

PAULA RAMALHO DE ALMEIDA

A intersubjectividade na poesia de Allen Ginsberg



UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE LETRAS
PORTO 1999

Agradecimentos

Desejo agradecer ao Prof. Doutor Gualter Cunha a orientação científica do presente estudo e a sua permanente disponibilidade crítica.

Desejo ainda exprimir a minha gratidão ao Prof. Doutor Rui Carvalho Homem, que me proporcionou o acesso a material de investigação relacionado com o tema deste trabalho.

Ao Prof. Doutor John Schmit, do Augsburg College, Minneapolis, Minnesota, agradeço o acesso integral à sua dissertação de doutoramento.

Agradeço à Helena Guimarães o estímulo intelectual e a amizade, as sugestões e as referências de várias ordens que sempre recebi.

Para a Joana Matos Frias, a minha profunda gratidão, pela sua leitura atenta, crítica e fecunda, pela sua presença constante e incondicional, pela sua partilha amiga de uma obsessão.

Finalmente, um agradecimento muito pessoal ao Luís, cuja existência tornou possível esta dissertação.

Índice

<i>Nota prévia</i>	7
Introdução	9
As origens do poema	19
O poema no mundo	53
Intermundos poéticos	94
Conclusão	129
<i>Bibliografia activa</i>	131
<i>Bibliografia passiva</i>	135
<i>Bibliografia geral</i>	139
<i>Discografia</i>	149



A meus Pais

Para o Luís

*Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man*

Walt Whitman

*No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.*

Antonio Machado

*Look for Miracle.
Look for the Impossible
— in me and in yourself.*

Allen Ginsberg

Nota prévia

O *corpus* do presente trabalho compreende, na íntegra, a obra poética de Allen Ginsberg publicada em volume, entre 1947 e 1992, e o título póstumo *Death and Fame* (1999), com poemas datados de 1993 a 1997, incluindo o derradeiro poema, composto uma semana antes da morte do poeta (5 de Abril de 1997).

Recorreu-se, para o estudo da poesia de Allen Ginsberg vinda a lume até 1982, à obra intitulada *Collected Poems*, edição *princeps* dos poemas escritos entre 1947 e 1980. Nesta colectânea, foram reordenados, segundo critérios cronológicos e temáticos, e por vontade expressa do autor, poemas inseridos em volumes autónomos dados à estampa ao longo destas décadas: «Herein author has assembled all his poetry books published to date rearranged in straight chronological order to compose an autobiography»¹. Assim, esta edição inclui *Howl and Other Poems* (1956), *Kaddish and other Poems* (1961), *Empty Mirror* (1961), *Reality Sandwiches* (1963), *Planet News* (1968), *Angkor Wat* (1968), *Airplane Dreams* (1968), *The Fall of America* (1972), *The Gates of Wrath* (1973), *Iron Horse* (1973), *Sad Dust Glories* (1975), *Poems All Over the Place* (1978), *Mind Breaths* (1978), *Plutonian Ode: Poems 1977-1980* (1982), bem como poemas dispersos, inéditos ou vindos a lume em folhetos, jornais, revistas e diários, nomeadamente em *Journals Early Fifties Early Sixties* (1977). Para além destes, e com a excepção de textos poéticos classi-

¹ Allen Ginsberg, *Collected Poems: 1947-1980* (Nova Iorque: Harper & Row-Perennial Library, 1988) p. xix.

ficados pelo autor como canções, *Collected Poems* reúne alguns poemas de *As Ever: The Collected Correspondence of Allen Ginsberg and Neal Cassady* (1977) e de *Straight Hearts' Delight: Love Poems and Selected Letters 1947-1980* (1980), obra publicada juntamente com Peter Orlovsky.

Fazem ainda parte do *corpus* poemático os títulos que vieram a público entre 1980 e 1992, *White Shroud: Poems 1980-1985* (1986) e *Cosmopolitan Greetings: Poems 1986-1992* (1994), bem como a versão fac-similada e anotada de *Howl* (1986) e diversos poemas de *Journals Mid-Fifties: 1954-1958* (1995), *Journals Early Fifties Early Sixties* (1977) e *Indian Journals* (1970), que, mesmo não tendo sido incluídos em volumes de poesia, se revelaram representativos para a abordagem seguida ao longo deste trabalho.

Diários e entrevistas, ensaios críticos e prefácios, palestras, canções e epístolas, e ainda uma peça dramática, constituem metatextos fundamentais para a compreensão e análise do *corpus* escolhido. Uma vez que o autor confere importância à oralidade, julgou-se relevante a consideração de poemas em suporte fonográfico, declamados pelo próprio poeta.

Optou-se pela divisão da bibliografia final em três secções: bibliografia activa, bibliografia passiva e bibliografia geral. Por motivos de ordem metodológica, foram transpostos para a bibliografia geral os títulos que integram comentários de extensão muito reduzida sobre a vida e a produção literária de Allen Ginsberg, e cuja temática central se prende mais com o enquadramento histórico-literário da sua obra.

Finalmente, afigurou-se conveniente adoptar as seguintes siglas para a citação de volumes de poesia: *Collected Poems* – CP, *White Shroud* – WS, *Cosmopolitan Greetings* – CG, *Death and Fame* – DF.

Introdução

A poesia de Allen Ginsberg alimenta-se de uma relação intimista com o mundo. Escrever é abraçar o mundo, mas nem sempre o mundo se deixa escrever. De forma a fazer desmoronar as defesas mundanas, o sujeito submete-se à força gravitacional do mundo, tornando-se uma transcendência de si mesmo. E o mundo retorna ao poema, transfigurado pela linguagem, absorvido pela correlação subjectiva do acto comunicante. Assim se estabelece um regime de intimidade no espaço textual, para onde confluem o domínio público e o domínio privado, ou o dito e o interdito, sustentando uma dialéctica que determina um terceiro termo: o inter-dito. Os limites social e moralmente aceitáveis da revelação da natureza humana estendem-se até ao ponto de ruptura, e o poema aparece no espaço intersubjectivo.

Os condicionalismos da época são em parte responsáveis pela relevância das relações intersubjectivas na poesia de Ginsberg. O puritanismo e o conservadorismo da década de 50, dominada pelo McCarthismo e pelo *House Un-American Activities Committee*, pela censura política e pela guerra fria, vêm dar alento a uma nova geração de escritores do pós-Guerra que procuram mudar o mundo. Os novos criadores vão reagir contra uma sociedade que consideram moralmente hipócrita e politicamente intolerante. As vertentes estéticas e poéticas seguidas por Allen Ginsberg, para além de resultarem de um trabalho pessoal de recolha, estudo, experimentalismo e reflexão pessoais, espelham os efeitos desoladores de uma época em que o

advento da estabilidade económica teria como efeitos o materialismo e a excessiva organização aos níveis político, social e económico.

Por oposição à *Lost Generation*¹, a geração do poeta viria a ser denominada *Beat Generation*, mas não sem alguma ambiguidade, pois o adjectivo *beat* comporta pelo menos dois sentidos aparentemente antonímicos. As origens etimológicas do termo vêm lançar luz tanto sobre a sua ambivalência interna, como sobre as contradições inerentes a esta geração. Enquanto termo do calão urbano, denotava cansaço ou exaustão, tendo sido utilizado pela primeira vez com o segundo sentido de «iluminação espiritual» por Jack Kerouac, quando o transformou na raiz e no radical de *beatific*: «He was BEAT – the root and soul of Beatific»². Todavia, e de acordo com esta dualidade etimológica, John Clellon Holmes define o grupo nova-iorquino, de que faziam parte Ginsberg, Kerouac e William Burroughs, baseando-se na primeira acepção:

Hart, Dinah, Stofsky, Christine, Ancke, dead Agatson... all of them, like children of the night: everywhere wild, everywhere lost, everywhere loveless, faithless, homeless. All with some terrible flaw, a flaw against which even nature rebelled³.

¹ A *Lost Generation*, como geração imediatamente anterior, da qual faziam parte Fitzgerald e Hemingway, era encarada, quase em termos freudianos, como o progenitor a derrubar. O seu testemunho não passava de uma herança estigmatizante, em parte responsável pelo sentimento de impotência que se infiltrara no *inconsciente colectivo* americano: «The Lost generation put it down; the Beat Generation is picking it all up again». Jack Kerouac, «Lamb, No Lion», *The Portable Jack Kerouac* (Nova Iorque: Penguin Books, 1996) p. 563.

² *On the Road* (1957; Londres: Penguin Books, 1991) p. 195. Anos depois, Jack Kerouac descreve o aparecimento desta nova visão, num ensaio de 1957, intitulado «About the Beat Generation»: «The Beat Generation, that was a vision we all had, John Clellon Holmes and I, and Allen Ginsberg in an even wilder way, in the late Forties, of a generation of crazy, illuminated Hipsters suddenly rising and roaming America [...] – a vision gleaned from the way we had heard the word 'beat' spoken on streetcorners on Times Square and in the Village [...] – beat, meaning down and out but full of intense conviction [...]». *The Portable Jack Kerouac*, p. 559.

³ *Roman à clef* publicado antes de *On the Road*, em 1952: John Clellon Holmes, *Go* (1952; Nova Iorque: Thunder's Mouth Press, 1997) p. 310. Holmes diria ainda, num artigo que, saído nesse mesmo ano, infiltrara o termo *beat* no «mainstream» americano: «Any attempt to label an entire generation is unrewarding, and yet the generation which went through the last war, or at least could get a drink easily once it was over, seems to possess a uniform, general quality which demands an adjective... The origins of the word 'beat' are obscure [...]. More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw [...]. In short, it means being undramatically pushed up against the wall of oneself». «This is the Beat Generation», *New York Times Magazine* 16 de Novembro 1952, *Literary Kicks*, online, 10 de Janeiro 1999. Mais tarde, em 1976, o autor reformularia esta ideia, dizendo que o problema estava mais propriamente no mal-estar da época e naqueles que se lhe submetiam: «[...] lovelessness (what Ginsberg later called 'tenderness denied') was the ultimate sickness of the age, and its source was in all of us who refused to take the risk of vulnerability». Introdução, *Go*, p. xxii.

Jack Kerouac contraria esta imagem, incutindo-lhe a conotação de fénix renascida, como uma espécie de «segunda religiosidade» que Oswald Spengler profetiza para o Ocidente: «They were like the man with the dungeon stone and the gloom, rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new beat generation that I was slowly joining»⁴. A ideia de espiritualidade associa-se ao poder regenerativo metaforizado pela «batida» (*beat*) do bop, esse novo jazz desenvolvido por músicos como Charlie Parker, Bud Powell, Dizzy Gillespie e Thelonius Monk, em que os acordes substituem a primazia das estruturas melódicas, potenciando a criação de solos sempre diferentes. A ambivalência existencial convocada pelo sentido duplo do termo – negativo, por um lado, e positivo, por outro – encontra-se na concomitância de dois pólos de significação: auto-marginalizados, esta geração enaltecia a vida boémia, a vida da rua e os prazeres puramente físicos que nela eram possíveis; ao mesmo tempo, realçavam a dignidade humana através da criação poética e artística, com o intuito claro de inverter valores e de contribuir para a transformação do mundo.

Entretanto, o sentido do vocábulo *beat* esvaziou-se, em parte pela influência dos *media*. De facto, já não se trata de um conceito histórico-cultural preciso, que, em rigor, deveria referir-se aos poetas, escritores, cineastas, artistas plásticos e artistas em geral, que iniciaram a sua produção nas décadas de 1950 e 1960. O vocábulo «beatnik», cunhado pelo jornalista Herb Caen e aparecendo pela primeira vez a 2 de Abril de 1958 no *San Francisco Chronicle*⁵, era visto como um *portman-*

⁴ *On the Road*, p. 54. Em *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1923; München: Verlag C. H. Beck, 1969), Spengler denuncia um movimento das sociedades ocidentais para o cepticismo, e prenuncia o conseqüente desaparecimento do racionalismo científico, derrubado por uma nova vontade interior: «Ich sage voraus: Noch in diesem Jahrhundert, dem des wissenschaftlich-kritischen Alexandrinismus, der grossen Ernten, der endgültigen Fassungen, wird ein neuer Zug von Innerlichkeit den Willen zum Siege der Wissenschaft überwinden» (p. 548). Com o advento da *segunda religiosidade* («zweite Religiosität»), considerada «geschichtlos» pelo seu carácter universal (p. 947), «Man verzichtet auf Beweise; man will galuben, nicht zergliedern. Die kritische Forschung hört auf, ein geistiges Ideal zu sein» (p. 548). Cf. também, a propósito do mesmo assunto, pp. 941-947.

