1965] 1984; LUZ DEL FUEGO, Segunda carta) afirmarem uma mudança permanente, mesmo tendo se esvaído o efeito, o momento em que eles escrevem seus relatos é completamente distinto. Diferente de Campos, que redige seus artigos dias após o uso, Dora escreve depois de décadas do ocorrido. Acredito que, por este motivo, tenha grande importância a autora corroborar esta ideia de uma transmutação permanente do sujeito, passada a experiência lisérgica. Aliás, mais que ter sua percepção de mundo transformada, o caráter visionário dos cogumelos, em Dora, parece ocupar um outro lugar, ao ligá-la ao seu passado, mas também ao seu futuro, ao que viria a ser.

Logo, tal qual para Campos ([1965] 1984), posso fazer uma leitura entrecruzando o texto de Dora com as formulações de Marcuse ([1955] 1981), precisamente as que se debruçam sobre a possibilidade de uma mudança na economia libidinal da cultura, reposicionando, para isto, o papel do inconsciente e da fantasia na sociedade, e alterando a correlação entre os princípios do prazer e da realidade (FREUD, [1930] 2010; MARCUSE, [1955] 1981). E mais: se, para o teórico, a revolução social – uma das teias discursivas de maior interesse no século XX, na qual estava imerso – condiciona a do inconsciente, Luz não apresenta a mesma preocupação.

Fala antes de si, do fato de nunca mais ter tido medo, como quando criança, ao ver o princípio de incêndio. Através de sua visão, pôde voltar às suas memórias, transfiguradas e, desta maneira, acalmar-se sobre o futuro: “Aliás, mais que uma chave, ela parece ter previsto, liberado aquelas visões no papel, tudo que viria a ser, a minha vida inteira”. A memória e a predestinação andam juntas na carta escrita por Dora. Uma

revolução total do ser. Estas não estão ligadas somente pelos efeitos bioquímicos dos cogumelos, se entrelaçando, sobretudo, pela palavra. É a “santa palavra criada na sandice” que garante à artista reviver as sensações daquela noite ao longo das décadas, e também a compreensão que garantiu “tudo que [ela] viria a ser”. Neste ponto, já não há acordo com Campos, e seu estar-no-mundo tranquilizador, mas passivo, avesso à palavra, o esforço da forma. Luz, pelo contrário, parece inventar-se através da forma, seja na dança orientada pela cobra encarnada, ou na palavra lisérgica, seu “poema mal feito”.

Como ler estas cartas e não pensar que, antes de tudo, era com sua irmã que ela se comunicava? Metafórica, a sociedade moderna se esbarra na representação da própria família e, invés de transformar o Rio de Janeiro, talvez o casarão da Gonçalves Dias pudesse ser igualmente retratado como um hospício – “mas com um bom quintal e atividades culturais para os internos”, fantasio que Dora complementaria. Preferiu recorrer ao fogo. Não preferiu, foi jogada por uma substância em uma casa em chamas. Mas a substância é só um meio, responsável por nos transportar para um outro lugar, existente dentro de nós. É difícil pensar com credulidade na alucinação descrita por aquela que teria toda sua vida pautada pelas duas figuras que apareceriam já neste episódio: a cobra e o fogo.

Realmente, não é fácil acreditar em seu relato. E agora sou o parente que desconfia de que, no fundo, tudo não passa de uma pequena manipulação, um golpe de marketing exibicionista, quem sabe se para que Mariquinhas publicasse de fato em um jornal o relato de sua irmã. Não. Estou me afogando. As minhas imagens também me perseguem. Se formos coerentes com o raciocínio de Dora, mesmo nossas convicções racionais, as mais sólidas, como as noções de tempo e espaço, não passam de imaginação, tanto quanto uma alucinação.

Então, fará alguma diferença ter ela inventado ou não?

Sou a todo momento atingida por esta porção de subjetividade, e voltar ao texto é uma forma de não me perder nos redemoinhos que se formam. Uma questão de medida. Sem abandonar a realidade da pesquisa, o lidar com o *corpus*, o uso de uma teoria

pertinente – partes do processo que espero estar cumprindo –, procuro entender e dar espaço aos outros textos, próprios de uma esfera íntima e familiar e que, justamente por isto, propiciaram meu contato com as cartas de Dora Vivacqua.

Afinal, ao escrever nos anos 1960, por um lado, sua carreira já estava consolidada, tendo em sua biografia teatros lotados por todo o país, capas de revista e turnês internacionais. Além disso, sua Ilha do Sol era amplamente conhecida, assim como a proprietária, a primeira nudista da América Latina. É de se pensar, então, pela proximidade óbvia entre o naturismo e a menção à Natureza em seu relato, inclusive, que o entendimento alcançado quando jovem teve, de alguma maneira, eco anos depois, na forma do movimento nascente – o que endossa o caráter de predestinação. Portanto, se a revolução vivida e descrita pela dançarina não se enquadra na revolução social, nos termos propostos por Marcuse ([1955] 1981), ela parece, em contrapartida, ter encontrado uma expressão ao menos coletiva.

É na mesma década, por outro lado, que a artista sente seu declínio mais agudo. Cada vez mais isolada em sua ilha, como inclusive podemos supor pelas correspondências, Luz vive um ostracismo silencioso, de quem, passada a juventude, não encontrava a compreensão e o reconhecimento da mesma sociedade que havia, anos antes, a exaltado. Sua irmã, Mariquinhas, sabia. E sabia que o que assolava a caçula, como os preconceitos em torno de moralidades, não era algo novo em sua vida. Longe disso, passados tantos anos, pelo menos para mim, três gerações posteriores, tudo parece um contínuo, entre o interno e o externo, o espontâneo e a prática, a família e a vida pública. Dora parece reunir sobre seu corpo todas essas aparentes contradições, e dizer sobre elas, ao falar da compreensão alucinógena: “tudo está bem”.

Um contínuo. A grande marca da bailarina, dançar envolvida em serpentes, segundo sua biografia (AGOSTINHO, 1994), se dá pela primeira vez na fazenda de Archilau, e termina de forma trágica, fazendo-a voltar a ocupar o lugar de “esquizofrênica”. Anos depois, a mesma representação seria ressignificada: sem estar encarcerada, subiria ao picadeiro, transformando “sua loucura” em experiência estética. Este processo não se deu apenas em seus shows, uma vez que sua vida pública era parte de sua performance e, ao invés de se afastar dos conflitos e paradoxos, foi a todo momento ao encontro destes, seja com suas obras ou com os embates com os familiares. É o caso da publicação de seu romance de estreia, *Blackout trágico*, que foi tirado de circulação por seu irmão, Atílio. Um contínuo.

Quem assina as cartas é Dora, e não Luz, o que aqui parece fazer diferença, pois a serenidade descrita por ela não se dirige apenas às ansiedades da vida moderna, como às paranoias de sua própria família – este núcleo, um simulacro das ruas. A revolução, portanto, não está só no devir, e sim em um olhar para o passado, às iniquidades, e saber que nada foi equivocados, porque parte da mesma Natureza que ela enfim tinha encontrado.

Foi na casa que se colocou fogo e se aprendeu a dançar.

Vou entrecruzando o fogo com a água.

O medo de me afogar e o êxtase dela dentro do incêndio.

Quando tive acesso à carta, em meio a um atolado de papeis, o estado de espírito de minha mãe e o momento rápido, como comecei a contar, fez com que o papel, em que consta o poema, se desprendesse. Os escritos e os recortes se misturaram ao cair da caixa, um segundo de descuido, e depois uns quantos dias para chegar a um número final: cinco poemas batidos à máquina com maestria e a marca: o sinal do grampo enferrujado, o mesmo encontrado na correspondência. Cinco possíveis poemas e apenas um sendo o verdadeiro, parte da terceira carta.

Minha mente estava em um turbilhão. Se antes via alguma forma de tentar escamotear a minha relação com a autora pesquisada, e em particular com o *corpus*, agora figurava impossível. Em uma dissertação, a fantasia parece ter um espaço reduzido e, portanto, mesmo a dúvida acerca da veracidade desta pesquisa seria suficientemente complicada. Sou tragada por um pensamento: abandonar a parte dos poemas. Os textos são originais e possibilitam uma análise tão extensa que posso esquecer do poema e dar-me por satisfeita.

Diante de algumas catástrofes, não faz mal perder um membro.

Ou então um exercício crítico, entender o limite da crítica como exercício. Ou não somos nós, ao darmos forma à nossa pesquisa, que damos vida a mundos possíveis, colocando em contato textos outros, trazendo perguntas não antes feitas, criando questões

que nos colocam em cena, ao assumirmos um papel, um ponto de vista novo, porque não existente anteriormente. Um trabalho racional, mas igualmente de imaginação, que se consubstancia em um produto final a ser entregue a um conjunto de leitores. Se encarmos que esta, em último caso, é a *natureza* da pesquisa, que mal faria aventar leituras possíveis para possíveis poemas?

Uma questão de medida.

Partir de suas cartas não só para entender seu dizer, e sim sua forma de organizar o mundo.

Engendrar minha própria forma.

Somos da mesma família.

CAPÍTULO III

PALAVRA POÉTICA

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e o desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica das raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criações de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1982, p. 15-16).

É desta maneira que Octavio Paz abre seu *O arco e a lira* (1982), parecendo se assombrar diante daquilo sobre o que se debruça: o poético. Em tom quase epidítico, se resguarda na grandeza da poesia, que não se reduz ou se explica. Para além de todas as significações possíveis, o poético, tal qual o poema, não é traduzível. *O sobre nunca é*. O falatório encobre o silêncio, “uma máscara que ocupa o vazio”. A imagem do que se abre num sem par de imagens, reiterada sob a capa de mistério. O mágico como empresa humana. Eu adoro este trecho, com sua própria poeticidade, e tenho pensado nos últimos meses como ele também se aplica ao paralelo que venho traçando, entre os psicoativos e a experiência estética. Esta relação, tal como demonstrei nos capítulos anteriores, há muito foi estabelecida, ainda que a valoração atribuída às formas de epifania sejam distintas ao longo do tempo. Meu objetivo neste capítulo, contudo, não é emitir um juízo de valor ao produzir uma análise, seja sobre a experiência lisérgica de Dora, seja sobre seu poema.

Também não gostaria que fosse uma ação semelhante àquelas percebidas em Freud ([1930] 2010), ou em Huxley ([1954] 2010). Ou seja, buscar as similitudes para apontar as diferenças – movimento prévio à atribuição de valor. Estas recusas me fazem voltar ao excerto, e à questão que me ronda: como explicar um mistério pelo outro, como comparar duas coisas que não se sabe o que são, em essência. Até aqui, vinha lidando com textos *sobre* a experiência psicoativa, prioritariamente. Portanto, as relações se davam no nível do discurso, do texto e das representações. Agora, entretanto, não é isto que parece ocorrer. Volto à última carta de Dora, na qual a própria autora explicita como seu poema, sem ser apenas um registro, é responsável por transportá-la, novamente, para sua experiência lisérgica – ou, ao menos, para este outro espaço, para o qual foi levada por efeito dos cogumelos.

Logo, o vínculo se transpõe para a natureza de ambos, poesia e psicoativos, e para a capacidade de nos fazer entrar em contato com este outro lugar, entre a epifania e o inconsciente, dentro de nós mesmos. Explicitado o elo, me sobra a pergunta sobre como lidar com ele, já que pretendo me afastar do plano da representação. Se o mistério nos veda a compreensão, eu penso com Paz (1982), o que nos resta, atraídos que somos, é entrar em contato: ter a experiência. Ao ler *As portas da percepção* (HUXLEY, 2010), não podemos dizer que há a proposta de se transportar para a experiência lisérgica de Huxley, por exemplo. Ao ler o poema de Luz del Fuego, sim. Aliás, não o poema de Luz del Fuego. O poema. Tal qual os psicoativos, a poesia só existe através do contato com ela estabelecido: a escuta e a leitura. O *sobre* não é, e talvez daí derive a pluralidade de significações, e as incertezas, sobre ambos os mistérios.

Recorro a este trecho, então, para apresentar o que proponho: uma experiência com a poesia, levando a sério sua capacidade de nos transportar a um outro lugar, o que, no caso de Luz, esbarra no que a autora viveu sob efeito dos cogumelos. Sabendo ser incapaz de acessar o espaço exato por ela alcançado, dado que este, antes de tudo, é pessoal, resta-me, perseguindo uma outra forma de homologia, buscar minha própria experiência com o poema, para, dela, ter algo a dizer. O caráter individual, e intransponível, da experiência com aquilo que escapa às explicações, no mais, parece ser mais um ponto de contato entre as vivências. Desta maneira, nem o uso de cogumelos, ou mesmo estar ao seu lado quando da sua experiência, me garantiria entendê-la melhor. A poesia, por sua vez, com seu fascínio próprio, se apresenta como obra, entidade acabada, corpo próprio. O poema, assim, é substância capaz de alterar consciências e criar mundos.

Estado outro, provoca mudanças no corpo e no entorno. Fugidio, o prazer poético que percorre o corpo é efêmero, constante perseguição de um outro mundo possível.

Estávamos com a caixa em mãos, eu e minha mãe, quando de um tombo todos os papéis se espalharam no chão, o que, de pronto, me gerou alguma ansiedade. A oportunidade de ter acesso àqueles papéis era tão rara, e deixar cair trouxe tanta agitação à cena que minha primeira preocupação foi resgatar as cartas de Luz para Mariquinhas, onde já sabia haver o relato de sua experiência lisérgica. De fato, foi uma decisão acertada, porque o incidente fez com que a minha mãe recolhesse tudo rapidamente e guardasse de volta ao lugar, enquanto me dizia, mais uma vez, que era por isso que não gostava de mexer, sempre essa confusão, depois não sabe onde estão as coisas, por isso prefere procurar antes e só depois me mostrar, e mais uma série de frases que decorei nas últimas décadas. Por essa sucessão de eventos, só pude entender o valor daqueles poemas, até então apenas vislumbrados no chão do quarto, depois de ler a segunda carta. Um flashback se formou em minha cabeça de imediato: todos aqueles poemas batidos à máquina, indistintos, o grampo descolado da carta, mas presente pela ferrugem no papel, me dizendo: ele ainda está, guardado, e já esteve aqui, junto à correspondência de origem, mas você não sabia, não poderia saber. Faltava a leitura.

Por sorte, minha mãe não é apenas preocupada com suas memórias, mas também extremamente generosa, de modo que, quando lhe expliquei a importância do poema, ela se dispôs de imediato a reabrir a caixa, não sem antes falar: “Mas, Fernanda, só o da Luz. O resto você deixa!”. Esse era o problema. Estavam guardados nesta caixa exatos quinze poemas, e apenas um era o que procurava. Os outros eram de Mariquinhas, informação a mim garantida pela etiqueta antiga na tampa da caixa e por minha mãe, que reafirmou ter recebido o pequeno tesouro diretamente das mãos de sua avó: “São coisas minhas, escritos, pra não se esquecer”. Ao longo dos anos, o material foi poucas vezes mexido e nenhum outro documento foi ali parar. Dos quinze, apenas cinco tinham a marca que eu procurava: o resquício do grampo que o agarrava à outra página. Mais que isso não poderia distinguir – todos sem assinatura, ou rastros manuscritos, e com um amarelado

parecido, que nada me diziam sobre possíveis datas. Depois de algum tempo, consegui ganhar uma pequena briga familiar e ficar com os cinco. Agora eles estão aqui.

Os problemas de pesquisa aparecem com a própria pesquisa e, escolhendo não excluir o poema de Dora do *corpus*, sobrou-me a questão de como manejar esta possível autoria. Uma das formas de se resolver seria uma análise estilística, o que, no meu caso, não seria frutífero – com cinco poemas apenas, como poderia levantar recorrências suficientes para elaborar uma hipótese consistente? Se fosse o caso, provavelmente esta distinção a partir de traços estilísticos sequer apareceria no texto final da dissertação, por se colocar como uma ferramenta para resolução de um entrave durante o processo. Sem essa estratégia, me volto para outra possibilidade: percorrer esta dúvida através da leitura – e, mais, do meu papel de leitora –, usando-a não como entrave, mas como a própria ferramenta para chegar onde eu quero: o poema de Luz del Fuego, a fazenda do Espírito Santo e a casa em chamas.