⁵ «Look magazine, preparing a picture spread on S. F.'s Beat Generation (oh, no, not AGAIN!), hosted a party in a No. Beach house for 50 Beatniks, and by the time word got around the sour grapevine, over 250 bearded cats and kits were on hand, slopping up Mike Cowles' free booze. They're only Beat, y'know, when it comes to work...». Herb Caen, «Pocketful of Notes», *San Francisco Chronicle* 2 de Abril 1958, *San Francisco Chronicle Archives*, online, 3 de Janeiro 1999. Jack Kerouac, no ano seguinte, reage ao alargamento do conceito: «so then what horror I felt in 1957 and later 1958 naturally to see 'Beat' being taken up by everybody, press and TV and Hollywood borscht circuit

teau word construído a partir das palavras *beat* e *sputnik*, e reflectia as conotações extra-literárias e extra-artísticas que, gradualmente, viriam a ofuscar o cerne do movimento. *Beat* passaria a designar os indivíduos ditos inadaptados, rebeldes e desempregados que participassem numa qualquer manifestação sub-cultural⁶.

No entanto, o próprio Ginsberg referir-se-ia à convergência de escritores e poetas para objectivos comuns como «various different schools of experiment all converging toward the same or similar end, all at once coming into intercommunication»⁷. Tratava-se de um *movimento*, eclético e desorganizado, que, abrangendo diversas escolas literárias, não chegaria, contudo, a concretizar-se em nenhum manifesto. O encontro entre estas escolas dar-se-ia durante a *San Francisco Poetry Renaissance*, inaugurada pelos poetas, incluindo os da *Black Mountain School* e de São Francisco, que se reuniram na *Six Gallery*, a 13 de Outubro de 1955, aquando da primeira leitura de *Howl* numa sessão organizada por Ginsberg. Entre outros que participaram neste acontecimento, contam-se os poetas Gary Snyder, Philip Lamantia, Philip Whalen, Michael McClure e Kenneth Rexroth. Curiosamente, seria um poeta da Costa Leste dos Estados Unidos a dar alento aos novos escritores, e de pressa os dois extremos do país se tocaram. Michael McClure descreve, mais tarde, o sentimento geral presente nesta nova renascença:

Ginsberg read on to the end of the poem, which left us standing in wonder, or cheering and wondering, but knowing at the deepest level that a barrier had been broken, that a human voice and body had been hurled against the harsh wall of America and its supporting armies and navies and academies and institutions and ownership systems and power-support bases⁸.

to include 'the juvenile delinquency' [...]]. «The Origins of the Beat Generation», *The Portable Jack Kerouac*, p. 571.

⁶ A representação cinematográfica dos «Beatniks» contribuiu para deturpar a imagem deste movimento. Já em 1959, filmes como *The Beat Generation*, de Charles Haas, *The Rebel Set*, de Roger Corman, e *Beat Girl*, de Edmond T. Greville, exploravam e parodiavam os estereótipos *beat*. Cf. Jack Sargeant, *The Naked Lens: An Illustrated History of Beat Cinema* (Londres: Creation Books, 1997) pp. 222-225.

⁷ Allen Ginsberg, carta a John Hollander, de 1958, in Jane Kramer, *Allen Ginsberg in America* (1969; Nova Iorque: Fromm, 1997) p.165.

⁸ Michael McClure, *Scratching the Beat Surface: Essays on New Vision from Blake to Kerouac* (Nova Iorque: Penguin Books, 1994) p. 15.

A nova vanguarda será, além de um fenómeno primacialmente literário, um movimento contra-cultura com vista a transformar a sociedade americana⁹. Tal como no romantismo e nos modernismos do início do século, o sentido estético surge indissociável de um sentido ético, erótico e político. Ginsberg defende, do princípio ao fim, e mais do que nenhum outro poeta seu coetâneo, a magia da linguagem, devolvendo à palavra poética a religiosidade que permite equacionar o verbo *falar* com o verbo *fazer*.

Deste modo, vida e arte encontram-se num espaço comum, ou melhor, os confins de ambas dilatam-se de tal forma que se intersectam, ao ponto de esta intersecção se realizar no corpo poemático. Para muitos críticos, a confluência destes dois pólos, assumida no interior do poema, confunde-se com o autobiografismo, e a poesia de Ginsberg chega a ser rotulada de «confessionalista». Contudo, esta perspectiva fica muito aquém de uma análise rigorosa das questões enformadoras da sua poética, acabando por deturpar o seu sentido último. Seria erróneo fazer equivaler a intenção de «honestidade», assumida pelo próprio poeta, ao autobiografismo, pois toda a verdade se revela, antes de mais, intersubjectiva: «no matter how honest I am dishonest and looking thru another's eyes I see the dishonesty»¹⁰. Tal como a realidade, a verdade será sempre uma construção, seja ela poética ou científica¹¹. Ora, sendo a verdade de natureza intersubjectiva, o ponto fulcral reside na linguagem, e não na realidade que supostamente a condicionou. Por outro lado, a honestidade de que fala Ginsberg baseia-se no movimento para o *outro*, como sujeito integrado numa situação comunicativa reduzida ao plano do discurso poético, e no desejo da comunicação não mediada entre o *ipsum* e o *alterum*, seja este intratex-

⁹ «The Beats took us back to Walt Whitman and William Blake, and would carry us forward to the music of Bob Dylan, The Beatles, and all the new sounds of the New Age that were helping to spiritualize a culture that had been strangulated by its own materialism». David Kherdian, *Introdução, Beat Voices: An Anthology of Beat Poetry* (Nova Iorque: Beech Tree, 1996) p. xv. Reagindo contra este materialismo, a cultura de protesto nos anos 60 parece ser mais *mistagógica* do que ideológica. Cf. Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (1968; Nova Iorque: Anchor Books, 1969) p. 125.

¹⁰ Allen Ginsberg, *Journals: Mid-Fifties 1954-1958* (Nova Iorque: HarperPerennial, 1996) p. 83.

¹¹ Cf. Ortega y Gasset, *El Hombre y la Gente* (1957; Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995) p. 89: «lo dicho por la poesia es verdade. La diferencia entre la verdad poética y la científica se origina en caracteres secundarios; secundarios en comparación con el hecho que tanto una como otra dicen cosas que son verdad, esto es, que las hay efectiva y realmente en el mundo de que hablan».

tual ou extratextual. A recusa de uma máscara e de um superego literário¹², que distinga entre o que se diz a si mesmo e o que se diz à musa, encontra-se, então, directamente relacionada com esta vontade de comunicar. E o pretense autobiografista assume-se ironicamente como «Objective Subject» (DF 75), ou seja, sujeito transformado em objecto através da inclusão de um outro *eu* no seu campo de visão, tornando-se, afinal, num *outro*, ao criar o efeito de transparência absoluta: «It's true I write about myself / Who else do I know so well?».

A projecção mediática do poeta contribuiu, em larga medida, para a ausência de estudos que se debruçassem, especificamente, sobre a poética e a poesia, e que atribuíssem menos importância às questões ideológicas que lhes são adjacentes¹³. Ginsberg tornou-se, ainda em vida, uma figura lendária, e a participação em acontecimentos públicos, adicionada à cobertura jornalística excessiva da *Beat Generation*, parece ter retirado alguma credibilidade à sua figura enquanto poeta. Mais ainda, cultivava uma imagem que não se coaduna com a imagem de um poeta dito sério, que se espera distante, discreto e sóbrio, e muitos dos seus poemas tendem a revelar um exibicionismo autocorrosivo, quer pela ironia, quer pelo discurso paródico, nem sempre entendido pela crítica.

O facto de Ginsberg profanar e sacralizar em simultâneo o espaço textual, tanto na forma da expressão como na forma do conteúdo, constitui, para muitos, um resultado da falta de rigor e trabalho poéticos. Porém, é de salientar que a idiosincrasia do poeta consiste em assumir dialecticamente duas posições: por um lado, Ginsberg regressa à inocência da visão analógica que admite a possibilidade de o poema reflectir e mudar o mundo; por outro, enquadra-a na ironização do sujeito poético que se auto-anula, ao revelar-se de forma desmesurada num espaço, que, para todos os efeitos, é público. A dependência dialéctica entre estes dois termos contraditórios origina o tratamento poético de temas tabu, de que a sexualidade é um bom exemplo, trazendo de volta ao sagrado o que fora relegado para o domínio do profano pela civilização ocidental, com o intuito de sair da «descontinuidade

¹² Cf. John Tytell, *Naked Angels*, pp. 16-18.

¹³ A bibliografia compilada por Bill Morgan, *The Response to Allen Ginsberg 1926-1994: A Bibliography of Secondary Sources* (London: Greenwood Press, 1996), comprova que tem sido mais focalizada a problemática ideológica do que a criação poética.

individual»¹⁴ para a continuidade inter-individual. A propósito da integração da abordagem poética destes temas, diz William Carlos Williams em 1955, na introdução a *Howl*: «This poet sees through and all around the horrors he partakes of in every intimate detail of his poem. He avoids nothing but experiences it to the hilt. He contains it. Claims it as his own – and, we believe, laughs at it» (CP 812).

Afigura-se igualmente imprescindível considerar que a década de 50 fora marcada não apenas pelo conservadorismo político-social, mas também pelo conservadorismo literário académico. Segundo os escritores incluídos no grupo de Ginsberg, a literatura da época encontrava-se submersa no *New Criticism*, que, mesmo tendo aberto, no meio literário americano, as portas ao formalismo, acabou por ser ligado a uma axiologia política, social, religiosa e moral conservadora¹⁵. E a imposição excessiva de regras que limitavam o processo criativo teria como resultado o aparecimento de poetas menores, com um lugar garantido nos *curricula* universitários e nas páginas da melhor crítica literária, apenas pelo facto de seguirem estas regras. Reagindo contra estas tendências academicistas, as novas correntes vão retomar os grandes pressupostos modernistas, desde a simultaneidade futurista à exploração do inconsciente proposta pelos surrealistas, desde o imagismo de Pound à revolução sintáctica de Gertrude Stein, desde as colagens dadaístas a «No ideas but in things» de William Carlos Williams. Michael McClure sintetiza assim os seus objectivos: «We wanted to make it new and we wanted to invent it and the process of it as we went into it. We wanted voice and we wanted vision»¹⁶. A poesia passa a ser o lugar da liberdade por excelência, metaforização da liberdade que os poetas buscavam na sociedade americana.

Assim, não por mera coincidência, a poesia de Ginsberg é descrita como desprovida de forma, tal como confirma Marjorie Perloff: «The charge of formlessness,

¹⁴ Georges Bataille, *L'Erotisme* (Paris: Minuit, 1957) p. 92.

¹⁵ Cf. Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism: From the Thirties to the Eighties* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1988) p. 28: «What we find is that New Critical formalist criticism was invariably linked with a conservative social, moral, religious, and political assessment of the past, present, and possible future. This axiology undergirded the judicial and specifically literary criticism practiced by the inner circle of early New Critics». Todavia, veremos que muitos dos pressupostos do *New Criticism*, como a negação da dicotomia da forma e do conteúdo, e a visão orgânica da obra literária, irão ser defendidos por este movimento literário.

¹⁶ Michael McClure, *Scratching the Beat Surface*, p. 13.

of poetry as mere rant, will no doubt continue to haunt Ginsberg»¹⁷. O comentário em si levanta algumas dúvidas, pois, como a substância da expressão depende da forma de expressão¹⁸, um poema não pode, por definição, ser *formless*, a não ser que estejamos perante uma crítica pré-formalista. Ademais, por aparentarem ser mais estruturados e controlados, chega-se a concluir que os seus primeiros poemas são qualitativamente superiores aos mais tardios¹⁹. Foi descurada a hipótese de Ginsberg utilizar as *palavras em liberdade* como energia potenciada, também na tentativa de restituir ao poema a capacidade de transubstanciação de correspondências corporais, desenvolvendo uma vertente poética enquadrada tanto no simbolismo, como no futurismo. A poesia, para Ginsberg, será sempre um acto em potência, e, por este motivo, dá-se importância à oralidade, não só ao nível de características sintácticas e prosódicas, mas também enquanto possibilidade de perpétua recriação, redescobrimo-se o poema de cada vez que ele retorna à respiração. Da mesma forma que os artistas e criadores ligados à Universidade de Rutgers, como Krapow, Whitman e Samaras, e músicos como John Cage na New School, transformaram a arte num acontecimento artístico interactivo («Happening» ou «Event»), também Allen Ginsberg utilizou a vocalização como instrumento para trazer o público para o interior do poema.

Desintegrando-se e religando-se num movimento extrovertido, simultaneamente centrífugo e centrípeto, para o mundo, para o *outro*, e para *si*, a vasta produção poética de Allen Ginsberg consolida-se no eixo intersubjectivo. A irregularidade estrutural e temática denuncia, em poemas como «New Democracy Wish List» (DF 1), onde o poeta se dirige ao presidente dos Estados Unidos, «Personals Ad» (CG 28), paródia de um anúncio no jornal, e «The Guest» (WS 76), discurso me-

¹⁷ Marjorie Perloff, «A Lion in Our Living Room», *Poetic License: Essays on Modernist and Post-Modernist Lyric* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1990) p. 201.

¹⁸ Remetendo para Louis Hjelmslev, torna-se clara esta afirmação: «by virtue of the content-form and the expression-form, and only by virtue of them, exist respectively the content-substance and the expression-substance, which appear by the form's being projected on to the purport, just as an open net casts its shadow down on an undivided surface». *Prolegomena to a Theory of Language* (1943; Madison: University of Wisconsin Press, 1969) p. 57.

¹⁹ «Without compromising their lurching power, and without by any means becoming finely wrought, they possess a far greater sense of control and structure than the work that was later to give him his reputation». Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, p. 126.

ditativo sobre a solidão, uma *regularidade* advinda precisamente desse fluxo dialéctico entre o *eu* e o *outro*.

Assim, os aspectos que dizem respeito à intersubjectividade são analisados, no presente estudo, enquanto constituintes de uma estrutura profunda que serve de fio condutor entre os diferentes elementos que caracterizam a estrutura de superfície. As várias poéticas *Beat* serão a floradas ao longo desta análise, em termos estritamente fenomenológicos, uma vez que o seu tratamento só será relevante na medida em que constitui um ponto de encontro ou de divergência em relação à *poiesis* e à poética de Allen Ginsberg. Torna-se premente, desde logo, compreender a forma como a poesia se revelou ao poeta e o modo de o poeta se descobrir na poesia, através de um estudo evolutivo e sistémico, que permita estabelecer uma *rede* de conexões entre o poema *per se* e os metatextos, por sua vez enquadrada nas diversas correntes da modernidade, mas inscrita sobre a tela do discurso intersubjectivo. A poética da espontaneidade, o poema como extensão do corpo, a palavra profética, o budismo poético e a dimensão oral da poesia constituem elementos estruturantes do discurso, servindo de alicerces para a análise da partilha do *mundo* efectuada na segunda parte deste trabalho. A dialéctica entre o domínio público e o domínio privado, a conciliação entre a forma e a nudez, a distinção entre a confissão e a revelação, e a oposição entre o dito e o interdito foram consideradas a partir de uma concepção profundamente inter-humana do mundo. Daí que a aparição do *outro* no poema, como olhar, rosto e corpo, na sua visibilidade e na sua invisibilidade, se revele igualmente fundamental.

Integrando estas questões de fundo no objecto poemático, a construção de espaços intersubjectivos será considerada ao nível de uma «reflexão enunciativo-pragmática»²⁰, através do levantamento de recursos, nomeadamente a justaposição, a parataxe e a elipse, que relevam da presença de uma instância receptiva. Ao nível do plano da enunciação, serão isolados os deícticos indiciais, uma vez que funcionam como marcas do relacionamento entre sujeitos falantes, tendo em conta a especificidade da situação discursiva. A frase interrogativa e a frase imperativa, como ele-

²⁰ Joaquim Fonseca, «Heterogeneidade na Língua e no Discurso», *Pragmática Linguística: Introdução, Teoria e Descrição do Português* (Porto: Porto Editora, 1994) p. 51.

mentos vinculados ao enunciado linguístico que prefiguram actos elocutórios no processo da enunciação, contribuem para determinar situações dialógicas em que o campo intersubjectivo ocupa um lugar central. A poesia de Allen Ginsberg salienta o facto de todo o sistema semiótico ser intersubjectivo, e de todo o discurso implicar um *outro*.

As origens do poema

*... the voice rose out of the page
to my secret ear never heard before*

A. G.

Em 1948, sobreveio a voz de Blake: Ginsberg encontrara a sua identidade na voz distante de um poeta ausente, uma voz que lhe lançava o desafio de fazer da arte uma forma superior de consciencialização de si e do mundo. Durante a leitura de um poema, um episódio visionário transformaria a escrita poética num processo de descoberta de uma *nova consciência*: com a aparição auditiva de William Blake, recitando «Ah! Sunflower», Ginsberg sentiu que a sua alma se abria para uma vasta consciência cósmica¹. Nos dias que se seguiram, seria assolado por mais alucinações, sempre relacionadas com poemas de Blake, como «The Sick Rose» e «The Little Girl Lost». Estas epifanias, ao aparecerem vinculadas à poesia, seriam, mais do que exclusivamente teofanias², manifestações *poéticas*, e, por isso mesmo, condicionariam o rumo da poesia de Ginsberg até ao início de 1960.

¹ Em 1962, Ginsberg clarifica a experiência de Blake do seguinte modo: «I opened my book of Blake [...] and had a classical hallucinatory-mystical experience, i.e. heard his voice commanding and prophesying to me from eternity, felt my soul open completely wide all its doors & windows and the cosmos flowed through me, and *experienced* a state of altered apparently total consciousness so fantastic and science-fictional I even got scared later, at having stumbled on a secret door in the universe all alone». «Prose Contribution to Cuban Revolution», *The Poetics of the New American Poetry*, org. de Donald Allen e Warren Tallman (Nova Iorque: Grove Press, 1973) p. 337. Tornam-se óbvias as semelhanças com as palavras proferidas por Emerson um século antes: «I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or parcel of God». Ralph Waldo Emerson, «Nature», *Selected Essays* (Nova Iorque: Penguin, 1985) p. 39.

² Nas palavras de Paul Portugés: «one distinctive feature of Ginsberg's visions (and Blake's to some extent) is that they are directed toward the poetry and the poetics and *not* toward an ultimate

Os estados místicos de Ginsberg determinam o movimento para uma poética do sublime, esse «eco da grandeza da alma» que Longino tão bem definiu³, mas que, nos termos de Wordsworth, se acresce de um sentido universal: «a sense sublime / of something far more deeply interfused, / [...] / A motion and a spirit, that impels / All thinking things, all objects of all thought, / And rolls through all things»⁴. O sublime, corolário da poética visionária, depende, em primeiro lugar, da sacralização do espaço do poema, onde se ouve os «ecos» da palavra de Deus, pois «sagradas são as Visões da alma» (CP 21). «Psalm II», escrito em 1949, que desenvolve questões afloradas pontualmente em textos anteriores, o ser divino transforma-se na musa que lhe permite transpor para a poesia o alcance das suas visões: «Ah, still Lord, ah, sweet Divinity / [...] / Translate the speechless stanzas of the rose / Into my poem, and I vow to copy / Every petal on a page» (CP 20). Conforme indicia a referência ao poema «The Sick Rose»⁵ no segundo verso citado, é esse lado indizível da rosa, representando a precaridade da existência humana, que leva o poeta a procurar uma voz que o transcenda. Contudo, esta voz fica sempre aquém do seu sentido último. Veja-se a formulação do problema logo de seguida:

[...] But shadow is my prophet,
 I cast a shadow that surpasses me,
 And I write, shadow changes into bone,
 To say that still Word, the prophetic image
 Beyond our present strength of flesh to bear,
 Incarnate in the rain as in the sea,
 Watches after us out of our eyes.

divine saviour». *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg* (Santa Barbara: Ross-Erikson Publishers, 1978) p. xiv.

³ Longino, *Tratado do Sublime*, trad. de Filomena Hirata (São Paulo: Martins Fontes, 1996) p. 54.

⁴ William Wordsworth, *Lines (Written a few miles above Tintern Abbey)*, *Lyrical Ballads* (Nova Iorque: Longman, 1992) p. 212.

⁵ Especialmente no período compreendido entre 1948 e 1949, são vários os poemas que evocam Blake: «Vision 1948» (CP 8), «The Voice of Rock» (CP 10), «Refrain» (CP 11), «A Very Dove» (CP 7), «The Eye Altering Alters All» (CP 7), «Do We Understand Each Other?» (CP 9), «The Voices of Rock» (CP 10), «A Mad Gleam» (CP 16), «Psalm I» (CP 18) e «Psalm II» (CP 20-22).

A expressão *shadow changes into bone*, também presente nos poemas «The Voice of Rock» (CP 10) e «Refrain» (CP 11), expõe a ideia de concretizar, na poesia, o carácter intangível das aparições⁶. Mas a *imagem profética* é uma *sombra* que simultaneamente vem de nós e nos transcende («I cast a shadow that surpasses me»), tornando-se dependente de factores alheios à vontade humana. Por outro lado, a inclusão desta sombra na linguagem poética vai alterar a sua essência incorpórea, conforme refere o último dístico: «Behold thy myth incarnate in my flesh / Now made incarnate in Thy Psalm, O Lord» (CP 22). Assim, vertendo-a em palavras, ela já não é sombra, pois «quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo»⁷. No limite, corporiza-se num ser denominado *shrouded stranger*, que aparece como título de dois poemas escritos entre 1949 e 1951 (CP 26 e 47-48). Em relação à composição do primeiro texto, Ginsberg dá como referências *King Lear*, de William Shakespeare, e «Tom the Lunatic», de W. B. Yeats⁸. Este desconhecido seria como que um louco visionário, até um *outro* de si, visto que assume a voz da primeira pessoa. No segundo poema referido, contudo, já não é ele quem fala, mas o sujeito poético, que o transpôs do sonho para a realidade concreta das palavras, ironizando o que no texto homónimo se impunha com a seriedade de quem acredita nos sonhos que descreve.

Aparentemente retirado de «Ah! Sunflower»⁹, o significante *shrouded* comporta a significação de morte. Por conseguinte, em «A Dream» (CP 44), o *shrouded*

⁶ Tanto o vocábulo «shadow» como «bone» são recorrentes em diversos poemas desta altura: «bone» surge em «Complaint of the Skeleton to Time» (CP 17), «Fie My Fum» (CP 23), «Stanzas: Written at Night in Radio City» (CP 28) e «Ode to the Setting Sun» (CP 38); «shadow» surge igualmente em «Fie my Fum» e «On Reading William Blake's 'The Sick Rose'» (CP 6).

⁷ Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia* (São Paulo: Editora Cultrix, 1983) p. 14.

⁸ Cf. *As Ever: The Collected Correspondence of Allen Ginsberg and Neal Cassady* (Berkeley: Creative Arts, 1977) p. 93.