Para além de todas as explicações possíveis, tal qual nos relatos sobre os lisérgicos (CAMPOS, [1965] 1984; HUXLEY, [1954] 2010; Cartas de Dora), o poema se apresenta, com seu mundo próprio, de pronto (PAZ, 1982). Outro elemento comum, ao qual já aludi no início do capítulo, é o que chamei de experiência, ou, nos termos de Paz (1982, p. 30), “participação”: “o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contato de um leitor ou de um ouvinte”. Igualmente, as substâncias psicoativas, em si, não são capazes alterar nada, demandando, antes, o contato, a “participação” de quem as usa. E se, na poesia, o leitor se aproxima da tarefa de criador, ao dar vida ao poema que lê (PAZ, 1982), é através da experiência daquele que utilizou o psicoativo que este mundo novo ganha vida, que se chega a este outro espaço.

Outra homologia importante gira em torno da noção de substância. Diferente de outras práticas que possam levar a uma “iluminação profana” (BENJAMIN, 1984), a exemplo da hipnose e da meditação, a alteração de consciência pelo uso de uma substância envolve, necessariamente, um contato físico com este outro corpo desconhecido – seja pela ingestão, pela inalação, colírio, entre outros. Ainda, ao estar em

contato com ela – e *estar em contato* talvez nos faça pensar em outras relações para além do *uso* dos psicoativos³³ –, como apresentei nos capítulos anteriores, é o corpo do sujeito que prova estar sob seu efeito. São as alterações sensoriais que validam a experiência, e tudo que dela se originar, como imagens e ideias. Apesar disso, o debate, como visto, não se deu em torno destas mudanças, e sim sobre como interpretar aquelas experiências, o que dizer a respeito delas. Este processo gerou uma vida outra, de textos se entrecruzando e dialogando, consolidando um campo discursivo. Isto, porém, se afasta da experiência em si.

A poesia, por sua vez, e mais, o poema, forma acabada com a qual se entra em contato pela escuta e pela leitura, age primeiro em nosso corpo, nossos sentidos alterados, uma revelação que nos chega antes da explicação (PAZ, 1982). Gumbrecht (2010), ao pensar o local destinado ao corpo em nossa história epistemológica, também chama a atenção a estes aspectos da poesia:

A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido – nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. [...] as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido [...] (GUMBRECHT, 2010, p. 39-40).

Para o autor, a modernidade, calcada na metafísica, produziu uma noção autorreferencial na qual o sujeito é apartado do mundo, dos objetos e, por isto, capaz de interpretá-lo, tal qual se fosse uma superfície a ser penetrada, tendo seu sentido apreendido (GUMBRECHT, 2010). Dada a complexidade da questão, Gumbrecht (2010) discorre sobre como essa concepção se alterou ao longo do tempo. Subsistiu, porém, esta sede interpretativa, em busca de um sentido. Neste processo, o corpo, ocupando o lugar de “objeto”, em um binômio composto por um sujeito incorpóreo, ficou relegado a segundo plano em nossas epistemologias. Apesar disso, a todo momento somos

³³ Faço essa distinção para chamar a atenção para outras maneiras de se entrar em contato com substâncias alteradoras de consciência. Em especial, vem à minha mente as cosmologias que, ao se relacionarem com plantas psicoativas, as enxergam não apenas como algo a ser usado, um meio ou uma propedêutica. Pelo contrário, estas, agrupadas sob o nome de “enteógenos” (LABATE, CARNEIRO, GOULART, 2005), são entendidas como seres capazes de se comunicar com os humanos e ensiná-los, recebendo alcunhas como “plantas professoras” ou “*plantas com madres*”. Exemplos dessas substâncias são a ayahuasca, a argyréia, o peiote, os cogumelos e a jurema, presentes em diversas culturas do nosso continente.

lembrados de como é através dele que apreendemos o mundo, o experimentamos. Gumbrecht (2010), então, propõe o conceito de “presença”, que se refere a uma relação espacial, a algo tornar-se presente para nós, no espaço, podendo “ter impacto imediato nos corpos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Assim, quando lemos um poema, há a produção de efeitos na nossa racionalidade, os “efeitos de sentido”, que se ligam à nossa capacidade interpretativa e hermenêutica, constrói ideias e, mais, discursos. Estes, entretanto, não são os únicos efeitos que nós sentimos quando imersos nessa experiência estética. Pelo contrário, há a materialidade que sentimos no corpo, algo que nos chega antes da racionalidade dos versos – o golpe do choque, a suspensão e o sublime que emociona. A isso, Gumbrecht (2010) chama “efeitos de presença”. Ressalto, novamente, falar desta dinâmica da recepção, na poesia, não porque seja o único exemplo possível, mas sim por, em acordo com o autor (GUMBRECHT, 2010), entender que, na experiência poética, a simultaneidade de efeitos se dê de forma outra, intensa, em comparação com nossas vivências cotidianas. Além disso, é importante destacar o caráter produtivo do poema, isto é, como obra humana, acabada, é instrumento de produção desta materialidade que nos chega, e das ideias que, após a leitura, nos povoam.

Logo, as substâncias do mundo, para além de sua dimensão de sentido, teriam, igualmente, a de presença – capaz de tornar as coisas tangíveis aos nossos corpos, no espaço. É certo, porém, que as experiências dão pesos distintos a estas dimensões, dadas as suas naturezas³⁴. Cabe dizer, ademais, que não há o intuito de colocar o sentido e a presença como excludentes. Pelo contrário, o autor destaca como estes efeitos oscilam nas mais diferentes vivências. Neste esteio, Gumbrecht (2010) coloca como é justamente na experiência estética, na poesia, onde se percebe tal oscilação – em tensão – de forma mais intensa, pois, ao passo que somos convidados a compreender o significado dos versos, o poema, em sua substância, nos chega através do corpo. Sensações como o estranhamento, a comunhão, o viver aquilo que o poema diz, e até o arrepiar-se de

³⁴ Aqui, para pensar na ênfase dada a estas dimensões, constituintes do nosso estar no mundo, talvez seja interessante voltar às discussões desenvolvidas no Capítulo II sobre a organização do mundo baseada na racionalidade e o vínculo disto com o mundo do trabalho (FREUD, 2010; HARVEY, 2008). No esteio deste debate, penso que, se a poesia, como apontado por Gumbrecht (2010), nos faz sentir ambos os efeitos, em simultaneidade e potência, o mundo do trabalho pode ser aventado como espaço privilegiado para encontrarmos esta sobreposição do sentido. Isto porque, sobretudo a partir do modo de produção capitalista, a organização racional, a produção de valores quantificáveis e a própria alienação, passam não apenas a reger as horas em que estamos trabalhando, se alastrando para outros domínios do sujeito e da sociedade.

imediatos, ilustram o que o teórico explica. Estes efeitos de presença, em um mundo dominado pela dimensão do sentido, só poderão ser efêmeros, um acesso fugidivo ao outro através deste corpo que é o poema.

Olhar, então, para os efeitos de presença e de sentido, interligados, e buscar resgatar esta dimensão esquecida, pela qual é possível construir o conhecimento. No caso do poema, como objeto de análise, isto significa, acredito, voltar-se aos efeitos de presença que ele produz naquele corpo que o lê ou o ouve. Retomando a segunda carta de Luz, posso dizer que o poema da autora, de acordo com o que ela mesmo aponta em sua correspondência, torna presente, novamente, a experiência psicoativa. Isto, por conseguinte, não ocorre graças à capacidade dos cogumelos, responsáveis pela visão lisérgica tida quando a dançarina ainda era menina. Ocorre pela capacidade do poema, que produz estes efeitos em Dora, quando ela já não ocupa o papel de autora, e sim de leitora, ao retornar ao que escrevera anos atrás. Para além de buscar uma possível autoria entre os poemas que tenho em mãos, não se trata mais, então, de produzir uma análise de um texto *sobre* a experiência lisérgica, como anteriormente. O poema, digo inebriada pelo relato Luz, é uma presentificação desta lisergia, algo que pode ser sentido através da oscilação dos efeitos que produz neste corpo leitor, com o qual entra em contato. Mas, não podendo acessar a experiência leitora da autora, como esta discussão pode interferir na reflexão que desejo fazer neste capítulo?

Antes de responder a esta questão, vou trazer alguns elementos postos por Paul Zumthor (2014), ao pensar o corpo no ato da leitura. Com preocupações semelhantes às de Gumbrecht (2010), o autor parte do debate sobre o lugar das “percepções sensoriais” nos estudos literários (ZUMTHOR, 2014, p. 31). Segundo ele, por estarmos acostumados a lidar, quase exclusivamente, com o sentido do texto, nos esquecemos de sua identidade enquanto “obra performatizada” (ZUMTHOR, 2014, p. 34), como se esta característica fosse exclusiva das artes verbais orais – a exemplo dos inúmeros rituais envolvendo a toma de substâncias psicoativas, conhecidos por seus cantos e danças. Contrapondo-se a esta ideia, o pesquisador destaca que aquilo que nos faz atribuir “literário” a um texto é o prazer que sentimos com ele – algo próximo ao que Paz (1982) formula sobre o poético. É através de nossa experiência sensorial que podemos ter acesso, ainda que sem conseguirmos explicar em totalidade, àquilo que faz um poema ser um poema, para além de qualquer relação que possa ser traçada através da leitura – histórica, sociológica, antropológica, entre outras. E isto porque a leitura, por sua vez, não é um ato abstrato,

pressupondo sempre um leitor, um indivíduo, um corpo, em contato com o texto (ZUMTHOR, 2014).

Se “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos meus textos” (ZUMTHOR, 2014, p. 27), falta perguntar em que isso altera as possibilidades de crítica e, na minha dissertação, de análise do poema de Dora. Sobre esta pergunta, Zumthor (2014) contribui ao pensar como, com o reposicionamento do papel do corpo na experiência leitora, se desloca, igualmente, a noção de objeto:

O velho problema de adequação do método a seu objeto se coloca em termos muito diferentes de outrora, mesmo quando ainda se coloca. Não há objeto em si: essa proposição adquiriu, em nossos dias, valor axiomático. Só há uma relação entre o sujeito pesquisador e aquilo a propósito de que ele se interroga. [...] O que importa primeiro é a relação do desejo que os une, ao mesmo tempo que a liberdade com a qual um apreende o outro, afasta-se dele, retoma-o (ZUMTHOR, 2014, p. 92).

Dois corpos que se relacionam, intencionalidades desconhecidas, contato real e, por isso, único. O que emerge desta forma de lidar com os “objetos” não é uma recusa das ferramentas interpretativas – e evoco, novamente, a tensão entre “os efeitos de presença e de sentido”, sobre a qual fala Gumbrecht (2010), ao pensar na poesia e na experiência estética em geral. Pelo contrário, nossos próprios desejos, penso, são perpassados por esta forma de construir conhecimento, sendo igualmente abstrato falar que podemos nos despir desta tradição epistemológica que nos pesa. Isso significa dizer, no entanto, que, para além da leitura do poema, no plano do significado, se queremos produzir algo acerca do que, em nós, na leitura, é tangível, temos que explicitar quais são estes corpos, com seus desejos, que se relacionam – texto e leitor. A leitura da última carta apresentada parece nos revelar o desejo de Dora, ao ler seu próprio poema, ou seja, reviver sua experiência com o cogumelo – e é desta forma que ela parece ser afetada. Aqui, entretanto, a leitora é outra. Os desejos também.

Percebe onde quero chegar?

Se antes existia um espaço que nos separava, o texto e eu, espaço este ocupado pela interpretação – eu penso em um panorama, no diálogo entre textos e depois o que posso dizer *sobre* os mesmos – desta vez pareço, finalmente, chegar a alguma unidade, buscada nestas páginas. Cingido – ou ondular? –, o texto vem margeando aquilo que eu chamei de subjetividade, minha relação com o pesquisado, com Luz del Fuego, com nosso nome em comum. Ao acessar o poema da minha tia-bisavó, e quatro outros de autoria de minha bisavó, Mariquinhas, o que se coloca é a possibilidade de entender a análise como leitura, pessoal e orientada para um olhar nos efeitos produzidos no meu corpo, para além dos significados apreendidos. Um corpo que enxerga o significante e o lê, em sua multiplicidade, de sensações e sentidos, erguido, com seu nome, sua história e seus laços, criados através de uma palavra que me chega pela escrita e pela oralidade, as histórias de minha mãe.

A subjetividade em primeiro plano e o prazer não como alegoria de um devir, mas como uma outra forma de se operar no mundo – o mundo. Não se trata, portanto, de traçar um caminho que aponte, com certeza, para uma autoria definida – o trunfo em se provar um ponto de vista. Longe disso, assumir um ponto de vista. O que se desnuda é uma vontade profunda de, como leitora, acessar este outro lugar, esta compreensão originada em uma fazenda no interior do Espírito Santo, há quase um século atrás. Tributária da substância, que me chegou ocasionalmente, tal qual o cogumelo à Dora, levo a sério a capacidade do poema de fazer-se presente e, comungando com ela, desejo trazer de novo a visão desta casa em chamas.

Tenho falado o tempo todo dos desejos, submergido em pequenas narrativas, reunido conchas familiares. Se é verdade que em determinados momentos estes escapes pareceram desnecessários, agora, entretanto, eles aparecem como uma potencialidade. O leitor ainda pode se perguntar, com razão, se tento defender que o desejo, aquilo que orienta a leitura do pesquisador, é suficiente para garantir a qualidade da pesquisa. Tendo em vista que nenhuma análise poética é, em si, definitiva, haverá aquelas que, decerto, serão mais interessantes para determinados leitores que outras – dados os seus próprios desejos. No meu caso, encontradas as cartas e os poemas, sublimar as inúmeras sensações que me percorreram ao longo da pesquisa me pareceu, sobretudo, desinteressante. Não apenas pelos meus laços familiares. Pelo contrário, foi meu corpo de pesquisadora, envolto em questões sobre a criação literária e os psicoativos, que se viu inundado por este outro espaço, afetivo, ao me chegarem os papéis sobre os quais aqui me debruço.

O corpo é um só.

Se deixasse tudo isto de fora, sobraria uma crítica pobre, recalcada pelo que gostaria de ter sido. Se considerasse minha relação com Dora um impeditivo para estudá-la, seria de novo o silêncio, bicho rasteiro a remoer entre as páginas.

Vamos nos esgueirar para o topo da escada, sem que os outros percebam. Eu sugiro rastejarmos pelo carpete, por sorte intacto. O fogo não nos atinge. Com o corpo ainda em formação, diminuto, será mais fácil passar incólume pelos olhos desvairados. Para onde eles olham? Eu me posiciono um pouco mais atrás, para não chamar a atenção. Sem escutar o que dizem, de longe, tampouco suas palavras me são completamente compreensíveis. Colo minha mão em suas costas, me equilibro para espiar e assim sinto a vibração dos sons que você inventa para essa cena. Sua boca, inexorável, segue virada para frente, fala e fala, é parte do todo, entre o ensurdecido e o inaudível. Minha visão, diferente da sua, é embaçada, talvez aquele que reconheço seja outro. Talvez nem exista. Eu estou atrás de você, tentando ver o mundo. Da vibração, então, traduzir visões, imagens que se formam no mistério das palavras. Imaginar a casa, a família, os poetas indo e vindo, as conversas atravessadas, o quintal e tudo mais. Zonas de contato. A fazenda, os cogumelos, o tato e as cores. O movimento. Ler o segredo à irmã e, de repente, estar lá.

A noite escura e o espanto.