⁹ William Blake, *The Complete Poetry and Prose of William Blake* (1965; Nova Iorque: Anchor Books-Double Day, 1988) p. 25: «Where the Youth pined away with desire, / And the pale Virgin shrouded in snow: / Arise from their graves and aspire, / Where my Sun-flower wishes to go». O motivo do manto – ou mortalha – não se limita a estes poemas: também em «Please Open the Window and Let Me In» (CP 31) com o primeiro verso, «Who is the shroudy stranger of the night»; «Hymn» (CP 36) – «the very summa and dove of the unshrouding of finality's joy»; «Ode: My 24th Year» (CP 59) – «the weaving of the shroud goes on»; «Walking Home at Night» (CP 70) – «shrouded men».

stranger transforma-se num anjo-profeta que se revela ao poeta em sonhos e o alicia com a resolução de enigmas universais:

And so I walk and speak these lines
Which he will hear and understand.
If some poor wandering child of time
Finds me, let him take my hand,

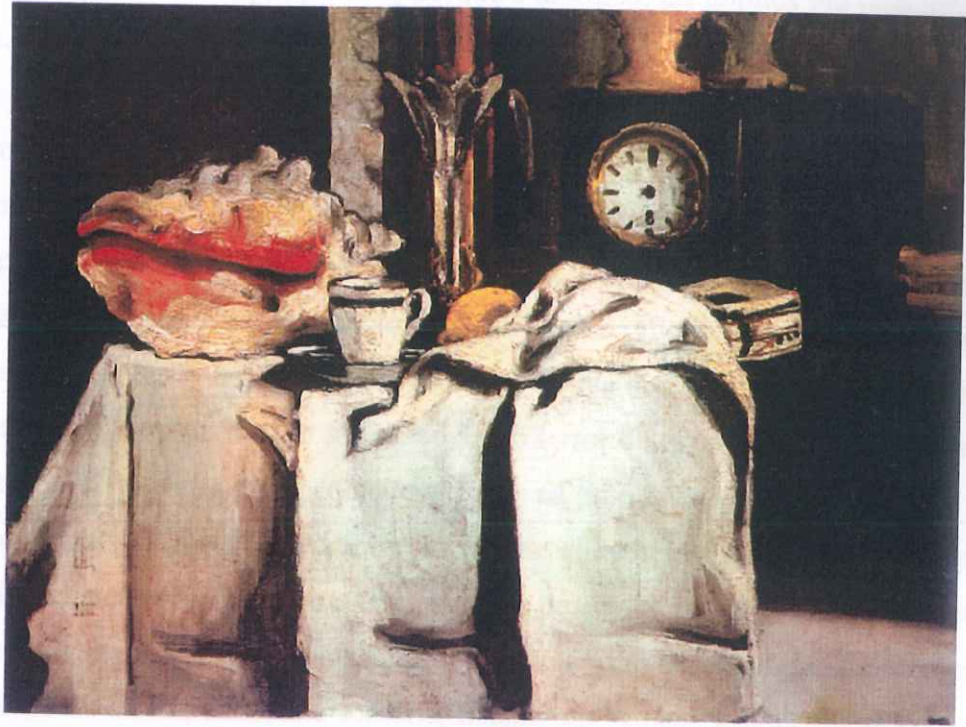
And I will lead him to the stone,
and I will lead him through the grave,
But let him fear no light of bone,
And let him fear no dark of wave,

And we will walk the double door
That breaks upon the ageless night,
Where I must come, and must once more
Return, and so forsake the light.

A primeira forma de compreender a existência é enfrentar a morte, a «noite sem idade» que, mais do que ser eterna, se tematiza na ausência de duração temporal profana. O quadro de Cézanne *La Pendule Noir*, de Cézanne, representa a ideia desta ausência de tempo profano, formulada pelo poeta¹⁰. Longe do contacto com o sagrado, no quotidiano, a morte é um acidente, fundado na incerteza e na indeterminação, um acontecimento público que encobre a angústia do *nada* do mundo. Presenciando a morte dos outros, a angústia converte-se em simples temor. Segundo Heidegger, a possibilidade da impossibilidade da existência¹¹ é a condição primeira do ser-aí (*Dasein*), e a morte, como um possível irrealizável, por oposição às coisas da vida quotidiana, cuja potencialidade se esgota em cada empreendimento, projecta o ser-aí para o futuro, como horizonte ilimitado do «poder ser». Esta pro-

¹⁰ Allen Ginsberg recorda a importância deste quadro: «I was preoccupied with Plotinian terminology, of time and eternity, and I saw it in Cézanne's paintings, an early painting of a clock on a shelf which I associated with time and eternity». Entrevista com Thomas Clark, *Beat Writers at Work: The Paris Review* (1966; Nova Iorque: The Modern Library, 1999) pp. 43-44.

¹¹ Heidegger, em *El Ser y el Tiempo*, trad. de José Gaos (1951; México: Fondo de Cultura Económica, 1962) p. 286, afirma a dado passo: «Cuanto más desembozadamente se comprende esta posibilidad, tanto más puramente 'precura' el comprender la posibilidad como la de la imposibilidad de la existencia en general».



Paul Cézanne, *La Pendule Noire*, c. 1870

jecção traduz-se em angústia, mas é a angústia que leva à compreensão da existência e à compreensão do ser, em termos ontológicos, como ser *sendo*, como verbo. Angustiar-se é compreender; mais ainda, compreender-se é encontrar-se. Porém, o poema resolve a solidão do «ser para a morte», e a singularidade desta angústia, no «ser com»¹². A morte, como conceptualização ontológica exclusivamente humana, *fala*. Mais ainda, porque fala, porque é discurso, ela implica um relacionamento intersubjectivo entre aqueles que a pensam, só podendo ser consciencializada, de início, como reflexo. A morte não se vive, mas vê-se, sente-se e pensa-se. Enquanto os pronomes da terceira pessoa singular («he» e «him») retratam o distanciamento do sujeito poético face à sua própria finitude, observando-se de fora como um desdobramento de *si*, também realçam o facto de a morte acontecer, em primeiro lugar, a *outrem*. A reflexão configura-se no reflexo, e a morte quebra a solidão¹³. No entanto, da consciência cósmica, imersa num tempo sagrado e originário concretizado no motivo do sonho, advém o terror de estar perante o fim último de todos os seres. O sujeito encontra espelhado na própria condição humana esse *nada* que caracteriza o destino do universo inteiro: «like hearing the doom of the whole universe, and at the same time the inevitable beauty of doom»¹⁴. Assim, o encontro com a morte, que de início afecta o indivíduo apenas como angústia circunscrita à intimidade da sua existência solitária, transfigura-se num sentimento de comunhão que intenta superar a intransmissibilidade do sofrimento individual: «And we will walk the double door / That breaks upon the ageless night».

Será então o movimento dialéctico entre a atracção e a repulsa da morte que, adicionado à presença de um «ser universal»¹⁵, encaminha a poética do sublime para o questionamento problematizante da existência. «The Sick Rose», poema que surgiu acompanhado pela voz de Blake durante a segunda visão, aparece como motivo poético pela primeira vez em 1948, em «On Reading William Blake's 'The

¹² Cf. Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, p. 288: «Pero, en cuanto posibilidad irreferente, sólo singulariza la muerte para hacer, en cuanto irrebasable, al 'ser ahí', en cuanto 'ser con', comprender el 'poder ser' de los otros».

¹³ Cf. Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre* (1963; Paris: PUF, 1983) p. 63.

¹⁴ Allen Ginsberg, entrevista com Thomas Clark em 1965, *Beat Writers at Work*, p. 55.

¹⁵ Cf. Ralph Waldo Emerson, «Nature», *Selected Essays*, p. 39.

Sick Rose'» (CP 6). Este texto é aquele que melhor articula a dupla sensação de luz e de obscuridade experimentada perante a aparição da «rosa» de Blake:

Rose of spirit, rose of light,
Flower whereof all will tell,
Is this black vision of my sight
The fashion of a prideful spell,
Mystic charm or magic bright,
O Judgement of fire and of fright?

What everlasting force confounded
In its being, like some human
Spirit shrunken in a bounded
Immortality, what Blossom
Gathers us inward, astounded?
Is this the sickness that is Doom?

Mais tarde, em 1950, o mesmo tema é desenvolvido no poema intitulado «An Imaginary Rose in a Book» (CP 49). Nesta abordagem posterior do grande símbolo blakiano, o poeta coíbe-se de questionar o seu significado, e, logo, não releva a ambivalência que ressalta do contraste entre o primeiro e o último versos de «On Reading William Blake's 'The Sick Rose'» («Rose of spirit, rose of light,» – «Is this sickness that is Doom?»). A rosa é antes apresentada peremptoriamente como uma flor seca, cuja fragrância se esvaiu nas reentrâncias do tempo; e, porquanto envelhecera nas páginas de um livro onde fora lida, resta-lhe uma única vertente, a da morte em petrificação: «Oh dry old rose of God, / that with such bleak perfume / changed images to blood and body to a tomb». Como é possível verificar, a segunda visão de Blake leva o poeta à consciencialização plena da morte como elemento inalienável da existência. «In Memoriam: William Cannastra, 1922-1950» (CP 57), composto em 1950, aquando da morte de um amigo que frequentava a cena artística nova-iorquina, testemunha a aceitação, embora inquieta, da finitude humana. E ainda, num poema deste mesmo ano, «Ode: My 24th Year» (CP 59), o poeta compara esta finitude à finitude do conhecimento humano, sintetizando e desmontando os símbolos perenes durante os episódios blakianos, através de um enquadramento numa situação mundana, a medida artificial da idade do poeta:

Now I have become a man
 and know no more than mankind can
 and groan with nature's every groan,
 transcending child's blind skeleton
 and all childish divinity,
 while loomed in consanguinity
 the weaving of the shroud goes on.

Finalmente, em 1953, «An Asphodel» (CP 88) compara a embriaguez a um estado moribundo, simbolizado pela referência ao asfódelo, a flor que os gregos plantavam sobre as sepulturas, por julgarem ser o alimento preferido dos mortos: «over and over eating the low root / of the asphodel». O limbo de inacção, próprio do estado que caracteriza o moribundo, pela impotência de estar entre a vida e a morte, torna-se patente nas frases quebradas e na utilização de reticências: «O dear sweet rosy / unattainable desire / ...how sad, no way / to change the mad / cultivated asphodel, / the visible reality...». Este é provavelmente o derradeiro poema a referir de forma tão explícita a frustração de não sentir a possibilidade do futuro em cada instante do presente. Os últimos dois versos retratam a nudez, que irá tornar-se central na poesia de Allen Ginsberg a partir da descoberta de «Howl»: «my only rose tonight's the treat / of my own nudity».

Todo este processo repercute-se, daqui em diante, em mudanças sucessivas do posicionamento do sujeito poético face à poesia. Aludindo ao poema de Keats «Ode to a Nightingale», que atribui à poesia o poder de revelação, o poeta descreve, numa carta a Neal Cassady, pela altura das primeiras visões, as experiências proféticas que originaram a nova consciência de si e do mundo:

Finally in a few moments of dispassion & self forgetfulness I experienced the first warning flashes of the transcendence which I had so long been seeking. They were in many ways reminiscent of weed experiences [...]. But all these [...] have been incomplete presages of the full light that has been given to me in the last month. I have had moments of *absolute, valid, literal* knowledge: I have seen the Nightingale at last¹⁶.