Alaska

Paradas apeiam as galerias de pernas
 finas flores feitas frente ao passeio.
 Perguntam se vão ou vacilam,
 praticam a parcialidade como esporte.
 Para as aparecidas uma prise,
 pena e pluma para as passadas.

O poeta percebe tudo de sua geleira,
 janela cravada no concreto privado.
 O poeta paquera com as palavras,
 perdeu-se pelo pasto preguiçoso.
 O poeta jaz em pequenos prantos,
 mas como julga o que vê, o poeta!

Escolhi começar com este poema por dois motivos. O primeiro é a referência à Galeria Alaska, no título, o que se entrecruza com o primeiro verso. Localizada em Copacabana, e conhecida pelas noites dos anos 1970 e 1980, a galeria, já no final da década de 1950, movimentava a vida cultural carioca, com seus dois cinemas e um restaurante no subsolo. Com isto, não é um anacronismo pensar que Mariquinhas, que manteve sua produção artística por toda a vida, tivesse conhecimento e até contato com este espaço. O mesmo não posso dizer de Dora, tendo escrito seu poema ainda menina, na década de 1930 – a experiência lisérgica não é de previsão dos fatos e construções futuras. O segundo motivo é o fato deste ser o único, entre os cinco poemas, que traz explicitamente um psicoativo ilegal (em outros aparecem o álcool e o café): *prise* – uma dose de cocaína³⁵. Meus olhos são, logo na primeira leitura, atraídos para estes dois

³⁵ “A repressão à venda de substâncias como a cocaína se inicia em 1921, com a promulgação do famoso decreto-lei 4.294 e se intensifica, especialmente do Distrito Federal, em 1926, quando é criada uma delegacia especializada ‘no comércio ilícito de entorpecentes, na repressão à embriaguez, à cartomancia e ao falso espiritismo’ (RESENDE, 2006, p. 21). Interessante notar como o decreto-lei congrega diversas práticas ligadas ao inconsciente ou mesmo a noção de outros mundos possíveis.

signos. Eles, escancarados, enquanto poderiam estar envoltos em metáforas ou outras figuras de linguagem, tampouco parecem se importar com a atenção que chamam.

Lembro então do livro organizado por Beatriz Resende (2006), sobre contos da *bélle époque* carioca, no qual as narrativas giram em torno de substâncias como a morfina, a heroína e a cocaína. Os excessos e a luxúria, como fala a própria autora, são o que enevoa esta atmosfera, apesar do aumento da repressão a partir dos anos 1920. Além disso, aparece uma figura lúgubre, entre tanta beleza e afã moderno: a mulher alterada. Ou *enervada*, como o romance *Enervadas*, de Mme. Chrysanthème, narra. O texto na íntegra não nos chegou, não sendo mais possível comprá-lo, e a autoria sob o pseudônimo Mme. Chrysanthème deixa os rastros mais confusos³⁶. Com excertos registrados por Beatriz Resende, é possível ver que toda a euforia é carregada também de uma certa ruína:

Principiava-se a picar-se com morfina, a que sucedeu logo a cocaína. Quando me foi apresentada, ela estava no período da excitação febril, demonstrada pela chama dos seus olhos circundados de olheiras e pela gelidez das suas mãos perfumadas que terminavam em dedos trêmulos (CHRYSANTHÈME apud RESENDE, 2006, p. 59).

Leio o poema e essas mulheres, de um outro tempo, outros textos, me vêm à cabeça. Daí a lembrança do livro e a imagem que se forma na primeira estrofe: sem rosto definido, elas parecem lotar o espaço, sem deixarem de ser expressivas: a presença se expande na multidão. Olho para o outro lado, a estrofe oposta, para voltar às meninas. Este poema me põe a mirá-lo a todo momento. Faz todo sentido: o poeta olha as mulheres, “finas flores frente ao passeio”. Ele, ao contrário daquelas que se quedam entre a prise e a pena, é um sujeito – o artigo definido singular aparece sempre antes substantivo, abrindo versos, o que não ocorre na primeira estrofe. O poeta, também, se encontra sitiado, em “[...] sua geleira / janela cravada no concreto privado.” Seu ponto de vista, enclausurado, carrega as características do nome da galeria, Alaska – quando a mesma, de longe, não parece gélida. É ele, ainda, que age: percebe, paquera, perde-se, jaz e julga.

³⁶ Descobri na fase final do mestrado, poucos dias antes de entregar este texto, que o romance *Enervadas* foi publicado esse ano, 2019, pela editora Carambaia. Na “sinopse”, presente na página da editora, destaca-se a dificuldade de acesso à obra, ausente até mesmo no acervo da Biblioteca Nacional, e o apagamento de sua autora. Trago essa informação para ajustar o que disse acima, sobre a não circulação do romance, e para lembrar, a mim e ao leitor, como mesmo os corpos que nos parecem mais alijados podem, de novo, voltar à cena. Para mais informações sobre a publicação, ver: <https://carambaia.com.br/enervadas>. Acesso em: 06 jul. 2019.

Retorno ao outro lado, onde a indefinição é maior, e a distinção, quando há, parte de um julgamento, declarado nos adjetivos “aparecidas” e “passadas” – momento em que surgem os artigos definidos na estrofe, aliás. Quem julga, o poeta? Os verbos aqui, igualmente, são carregados de uma inação, endossada pelos próprios versos: “Paradas *apeiam* [...]”; “Perguntam se vão ou *vacilam* [...]”; “praticam a *parcialidade* [...]” (grifos meus). Talvez o único verbo que destoe é o praticar, coincidindo com o verso que confere uma certa malícia a estas mulheres, pela parcialidade fazer parte de um jogo, revelando a intencionalidade e a astúcia das moças. Mesmo assim, seus corpos se dissolvem sob este que pensa a multidão que vê e a classifica.

As duas estrofes, dessa maneira, parecem construir edifícios opostos e, se olho atentamente para a mancha gráfica, o espaço em branco entre os dois blocos de palavras, pareço estar na Avenida Atlântida. Há ainda outro posicionamento, daquele (daquela) que fala. Os planos do poema se erguem: o poeta vê as mulheres que lotam a galeria de sua janela e a voz poética vê o poeta, produzindo seu juízo sobre ele: “mas como julga o que vê, o poeta!”. Fechando o poema, é este o verso que constrói a sua imagem, em sua complexidade, ao situar o poeta em relação às outras personagens. O verdadeiro juízo de valor não recai, logo, sobre as que são vistas, mas sobre aquele que as vê, e faz disso seu ofício. Meu olho, ao deparar-se com o último verso, com seu tom irônico, volta para reler o poema – e assim fico entre os blocos que se movem, interferindo um no outro – a galeria e o poeta distanciado.

Mas, se eu estou na Avenida, indo de uma calçada à outra, onde posso localizar este outro ponto de vista, que percorre todo o poema, se dou uma outra olhada? Praticará a voz poética a parcialidade por esporte? O poema, em sua voz própria, se levanta como um edifício pelo qual é preciso passar, atentando-se aos detalhes que sustentam a construção. Dos olhos à boca, perceber o ritmo: a recorrência consonantal, /p/, e os lábios opostos que suprimem a avenida, ao se colarem por um lapso de segundo para depois se separarem. A regularidade das vogais, por sua vez, se volta ao campo das diferenças: enquanto, na primeira estrofe, o que aparece é a sílaba /-pa-/, na segunda o que encontro é a sílaba /-po-/. Mecânicas que criam possibilidades. A primeira se espalha – boca aberta buscando a tudo abarcar. A segunda cria forma definida, uma circunferência que direciona o ar. Um sentido necessário àquele que tudo percebe.

E se, às mulheres, vistas de longe, parece ser concedido algum mistério, o poeta, em oposição, é analisado de perto. Localizado em sua janela, este parece incapaz de sair

de onde está, lhe restando a relação com a palavra (ele usa a palavra como paquera ou seu flerte é com a própria), na qual se perde. Eu me demoro em “preguiçoso”, a mais longa palavra de todo o poema. Sem adjetivar o poeta, brinca-se com esta figura que “jaz em pequenos prantos”, e segue com sua postura de interpretar o que vê. Mas, o que esta voz poética, que, penso, também pode ocupar esta posição de “poeta”, vê?

Voltar ao par poeta/leitora. “O poeta...”, uma expressão remoendo, já ouvida antes. Algo que passa compassado pelo ritmo que embala os versos livres, em suas recorrências sonoras. “O poeta...” ressoa. Se algo não me é estranho, como um estalo na leitura, é preciso refazer as conexões – esta voz acena para outras, algo lido, e que por isso está aqui dentro, na minha cabeça. Reposiciono os tijolos hermenêuticos. Se, pela imagem da Galeria Alaska, a autoria é de Mariquinhas, consigo algumas décadas a mais de produção para as quais posso mirar. Penso no universo leitor daquele momento. Encontro um aceno a Drummond, talvez pela proximidade entre a autora e o poeta, talvez por desejo meu. Esta voz, que vê o poeta, e por mim é vista, não figura como avessa à poesia – não há uma quebra com a forma de escrita da primeira metade do século passado, por exemplo. Por este motivo, promover um encontro produtivo, religar o estalo. Não se faz necessário ir muito longe, nessa cadeia de leitura e escrita. Encontro de pronto, em *Alguma poesia* ([1930] 2013), dois poemas³⁷ em que se apresentam esta estrutura: “O poeta...”. Sabia ter lido em algum lugar.

Vou apresentar estes dois poemas, então, porque, ao reencontrá-los, depois de lido *Alaska*, se adentraram na minha percepção deste. Eles, em conjunto, me apresentaram dois movimentos, que, de formas combinadas, encontro no poema que analiso. O poema “Política literária”, dedicado a Manuel Bandeira, revela a faceta irônica em se falar do poeta, uma metalinguagem que transborda a própria escrita, e olha também para os pares,

³⁷ Aqui, os poemas na íntegra: “Política literária// O poeta municipal/ discute com o poeta estadual/ qual deles é capaz de bater o poeta federal// Enquanto isso o poeta federal/ tira ouro do nariz” (DRUMMOND DE ANDRADE, [1930] 2013, p. 21); “Nota Social// O poeta chega na estação./ O poeta desembarca./ O poeta toma um auto./ O poeta vai para o hotel./ E enquanto ele faz isso/ como qualquer homem da terra,/ uma ovação o persegue/ feito vaia./ Bandeirolas/ abrem alas./ Bandas de música. Foguetes./ Discursos. Povo de chapéu de palha./ Máquinas fotográficas assestadas./ Automóveis imóveis./ Bravos.../ O poeta está melancólico.// Numa árvore do passeio público/ (melhoramento da atual administração)/ árvore gorda, prisioneira/ de anúncios coloridos, árvore banal, árvore que ninguém vê/ canta uma cigarra./ Canta uma cigarra que ninguém ouve/ um hino que ninguém aplaude./ Canta, no sol danado.// O poeta entra no elevador/ o poeta sobe/ o poeta fecha-se no quarto.// O poeta está melancólico.” (DRUMMOND, [1930] 2013, p. 26-27).

a cena e o entorno, algo que o próprio título do poema revela. O outro exemplo é o “Nota social”, na qual a estrutura “O poeta...” se repete inúmeras vezes. Neste, a ironia desaparece, e surge a imagem do poeta melancólico – e me vem à cabeça: aquele que “jaz em pequenos prantos [...]”. É ele, com seu estado de espírito, que passa pela cidade, invisível – tal qual o que se fecha e tudo vê pela sua janela – contrastando com a euforia e a rapidez das coisas, enumeradas. O poeta é uma cigarra que ninguém ouve, o que parece reiterar sua melancolia.

Avenida Atlântida, sol do Rio de Janeiro, *Alaska*.

A segunda estrofe, assim, personifica este poeta distante, envolvido com seus cantos, as palavras, até perder-se (perde-se de quem está lá fora, do lá fora?), como leio em “Nota Social”. O último par de versos insere a ironia de “Política literária”. Isto é, se em “O poeta jaz em pequenos prantos,” se pinta de forma mais definitiva esta autorrepresentação que vinha se construindo ao longo da estrofe, no verso seguinte, “mas como julga o que vê, o poeta!”, ela é subvertida, apontando para como o poeta, melancólico e excluído, não é tão inocente quanto se propõe, pelo contrário, é aquele que, pelo poder de suas palavras, cria um juízo sobre o mundo. A voz poética – logo vem à minha mente – também não é em nada inocente, e ocupa o lugar que critica, confundindo os espaços: através do poema, em sua plenitude, julga o que vê – o poeta que observa. Seu ponto de vista firmado na escrita, seu próprio pasto preguiçoso, por onde perde-se, perdemos-nos, ou mesmo aquele lugar procurado em meio à Avenida: o poema.

Resolvi começar por este poema, certa de que poderia ter me demorado menos nele, se meu objetivo fosse apenas apurar a provável autoria – um exercício outro. Mesmo para isto, acredito na validade da presente análise. O diálogo percebido entre *Alaska* e a produção de Drummond, assim como a recorrência silábica, me indicam que a escrita de Mariquinhas se relaciona com algumas marcas estilísticas da época. Se aparecerem as mesmas em todos os poemas, isso nada significa para a questão da autoria. Entretanto, se ocorrer o contrário, pode ser um elemento importante para a construção da hipótese de qual, dentre os cinco, é o poema escrito por Luz del Fuego.

Vinca no velum.

Vai no vallongo.

Varre o progresso.

Venta a pátria da várzea portuária.

Se fui paralisada pelo olhar no poema anterior, o que me convida aqui, de início, é o som, este /v/ que o perpassa. As palavras diferem dos barulhos desordenados, se tornam o que são, em sua sonoridade, não apenas pelo ouvido, como também pela boca. É ela que procura entender como se constrói esta imagem acústica, como se articula a língua, e até quanto a mesma deve se abrir. O leitor remonta o som pela boca, mesmo que o membro esteja parado, ou todo o seu corpo: a leitura silenciosa. É o desejo do qual falava Paul Zumthor (2014), atraído pelas imagens que se formam – as imagens acústicas, as cenas, os baques – na substância da palavra, onde tudo se funde. O que separa é a crítica, o relato, e não o poema.

O /v/ que se evidencia de partida em cada verso recai, em todos, no verbo. Assim, a ação dos verbos – “Vinca”, “Vai”, “Varre” e “Venta” – parece ganhar força pela tonicidade, construindo o ritmo pela mudança das vogais que acompanha a consoante. Fico indo e voltando nos sons destes verbos para perceber o movimento. As sílabas que compõe o primeiro e o último verso são nasais, /vin-/ e /ven-/, enquanto as de dentro se abrem, somando-se à assonância temática que se percebe ao longo de todo o poema: [a]. Tiro a palavra do papel, passo pela boca, mas também pelo nariz, que não se limita ao olfato em sua existência. Um movimento. As sílabas nasais, apesar de expulsarem o ar, para produzirem o som, retém a massa necessária para fazer vibrar a cavidade nasal.

As cavidades nasais, parte importante do nariz, se estendem das narinas à faringe, sendo compostas em seu interior por conchas (acústicas), por onde o ar circula. O espaço que nos faz respirar é o mesmo em que se produz este som, prova material do laço entre dois importantes órgãos que nos estampam a face. As sílabas abertas, por sua vez,

tracejam um movimento do ar completamente diferente: os lábios se alargam para o som sair rápido; o que se desloca tem pressa e vai em um sentido pouco ordenado, atingindo a tudo que encontra. Refaço as vogais não nasais em meu corpo para perceber, por comparação, como se comporta a boca, que ora se horizontaliza, ora busca circunferências. O [a] não, só se expande. Uma força anterior, perdida em algum lugar na caixa torácica. Um grito lançado no mundo.

Um movimento demarcado na tônica de cada verso: o primeiro com a nasalidade; os dois seguintes com a violência da vogal [a], o último volta ao recolhimento ressoado na cavidade nasal. Sístole e diástole. Ou ondas, mas não as do mar, antes de um tanque remexido pela atividade interna. As sílabas nasais dando o balanço do poema, enquanto costumam uma moldura ao mesmo, contornando a assonância que quer transbordar. O tanque que impede o jorro contínuo e a atividade interna que o aviva, as imagens que o poema constrói. Dizia antes que toda esta agitação ocorre nos verbos que abrem o poema, dando ênfase às ações. Seguindo, olho para os dois primeiros versos: “Vince no velum. / Vai no vallongo.”, eles igualmente lembram o balanço das ondas, onde o vincar é marcar algo, em algum lugar (no velum), e o verbo ir indica o deslocamento em direção a um outro espaço (no vallongo). Duas cenas que se complementam na sequência dos atos.

A dobra que forma o vinco no primeiro verso, ainda, se dá em um velum. Procurando o significado da palavra, chego a uma espécie de véu, ou membrana fina, uma estrutura sensível. A ação de marcar o tecido fino, que protege ou esconde, se vincula à sequente, o ir ao vallongo. Dessa vez, recorro ao dicionário³⁸ e encontro a seguinte definição: “(Valongo, topônimo) / substantivo masculino / [Brasil] Local para venda de escravos, na época escravagista”. Logo, se a imagem de vincar se dá sobre um material, contrastando a força de gerar a forma sobre uma superfície delicada, o objeto indireto no verso seguinte situa o verbo ir, por ser justamente um topônimo. Isto é, apesar do dicionário trazer o substantivo como um lugar abstrato, a referência, aqui, penso, é o Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, hoje patrimônio mundial pela Unesco e, no período escravocrata do país, considerado o principal ponto de chegada da população negra. A região do Cais, longe de se constituir como um desembarque somente, é reconhecido como centro importante de comércio, mas também de vida e da cultura negra na formação nacional. O movimento de opostos se intensifica: a marca no sensível se segue de um

³⁸ Verbete retirado do dicionário Priberam [online]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/valongo>. Acesso em: 25 abr. 2019.

trajeto à memória de um Brasil escravocrata, ao cais que, antes de levar embora, traz a contradição do que se é ao centro da cidade.

Até então não havia me deparado frontalmente com o debate racial na dissertação, apesar de ser impossível se aproximar da questão dos psicoativos sem passar por ele – e da história de Dora que, com certeza, foi perpassada por personagens negras apagadas. A contradição. Aqui, a discussão me parece, sobremaneira, vinculada à ideia de nação, como o sentido geral do poema desvela. Esta relação tampouco é nova e, tal qual na análise anterior, minha mente de leitora associa automaticamente a um outro poema (minhas experiências acumuladas). Desta vez, diferentemente do que ocorreu em *Alaska*, sei de pronto a referência: “O Navio Negreiro”, de Castro Alves. Esta conexão se deve não só pela temática, mas principalmente pelo estreito vínculo entre o ritmo marcado e as imagens, em especial, acredito, das macabras práticas de violência, transfiguradas pela metáfora da dança e do canto – a dor e o lamento. E, se “[...] a brisa do Brasil beija e balança” uma bandeira que esconde a infâmia e a covardia, talvez eu possa pensar nesse tecido como um velum: véu fino que deixa transparecer, em suas dobras, o que não se pode esconder, o que se encontra no vallongo. Imperativos, os verbos indicam a condição que dá contorno a esta nação, que é um triste encontro no cais.

Sendo a cena encontrada, ao se chegar “no vallongo”, de desterro, o terceiro verso do poema indica o posicionamento da voz poética, ao ordenar: “Varre o progresso.”. Assim, sitiada na contradição do passado escravocrata, a pátria (é a ela que se ordena?) elimina a possibilidade de progresso, preceito moderno por excelência. Castro Alves cantou, na mesma toada:

Ó mar, por que não apagas
 Co’ a esponja de tuas vagas
 Do teu manto este borrão?
 Astros! noites! tempestades!
 Rolai das imensidades!
 Varrei os mares, tufão! ...

Aqui, o que pede-se para varrer é o próprio mar, forma de remover a memória vergonhosa daquele que se consolidou como signo importante dos épicos, como o poema

romântico recorda em seu início. Em nosso poema, por sua vez, estamos no Cais, espaço-símbolo do passado nacional, e o que é varrido é o progresso, algo que se consubstancia com a própria noção de pátria, como me indica o último verso. Retomando a sequência de imagens que surge na minha cabeça: depois do movimento inicial (vincar e ir), se tem uma tomada de posição (varre) e, com isso, uma ação consequente (venta). Não são, contudo, etapas, tudo ocorre em simultâneo: a marca na superfície frágil (uma nação recente), o deslocamento ao passado, a impossibilidade do futuro (do progresso) e o esvaziamento da ideia de pátria, que o vento carrega, dessa várzea. O mar se conserva, com aquilo que trouxe, mas nega o futuro, com seu cais.

As cenas que se formam em minha mente têm velocidade. A estrutura das vogais nos verbos demarcam a dança, e o que antes vi como um tanque agitado, agora volta a ser mar. Mas este mar do “Navio Negreiro”, revoltado em sua vergonha, com uma memória a varrer. Um oceano limitado em sua história enraizada no cais. O que em Castro Alves é desejo, neste poema se concretiza: a pátria se aparta, varrida pelo vento. Ação de um golpe só e, ao mesmo tempo, gestada no corpo do próprio poema – todo poema é sua própria pátria. Retorno à assonância temática e à força da vogal [a], que atinge a tudo em sua frente. Se, durante a primeira estrofe, ela se entremeia no balanço assonância/nasalada, quando percebo o último verso – que se separa com a força do espaço em branco no papel, este velum que sustenta a palavra guardada por décadas – o cenário se transforma, ganha velocidade. Quase todo construído com esta sonoridade (a assonância que remexia desde o início), o verso me surge como um grito, em sua urgência – e a brisa é antes este vento violento que destrói o que vê pela frente. Como a palavra de um juiz, é rito, se consubstancia em ação, quando a sentença é a própria condenação.

Lido o poema, pego de novo a segunda carta de Dora. Vou entrando nestes corpos de autoria duvidosa e confesso que em alguns momentos me esqueço de interrogar se eles são, de fato, escritos por Luz. Passado este desvio prazeroso, ir ao relato da artista me ajuda a fazer as perguntas necessárias ao poema para responder esta questão. Neste caso, os temas parecem tão distantes que chega a ser difícil pensar em um vínculo que pudesse justificar uma suposta autoria. Somo a isso o fato de ter encontrado, novamente, uma

leitura possível com uma tradição da poesia brasileira, o que não parece se aproximar de uma escrita sob efeito de cogumelos – tendo em vista o processo de escrita descrito na correspondência. Estes elementos, entretanto, não foram o que me levaram a descartar este poema como o de Dora. O que pesou sobremaneira foi o contraste entre os “estados de espírito”, aquele descrito pela autora – que, segundo ela, é o que se vive em seu poema – e o encontrado aqui. A imagem que se forma nos versos analisados acima transmitem muitas coisas, mas, definitivamente, não que “tudo está bem”. A leitura deste poema, que nos leva ao vallonco, vai remoendo uma história que também é uma casa e, seguramente, há dança. Mas não está tudo bem. Provável ser a mesma casa em chamas, vista de lugares outros.

Os cinco poemas, este *corpus* um tanto quanto confuso, não seguiam, obviamente, qualquer ordem, sendo esta outra escolha que o texto demandou. Em verdade, a simultaneidade de novo se faz presente: escrevo depois de ler e reler incessantemente todos os versos, ir e voltar nas sonoridades e imagens, acessar referências escondidas. Talvez por isso um *corpus*, abrigado por este desejo – e não por um objetivo apenas – que lhe dá alguma coesão, para além de qualquer pretensa unidade. As moléculas de um corpo organizado pelo olho que o enxerga.

Para chegar às cartas de Dora, parti do interior do Espírito Santo, de um outro Brasil, onde nasciam os filhos de Etelvina Vivacqua, passando por essa Minas Gerais reinventada do início do século passado, até desembarcar no Rio de Janeiro escaldante da já então Luz del Fuego. É de lá que parto, mais precisamente de sua ilha, do espaço que criou para si, onde relata sua experiência psicoativa, fazendo voltar toda a memória daquela noite na fazenda, perdida no tempo. É para lá que quero ir e, por isso, refaço o caminho.

É hora de regressar a Minas.

Sobem a Bahia esbaforidas,
as moças Gonçalves Dias.
Café para elas, cavalheiros!
Café e cafunés mil,
que lá vem as dos mancebos,
das ideias e das artes.
Café bem brasileiro,
como os tornozelos de ladeiras
sabem ao gosto adocicado
do entardecer nas Minas Gerais.

Ouro das Minas em dente inglês,
cachaça e denço de efeito felino.
Três vértices de um estrado farto,
arfa enfático, famélico por troça.

Filhinho, olha as pedras agarradas
aos pés das moças que o morro aponta.

Existem diferentes formas de se construir uma análise baseada em um referencial externo. Isto significa que não precisamos, necessariamente, nos apoiar em dados ou eventos biográficos para tal. Prefiro pensar, por isso, numa memória coletiva, na qual alguns signos circulam com frequência, materializados de diversas maneiras. O minério e as Minas Gerais são um exemplo. Transbordando as dimensões históricas e sociais, sem deixar de sê-las, o minério (seja o ferro ou ouro) se consolida como um signo desse imaginário em torno de Minas Gerais e do ser mineiro, como bem recordamos com o famoso “Confidência do Itabirano”, de Drummond, com sua alma composta pelo ferro do estado, aquela que lhe dá corpo, apesar do tempo e da distância. Sendo parte importante da história, da economia, de diversas demandas sociais do estado, o minério segue tendo uma vida outra na “realidade”, no referencial externo; se mescla à cultura, ao

cotidiano em que fazemos de nós o que somos, ao jeito de pensar e de enxergar esta Minas que inventamos.

Digo isso porque este é um poema muito atrativo para uma análise referencial, dando quase para tocar o passado. Se vamos pela rua da Bahia, em Belo Horizonte, e depois chegarmos à Gonçalves Dias, já sabemos onde iremos parar: na porta do casarão dos Vivacqua. “As moças Gonçalves Dias”, por extensão, são as filhas mais velhas da família, conhecidas pela proximidade tida com o movimento modernista, “das ideias e das artes”, como contei no primeiro capítulo. Dentre elas, Mariquinhas era uma das mais envolvidas, principalmente através de seu trabalho como pintora e por sua parceria com seu irmão, o poeta Achilles. Estes eventos me situam, mas não acredito ser o melhor caminho apenas deixá-los apenas eles me guiarem pelo trajeto do poema. Antes, os contornos específicos desta família compõem este quadro maior, que é a mineiridade, em especial aquela vivida na capital nascente. Estas personagens, as moças, identificadas através das ruas, abrem o poema, mas este segue trazendo à tona signos muitas vezes associados ao ser mineiro. Isto é, se, por um lado, elementos como o “café” e a “cachaça” são, de forma mais geral, associados a uma questão nacional (“Café bem brasileiro”), outros remetem diretamente a esta mineiridade.

Esta Minas Gerais no poema, aliás, é erigida não apenas com a referência a elementos tradicionalmente associados ao estado, como o próprio ouro (“Ouro das Minas em dente inglês”) e o relevo montanhoso, com suas ladeiras. Para além disto, o que se percebe é como esta mineiridade, em seu símbolos, afeta aquilo que se vive, a exemplo do final da primeira estrofe: “Café bem brasileiro,/ como os tornozelos das ladeiras/ sabem ao gosto adocicado/ do entardecer nas Minas Gerais.”. Sinestésicos, os versos se entrecruzam no paladar do café, nos corpos das mulheres, com sua forma aludindo à geografia mineira, e na visão do cair do dia no estado, que, em si, é esta própria sinestesia, ao ser caracterizado com “gosto adocicado”. Este enlace de sentidos me mostra o que falava acima, uma referência externa construída não apenas na racionalidade, mas sobretudo no corpo mineiro, com suas sensações. Nesse sentido, a escolha do verbo “saber”, acredito, é determinante, por evocar sua ambiguidade – saber como “ter gosto de” e como “conhecer” – e transpô-la para o estar presente, em cena: se sabe pela razão, mas também pelo corpo, pela boca que toma café e pelos tornozelos que sobem e descem os morros.

A perspectiva, o lugar de onde se vê, igualmente ao que ocorre em *Alaska*, volta como elemento estruturante do poema. Entretanto, as coisas aqui são mais próximas, a começar pelas moças que chegam, vindo “em direção de” – do que, de um café, talvez o Café Estrela, ponto de encontro de artistas e poetas da época? Mesmo o corpo, neste poema, parece em *close up*, com suas partes em destaque: na primeira estrofe, vislumbradas as mulheres, o que se coloca em primeiro plano são os tornozelos, detalhe importante do corpo da mulher na época, posto que descoberto. Logo, as moças que divisam ao longe, não são distantes e indistintas, mas conhecidas, a serem recebidas de forma efusiva, com café e “cafunes mil”. O gosto e o tato, ademais, surgem juntos, algo que, na estrofe seguinte, se pronuncia ainda mais. Se o que antes existia era o prenúncio de uma chegada e uma recepção festiva, a próxima cena parece dar mais ênfase ao contato e aos contornos eróticos do poema. Paro diante dos dois primeiros versos: “Ouro das Minas em dente inglês,/ cachaça e denço de efeito felino.”.

Como dito, repete-se o visto na estrofe anterior: é à parte do corpo que se dá destaque, mas já não aquele que se fez pelas Minas; pelo contrário, é a boca estrangeira, “inglesa”, que coloca as riquezas do estado para dentro de si. Com o surgimento deste outro, associado ao que tira o minério, o par paladar/tato novamente aparece, como “cachaça/denço”. Ou seja, ao passo que este *outro*, inglês, nos é tão familiar pela violência exercida, principalmente em relação à extração de minério, de ouro, este binômio também se torna mais “perigoso”. A bebida, que traz o gosto à estrofe, já não é café, e sim a cachaça, que, além de ser alcohólica, é identificada como barata e de alto teor etílico. As carícias, da mesma maneira, não são mais “cafunes mil”, sendo caracterizadas pelo “efeito felino”. Metáfora interessante: conhecidos pela elasticidade, ao moverem-se velozes, os felinos tomam suas presas de assalto, não sem antes espreitarem. Estes animais se fazem presentes, com violência, produzindo belas cenas de documentários. É desta maneira que imagino essa metáfora, um encontro produzido pelos seus riscos, algum lugar entre o sexo e a caça.

E, mais que personagens, este encontro de corpos parece dar forma ao próprio estado, com seu imaginário: “Três vértices de um estrado farto, / arfa enfático, famélico por troça.”. De novo, o espacial na dimensão do toque, onde os vértices criam uma triangulação – tal qual se vê no centro da bandeira de Minas Gerais – na estrutura de um estrado. Esta cama, em sua geometria, como indica o resto da estrofe, bem poderia ser vermelha, um triângulo que a frase *Libertas Quae Sera Tamen* circunda. Resta saber quem

é este que arfa e está famélico, e isso o poema não entrega de pronto. Se este estrangeiro, o “dente inglês”, não é apenas um homem ou um momento a ser referido, identificado, talvez estas ações não sejam ligadas a algo, ou alguém, mas ao próprio contato produzido dentro dessa triangulação, desse estrado/estado. Não é mais, por conseguinte, sobre como Minas Gerais pinta as cenas que vemos e o que as pessoas (moças) são, e sim como ela se constrói nas mesmas. É preciso cultivar um estado entre os tornozelos e os dentes.