¹⁶ Carta a Neal Cassady, escrita em Agosto de 1948, *As Ever*, p. 44. Este passo parece reiterar o referido poema de Keats, onde se diz que a poesia induz um estado comparável ao da embriaguez: «Away! away! for I will fly to thee, / Not charioted by Bacchus and his pards, / But on the viewless wings of Poesy [...]». John Keats, «Ode to a Nightingale», *John Keats' Poems* (1906; Lon-

O rouxinol apresenta-se como símbolo poético de metamorfoses perceptivas e ontológicas, em que o olhar é transfixado por uma transcendência que incorpora o universo inteiro e, em última análise, se confunde com ele. Todavia, a radicalidade dos episódios visionários está em absorver esta transcendência e, por fim, possuí-la, convertendo-a numa *emanação* do próprio desejo. «L'infini dans le fini», afirma Emmanuel Levinas, «se produit comme Désir. Non pas comme un Désir qu'apaise la possession du Désirable, mais comme le Désir de l'Infini que le désirable suscite, au lieu de satisfaire»¹⁷. Por isso, o desejo do infinito não se constitui como objecto de conhecimento; o desejo é antes a *medida* do infinito. Ao contrário da necessidade, que se integra num círculo cujos limites circunferenciais garantem a sua finitude e a sua consequente satisfação, o desejo não se insere em qualquer forma geométrica, antes se reproduz *ad infinitum* como dialéctica entre o movimento para o absolutamente *outro* e o regresso a *si*. Deste modo, o *esquecimento de si* não deverá ser entendido como uma pura anulação do sujeito, mas como uma abertura do sujeito, reformulando-se num pensamento que *pensa mais do que pensa*¹⁸. Esta abertura para o infinito implica pelo menos uma ausência parcial do *eu*, enquanto identidade histórica, pois é a construção egotista que condiciona a visão e que impede a consciência de contemplar o céu numa flor¹⁹. Retomando as palavras de Blake:

dres: Everyman's Library, 1969) p. 190. O rouxinol – *nightingale* significa literalmente «aquele que canta à noite» – aparece também como símbolo da voz poética a soar pelo silêncio da noite em «The Nightingale», de S. T. Coleridge (*Lyrical Ballads*, pp. 152-156) e como corporização da figura do poeta em «A Defence of Poetry», de Shelley: «A Poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds». Percy B. Shelley, *Shelley's Poetry and Prose* (Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1977) p. 486. Veja-se também, a propósito da utilização do vocábulo *nightingale*, «A Very Dove» (CP 7), penúltimo verso, e «Psalm II» (CP 20), primeiro verso da segunda estrofe.

¹⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini: Essai sur l'Extériorité* (Haia: Martinus Nijhoff, 1961) p. 21. O desejo da transcendência de que fala Ginsberg resulta de um desejo metafísico, isto é, «il désire l'au-delà de tout ce qui peut simplement le compléter». Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 4.

¹⁸ Cf. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 33: «L'infini n'est pas 'objet' d'une connaissance – ce qui le réduirait à la mesure du regard qui contemple – mais le désirable, ce qui suscite le Désir, c'est-à-dire ce qui est approchable par une pensée qui à tout instant *pense plus qu'elle ne pense*».

¹⁹ Cf. Allen Ginsberg, entrevista com Thomas Clark, *Beat Writers at Work*, p. 55: «a breakthrough from ordinary habitual consciousness into consciousness that was really seeing all of heaven in a flower». Ideia retirada dos versos de Blake: «To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour». «Auguries of Innocence», *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, p. 490.

«He who sees the Infinite in all things sees God. He who sees the Ratio only sees himself only»²⁰.

Mas, mais do que isto, o desejo do poeta, tal como o desejo de Santa Teresa de Ávila, brota de um estado erótico centrado no sofrimento, se bem que a libertação de energia sexual tenha sido mais uma causa do que um efeito das suas visões. O sofrimento, em primeiro lugar, é o sofrimento psíquico de quem está imerso na solidão total. Porém, é como ser solitário que o místico desenvolve a capacidade de se transcender. Não por acaso, a ego-distanciação acima referida resultou da *descen-tração* onanista. A ausência de qualquer pensamento mundano, o total desapego tanto ao materialismo como ao espiritualismo, enfim, a calma profunda que advém de não estar em lugar algum, culminou no êxtase de se encontrar, finalmente, fora de si. Por outras palavras, o auto-erotismo, induzindo um estado entre a vida e a morte, oferece a ilusão de se estar no cerne da continuidade²¹. Ilusão, porquanto o ser humano é, por excelência, um ser descontínuo, como relevou Georges Bataille. E a esta saída da descontinuidade para a continuidade chama-se desejo, ou a busca da totalidade perdida, parafraseando Platão e o mito de Aristófanes²². O desejo do infinito no finito²³, o desejo do transcendente na imanência da satisfação corporal, e, por fim, a irradiação do núcleo sexual para lá dos limites constrangedores da matéria do corpo, levam a poesia a cristalizar-se, dela transparecendo a luz

²⁰ William Blake, «There is No Natural Religion», *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, p. 2. Ou, nas palavras de Paul Valéry, «Le moi le plus éternel est le plus impersonnel». «Le Moi et la Personnalité», *Cahiers II* (Paris: Gallimard, 1974) p. 281.

²¹ Apenas em 1960, no poema intitulado «Psalm IV» (CP 238), é que seriam registadas integralmente as origens da continuidade acima referida: «Now I'll record my secret vision, impossible sight of the face of God: / It was no dream, I lay broad waking on a fabulous couch in Harlem / having masturbated for no love, and read half naked an open book of Blake on my lap / Lo & behold! I was thoughtless and turned a page and gazed on the living Sun-flower / and heard a voice, it was Blake's, reciting in earthen measure[...]». Daí que um dos caminhos para a satisfação espiritual, «an endless activity», seja, também segundo o poeta, a sexualidade. Cf. *Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness* (Nova Iorque: McGraw-Hill, 1974) p. 112. Veja-se igualmente o relato do poeta em *Beat Writers at Work*, pp. 51-52, e a análise de Paul Portugés, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*, p. 105.

²² Cf. *The Symposium*, trad. de Walter Hamilton (Londres: Penguin Books, 1982) p. 64.

²³ Goethe, em «Parábolas, Sentenças, Provérbios», fala precisamente da procura do infinito no finito: «Se queres caminhar pra o Infinito, / Anda pra todos lados no Finito». J. W. Goethe, *Poemas*, trad. de Paulo Quintela (1949; Coimbra: Universidade de Coimbra, 1958) p. 203.

interna que deixa ver mais do que os olhos vêem. E Ginsberg apercebe-se de que se vê na escuridão do mundo e à luz da alma²⁴.

Trata-se, pois, de um estado de *iluminação intelectual* em que o desejado, o invisível, se torna visível, como se o rosto do universo de repente aparecesse na consciência do poeta e o conduzisse «acima do ser»²⁵. E o rosto do universo aparece no rosto humano, conforme se verifica pela reflexão de Ginsberg sobre as alterações perceptivas de que fora alvo durante e após as visões de Blake, numa entrevista datada de 1965:

What I was speaking about visually was, immediately, that the cornices in the old tenement building in Harlem across the backyard court had been carved very finely in 1890 or 1910. And were like the solidification of a great deal of intelligence and care and love also. So that I began noticing in every corner where I looked evidences of a living hand, even in the bricks, in the arrangement of each brick. Some hand had placed them there – that some hand had placed the whole universe in front of me. [...] Or that God was in front of my eyes – existence itself was God²⁶.

A particularidade das suas visões reside na apreensão fenomenológica de tudo o que o rodeia, de tal modo que a percepção de dados sensoriais se transmuda numa vivência profunda que desvenda a face originária do objecto, há muito esquecida pela opacidade do olhar quotidiano. E, em «Psalm IV» (CP 238), o prédio irradia uma vida própria, fundada na inteligência do rosto: «each brick and cornice stained with intelligence like a vast living face». O objecto presentifica-se como puro fenómeno, como algo cujo sentido nasce apenas no momento da sua revelação, quando a sua qualidade de objecto se *constitui* na consciência intencional²⁷ atra-

²⁴ Cf. Plotino, *The Six Enneads*, Sexto Tratado, «Beauty», Secção 8: «all this order of things you must set aside and refuse to see: you must close the eyes and call instead upon another vision which is to be waked within you, a vision, the birth-right of all, which few turn to use». Online, trad. de B. S. Page e Stephen Mackenna. Para além de Plotino e de Sta. Teresa de Ávila, Ginsberg lera S. João da Cruz (*The Mystical Doctrine of St. John of the Cross*), William James (*The Varieties of Religious Experience*) e Platão (*Phaedrus*). Cf. Paul Portugés, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*, p. 100.

²⁵ Cf. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 273.

²⁶ Allen Ginsberg, entrevista com Thomas Clark, *Beat Writers at Work*, p. 54.

²⁷ Segundo Edmund Husserl: «Conscious processes are also called *intentional*; but then the word intentionality signifies nothing else than this universal fundamental property of consciousness: to be consciousness of something; as a *cogito*, to bear within itself its *cogitatum*». Edmund

vés da linguagem. De forma muito significativa, a vivência do objecto convoca a presença do trabalho humano que lhe deu origem, culminando na coincidência espaço-temporal do passado e do presente. Não se trata de atribuir uma alma à natureza, ou de resvalar para o panteísmo, mas de *animar*, no sentido etimológico da palavra, construções mortas através de um processo de osmose – a solidez das formas tornada fluida pela vivência humana²⁸. Ao divinizar este processo, e ao identificar a própria existência com Deus, Ginsberg manifesta a pretensão de rasgar a superfície cristalizada do objecto e dele abstrair a sua essência pura, ou *eidós*²⁹. Ver esta essência ainda é o mesmo que ver Deus. Contudo, sejamos claros: a ideia de Deus não se esgota na imagem de um ser divino todo-poderoso e inalcançável, antes se materializa nesse conhecimento *absoluto, válido e literal* que confere sentido à solidão humana e se rarefaz na voz sem corpo que o chama.

Vislumbrando Deus em todas as coisas, Ginsberg torna-se *poeta-profeta*³⁰, e a poesia passa a ter a função de ver e de *dar a ver* «mistérios indizíveis», levando-o a assumir uma postura comunicativa face ao resto da humanidade. Segundo a definição de Allen Ginsberg, a profecia é a transmissão, através do espaço e do tempo,

Husserl, *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, trad. de Dorion Cairns (Haia: Martinus Nijhoff, 1964) p. 33.

²⁸ Num dos últimos episódios desta natureza, o poeta parece ter experimentado um contacto ainda mais profundo com o seu semelhante, ao folhear «The Human Abstract» de Blake (*The Complete Poetry and Prose*, p. 27): «there was a bookstore clerk there who I hadn't paid much attention to [...]. But anyway I looked into his face and I suddenly like saw a tormented soul [...]. But all of a sudden I realized that *he* knew also, just like I knew. And that everybody in the bookstore knew, just like I knew. [...] They all had the consciousness, it was like a great *unconscious* that was running between all of us that everybody *was* completely conscious, but that the fixed expressions that people have, the habitual expressions, the manners, the mode of talk, are all masks hiding this consciousness». Entrevista com Thomas Clark, *Beat Writers at Work*, pp. 57-58.

²⁹ «*Empirical or individual intuition can be transformed into essential insight [...]. The object of such insight is then the corresponding pure essence or eidós [...]*». Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, trad. de W. R. Gibson (Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1958) p. 54.