Esta porção erótica, e um tanto quanto violenta, que se avoluma ao longo do poema, porém, não impede que o mesmo mantenha a sua “maciez”, lembrando dos versos cantados por Achilles Vivacqua nos saraus da família. Pelo contrário, se as imagens se agudizam, este traço permanece entre os versos em sua forma, precisamente pela recorrência da sonoridade /s/. Coloco o poema na boca: gosto e tato. Sem ser uma sílaba que se pronuncia com a mesma frequência que aquelas identificadas nos poemas anteriores, esta parece “aliviar” o peso das imagens em um chiar demorado, sendo curioso o fato de aparecerem, com seu quase silvo, em palavras como “moças”, “mancebos”, “cachaça” e “vértice” – contornos onde nós também nos deixamos ficar. Na boca: a língua próxima aos dentes, aqueles que – felinos – podem cortar; o contato eminente, mas não realizado, produz o que se é, a sonoridade que lhe dá forma. Um assobio às que sobem?

Entre o adocicado e o enfático, a quebra no poema, acredito, ocorre somente na última estrofe. O vocativo, “filhinho”, parte o encanto como um chamado, uma voz terceira que se coloca, que chama a atenção para algo – “as pedras agarradas aos pés das moças”. Assim, desloca-se novamente a perspectiva e se antes parecia que se estava dentro da cena, essa boca cheia de dentes, a última estrofe reposiciona o leitor em um outro plano. Sem necessariamente cessar a ação iniciada nos versos anteriores, me soa como se a voz poética interviesse, evocando este olhar direcionado ao detalhe – os pés das moças. Estes, por sua feita, se ligam aos tornozelos, como um convite para retornar à imagem primeira, revê-la, repará-la, e, olhando o que está mais abaixo dos tornozelos – movimento semelhante ao feito para ler o poema –, perceber o impeditivo, o obstáculo: “as pedras agarradas”. De uma certa maneira, este entrave faz rever o quão efusiva é a imagem da primeira estrofe, desestabilizando-a, o que a aproxima da segunda estrofe.

De modo que a mineiridade por mim vista no poema, antes de se ligar ao referenciável, é algo que se constrói no poema, que nos faz ir e voltar entre os sabores e as partes que compõem este corpo duplo – o estado e o próprio poema: uma suavidade perigosa que nos envolve ao cantarmos as Minas Gerais. Além disso, se lemos com nossos

corpos, com seus próprios referenciais, que nos posicionam no mundo, é difícil, para mim, apartar a minha própria mineiridade, aquela dos que não nasceram no estado, mas se fizeram profundos nele, com o passar do tempo. Passadas tantas décadas da escrita deste poema, os elementos continuam muito próximos: o café que une a casa e a rua, a cachaça dos nossos afetos enluarados, as ladeiras que nos traçam as curvas. Continua muito próximo o minério que nos assaltou o passado e o presente, com sua beleza.

Lembro-me de ter lido que, em alguns séculos, Minas Gerais vai se transformar em um amontoado de escombros, dada a mineração. Serão outros morros, sem ferro e sem ouro ao alcances dos dentes e da alma, dizem, só lama.

Espero, como mineira, que esse poema sobreviva.

Durante as primeiras leituras que fiz deste poema, fiquei bastante tentada a atribuir a Dora a autoria do mesmo, tendo em vista seu relato, no qual ela conta como, após ingerido o cogumelo, retornou à sua casa na Gonçalves Dias. Mais do que estar de volta, a artista reassume o ponto de vista firmado na infância – o topo da escada. No poema, a questão da perspectiva é igualmente central, como busquei mostrar, mas de uma forma muito diversa: sem ser excluída, a casa inscrita nos corpos das moças, identificadas pelo logradouro, aponta para a rua e os cafés, o espaço externo. Este habitar se movimenta pelo imaginário em torno das Minas Gerais, enquanto o casarão daquela que ainda não era Luz parece bastar-se, como mundo particular. Novamente, não há cisão, e os saraus dão fé da continuidade entre a casa e a rua. O polo, entretanto, se inverte. Famosos poetas do Café Estrela se tornam desconhecidos diante dos olhos de menina, que contempla o histórico como familiar.

Por isso, se num momento inicial era confortável a hipótese de este ser o poema de Dora, com as leituras seguidas, passei a desconfiar. Não podemos confiar nos signos, sobretudo na poesia, e juntar alguns deles em uma homologia direta pode ser perigoso. Não existe um referencial em si, mas uma cena em ação. Para conhecermos, temos que dela participar. No mais, não seria estranho que o poema de Dora tivesse elementos comuns a uma poética de sua irmã. Mariquinhas: se todos esses poemas não são de Luz,

começo a pensar nos traços comuns na escrita desta outra poeta, encerrada numa caixa por anos. Uma desconfiança.

Dizia antes que a questão do ponto de vista também é estruturante para a construção de *Alaska*. Não apenas porque este elemento está presente, e sim por como se dá – o movimento que nos faz deslocar a todo instante para uma outra perspectiva, e a presença da voz poética, que interfere na imagem. Interessa esta intervenção, semelhante em ambos: ao ocorrer no final do poema, nos leva a olhar de novo; parece sem substância, mas é o próprio corpo do poema. Outras correlações entre os dois são possíveis ainda, dentre elas o uso de elementos comuns na poesia da metade do século passado, como o uso do diminutivo, “filhinho”. Eu também imagino no percurso crítico: se em *Alaska* destaquei a estrutura “O poeta...”, importante para o poema, aqui a poeta coloca este traço tão característico justo no vocativo, e este “filhinho” já me parece o poeta, esse sujeito com o qual ela dialoga (teria ele de ir ao vallonço?). O diminutivo, este que na nossa língua é afeto e deboche, é uma flexão felina na boca do poema.

A desconfiança, então, foi revirando, até tornar-se análise. O terceiro poema se junta aos demais, sob a autoria de Mariquinhas. Eu penso em uma poeta atenta em seu pensamento, vigorosa em sua escrita, enquanto gesto meu desejo de chegar à outra. Neste ritmo, já vaguei pelas ruas belo-horizontinas, e agradeço à poesia de Mariquinhas, por me trazer à porta da Gonçalves Dias. O calor vem de dentro. Vamos entrar.

Na segunda carta, Dora explicita seus acordos e a divergência central com Campos, detidamente ao pensar a palavra. Quando releio o relato do autor (CAMPOS, [1965] 1984), em versão compilada, encontro justamente o que está escrito pela bailarina, ou seja, a descrição de uma “inocência cósmica”, responsável por seu novo estado de espírito, associado ao regresso à infância. Este outro estado, ainda, é incompatível com a palavra escrita, a ponto de o seu corpo esquecer-se como se escreve – é pedido a Campos que o faça; em um primeiro momento, o escritor só é capaz de registrar no papel signos infantis, voltando à sua caligrafia de menino, como o nome da professora primária e,

depois, nem mesmo isso conseguira realizar. A palavra, então, parece avessa a este mundo cromático e sensorial que se inaugurava e que traz, consigo, uma alteração de paradigma na forma de se estar-no-mundo.

Para Luz, segundo seu relato, ocorre o contrário. Assumindo, igualmente, uma consciência capaz de romper com as limitações do tempo e das ansiedades do mundo moderno, a artista pensa a palavra em outros termos. Já sem as visões, mas sentindo os efeitos do cogumelo, é através da escrita que ela consegue materializar aquilo que tinha acabado de viver, ao ser transportada para a casa de sua infância, transfigurada pela memória de um incêndio. Cabe dizer que a palavra da qual a autora fala é, de fato, de natureza diversa, por se tratar da palavra poética – o que perceberia no dia seguinte, ao distinguir que o que escrevera não era um “tratado”, e sim um poema. Longe de ser coagida a escrever por outrem, como Campos foi pelo médico e amigo que o acompanhava, o ato se apresentou como uma forma de lidar com o que, ininteligível, lhe agitava a mente. São, portanto, duas maneiras opostas de se conceber a escrita. A primeira, como expressão organizada e racional, sintática, do pensamento; e a segunda, na qual a palavra, por sua função poética, torna-se ferramenta capaz de transportar o leitor a um outro mundo, possível pela alteração de consciência (de sentido), mas também do sensível, o corpo que sente aquilo que lê. A palavra poética de Luz del Fuego, ao ser a verdadeira “porta da percepção”, evoca a magia que envolve em mistério a poesia, como dizia Octávio Paz (1982), ou mesmo os desejos que o leitor, este de peso medido, traz consigo na leitura, lembrando Paul Zumthor (2014).

De maneira que, se não posso ocupar o lugar da autora, ao menos posso surrupiar os desejos de Luz, como exercício crítico, e buscar, em seu poema, a mesma casa em chamas à qual ela era levada, quando ocupava o local em que, agora, estou: o de leitora. Isso não significa abandonar o pressuposto de individualidade de ambas as experiências, a lisérgica e a poética, já que escancara para o leitor, o meu leitor, a disposição de se levar a sério esta dimensão outra, mágica, com expressões no sensível, da poesia. E, se aí reside a principal homologia entre os psicoativos e a palavra poética, é preciso que eu não somente fale *sobre*, e sim que eu a viva, minha experiência única. Em outras palavras, procurar o incêndio na Gonçalves Dias: apurar o olfato e, desse ponto de vista particular, o meu, sentir a fumaça que enevoa os versos.

A segunda carta de Dora me ambienta em cena, o fogo é cenário etéreo, o poema – a leitura – transforma a palavra em engajamento do corpo, que quer participar, um

deixar de ser palavra só, retida pelo papel, e transmutar-se em performance, encenação que aparta o tempo do cotidiano, aquele que desperdiça em velocidade os movimentos diluídos no ir e vir. O cenário não necessariamente é um palco, ou um picadeiro, podendo ser a rua, com suas ladeiras, o cais, manchado pela sua história, ou a casa, onde o contraditório impera, atestando a harmonia de todas as coisas, para além de todas as coisas. O espaço de teatralização se define, assim, pelos próprios envolvidos na encenação, ao reconhecerem este outro lugar, que não o “real” – e como seria interessante se tivéssemos tempo para imaginar o inconsciente pintado pelo século XX como um espaço de teatralização. É esta construção, esta casa em chamas, e em equilíbrio, que procuro nos poemas a seguir: reconhecer, distinguindo entre os versos que enganam, o palco em que Luz del Fuego se apresenta.

A casa. Dos afetos e das angústias, de onde precisamos sair para querer voltar. Os cômodos preferidos e os móveis que guardam correspondência com os dias que não alcançamos na memória. O familiar e o estranho carregado dentro da gente. As primeiras histórias e a certeza de que nem mesmo a mais bela, a de Robinson Crusoe, nos importa mais que a nossa.

O fogo. Mítico, destrona o reino dos sentidos, ao dar luz aos mistérios que queimaram em todas as piras, os que ainda ardem nas esquinas do mundo. Demasiadamente humano, anterior à ferramenta, a tornou possível, invadindo a todos os elementos da natureza e nos esperando, sereno e líquido, no centro da Terra.

A casa em chamas. O fogo não é, está. Fugidia presença, se perfaz no que toca, modifica o encarnado e, depois, como se nada fosse, desaparece. Consome o oxigênio, faz horrores, mas não permanece – não há incêndio perene. Profano ou sagrado, não permanece. A casa fica, corpo perpetrado neste organismo maior: a cidade. Ainda que seja derrubada ou passe por reformas, ela fica, e todos temos nossa casa da infância para retornar. Uma fotografia na parede.

Uma casa em chamas é o encontro dos contrários – meu próprio mistério.

A água, após a tormenta, elege o que boiará esfacelado e o que, em porções, guardará em seu fundo, inacessível. Diferente do fogo, adensa o corpo, relembra-o em substância. As chamas não, lavam tudo em sua indiferenciação, reduzem a matéria ao que o vento leva. Não o ritual, aquele que Dora contempla. Isto é, apesar de se alastrar e envolver toda a construção, não assusta a quem o observa, pelo contrário, causa espanto

e movimento, a dança ao pé da escada. Os contrários. Longe de trazer o desespero e a rapidez insensata a esta que não se sente criança, e sim volta a sê-la, as chamas mais parecem a comprovação indexical de um outro mundo, ou de sua outra compreensão. Sendo metáfora de desastres, na visão de Luz age como intuito de comprovar o poder da natureza, que a tudo tolera. Arder não é um problema, não apenas porque faz parte do espectro de possibilidades, mas por nos provar que ainda fazemos *parte* da magia incognoscível.

Termino a pesquisa com uma comparação entre os poemas restantes, sendo um de Luz del Fuego e um de Mariquinhas – a esta altura, não há como negar que ela faz parte de tudo isto, de alguma forma. Já disse que, a priori, as folhas com os versos não seguiam qualquer ordem e, por isso, tentei organizar minhas reflexões de maneira interessante para ambos, leitores e pesquisadora. Escolhi estes dois poemas como os últimos por serem os que mais me aproximam do cenário descrito acima, o que significa não apenas a casa em chamas, mas também as plurissignificações desta imagem. Uma presença entre o desastre e o sagrado.

VIRGEM APARECIDA

Passa por nós pecadores
com seu facho de luz alumia.

Pondera sobre os fracos
perdoa os precedentes
os que não pensam
o poder da Mãe Divina.

Derrama sua graça
A besta néscia abençoa
o nosso mesmo regaço.

Pedira um minuto de silêncio,
que um minuto não é muito.
Fez-se muda a cidade,
também não era tanto assim.
Só o senhor irrompeu,
torpe barulho em forma de gente.
Topou com a porta,
varou os vitrais,
uivou via afora.
Foi-se embora babando,
produzindo misérias.
E nunca mais se falou,
foi silêncio de muito.
Mensagens mudas aos vivos,
martinis aos que conseguem sorrir.

Estes poemas se dessemelham em muito dos demais, por isto os escolhi para uma análise comparada. Ricos por si, a leitura, ao aproximar-me do final da pesquisa, se viu cada vez mais assombrada pela figura de Luz e por seu relato. Era preciso levantar as marcas que me diziam aquilo que sabia, quase intuitivamente. Os traços distintivos, em verdade, não eram tão difíceis de serem levantados. Em comparação com os três

primeiros, perdemos os topônimos e as referências ao nacional, ao regional. Há uma cidade que circunscreve o último, mas nem por isso parece razoável pensar que ela, necessariamente, exista materialmente. Igualmente ocorre com a voz poética, em especial em comparação ao poema “Alaska” e ao anteriormente analisado, nos quais ela se desloca, insurgindo contra uma determinada estabilidade que transpassava as imagens. Estranho, aqui, pensar assim.

“Virgem Aparecida”, uma pequena oração, é o encontro de duas presenças – a voz que roga e a santidade. Marcada pelo uso de imperativos, estes não são da mesma natureza dos que ordenam, são súplicas. Impessoais, expressam a procura de uma benção coletiva. Não são impessoais. A reza é mágica ao bambejar o indivíduo e seu universo, sem precisar ser universal. O poema, como a evocação de uma presença que se basta para iluminar este espaço, “o nosso mesmo regaço”. Palavra ritualizada, age pelas fronteiras: o universo concentrado na voz que a repete, chama a Virgem e, neste ato, a coloca em cena; um pedido de contato com o sagrado que, em si, já o é. Ao ritualizar a palavra, reiterada pela repetição fervorosa, o significado dos versos, ainda, parece, cada vez mais, se converter em desejo profundo.

Me vem a imagem de um terço em exercício, segurado por uma mão e ganhando vida através das incontáveis contas passadas pelos dedos, uma ladainha entoada por séculos. Ela também me persegue. Decido, então, ler este poema como se ora. Repetindo até que essa voz seja minha. Um querer-se em contato com a santidade, uma possibilidade, que é a própria concretização deste encontro, posto que o mágico e o religioso não são apenas um engajamento em direção ao outro mundo, mas também a própria manifestação do mistério na matéria. Acredito, olhando para este processo de leitura, que o que o poema me pediu é avesso ao deslocamento da voz poética observado nas páginas anteriores. Agora, o movimento é outro: a distância se desfaz e surge, em seu lugar, a consubstanciação e a comunhão como horizonte a ser experienciado.

Eu dizia ter escolhido ler como se ora e, com isso, fui levada a uma dupla compreensão de tal processo, detidamente sobre este par “rogar, evocar/ estar na presença *de*” – e, mais uma vez, não consigo fugir de uma mirada um tanto quanto binária. Comunhão: estar com a divindade como forma de se estar no mundo. Empenhar sua economia libidinal para se estar com a Virgem pelo tempo de uma reza. Se a leitura é se colocar em cena, impossível negar estas dinâmicas sagradas. Explicando melhor: por um lado, o sentido do poema produz este clamor, o que pode ser visto de partida, através do

vocativo “VIRGEM MARIA”, grafado em maiúscula, e também dos verbos que, como já dito, partem deste interlocutor de fé, que pede a intervenção divina. O ritmo, por outro lado, marca expressiva do poema, garante o caráter ritualizado da palavra poética e, daí, a repetição a que me propus em muito me auxiliou nesta percepção. Aqui, contudo, não são as aliterações e as assonâncias que roubam a cena, e sim o menor número de sílabas tônicas (algo recorrente na oralidade) e as pausas longas, bastante demarcadas.

Outro facho de luz: as rezas que povoam meu imaginário. Creio que todos nós temos as nossas, e algumas, de uma ou de outra forma, compartilhamos culturalmente, de modo que não preciso ser cristã para rapidamente acessar meu momento de súplica, mágico enquanto dura. Sei qual oração estou buscando para falar da minha experiência com este poema:

Ave Maria cheia de graça
 O Senhor é convosco,
 Bendita sois Vós entre as mulheres,
 E bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus.

Santa Maria, Mãe de Deus,
 Rogai por nós pecadores,
 Agora e na hora da nossa morte.

Amém.

Estes versos, que foram entoados pela maioria de nós, e muito provavelmente por Dora e Mariquinhas Vivacqua, referem-se, intertextualmente, ao primeiro capítulo do livro de Lucas, do Novo Testamento, no qual se narra a visita do anjo à Maria, quando este anunciou o ventre virgem da moça como apto a receber o fruto bendito. Interessante, para além desta figura que se fez santa por ser mulher, o aspecto rítmico e a semelhança em relação às características do poema elencadas – as pausas longas e o número reduzido de sílabas tônicas. Sobretudo, me desperta interesse o porquê disto que, ao repetir a leitura em voz alta, se pronunciou como distintivo. Em um primeiro momento, portanto, voltar a esta experiência com outro texto que se propõe sagrado, para fazer florescer as homologias no sentir. Acerca dos versos curtos, em “arte menor”, é preciso

falar sobre a importância da oralidade, e da palavra poética como uma arte verbal. Isto fica explícito na reza, pois esta, ainda que seja transcrita, é criada para ser viva, *ao vivo*, memorizada pela repetição ritual, entranhada no corpo.

Penso na figura de uma mulher que crê na Virgem Maria, e em sua relação com a Ave-Maria e posso imaginar que a ela não faça falta, durante as missas e as novenas, o impresso distribuído na entrada – seja da Igreja ou da casa amiga. Não deve ter feito falta e, em realidade, não é impossível supor que ela nunca nem mesmo tenha parado para os ler; foi pegando a letra, sem se dar conta – quem se lembra do dia desse tipo de aprendizado estético? Talvez seja como a língua materna, aquela que adquirimos, não aprendemos. Igualmente, pelo fato de estes versos serem armazenados e transferidos pela oralidade, é difícil ter em mente um contexto não ritualizado em que uma Ave-maria seja repetida em voz alta. No caso da minha personagem imaginária, mesmo a reza mais reclusa e ordinária, aquela antes de dormir, criada no hábito, provavelmente materno, seria um espaço-tempo separado em seu cotidiano para o contato com o mistério – o rogar e o agradecer.

Por outro lado, há a incidência das pausas longas ao final de cada verso – com exceção do terceiro verso do quarteto, que se liga ao quarto em um enjambement, como esmiuçarei à frente. Esta outra semelhança com diversas orações, a exemplo da Ave-maria, muito me inquietou. Para tentar organizar o que se produziu em meu corpo como efeito deste elemento rítmico, sigo com a analogia. As pausas marcadas, que também se verificam na reza à Maria, impõem uma prosódia àquela que crê, uma quase norma formal que, dadas pequenas distorções, sublima os traços individuais da leitura. Isto não é estranho. O ritual, e por extensão a palavra nele circunscrita, mais que uma cosmologia que conecta este mundo a outro, é caracterizado pela repetição quase exata de movimentos e palavras, versos. Digo *quase* já que mesmo os ritos mais antigos carregam sua porção de originalidade, ao serem vivificados e reiterados ao longo dos anos. Apesar disso, o que podemos perceber é como este fazer – de cantos, bailados, rezas, ensinamentos – se coaduna com o que dizia acima, a memória profunda carregada na palavra ritual e a atualização constante, através da oralidade, desta presença compartilhada.

Chamo a atenção às pausas longas, difíceis de serem desviadas pelo leitor, como forma de me referir às normas rituais da oração, aos passos rítmicos do poema. Dadas as variantes de intensidade, em relação à possibilidade de escolhas individuais e à duração dos efeitos, por exemplo, posso pensar na ideia de cosmologia. Sem existir apenas pela

carga semântica, este *outro* mundo ganha forma por todas as partes que compõem a cena: as cores, os movimentos, as imagens (produzidas e evocadas em simultâneo), o trânsito de corpos (daqui e de lá). E o ritmo, que, mesclando-se à sintaxe da letra, embala – sem ser invólucro, ao tudo permear – o que de dentro se compreende. O ritmo, aquele que demarca a temporalidade outra, regente de uma cosmologia diversa à dos tempos ordinários. O poema produz efeito homólogo e se, em tempos passados, a constância métrica nos indicava um caminho mais seguro a ser buscado, com o verso livre, por vezes, mais parecemos escafandristas de uma cosmologia esfacelada. Marcas do nosso tempo, as regras do jogo ainda estão aí, mesmo que um pouco mais ocultas, o que não significa nada (a não ser que queiramos), nada sobre um conjunto de regras em comparação a outro. Antes, inseri a confusão de maneira normativa.

Vale escavar os pequenos detalhes que brilham para tentar acessar, ainda que por um segundo, este outro mundo. Continuo o paralelo, a Ave-maria, que, sem deixar de estar inserida em uma cosmologia mais ampla, a começar pelo catolicismo, tem vida própria e, por conseguinte, constitui um mundo único. Não é a mesma coisa rezar uma Ave-maria ou um Pai-nosso. A oração (o poema) é uma obra acabada. E se as pausas longas me indicam um ponto de partida, escolho o brilho destacado do quarteto. Além da quebra com a pausa longa, ao conectar os dois últimos versos, percebo as quase paronomásias presentes nas palavras *pondera*, *perdoa* e *poder*. Quase, para se consolidar como figura estilística falta que os sons sejam exatamente iguais, ou ao menos extremamente semelhantes, e que se mantivessem distintos os significados. No caso do poema, de Dora ou de Mariquinhas, a recorrência sonora recai sobre as consoantes /p/ e /d/, e marca a mudança de ritmo que rege esta parte do poema, o quarteto.

O quase e o se assemelhar, sem necessariamente ser, também faz parte dessa cosmologia esfacelada que falava. Sigo, então, os rastros da minha quase paronomásia para pensar este contato santo que o poema evoca, “o poder da mãe divina”. Ainda estou em uma dinâmica sacralizada. O primeiro terceto traz o contato inaugural com a virgem, através do vocativo que abre o poema, seguido do chamado pela presença, representado imagetivamente como este “facho de luz” que ilumina a tudo. É uma presença, penso, que se dá de pronto, com seu poder de alumiar sem distinção. É a mãe que olha igual pelos seus filhos, que são todos. No quarteto não. A coincidência sonora demarcada nas consoantes reforça justamente as ações da santa, uma intervenção outra. Paro primeiro

nos dois verbos que abrem os versos iniciais do quarteto: *pondera* e *perdoa*. Duas facetas semelhantes, *quase*, mas não idênticas, da imagem de Nossa Senhora.

Aquela que perdoa, mas também pondera. Quem a evoca, em sua repetição, torna-se consciente do papel justo da Virgem Aparecida, uma vez que, apesar do facho de luz a todos atingir, a santa observa cada um em sua natureza, reconhecendo os “fracos”. Sobre eles, pondera. Uma ação ajuizadora que introduz a desconfiança aos que carregam este adjetivo como característica distintiva – penso quem seriam os *fracos*, se teriam alguma disposição única para a vida, ou se seriam todos os pecadores. Sobre os precedentes dos “que não pensam”, o pedido é de um juízo mais brando, o perdão. O “não-pensar” surge como escusa suficiente para perdoar o que precede o ser, que podem ser, imagino, suas ações pretéritas, sua trajetória, ou a história dos seus. Um ato que ganha substância pela negativa – o não-pensar – e pela especificidade: não se trata de uma ausência abrangente do pensar, mas de não pensar “o poder da Mãe Divina”.

Não se trata de não pensar *sobre* este poder, o que poderia ser lido como um esvaziamento, momentâneo ou perpétuo. O que o quarteto desenha, com a ausência da pausa longa e o enjambement entre os versos, é a imagem do não-pensar o *poder* – e sublinho “poder” por ser onde recai a última marca de paronomásia. Detenho-me nessa construção sintática que, apesar de não ser avessa à poesia, é incomum na fala cotidiana e em escritas de gêneros “não-criativos”. Faz bem, assim, olhar brevemente para a regência do verbo “pensar” em nossa língua. Plural, pode ser classificado como transitivo direto, transitivo indireto e intransitivo. Sobre o primeiro, entretanto, não é comum vermos como objeto um nome ou um pronome, a não ser com função adverbial. Quando intransitivo, parece assumir o papel do próprio ser: o sujeito *pensa*, um atributo constituinte e, em alguma medida, imanente, autossuficiente. De modo que os nomes e pronomes, nos discursos que integram o espaço-tempo corrente, são ouvidos em estruturas nas quais o verbo se apresenta como transitivo indireto, o que separa o sujeito do verbo pela preposição.

Pensar *em* ou *sobre* algo, alguém, contínuo, demarca o distanciamento do sujeito com o mundo, como uma voz que é capaz de ver o que se experiencia de uma perspectiva deslocada. Operações distintas. Ao suprimir a preposição, no poema, esta voz poética parece fazer o movimento contrário, em direção a uma aproximação do objeto – a comunhão. Não é uma questão, portanto, de se pensar acerca deste poder, produzindo um discurso, como faço aqui, mas pensar *o poder*, estar na presença dele, fisicamente, com o

pensamento. As fronteiras se dissolvem neste outro mundo possível. O poético, o mistério e o sagrado. Os desvios na língua rasgam sua função humana, ao conectarem o ser humano ao mágico, ao prazer e à dor voluntária, aos sentidos inventados em transe.

Quando passo ao último terceto, a ideia de cosmologia se faz mais presente. Até aqui, a presença rítmica estabelecida entre o poema e aquele que o lê; a imagem de uma Virgem que abençoa, mas também decide sobre seus filhos; e a comunhão produzida entre o mundo material e este outro mundo, em presença da santa, ao “pensar o poder da Mãe Divina”; já me conduziam para este caminho. O último terceto, acredito, corrobora a leitura que venho fazendo, na direção de desenhar uma cosmologia do poema. O primeiro verso do terceto, em um momento inicial, alude ao papel agregador da Mãe Divina, o de derramar sua graça sobre todos. Os dois últimos versos, por sua vez, apresentam este mundo, que evoca o poder da santa, e no qual ela toca, iluminando com sua presença: “A besta néscia abençoa / o nosso mesmo regaço.”. Por fim, se pede a graça da Virgem, tendo em vista que “a besta néscia” se coloca presente no mundo, através de suas bençãos.

Tenho pensado muito sobre o que significa esta imagem, que me parece antônima à da Virgem, apesar de ter o poder de abençoar, igualmente, “o nosso mesmo regaço”.

Fato é que, com este último terceto, acredito que o poema nos presenteie com sua cosmologia, esta cena que nos pede, para que nos posicionemos realmente, um pouco de crença. A evocação da Virgem, da figura de uma mãe original, não apenas pelas graças do outro mundo, mas como uma interferência no nosso próprio ser material, o “nosso regaço”, o mesmo que recebe esta besta. O caráter totalizante da santa, então, longe de se antepor ao dual do mundo, e do ser, se faz urgente, como um clamor, para que nos firmemos neste mundo e, munidos de sua presença, nos fiemos a outro. E se continuamos sem saber quem são os fracos (ou fracos diante do quê), a presença, no final do poema, desta “besta néscia”, como um contraponto, pinta para nós um mundo material, encarnado em nosso corpo, “nosso mesmo regaço”, de perigos, diante do qual ser fraco é algo a ser ponderado e sempre há motivo para o perdão.

[...]

A besta néscia abençoa
o nosso mesmo regaço.

Vou colecionando tormentos ao longo da pesquisa. Uma presença estranha.

Até o ponto anterior a estes versos, os interlocutores envolvidos no poema, aparentemente, eram a Virgem Aparecida e aquele que crê – a voz poética e a do leitor, a se misturarem. Com os versos finais, é revelada esta besta néscia. Figura não-humana, sem demonstrar ser divina (reparo a ausência de letra minúscula), é caracterizada como néscia, desprovida de conhecimento, ainda que responsável por abençoar o mesmo que a Virgem, esta que ilumina por onde passa, em sua santidade. A besta é um signo impreciso, colocado em cena sem grandes elementos ilustrativos, tanto podendo ser um outro interlocutor, como uma parte de nós mesmos, que nos abençoa ao passo que nos constitui. O adjetivo, então, pode ser dirigido, imagino, a nós mesmos, ou melhor, à nossa parte bestial, em sua ignorância. De toda forma, é sobre o contraditório que a santa se debruça. Se esta for uma leitura possível, faz sentido reiterar o caráter cosmológico da palavra poética, e da palavra ritualizada, uma vez que os planos se sobrepõem sem deixarem de ser o que são – a constituição de uma cosmologia que se dá, ao mesmo tempo, em torno do mágico, do mundo material e do humano. De uma ou de todas as formas, a besta parece ter sempre estado ali, no poema. Elíptica, vai se revelando ao longo da repetição, da leitura ininterrupta do texto santo. Silenciosa em uma primeira mirada, aos poucos se entranha na vontade do chamado. Não se apresenta de pronto, é condição natural, sempre esteve ali. O medo da besta e o desejo de se estar com a Virgem se unem. Novamente, a consubstanciação. O nosso mesmo regaço.

Colecionar tormentos não é igual a acumulá-los, ainda que seja *quase*. A coleção tem como característica reunir peças de determinada categoria, como cartas, selos e toda a sorte de coisas que pode ser organizada pela ação humana, por um nome em comum. No meu caso, coleciono tormentos que se acumulam em torno da minha questão de pesquisa: a experiência lisérgica de Dora Vivacqua e a escrita de seu poema ainda sob efeito dos cogumelos. Foi dessa maneira que cheguei à casa, a reconheci e que, entre as chamadas, tento ver a escrita de Luz. Sigo pelos rastros que a autora deixou, as cartas para sua irmã, mas também aqueles deixados pelas vozes que me chegam – as referências

bibliográficas, os poemas que li em algum momento da vida, a minha mãe. Com eles, percorro um caminho e recolho as tormentas, como se ignorá-las fosse maneira de me perder. Fiz isso com a minha relação com a autora, com as problemáticas que emergiram nos discursos literários sobre psicoativos, com a confusão instalada em torno de uma possível autoria dos poemas e, finalmente, com o processo de leitura de poesia – condição para chegar onde quero, apaziguada.

Agora, apresento ao leitor esta última tormenta, trazida pela “besta néscia”, mas que, como ela, sempre esteve aqui: o silêncio.