³⁰ C. M. Bowra distingue entre poesia política e poesia profética, sendo esta baseada na recusa da superioridade da ciência em relação aos poderes imaginativos. A visão do poeta-profeta insere-se numa cosmovisão religiosa que supera os condicionalismos menores de qualquer ideologia: «The prophet-poet is free to speak with a lofty detachment in his own personal voice. He need not belong to any recognisable group in thought or belief, nor need he be an adherent of any established system of religion or ethics. He is at liberty to develop his own idiosyncrasies». C. M. Bowra, *Poetry and Politics: 1900-1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966) p. 36. Poder-se-á afirmar que o conceito de poeta-profeta equivale à articulação feita por Blake entre o Génio Poé-

de uma verdade passível de ser entendida universalmente: «What prophecy actually is is not that the bomb will fall in 1942. It's that you know and feel something which somebody knows and feels in a hundred years»³¹. Trata-se de uma noção muito particular, que coloca em primeiro plano o carácter intersubjectivo da poesia, onde a vidência interessa apenas na medida em que se volta do *mesmo* para o *outro* e em que estabelece uma via de comunicação. O poeta assume-se numa voz simultaneamente exterior e interior ao tempo, isto é, deverá, por um lado, transformar-se numa voz pessoal, fiel à sua situação espaço-temporal, e, por outro, elevar-se como consciência suprema da universalidade última do Ser. Neste sentido, o lugar da profecia é um lugar deserto, brotando de um tempo indefinido que surge em todos os tempos, um tempo sagrado e envolvente, como a *ageless night* que aparece em «A Dream». O verdadeiro poema será, então, aquele em que é atingido «a sense of being self-prophetic master of the universe»³², não através de uma linguagem alegórica ou simbólica, mas pela difusão de uma fala que envolve o tempo e é envolvida pelo tempo. Por conseguinte, o poema intenta incorporar um *outro* que se quer a alteridade de *todos*: «It's more of a seeking out of eternal consciousness, or trying to articulate an eternal state of consciousness, or seeking a response from other self in terms that I was talking about before – that we are really all one self»³³. Concluindo, o conceito de profeta deriva, em primeiro lugar, de uma concepção monista do mundo, em que a multiplicidade esconde a unidade, ou, ainda, em que todos os seres vivos participam do Uno através da «simpatia» e da «correspondência», fora de qualquer noção de tempo mensurável³⁴. Assim, encontran-

tico e o Espírito da Profecia em «All Religions are One». *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, p. 1.

³¹ Entrevista com Thomas Clark, 1965, *Beat Writers at Work*, p. 42.

³² Allen Ginsberg, entrevista com Thomas Clark, *Beat Writers at Work*, p. 68.

³³ Allen Ginsberg, *Allen Verbatim*, p. 11.

³⁴ A propósito da noção do Uno, veja-se *The Six Enneads*, em especial o Segundo Tratado, «The Heavenly Circuit», Secção 1: «The dominant in a living thing is what compasses it entirely and makes it a unity». A relação entre ser e tempo encontra-se delineada na Fifth Tractate, «Happiness and Extension of Time», Secção 7: «We must not muddle together Being and Non-Being, time and eternity, not even everlasting time with the eternal; we cannot make laps and stages of an absolute unity; all must be taken together, wheresoever and howsoever we handle it; and it must be taken at that, not even as an undivided block of time but as the Life of Eternity, a stretch not made up of periods but completely rounded, outside of all notion of time». Como diz Ginsberg, num poema

mático. Na secção do poema supracitada, esta convergência desenvolve-se em dois campos semântico-discursivos claros: de um lado, a memória de um tempo perdido; do outro, a história reconquistada pela presença das palavras. Mas, mais do que na produção de uma «mensagem» e no acto de a «transmitir», a relevância destas formulações está no facto de a vida e a morte se encontrarem representadas dentro do texto. Ao desafiar a consciência, isto é, ao pôr em causa a sua mortalidade, o sujeito poético assiste à aparição de si aos olhos do *outro*, digamos, desde a sepultura³⁹. E nisto consiste a sua religiosidade: não contente em deixar o testemunho poético às gerações vindouras, Ginsberg elabora o momento de criação como se já de futuro se tratasse. O seu futuro, manifesto na utilização do passado simples do verbo *to see* («thru memory of what I living once saw»), estará sempre no presente do leitor, através do tempo verbal presente e do pronome demonstrativo *this* nos três últimos versos. O poeta morrerá, mas o discurso sobrevive, transportado pelo papel como por uma máquina do tempo.

Ainda de acordo com a perspectiva poético-profética, o poeta proclama, em 1952: «I would like to fit the whole world and its very solid and apparent mysteries here»⁴⁰. Este propósito levanta uma outra questão, que se manifesta com intensidade na poesia de Allen Ginsberg, e na poesia da *Beat Generation* em geral. O advento de uma sociedade intolerante, bem como o clima político originado pelo fim da guerra, influenciam a atitude filosófica dos intelectuais cujas mentalidades se formaram pela leitura de autores como Oswald Spengler, Rimbaud e Baudelaire. Cientes de que os padrões de normalidade assimilados pela grande maioria não correspondiam ao seu ponto de vista, reagiram contra a repressão e puseram em causa determinados condicionalismos sociais. Em 1972, Ginsberg recorda o fosso que mediava entre a

³⁹ Afirma Levinas: «La différence entre «apparaître dans la histoire (sans droit à la parole) et apparaître à autrui tout en assistant à sa propre apparition – distingue mon être politique de mon être religieux». Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 231. Veja-se, também, a propósito do futuro da morte no presente do poema, *Journals Mid-Fifties: 1954-1958* (1995; Nova Iorque: HarperPerennial, 1996) p. 251-252: *While I was alive / I knew that others would come // While I was alive / I wrote as if I would die [...]*. Como diz Walt Whitman, no poema «So Long!», a propósito do futuro e da morte: «To conclude, I announce what comes after me». Walt Whitman, *The Complete Poems* (Londres: Penguin, 1986) p. 511.

⁴⁰ Allen Ginsberg, comentário datado de Abril de 1952. Veja-se *Journals Early Fifties Early Sixties*, p. 8.

percepção particular do real e a visão imposta pelos órgãos oficiais norte-americanos: «[...] the first perceptions that we were having, that first perceptions that we were separate from the official vision of history and reality, began around '45, '46, '47. [...] So we realized there was simply a separation between our thought, between private consciousness and public consciousness»⁴¹. Daí que Ginsberg componha, em 1950, «The Terms in Which I Think of Reality» (CP 50), cujo título já indicia uma viragem do exterior para o interior e a aceitação do real como sendo determinado, em parte, por quem o pensa: «Reality is a question / of realizing how real / the world is already». O problema não está na definição da realidade. A realidade em si é uma *pergunta*, para a qual nunca haverá uma resposta definitiva; perguntando, contudo, o mundo ganha forma. Por outro lado, o real socialmente determinado, como pura aparência, esconde outros lugares, que só consegue ver quem for capaz de se abstrair.

A recusa de uma realidade objectiva imposta por uma «consciência pública» incita à procura de um espaço interior, onde as imagens, por vezes alucinantes, possam existir sem qualquer ligação a estereótipos massificados. Daí o recurso a substâncias que impossibilitem o domínio destes estereótipos sobre a personalidade⁴².

⁴¹ «The New Consciousness», entrevista de Agosto de 1972, *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977* (San Francisco: Grey Fox Press, 1994) p. 71-72.

⁴² Tal como os românticos Coleridge e De Quincey escreveram sob o efeito de ópio, Ginsberg induziu artificialmente estados alterados através do uso de várias substâncias químicas, entre elas, peiote, marijuana, éter, gás hilariante, ópio, heroína, LSD, mescalina, ayahuasca /yage e psilocibe. Aliás, a experiência com drogas fazia parte, em maior ou menor grau, da maneira de estar de escritores do seu meio. *The Yage Letters*, obra epistolar escrita em colaboração com William Burroughs, documenta a procura de *yage*, substância obtida a partir da planta sul-americana *banisteriopsis caapi*. Ginsberg afirma ter lido (Cf. *Journals Mid-Fifties*, p. 411) a obra de Antonin Artaud *D'un Voyage au Pays des Tarahumaras*, vinda a lume em 1945, onde, num ensaio intitulado «La Danse du Peyotl», é descrito o rito índio em que o peiote é usado para induzir um estado semelhante ao estado visionário. Cf. *Les Tarahumaras* (Paris: Gallimard, 1990) pp. 53-66. Existem numerosos poemas centrados sobre este tipo de experiências: «Laughing Gas» (CP 189-199), «Mescaline» (CP 228-230), «Lysergic Acid» (CP 231-234), «I Beg You Come Back & Be Cheerful» (CP 235-237), «Aether» (CP 242-254) e «A Methedrine Vision in Hollywood» (CP 380-381). Contudo, é forçoso discordar de Louis Simpson, para quem a utilização de estupefacientes constitui uma questão inultrapassável na análise da poesia de Allen Ginsberg: «Any discussion of Ginsberg's poetry must take his use of drugs into account. [...] Drugs made it easier for him to express his personality and confirmed him in the belief that the self is the center of everything». *A Revolution in Taste: Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath and Robert Lowell* (Nova Iorque: Macmillan, 1978) p. 66. Também não é evidente que estes estados tenham conduzido o autor à «crença de que o ser é o centro de tudo». Ademais, o facto de certos estupefacientes erradicarem a diferença entre o real e o irreal, conforme afirma o autor na página seguinte da mesma obra, não constitui

Em «In Back of the Real» (CP 113), de 1954, Ginsberg mostra esse lado obscuro onde o mundo dos objectos e o mundo da imaginação se entrelaçam. A linguagem figurativa e o descritivismo cedem à intencionalidade de um sujeito que se vai apropriando, lentamente, dos objectos e os reconduz, através de mecanismos de associação, ao seu sentido simbólico. A realidade dos objectos sofre uma alteração profunda, ao ser submetida aos poderes imaginativos do poeta, cuja consciência arranca do visível a face invisível da *significância* em movimento:

railroad yard in San Jose
 I wandered desolate
 in front of a tank factory
 and sat on a bench
 near the switchman's shack.

A flower lay on the hay on
 the asphalt highway
 – the dread hay flower
 I thought – It had a
 brittle black stem and
 corolla of yellowish dirty
 spikes like Jesus' inchlong
 crown, and a soiled
 dry center cotton tuft
 like a used shaving brush
 that's been lying under
 the garage for a year.

Yellow, yellow flower, and
 flower of industry,
 tough spiky ugly flower,
 flower nonetheless,

um traço que os distinga da imaginação poética. Inclusive, Baudelaire afirma, em «Le Poème du Haschisch», que o haxixe confere poderes imaginativos, mas que, ao mesmo tempo, suprime a capacidade de deles retirar algum proveito: «il est de la nature du haschisch de diminuer la volonté, et qu'ainsi il accorde d'un côté ce qu'il retire de l'autre, c'est-à-dire l'imagination sans la faculté d'en profiter». Charles Baudelaire, «Les Paradis Artificiels», *Oeuvres Complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) p. 584.

with the form of the great yellow
 Rose in your brain!
 This is the flower of the World

Nesse mesmo ano, «Siesta in Xbalba» (CP 97-106), onde foi integrado o poema «Return to these States» (CP 106-110), como segunda parte e subtítulo, indicando uma deslocação geográfica do México para aos Estados Unidos⁴³, constitui a primeira grande tentativa de transcrever as reentrâncias da mente em contemplação. Repleto de reflexões meta-poéticas que explicitam o próprio momento da escrita, «Siesta in Xbalba» recria o ambiente de uma tarde calma, quando o sonho se presentifica à consciência: «let the mind fall down» (97); «until exhausted with / its action and contemplation / my soul might shatter» (98); «my own crude night imaginings, / my own crude soul notes taken down / in moments of isolation» (99). Ginsberg descreve, em 1954, a técnica utilizada na feitura do poema: «All old forms of Empty Mirror poems now fallen together and synthesized in such manner that the casual fragments of thought, or images, some very strong and powerful, very much paralleling the development of an intense meditation lying in a hammok just thinking along [...] all falling together in a kind of perfect sequence like a wordsworth meditation»⁴⁴. Gradualmente, verificando que a fase iniciada em 1948 terminara, e que não mais seria objecto de revelações tão profundas, o poeta parte para a busca da revelação imanente. Dentro de si, encontra um território ainda por explorar, e inaugura um novo período de criação intensiva, durante o qual finalmente fixa o centro regulador de todos os seus interesses: a poesia.

O ano decisivo é 1955. De regresso aos Estados Unidos, o poeta deixara Nova Iorque e mudara-se para San Francisco. «Malest Cornifici Tuo Catullo» (CP 123), título retirado do verso inicial de um poema de Catulo⁴⁵, testemunha o amadureci-

⁴³ Antes de partir para a Califórnia, onde compôs o seu celebrado «Howl», Ginsberg lança-se numa viagem solitária pelo México. Durante cinco meses, de Dezembro de 1953 até Junho de 1954, percorre vilas, cidades e ruínas, desligado de amigos e conhecidos. Veja-se Graham Caveney, *Screaming with Joy: The Life of Allen Ginsberg* (Londres: Bloomsbury, 1999) p. 64 e *Journals Early Fifties Early Sixties*, pp. 29-71.