A análise dos três poemas iniciais se centrou em como os sentidos captavam os efeitos provocados, o que me deu mecanismos para realizar minha leitura crítica, sem levar em consideração apenas os efeitos produzidos pelos significados dos versos. Ao ler o poema como uma oração, entretanto, ainda que perpassada por diversas sensações, privilegiei outro aspecto, a voz, ao notar como esta voz poética se funde a este que lê, ao evocar a Santa. A voz. Esta capacidade humana que nos liga, de forma criativa, aos outros, deste mundo e de outros, e a nós mesmos. Sendo expressão, deslocamento de massa, é produção humana, ligação entre o pensamento e a matéria. O pensamento, em silêncio, se alimenta das palavras que, se pudesse, diria. Falta-lhe a forma acabada dos fonemas, o som que lhe dá substância. Está lá. Como naquela senhora com seu terço, abandonada há algumas páginas. Talvez ela não esteja falando nada e, em nossa cena, passa as contas em tempo ritmado. Calada, canta sua reza em sua cabeça mais uma vez. A voz está lá, o corpo se engaja com igual força, o desejo de santidade é o mesmo.

O silêncio esconde uma voz inaudível, como a nossa besta, revelada apenas ao final do poema. Os dois, som e silêncio, em totalidade, nos abalam. Oscilam como a tormenta no mar, compassada pelas ondas que lançamos de tempos em tempos ao ar. Aquilo que me atormenta, a bestialidade no poema, este silêncio diante de uma presença que a tudo toca, me fez separá-lo como de possível autoria de Dora. Por um lado, por haver uma correlação, construída discursivamente ao longo da modernidade, conforme visto nos capítulos 1 e 2, entre o mundo moderno e o barulho, sendo atribuído o silêncio

a práticas como as lisérgicas, e a outras que, apesar de não envolverem psicoativos, foram vistas como meios para se chegar a uma “iluminação profana” (pensando nos termos de Benjamin, ao discorrer sobre o Surrealismo). Na segunda carta de Dora, aliás, o silêncio está lá, ainda que de modo distinto.

Distinto porque o lugar em que ela se encontrava, a fazenda, em especial à noite, não apresentava o barulho partícipe dos centros urbanos. E porque não há exatamente elogio a este estado. Ele está lá, porém, ao compor o cenário para onde a jovem é transportada, sua casa em noite de sarau. Esta sim, cheia de barulhos difíceis de decifrar em vozes. Não sendo mais a criança anos atrás, sob efeito lisérgico, transfigura a memória: a casa sendo consumida pelas chamas em silêncio, o salão inaudível e, de cima, a expressão de sua nova compreensão, de que tudo está bem – a dança e as gargalhadas. O som que nos chega de seu relato. Depois, passado este momento imagético, o pensamento, ainda agitado pela lisergia, encontra expressão na escrita do que, no dia seguinte, seria classificado como um “mau poema”. Aí, já não é o riso que quebra o silêncio, mas a palavra escrita, esta potência de voz que se torna mágica ao, quando lida, dar vida ao passado, uma chave para abrir as portas da percepção, segundo a autora. O poema, cabe ressaltar, não a faz retornar a um passado cotidiano, a um fato facilmente registrável, mas aos efeitos de uma experiência psicoativa e da nova compreensão, dela derivada. Um encontro de sensações produzidas a partir do contato e do encontro de duas substâncias, o cogumelo e o poema.

Por outro lado, este incômodo rondando o par voz/silêncio encontrou eco na própria trajetória de Dora, que tentei contar nessa dissertação. A história de Luz, com seu corpo, também é um pouco assim, ou é assim que eu a vejo, muitos silêncios e aquilo que irrompe, em gargalhada ou discurso, expressão inesquecível e desejo escondido no pensamento. Por isso, o que venho chamando de tormento fez com que eu colocasse “em suspenso” este e o último poema, aqueles que, de alguma maneira, me encaminhavam para esta imagem permeada de silêncio, que se converte em cena, a partir do momento em que nela preciso me inserir.

Dirijo meu olhar ao último poema e encontro o silêncio. Sem rosto ou outro elemento tátil, ele é o que me chega desta cidade-fantasma e das pessoas que lá estão. Perpassando todo o poema, movimenta-se e, nisto, transforma-se. É difícil o silêncio ser outra coisa que não silêncio. E há tanto para dizer sobre ele. Inverto a forma de ler: antes, para entender esta voz diante da santidade, repetir em oração os versos, ligar-se ao outro mundo e, dessa maneira, reconectar-se com este; e sempre o silêncio elíptico, bestial. Agora, a presença que se impõe é esta ausência do som. Ela está ali, em todos os níveis, apesar dos barulhos desordenados, na estranheza que nos percorre o corpo quando, por um minuto maior do que deveria, somos privados de um sentido.

E se estar presente tem a ver com estar no espaço, com “presentificar” algo, prefiro pensar que esse silêncio também é um corpo, com o qual posso entrar em contato. A cidade, as pessoas e até este agente de quebra, o “senhor”, ao invés de serem protagonistas, dão contornos de manifestação àquele que enxergo como o ser. Assim, trazer ao primeiro plano esta ausência, convertida em presença, me permite imaginar o próprio movimento do poema como o movimento do silêncio:

Pedira um minuto de silêncio,
 que um minuto não é muito.
 Fez-se muda a cidade,
 também não era tanto assim.
 Só o senhor irrompeu,
 torpe barulho em forma de gente.
 Topou com a porta,
 varou os vitrais,
 uivou via afora.
 Foi-se embora babando,
 produzindo misérias.
 [...]

Organizo os movimentos.

Movimento 1: o silêncio como condição para a existência do poema. É com o pedido, para que se fizesse um minuto de silêncio, que o leitor de início se encontra. Pedido momentâneo, um minuto solene, concedido prioritariamente em episódios de desastres e perdas. Um minuto, longo o suficiente para ser respeitoso e, na mesma medida, não atrapalhar a cidade em seus ruídos e suas estridentes notas. O contrato é quebrado, porém. Não ao se desrespeitar os sessenta segundos calados, mas ao se converterem em mudez total. O silêncio se instala como condição. Sem personagens, a pedirem ou a calarem, este esvaziamento se dá na própria cidade. Um corpo quase coeso, com a exceção daquele que irrompe, inaugurando o movimento seguinte.

Movimento 2: momento efêmero de barulho desordenado, inicia no quinto verso e vai até onde termina o excerto acima citado. Se destaca este agenciamento outro, do “senhor”, o homem, que mais parece uma contraparte do silêncio instaurado, ou ao menos é isso que o caracteriza em sua humanidade: “torpe barulho em forma de gente”. Não fala em nenhum momento, de sua boca só sai uivo e baba. Sua aparição, e a sequência de seus atos, que igualmente apontam para sua existência sonora, é ação acabada – irrompe, age e vai embora. Ainda, parece ser a responsável pela transformação em relação ao silêncio, que se converte em condição permanente.

Movimento 3: “E nunca mais se falou, / foi silêncio de muito.”. Com este novo tempo de mudez, permanente no futuro assegurado, o silêncio escreve sua própria cronologia. O pedido de silêncio do primeiro verso ganha ares de inaugural, sinal deste novo tempo que viria. Com isto, o movimento anterior não somente parece emergir do primeiro, como propiciar a existência do terceiro. Aparente contradição: o que faz com que todos sejam abarcados por esse silêncio avassalador é justamente esta outra agência, a humanidade metamorfoseada em barulho que aquebranta o pacto em forma de pedido. Mesmo assim, sobre o silêncio, não se pode dizer que seja só castigo, parecendo, pelo contrário, com este movimento, um retorno à estabilidade das coisas. Mais: o silêncio não impede a vida, ainda que a transforme, como nos mostram os versos finais do poemas – “Mensagens mudas aos vivos, / martinis aos que conseguem sorrir.”. Esta transformação, por sua vez, me faz voltar à noção de contraparte, o negativo do silêncio, o “torpe barulho em forma de gente”. É ela que se insere como fratura nessa vida, nessa cidade, neste tempo sem som, manifesta nas mensagens que (não) chegam aos mortos e naqueles que, plenos de desejo, não podem sorrir. O silêncio, por fim, se afirma em sua presença inexorável, ao tudo abarcar. A cidade e o barulho.

Organizo tendo em vista que o movimento, esta capacidade de transforma-se em outro através do tempo, se liga à ideia que fazemos de vida. Por conseguinte, se o silêncio não é apenas elemento imagético no poema, e sim uma presença com vida própria, procuro tracejar sua anatomia e desenvolvimento como a de um ser vivo. A voz poética, diferente dos três poemas analisados primeiramente, não é fiel da balança a interferir nas imagens ou na pulsão dos versos. Sem se posicionar em foco, transmite esta mensagem muda, do tempo-espço de silêncio absoluto, e do episódio de sonoridades caóticas. Esse corpo de silêncio difícil de ser registrado, sem recair nos encaixes da tópica, foi articulado em movimentos. Estes, por estarem identificados com mudanças de estado, puderam ser separados em três. A isto, somo a preocupação rítmica, condição do poema e do mundo. Os três movimentos não são separáveis entre si, como instâncias interdependentes. Pelo contrário, se o movimento nos liga à vida, isto se dá principalmente por esta característica rítmica que religa temporalidades e conecta as imagens que podemos sacar do desenrolar ininterrupto dos dias.

Movimento 1: a incidência que se percebe de partida é a dos versos de poucas sílabas tônicas, a maioria com cinco ou seis. Esta recorrência métrica, ainda que diversa em sílabas tônicas, em oposição a uma eventual predominância da estrutura de versos livres, constrói um ritmo mais compassado – característica reforçada pelas pausas longas ao final dos versos. Detidamente nos quatro primeiros versos, há uma assonância, [u], mas muito mais não se pode dizer. O que fica é esta polimetria e o contraste com o movimento posterior. Movimento 2: seguindo o mesmo recorte, o excerto começa no quinto verso. Mantendo a hegemonia métrica, as aliterações que emergem ao longo do trecho o agitam, em consonância com a aparição caótica deste senhor que irrompe. Aliás, elas surgem após os dois versos iniciais do trecho, ou seja, depois de ser apresentado este homem, agente dos desastres. As aliterações são muitas: /p/ (*topou, porta*); /v/ (*varou, vitrais, uivou, via*); /f/ (*afora, foi-se*); /b/ (*embora, babando*); e /z/ (*produzindo, misérias*). O barulho das imagens encontra ressonância nesta sequência de aliterações. Breves, elas aparecem mas não permanecem. Movimento 3: a agitação do movimento anterior se acalma, fazendo com que os versos finais se assemelhem em estrutura aos iniciais – ainda que com uma predominância de sete sílabas tônicas.

Faço duas separações que, na leitura, não existem. De um lado, separo as imagens do ritmo; de outro, fraciono dentro dessas categorias. Penso que é como dissecar um corpo para comprovar, olhando para seus órgãos em formol, que ali havia vida. No poema, como

em outros organismos, esta separação é antagônica à condição que o mantém de pé. As imagens e o ritmo são uma coisa só. Organicidade complexa, o contato via leitura não segrega na recepção o que a crítica toca, ao procurar atribuir funções e entender os sistemas componentes deste corpo. Procuo a anatomia do silêncio, a compreensão sobre como ele consubstancia o corpo do próprio poema em si. Os movimentos se sobrepõem: os estágios de silêncio, primeiro como pacto e depois como condição, e o barulho desencadeado por este “senhor” encontram eco rítmico. As aliterações, esquivas e efêmeras, lembram o *modus operandi* deste homem, com ações rápidas, gerando a destruição e o som decifrável pelo que toca – a porta com a qual topa, os vitrais quebrados e a rua, que acolhe seus uivos. Sem perder algumas de suas características rítmicas, esta passagem traz uma série de presenças consonantais que se destacam momentaneamente e vão embora, como aquele que deixa a cidade destruída para trás.

Há ainda os versos finais, que retomam a calma compassada mas introduzem o espólio. O silêncio se coloca como soberano. Sem passar incólume, transforma a cidade, agora a transmitir mensagens mudas. Por último, há os que conseguem sorrir, e aqueles que não – diante da mudez? O silêncio, e não a voz, mesmo a poética, que regula o ser, seus afetos e subjetividades. Sustenta a dinâmica urbana, a circulação de mensagens, mas o festejo, representado numa bebida luxuosa, parece ser para poucos. O silêncio é o verdadeiro senhor do poema – me vem à mente – e é sob seu domínio que o barulho é permitido, conquanto que efêmero, contraste do que não é.

O silêncio aponta para a eternidade.

Agora estamos dentro da casa. Não é uma, são três, sobrepostas. A primeira é onde meu desejo, aquele que me move em direção aos poemas, habita: a casa em chamas da visão menina de Dora, à qual ela volta durante a leitura de seus versos *psicoativos*. Eu sei, esta nunca foi uma só, e cada canto esconde a memória dos que ali viveram, mas também dos que souberam dessa vida, quando ela já não era possível no espaço-tempo. A segunda e a terceira são as que encontro quando leio os poemas acima analisados – orientação do desejo que permanece, somado ao tilintar renitente que me pergunta sobre

a autoria. Análise comparada: sobrepor as imagens, desmontar a metáfora. Depois de correr extremos na Avenida Atlântida, ser varrida no Cais e temperar o corpo nas ladeiras belo-horizontinas, chegar a este lugar que preenche nossa construção.

Nunca foram as chamas. Sempre foi o silêncio.

A metáfora não apenas como imagem – e repito o que disse em páginas anteriores, ao falar isso: como se uma imagem fosse apenas uma imagem – mas como uma maneira, imagética, de se operar o mundo. O olho que vê igualmente enxerga, e neste outro ato, transforma o que vê, afirmando que todo signo pode ser outro pela linguagem, que por hora o confina. Desmontar não é transmutar, e aqui se explicita o papel da crítica. Se o procedimento se replica, cada metáfora de um poema é única, ao passo que o próprio o é. Desmontar a metáfora, então, não para apreendê-la como quadro estático, e sim para entender como se opera esse mundo em movimento, em sua singularidade. Partindo dos desejos e dos afetos, alicerçados pela teoria, crio procedimentos para, sabendo-se não ser poesia, provocar a transmutação, aí sim, dentro do processo crítico: o método que busque promover desvios epistemológicos ao assumir a sua parte criativa e, por isso, seja capaz de se encontrar em seu objeto, assim, tão próximo, que mais parece inventado pelas nossas pesquisas.

Nunca foram as chamas. Sempre foi o silêncio.

O salão povoado é inaudível, apesar de saber-se em polvorosa. Distante, contempla a massa quase amorfa, na qual não lhe interessa mergulhar. Parece preferir o seu canto. De lá, pode produzir sons e dançar. Dora não ouve a ninguém, só às suas gargalhadas. De cima da escada, já sem precisar se abaixar, como quando criança, pode enxergar o mundo, condensado no espaço de convívio do casarão, alcançando sua nova compreensão. Esta não é barulho, e sim presença reveladora da mecânica da natureza, que engloba a tudo, em sua harmonia universal. Inclusive o barulho. E, como as coisas se dão em simultaneidade, não há distinção entre perceber a casa silenciosamente em chamas e esta nova forma de enxergar o entorno. Pelo contrário, o silêncio parece ser expressão desta outra maneira de se estar no mundo: sem apagar o salão em chamas, sabendo de sua

existência pelo olho que mira o outro ponto de vista, sentir prazer. Estar na mesma casa mas em um outro lugar. Embaixo, ver os corpos importantes queimarem felizes e, entendendo “estar tudo bem”, não precisar estar com eles para salvá-los.

Desmontar a metáfora. O silêncio como negativo dessa presença que toca a Luz e transforma sua forma de estar no mundo. O silêncio não é o que impera. Ele é indicativo de uma outra presença, identificada pela nossa autora como a natureza, e sua lei de arbítrios. Arbítrio materno, que de todos cuida, ao tudo se estar bem. Não se trata, então, de silenciar o mundo moderno, ou trazer mudez ao plano ordenado pela razão. Não é necessário acalmar o mundo em chamas. O prazer, e a alteração, são concedidos como benção visionária, sem precisar resolver qualquer conflito. Não relata qualquer hostilidade em estar na mesma casa, no “mesmo regaço” que os artistas que apeavam o salão, como faz Paulo Mendes Campos ([1965] 1984) em “Experiência com LSD”, quando se demonstra indisposto ao convívio com outras pessoas. Para Dora, as pessoas estão lá, e estão bem, assim como ela. O distintivo, portanto, é apenas a compreensão, mas não a forma última de se estar no mundo, que a todos é igual – abarcados pela iluminação da natureza. A experiência lisérgica de Luz del Fuego não como um devir do mundo moderno, mas como a reconciliação com ele, em sua potencialidade – este fogo que arde e queima, enquanto alguns tracejam o piso principal. A reconciliação que vem por uma outra lógica, um ajuste, o lisérgico interferindo no mundo material. O que se vive dentro, indecifrável, e suas expressões – gargalhadas, dança, poema – como este vínculo entre os planos. O mistério com contornos de real, dada a sua substância.

Depois de, em partes, sobrepor as metáforas.

No último poema, o silêncio opera de forma diferente. Deixa de ser indicativo, para inaugurar um novo tempo. Distópico, é uma mudez imposta que reconfigura o mundo, ainda que permita pequenos barulhos dissonantes. Tudo volta sempre a ser nos seus termos. Aquela pequena oração, por sua vez, traz o silêncio como recurso, através da besta elíptica que nos abençoa. Ela, como já disse, surge como uma contraparte dessa Virgem. Aparente paradoxo, não acho que seja o caso Dela não saber da presença bestial. Pelo contrário, o signo aparece no final do poema, penso, e este age como um motivo oculto, uma condição pré-existente, para se evocar a santa. O silêncio enevoa a Virgem que passa, como uma alusão à outra parte que nos compõe, espalhando seu facho de luz, tamanha potência. A isso soma-se o nome da Virgem, no primeiro verso, que, mais que um nome, pode ser lido como um adjetivo. APARECIDA. Sobrepondo as metáforas,

acredito que o leitor, como eu, apontaria o poema em forma de reza como o de autoria de Dora. Se assim o é, termino mirando este signo: aparecida. Mesclando as imagens em minha cabeça, enquanto escrevo, o que Dora descreve, em sua carta, não é apenas uma compreensão de como se estar no mundo. É a sensação de se estar em presença de algo que “aparece” para ela e que a conduz de volta ao topo da escada, ao ser menina, a si mesma.

É o cogumelo e a cobra.

É o fogo e a virgem.

A bailarina e a mãe.

Ah, a minha avó era uma mulher muito moderna, sempre foi. E muito carinhosa, sabe? Ela lia Eça de Queirós pra gente, era muito culta. Meu avô também, sabia que ele era poeta também? Por isso não gostavam dele [...]. A minha avó, mesmo depois que parou de sair de casa pelas vaidades dela, me mandava entregar dinheiro e outras coisas pros sobrinhos no centro da cidade, eu era secretária dela naquela época. Depois, o Izimbardinho, meu primo, foi morar com ela, ele já estava muito doente. O Izimbardinho ficava lá, no quatinho dele, fumando seu cigarrinho de maconha o dia todo.

- A Mariquinhas fumava?

- Cigarro, né, e muito! Mas maconha nem conhecia, Fernanda, imagina?! Aí um dia ela me perguntou o que era e me disse que queria experimentar. E eu fui lá falar com o Izimbardinho.

- Sério?

- Claro, tou te falando que ela era muito moderna. Sentamos os três na sala de visitas. Ela deu só uns dois pauzinhos. Disse que não tinha gostado, que tava se sentindo estranha. Eu tenho muitas saudades dela.

- Imagino.

- Ah, Fernanda, lembrei de outra coisa dessa história, ela não tossiu, acredita?!

Juiz de Fora, maio de 2019.

Querida Dora,

Espero que esteja bem.

É estranho te escrever depois de tanto. Você ficaria espantada em ver como as coisas, mudadas, permanecem quase as mesmas. As pessoas seguem a toada, ainda que em outros corpos. O sol também. Sobre a família não quero falar mais que esta frase, que serve apenas para reafirmar que as nossas continuam vivas. Do sobrenome não posso me esquivar, tendo em vista o motivo pelo qual escrevo.

Imagino que já o saiba.

Precisamos contar ao leitor o que fizemos, e eu preciso da sua ajuda para isso. O motivo pelo qual escrevo. Mais que contar, e reparar sua reação, me interessa ver com você até onde precisaríamos ir para nos justificarmos ao leitor. Por isso resolvi escrever, para te dizer, em linhas gerais para que não se canse, o que pensei em explicar a ele.

Quando comecei, achei que a gente podia falar mais sobre algum conceito, e aí usar isso como argumento para algo que fui elaborando, elaborando, e me perdi. Ou deixei me perder, porque isso era matar um pouco do encanto. O nosso, na escrita. Ou perdi a vontade. Afinal, você não falaria assim.

Você é a bailarina, mas eu sou a pesquisadora.

Então resolvi me voltar para o romance. Justificar o que calamos cúmplices como um clichê do gênero, o que seria apropriado à linha de pesquisa na qual vou defender essa dissertação.

E peço desculpas por me centrar novamente na investigação, acho que é porque o meu leitor também se identifica com este universo (Dora, você não imagina quantos romances têm como protagonistas escritores universitários. E quantos poetas as faculdades abrigam na vida e na ficção).

A ficção.

Talvez fosse melhor, de uma vez, dizermos que o que temos em comum é sermos leitores de Machado, de modo que não nos é permitido o remorso por sermos enganados pelo narrador. O gozo sim. Pelo contrário, se nunca houve o engano, se sempre soubemos da traição narrativa, para quê seguir nas páginas? O engano encravado e o escárnio nos criou, leitores de literatura brasileira que somos – eu falaria.

Não, sequer é isso, só isso. Falta o poema.

Você acha que se eu disser que eu inventei tudo para trazer à tona minha própria metáfora, ele vai acreditar?

O poema como substância psicoativa. O poético como outro mundo possível. Alteração e acesso. O que não pode ser explicado, sendo antes experienciado. Presença atravessada no silêncio longo que encerra o verso. Pausa lisérgica. Cores que são mais cores e o movimentos dos pontos de luz quando fechamos os olhos, inebriados pelos barulhos ao acaso.

Acreditaria?

Talvez indagasse se era tudo inventado mesmo e, portanto, acho que deveríamos revelar algumas coisas já agora. Você as separaria em duas categorias, eu sei.

As que parecem reais e as que são. Representação e ritual.

Em uma categoria está, elucidaríamos ao leitor, a pesquisa panorâmica sobre psicoativos, as leituras referenciadas, a teoria, a reflexão e os desdobramentos metodológicos.

Está também o nome, Vivacqua, ainda que assobradado.

Em outra, as cartas, a narrativa e os poemas. O desejo e a epistemologia. O olhar de Etelvina para o futuro que não veria.

Em qual categoria você colocaria cada grupo?

E se o leitor, que sequer sabemos se está aqui, mesmo assim não acreditar, tentamos uma última dança. Eu digo que isso sempre foi sobre pesquisa e criação e você conta como o espanto é o mesmo, seja na ilha, no teatro ou no picadeiro.

A nudez nos é comum.

Aqui é só mais um espaço.

Se falarmos assim, você acha que o leitor vai acreditar, finalmente, no que escrevemos juntas?

Agradeço às respostas que sempre me envia.

Com todo o meu amor e carinho,

A LUZ NO CANTO DO PALCO SE ACENDE.

MENINA – Eu queria o monstro debaixo da cama em dia claro. O monstro debaixo da cama. A crença encenada para receber atenção. Travessura desprovida de maldade. Maldade por puro prazer. A cama e o dia claro. Peça diaba em terra santa. Lúcido blackout.

A LUZ SE APAGA.

MULHER – Eu não sei o que dizer, quando olho para o palco sendo desmontado, e eu ainda em cena. Se eu tivesse mais intimidade com o gênero, saberia a hora de ir. Apressada, recolheria a echarpe esquecida de maneira displicente, mas proposital, na poltrona ao lado, colaria a bolsa ao corpo e sairia, à francesa. Sem pena de mim, entraria em um táxi em uma noite de pouca importância e deitaria antes que pudesse ser atingida pela peça.

MULHER – Agora, aqui, sem saber o que fazer, me sinto imóvel. Meus músculos são incapazes de se levantarem contra o assoalho de madeira. Não posso me ausentar do palco, tampouco sei se devo, enquanto carregam o cenário de lá pra cá e as pessoas, as pessoas, no mesmo movimento pendular religam os celulares. Todos chamam à casa ou a algum outro lugar.

MULHER – Já não estão mais aqui.

MULHER – Eu queria carregar também um pouco do tempo pretérito, onde os testes eram possíveis e o passional um romance.

MULHER – A leitora, aquela que sorri, ao mesmo tempo que impaciente franze a testa, também está aqui ainda, olha lá!

MULHER – Não era o tempo todo um leitor?

TODAS AS MULHERES – Nunca foi!

MULHER – Você precisa voltar ao texto!

LONGO SILÊNCIO.

MULHER – Acho que não dá mais tempo.

TODA A LUZ SE ACENDE. QUATRO MULHERES SENTADAS EM UM BANCO NO CENTRO DO PALCO. A LEITORA SORRI.

MULHER – Aqui no Brasil não temos essa gravidade ao falar. O texto corre o risco de ser artificial, engessado, já pensou nisso, no fracasso, diante do triste desvelamento imediato. Talvez seja melhor mudar mesmo, voltar à ideia original e apagar as páginas inventadas. Até o Nelson, lá do início, quem sabe...

MULHER – Você, leitora, sabe que não tem mais volta, e vagueia ansiosa pelo saguão de sua mente. Por fora, passa demoradamente, até com certa sofreguidão, o dedo entre a sobrancelha e a curva onde inicia seu belo nariz – aquele que eventualmente te incomoda por alguma-coisa-que-poderia-ser-melhor-mais-nova-bonita.

MULHER – Você, leitora, já leu essa cena.

MULHER – Isso também faz parte.

TODAS AS MULHERES SE ENTREOLHAM.

MULHER – Você dá muitas indicações de cena para um texto teatral *moderno*.

MULHER – Tudo volta, e já não é.

MULHER – Como saber se isso é o que é?

MULHER – Eu sabia quando era criança, capaz de ainda poder puxar um laço frouxo da memória e ele se desfazer em palavras.

MULHER – Tudo volta, e já não é.

MULHER – Depois do corpo descarnado, aberto em vísceras, a nudez é o estado primeiro. Causa horror saber que o erotismo por si só não se sustenta no tempo em que o olho se concentra no sexo, serpente teimosa.

MULHER – A nudez, sua substância.

MULHER – Eu precisei te descarnar, e depois cobrir, para te inventar. Nunca nua, teci um sudário de textos, aquele que trançou seus pés salgados de mar.

MULHER – Eu quis ser você

MULHER – ou eu precisei, para criar palavra crível,

MULHER – eu também me inventei e bebi do nosso líquido grosso, o que escorre de alguma cavidade de nossos corpos, não sei qual, quando nos consubstanciamos em uma só.

AS MULHERES ENTOAM UMA LADAINHA. ENTRE PRANTOS, CANTAM, GARGALHAM. SÃO MULHERES LATINOAMERICANAS.

TODAS AS MULHERES – Eva enviada do paraíso, rogai por nós, bacantes frívolas que vagam na Terra. Vigiai a palavra que trincamos nos dentes para que seja translúcida como o vinho vindouro. Protegeí nossas serpentes das lâminas que lhes cortam as cabeças e negai o pecado original. Nasce do fruto e volta à Terra, que tudo guarda, antes de prover. Amém. Eva enviada do paraíso, rogai por nós, bacantes frívolas que vagam na Terra. Vigiai a palavra que trincamos nos dentes para que seja translúcida como o vinho vindouro. Protegeí nossas serpentes das lâminas que lhes cortam as cabeças e negai o pecado original. Nasce do fruto e volta à Terra, que tudo guarda, antes de prover. Amém. Eva enviada do paraíso, rogai por nós, bacantes frívolas que vagam na Terra. Vigiai a palavra que trincamos nos dentes para que seja translúcida como o vinho vindouro. Protegeí nossas serpentes das lâminas que lhes cortam as cabeças e negai o pecado original. Nasce do fruto e volta à Terra, que tudo guarda, antes de prover. Amém. Eva enviada...

TODA LUZ SE APAGA.

FIM DA CENA

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Cristina; DE PAULA, Branca; BRANDÃO, Maria do Carmo. **Luz del Fuego** – a bailarina do povo. Uma biografia. São Paulo: Editora Best Seller, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Alguma poesia [1930]. In: _____. **Nova reunião** – 23 livros de poesia. Vol. 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma** [1951]. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ASSUNÇÃO, T. R. Desejo de higiene e dispersão em Baudelaire (a partir de notas sobre ocasião, medida e efeitos do haxixe segundo este autor). In: _____. **Extra-vacâncias: ensaios**. Belo Horizonte: Tessituras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDELAIRE, C. **Paraísos artificiais** – o haxixe, o ópio e o vinho [1860]. Porto Alegre: L&PM, 1988.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire** – um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. p. 21-35.

BENJAMIN, W. Sobre o haxixe e outras drogas [1932]. In: _____. **Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

BOARIN, Fernanda V. de S. G; FARIA, Alexandre G. Experiência com LSD: o relato de Paulo Mendes Campos. **Texto Poético**, v. 15, n. 26, p. 67-87, jan./jun., 2019.

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BURROUGHS, W. **Junky**: drogado [1953]. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CAMPOS, P. M. Experiência com LSD [1965]. In: _____. **Trinca de Copas**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

CARNEIRO, H. A odisséia psiconáutica: a história de um século e meio de pesquisas sobre plantas e substâncias psicoativas. In: LABATE, B.; GOULART, S. (orgs). **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas: Mercado das Letras, 2005.

CASTANEDA, C. **A erva do diabo** – os ensinamentos de Dom Juan [1968]. Rio de Janeiro: Nova Era, 2011.

CHRYSANTHÈME, M. Enervadas – fragmentos. In: RESENDE, B. **Cocaína, literatura e outros companheiros de ilusão**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2006.

CORREIA, A. A flor de Coleridge. In: ALMEIDA, F. **Ásperos perfumes**. Goiânia: Edições Ricochete, 2015.

DE QUINCEY, T. **Confissões de um comedor de ópio** [1821]. Porto Alegre: L&PM, 2007.

DOS SANTOS, L. G. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. In: **Ágora**. n. 2, jul/dez de 2002, p. 229-247.

FIORE, M. **Uso de drogas**: substâncias, efeitos e eventos. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Campinas: UNICAMP. 2013.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 161-193.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

FREUD, Sigmund. [1930] **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GINSBERG, A. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna** – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Ed. Loyola, 2008.

HUXLEY, Aldous. [1954]. **As portas da percepção**: e céu e inferno. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

LABATE, B; CARNEIRO, H; GOULART, S. Introdução. In: LABATE, Beatriz; GOULART, Sandra, (orgs). **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas: Mercado de letras, 2005.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2.ed. São Paulo: USP, 2011. p. 63-81.

MARCUSE, Herbert. [1955]. **Eros e civilização** – Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3a ed. 1a reimpr. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RESENDE, B. **Cocaína, literatura e outros companheiros de ilusão**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2006.

ROSZAK, T. **A contracultura** – reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

VIVACQUA, Eunice. **Salão Vivacqua** – lembrar para lembrar. Belo Horizonte: Editora Fundação João Pinheiro, 1997.

ZALUAR, A. **Drogas além da biologia: a perspectiva sociológica**. 2011. Disponível em: http://nupevi.iesp.uerj.br/artigos_periodicos/simposiodrogas.pdf. Acesso em: 07/08/2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WILLER, Claudio. Introdução. In: GINSBERG, A. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

WILLER, Claudio. A criação poética e algumas drogas. In: ALMEIDA, F. **Ásperos perfumes**. Goiânia: Edições Ricochete, 2015.