⁴⁴ Carta a Neal Cassady, 12 de Maio de 1954, *As Ever*, p. 182.

⁴⁵ Trata-se do poema XXXVIII. Cf. *Catulo: Poesias*, trad. de Agostinho da Silva (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933) pp. 32-33.

mento intelectual, poético e afectivo, firmado numa mudança de vida radical⁴⁶. Mais do que uma mudança, é um deslocamento de perspectiva, uma telescopagem dos pormenores subjacentes à poesia, em detrimento dos detalhes insignificantes das atribuições quotidianas, que em nada contribuem para a resolução de questões poético-existenciais mais vastas. Na primeira fase, que podemos situar no período compreendido entre 1948 e 1955, os seus textos poéticos constituíam uma tentativa – pontuada por experimentalismos diversos com efeitos rimáticos e ostentando uma ligação formal clara com a poesia de William Carlos Williams⁴⁷ e William Blake –, de chegar a um método de composição pessoal. Já em 1949, «Paterson» prenuncia a proeza de «Howl», esse grito heteróclito, sublime e infernal que arrasta o poeta para a luz da ribalta. Veja-se algumas linhas de «Paterson» (CP 40):

I would rather go mad, gone down the dark road to Mexico, heroin dripping in my veins,
 eyes and ears full of marijuana,
 eating the god Peyote on the floor of a mudhut on the border
 or laying in a hotel room over the body of some suffering man or woman;

e de «Howl» (CP 126):

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,
 dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,
 angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo
 in the machinery of night,
 who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural
 darkness of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz,

⁴⁶ Ginsberg conhece, através do pintor Robert LaVigne, Peter Orlovsky, a pessoa que irá acompanhá-lo pelos seus trajectos, durante mais de 40 anos, até à sua morte em 1997. Eis o que o poeta diz na altura sobre a relevância desta descoberta: «The immense satisfaction I take in this liaison with Peter as once and for all attaining a fulfillment without which life loses formal significance – no future possible till that's done. [...] I am on the verge of a great discovery. And the poems to write». Anotado em 5 de Janeiro de 1955, *Journals Mid-Fifties*, p. 82. Para além disto, um outro acontecimento muda para sempre a posição vital de Ginsberg: decide seguir um caminho próprio e abandonar a profissão que exercia na área de *marketing*, dedicando-se por inteiro à satisfação das suas vontades, nomeadamente a de escrever poesia.

⁴⁷ O poema mais representativo da passagem do poeta pela poesia de William Carlos Williams, e pelo imagismo, será «The Bricklayer's Lunch Hour» (CP 4). Todavia, «Paterson» mantém afinidades tanto literárias, como extra-literárias, com a poesia de Williams, pois ambos viveram em Paterson, New Jersey. Inclusive, parte de uma carta de Ginsberg a Williams encontra-se transcrita no livro V de *Paterson*. Cf. *Paterson*, pp. 462-463.

who barred their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan angels staggering on tenement roofs illuminated,

Com efeito, «Howl» resulta de um esforço para chegar a uma forma de expressão com um significado equivalente ao conteúdo da mensagem que pretende veicular. A semente fora lançada, com algumas das características do resultado final. Todavia, «Paterson» carece do padrão versificatório de «Howl», que consiste, como salientou Jacqueline Ollier, na repetição e na variação, técnica já utilizada por Whitman em *Leaves of Grass*, mais manifestamente em «Song of Myself». Com Ginsberg, a variação ganha precedência sobre a repetição, muito embora esta se encontre já na Bíblia e em Christopher Smart⁴⁸. Note-se que a anáfora *who*, que aparece a partir do terceiro verso, não é acentuada, nem se mantém inalterada até ao final da primeira parte. Por outro lado, os versos, pela sua extensão, criam no leitor a sensação de falta de ar, quase como que afogando nas correntes de um rio turbulento: «c'est le verset de Ginsberg qui sinue au fil des pages et nous entraîne dans son labyrinthe vertigineux. Accents colorés, brusques trous noirs, éclairs dans la nuit, ruptures constantes de rythme à l'intérieur d'un mouvement continu»⁴⁹. John Schmit sugere que o poeta não é o destruidor, mas o destruído, auto-destruído pela sua capacidade perceptiva, pela forma como entrevê, em tudo o que o rodeia, o sentido secreto das imagens⁵⁰. E, realmente, o primeiro verso do poema começa

⁴⁸ Allen Ginsberg equaciona a importância da prosódia em Christopher Smart e na Bíblia: «The elasticity of the long verse line of Christopher Smart is the immediate inspiration by ear. No other English verse plays with humorous quantitative delicacy of line, variably long or short, counterpointed to its neighbors in such accurate balance. [...] Blake's prophetic verse has similar integrity derived from Hebrew Biblical prosody». *Howl: Original Facsimile, Transcript and Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts and Bibliography* (Nova Iorque: Harper & Row, 1986) p. 175.

⁴⁹ Jacqueline Ollier, «Répétition et Variations dans la Poésie Américaine Moderne et Contemporaine», *Corps Écrit* 15 (Setembro 1985): 133. Num passo do mesmo artigo, a autora reitera a relevância do verso whitmaniano seguida por Ginsberg: «Il faudra cependant attendre un siècle après la parution des *Feuilles d'Herbe* pour que la forme whitmanienne de Répétition /Variations réapparaisse dans toute sa force primordiale, dans la première oeuvre d'un poète originaire – ô coïncidence! – de Paterson, New Jersey, et protégé de William Carlos Williams: Allen Ginsberg» (pp. 132-133).

⁵⁰ Cf. John Schmit, «Walt Whitman and the Development of American Free-Verse Poetics», dissertação (University of Texas at Austin, 1987) p. 243: «Allen Ginsberg, too, rejects the doctrine of the landscape, but in his poetic vision the mind's creative power does not lead to ox-like being

com «I saw», funcionando como mote que introduz uma densidade temático-visual, «a curious amalgam of graphic realistic reference and surrealist image»⁵¹, cuja abordagem só termina no fim da primeira parte, precisamente quando aparece o ponto final.

Assim, o visionarismo iniciado com Blake alarga-se a um tipo de visão já desprovido do desejo da transcendência ou do infinito. A par de William Blake, Cézanne constitui uma referência fundamental, sendo a partir do estudo das suas cartas e dos seus quadros que Ginsberg deu expressão ao método de composição poética, apropriando-se da fórmula de reconstituição de *sensações*: «I am like Cézanne, sketching»⁵². A reconstituição destas pequenas sensações envolve uma dupla experiência ocular, porque, enquanto o poeta olha, concentra-se no seu próprio olhar – a transparência ocular emersoniana levada às suas últimas consequências: «il se voit voyant»⁵³. A poesia incorpora, no decurso dos anos, esta exploração, acabando por aprofundar uma linha temático-discursiva relacionada com a fenomenologia da percepção. Conquanto o poeta faça pouco uso da terminologia fenomenológica para falar da criação poética, esta vertente não deixa de se manter uma presença estável, em particular desde 1955. E, de facto, ao analisarmos o lado visionário da sua poesia, vemos que a atitude fenomenológica corresponde, em termos gerais, à intencionalidade da visão: ver para lá da aparência do mundo e das coisas. A reflexão desenvolvida por Ginsberg sobre as visões, em 1965, que já foi referida, evidencia esta atitude.

or augustness. Rather, passages from 'Howl' suggest that the imagination is overcome by madness, or that vision, like poetry to Stevens, is a 'destructive force'. The difference is that for Stevens, poetry, like misery, 'is a thing to have, / a lion, an ox in his breast'. For Ginsberg the poet is not the destroyer (of old images, things that need to be thrown on the dump), but the destroyed, undone perhaps by his ability to see».

⁵¹ Marjorie Perloff, «A Lion in Our Living Room», *Poetic License: Essays on Modernist and Post-Modernist Lyric* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1990) p. 208.

⁵² Allen Ginsberg, *Journals Early Fifties Early Sixties*, p. 8. Paul Cézanne refere de forma incisiva a centralidade da sensação para a concepção de uma obra de arte: «Car si la sensation forte de la nature – et certes, je l'ai vécue – est la base nécessaire de toute conception d'art, et sur laquelle repose la grandeur et la beauté de l'œuvre future [...]». Carta a Louis Aurenche, Aix, 25 de Janeiro de 1904, *Correspondance* (Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1978) p. 298.

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1964; Paris: Gallimard, 1999) p. 18.

Esta vertente vai reflectir-se no método composicional. O «mundo inteiro» e todos os seus «mistérios» serão filtrados pela consciência, uma vez que só se inserem na textualidade do poema depois de operadas modificações fundamentais à sua estrutura. O mundo como construção social, que se *oferece* ao conhecimento imediato pela consistência das suas formas, é, por definição, sólido e finito⁵⁴. Por isso se torna imprescindível romper os seus limites e efectuar uma redução fenomenológica, ou *epoché*, que consiste em colocar entre parênteses o mundo petrificado pela sedimentação de sentidos, para o apreender como movimento de significações manifesto na corrente cogitacional⁵⁵. Deste modo, Ginsberg assimila qualquer manifestação espaço-temporal a partir do desenrolar da sua própria consciência, voltando-se do exterior para uma interioridade aberta e intencional. Em suma, só se diz o mundo fora do mundo⁵⁶, e os «mistérios indizíveis» apenas se tornam dizíveis quando o mundo se desloca da sua exterioridade e aparece na consciência intencional. Por outro lado, uma vez que toda a realidade se condensa no organismo pessoal, as fronteiras gnosis-ontológicas entre sujeito e objecto tornam-se difusas, e o sujeito, ao *viver* o objecto, não o distingue da vivência que já é a sua:

The knower knows the know. (Subject
& object disappeared, means
Subject knows itself no more left
in Being but one Know)⁵⁷

⁵⁴ «Le monde, par les formes, est stable et fait de solides. Les objects se définissent par leur finitude: la forme est précisément cette façon de finir où le fini est à la foi le défini et s'offre déjà à l'apprehension». Emmanuel Levinas, *De L'Existence à L'Existant* (1963; Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1993) p. 63.

⁵⁵ Cf. Edmund Husserl, *Cartesian Meditations*, pp. 20-21: «This universal depriving of acceptance, this 'inhibiting' or 'putting out of play' of all positions taken toward the already-given Objective world and, in the first place, all existential positions (those concerning being, illusion, possible being, being likely, probable, etc.), – or, as it is also called, this 'phenomenological epoché' and 'parenthesizing' of the Objective world – therefore does not leave us confronting nothing. On the contrary we gain possession of something by it; and what we (or, to speak more precisely, what I, the one who is meditating) acquire by it is my pure living, with all the pure subjective processes making this up, and everything meant in them, *purely* as meant in them: the universe of 'phenomena' in the (particular and also the wider) phenomenological sense».

⁵⁶ Segundo Levinas: «Ce n'est pas dans le monde que nous pouvons dire le monde». Emmanuel Levinas, *De l'Existence à l'Existant*, p. 64.

⁵⁷ Allen Ginsberg, *Journals Early Fifties Early Sixties*, p. 131. Este poema insere-se dentro da concentração zen *samadhi*, que faz desaparecer a fronteira entre o sujeito e o objecto, e onde «expe-

Neste poema, composto a 10 de Agosto de 1960, na sequência da ingestão de *ahayusca*, aquele que «conhece o conhecer», ou que apreende o processo cognitivo, é quem detém a chave de todo o conhecimento. Na determinação deste processo, edifica-se uma base epistemológica que origina uma espécie de gramática generativa de todos os fenómenos possíveis, ou fenomenologia. Além disso, o próprio sujeito do conhecimento transfigura-se em *objecto* de conhecimento – conhecendo *aquele que conhece*. Para além de dar a ver o mundo como se o visse pela primeira vez, esta vertente vai determinar aparecimento de um «ego transcendental» *visando* o seu próprio visar: «How do we *think* is the problem. How do we actually think? In other words, this is like a form of Yoga: attempting to pronounce aloud the thoughts that are going through your head. But to do that you have to figure out *how* the thoughts are going through your head»⁵⁸. Mais ainda, isto é exequível apenas dentro do seu próprio *existir*, de onde emerge e para onde regressa o *acontecer* existencial⁵⁹. Dentro do acontecimento poético, a existência confunde-se com a vivência: «I mean that's the way I began seeing poetry as the communication of the particular experience – not just any experience but *this* experience»⁶⁰. Por outras palavras, o texto poético transforma-se num fundamento da existência, em sentido geral, muito embora comunique a experiência singular de um determinado sujeito.

A descrição detalhada do processo mental, enquanto acto em que o sujeito se estrutura como ipseidade, faz da poesia um instrumento precioso de análise fenomenológica. Será a expressão directa da matéria do pensamento o primeiro e último objectivo do poema. Não quer isto dizer que a poesia deva servir para confessar os tormentos mais íntimos e mais secretos do poeta, ou que a criação poética sirva

rience is the same as the experiencer». Cf. Alan Watts, *Buddhism: The Religion of No Religion* (1995; Londres: Eden Grove Editions, 1996) p. 30.

⁵⁸ «Improvised Poetics», *Composed on the Tongue*, p. 29.

⁵⁹ Definido por Emmanuel Levinas como «la relation entre un existant et elle-même», o conceito de existência só poderá ser pensado a partir do *existente*: «Elle est le surgissement d'un existant dans l'existence». Reformulando, a existência apenas se conceptualiza em relação ao existente que, pela sua própria faculdade de existir, a integra, não podendo ser pensada fora da sua situação. Cf. Emmanuel Levinas, *De l'Existence à l'Existant*, p. 51.

⁶⁰ Allen Ginsberg, entrevista com Thomas Clark em 1965, *Beat Writers at Work*, p. 57.

de catarse para os problemas de índole psicológica. Escreve-se em segredo, contra o desejo de fazer carreira, contra qualquer influência exterior que condicione o aparecimento do poema enquanto produto de uma realidade individual: «even to entertain the conception in advance of creating a work of art would block your mind from getting at the actual heart-throb or direct expression of the material you started out trying to articulate or voice»⁶¹. A escrita é, antes de mais, um acontecimento particular de expressão em liberdade, liberdade controlada, é certo, do mesmo modo que a improvisação musical do *hop* também se submete a uma série de acordes. Daí que o poeta também se refira à sua poética como «Improvised Poetics»⁶².

A preponderância da liberdade criativa explica por que razão Allen Ginsberg investe profusamente em diários e deles retira muitos dos seus poemas. O género diarístico cultivado pelo poeta insere-se sobretudo na categoria do diário íntimo, muito embora, pela sua heterogeneidade, também estejam patentes as características do diário público, do diário religioso e do diário de viagens⁶³. Consistindo numa integração destas quatro categorias, os diários do poeta combinam a exposição de factos ou observações, de uma intimidade e de um lirismo extremos, a narração pontual de acontecimentos públicos significativos para o sujeito, o discurso dirigido a uma entidade divina ou divinizada, e a descrição subjectiva dos seus percursos geográfico-culturais⁶⁴. Ao preservar o ritual da escrita diarística, mesmo enquanto

⁶¹ Cf. *Allen Verbatim*, p. 106. Num passo da mesma obra, o autor aprofunda esta ideia: «To write secretly, to write for nobody's eyes, nobody's ear but your own, so you can actually be free to say anything that you want. In other words, it means abandoning being a poet, abandoning any careerism, abandoning even the idea of writing poetry, really abandoning, giving up as hopeless – abandoning the possibility of really expressing yourself to the nations of the world». *Allen Verbatim*, pp. 111-112.

⁶² Para além de uma entrevista homónima, em *Composed on the Tongue*, existe um texto da sua autoria intitulado «On Improvised Poetics», cujo conteúdo se resume a uma única frase: «First thought best thought». Cf. *The Poetics of the New American Poetry*, p. 350.

⁶³ Querendo retratar uma época em ebulição, assolada por transformações tão profundas, o poeta resolveu começar um arquivo de tudo o que pudesse mais tarde contribuir para a compreensão das mudanças ocorridas a nível social, político e cultural. Os diários complementam estes arquivos, sendo um contributo das suas vivências pessoais de acontecimentos significativos, públicos e íntimos: «So my notebook is thoughts, epiphanies, vivid moments of haiku, poems, but not a continuous diary of conversations like Virginia Woolf, or Anaïs Nin, or Boswell». Allen Ginsberg, «Meditations on Record Keeping by Poet, Transcribed by Editor», *Journals Mid-Fifties*, p. xiii.

⁶⁴ Conforme salienta Béatrice Didier, o diário íntimo é um espaço do *eu*. Cf. *Le Journal Intime* (1976; Paris: PUF, 1991) p. 140.

ainda não assimilara as teorias que viriam a dar consistência poético-estética à sua obra⁶⁵, Ginsberg praticou uma espécie de *liberdade livre* rimbaldiana⁶⁶. A parcial ausência de leis estéticas neste género paraliterário transforma o discurso, não raro, num jogo liberto de certos constrangimentos de escrita. Uma vez que o diário constitui igualmente um modo de expressão paralela à actividade poética, muitos poemas incluídos nestes livros são excluídos de volumes de poesia. Ademais, o diário íntimo não pode ser visto como um lugar onde o poeta se refugia do mundo: o discurso diarístico constitui-se como um diálogo, como uma abertura para o *outro*⁶⁷.

Para além do diário, que funciona como um bloco de apontamentos poéticos, são privilegiados dois utensílios como meios de composição, a máquina de escrever e o gravador. O gravador, em primeiro lugar, permite acompanhar o movimento cogitacional, sem os entraves que a escrita, enquanto sistema secundário, necessariamente impõe. No decurso da gravação, concentra-se naquilo que está a acontecer dentro de si, como sujeito pensante e falante, e somente depois de gravado o som o poeta procede à fixação do texto. Neste sentido, podemos isolar, dentro deste processo, dois momentos complementares, com objectivos distintos. No primeiro momento, o poeta exterioriza a linguagem, e toda a estrutura rítmica e acentual que lhe dá forma e sentido; no segundo momento, os fonemas são convertidos em grafemas, e os silêncios, em espaços versificados. Dado que a voz, estando ligada a um corpo vivo, e em sintonia com os sons que articula, transporta consigo o ritmo do corpo e a verdade do som-*sentido*, considera-se possível, através da fixação de critérios precisos, transcrevê-la fielmente. Mas não se trata apenas da passagem de um suporte acústico para um suporte gráfico. A capacidade para interpretar o jogo constante entre o som e o sentido condiciona a forma como o poema aparece sobre a página em branco, gerando assim uma adaptação, através de um tipo de tradução

⁶⁵ Diz Ginsberg, em 1974: «For years I wrote very formal rhymed verse, and at the same time was keeping a very loose, erratic journal, very similar to a journal that I published called *Indian Journals*. A journal which I've kept continuously from 1946 on». «'First Thought, Best Thought'», *Composed on the Tongue*, p. 112.

⁶⁶ Cf. Arthur Rimbaud, carta a Georges Izambard, Charleville, 2 de Novembro, 1870: «Que voulez vous, je m'entête affreusement à adorer la liberté livre [...]». *Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations. Oeuvres Diverses* (Paris: Presses Pocket, 1981) p. 282.

⁶⁷ Cf. Béatrice Didier, *Le Journal Intime*, p. 24.

intralinguística, uma vez que se pretende tornar apreensível e compreensível a gramática da oralidade no sistema da escrita, por meio de equivalências ou aproximações. A complexidade desta processo é intensificada durante o segundo momento, através da transcrição das características da oralidade, assim como da exposição dos fluxos e refluxos da mente activa: «So when transcribing, I pay attention to the clicking on and off of the machine, which is literally the pauses, as words come out of my – as I wait for phrases to formulate themselves». A escrita *fenomenográfica* depende, assim, de uma escrita *fonográfica*. E os espaços em branco, no papel, permitem elaborar um diagrama do pensamento. A margem funciona como uma espécie de anáfora⁶⁸, e o recorte da linha em relação a esta margem indica uma qualificação, uma extensão do verso anterior, ou um pensamento marginal em relação ao verso nuclear.

O poeta afirma, contudo, que não existe uma diferença significativa entre a composição oral e a composição escrita, dado que também se ouve, ao escrever, uma voz – uma voz interior, pensada⁶⁹, muito à maneira de um compositor musical, que não necessita de ouvir os instrumentos para elaborar uma peça. Mas a formação do texto poético depende, pelo menos em parte, da actividade física que lhe deu origem. A mão em contacto com a folha, os dedos pulsando contra as teclas de uma máquina, ou as ondas sonoras reverberando pela fita de um fonógrafo vão determinar a forma do poema. Ou melhor: o processo pelo qual o poema nasce, enquanto texto único e com propriedades distintivas, vai privilegiar o aparecimento de um certo número de traços que lhe são peculiares. A máquina de escrever, por exemplo, não permite a possibilidade de grandes correcções. E, privilegiando o uso mais frequente do travessão e da barra, escreve-se de forma condensada e sem interrupções, uma vez que substituem a elaboração de relações lógicas por meio do discurso e de outros tipos de pontuação. Segundo Jack Kerouac, em «Essentials of Spontaneous Prose» e «Belief & Technique for Modern Prose», deve-se escrever tal e qual um músico de jazz improvisa, sem revisões, sem inibições sin-

⁶⁸ Cf. Allen Ginsberg, «Improvised Poetics», *Composed on the Tongue*, pp. 29 e 51.

⁶⁹ Cf. «Improvised Poetics», *Composed on the Tongue*, p. 50.

táticas, prosódicas ou gramaticais, acompanhando o pensamento à medida que vai surgindo na consciência. E, de facto, mais do que nenhuma outra, é a teoria de Kerouac que vai contribuir, a par dos episódios visionários e de variados estudos e reflexões críticas, para que Ginsberg assuma uma nova forma de fazer poesia. Diz Kerouac: «Method: No periods separating sentence – structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas – but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between out-blown phrases)»⁷⁰. Os sinais de pontuação, determinantes apenas das idiossincrasias sonoras e mentais do poeta, devem ser minimizados⁷¹. Não faz sentido, por exemplo, utilizar o ponto e vírgula, porque apenas indica relações lógicas. Não esqueçamos que uma das palavras de ordem do futurismo italiano propugnava a abolição da pontuação e sua substituição por sinais matemáticos⁷².

Embora rejeite liminarmente a inspiração e a iluminação românticas, Ginsberg insiste na ausência do chamado *trabalho* poético. A organização interna do pensamento deve ser suficiente para originar um texto coeso e, acima de tudo, enformado pelas linhas de orientação ditadas pelo organismo humano: «Trusting that if my heart-mind is shapely, the objects or words, the word sequences, the sentences, the lines, the song, will also be shapely»⁷³. Está claro que esta posição não nega a existência de um *génio* poético – um poema que preencha o requisito de ser «shapely», no plano da forma da expressão e no plano da forma do conteúdo, quando composto segundo este método, só pode ter origem numa estrutura orgânica pré-formada, com a potencialidade de criar um objecto correspondente. Todavia, estas pretensões resumem-se a um ideal, difícil, senão impossível, de concretizar⁷⁴.

⁷⁰ «The Essentials of Spontaneous Prose», *The Portable Jack Kerouac* (1995; Nova Iorque: Penguin Books, 1996) p. 484.

⁷¹ Ou, como diz Charles Molesworth: «The period is for Ginsberg only a breathing space». «Republican Objects and Utopian Moments: The Poetry of Robert Lowell and Allen Ginsberg». *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry* (Columbia: University of Missouri Press, 1979) p. 39.

⁷² Cf. F. T. Marinetti, «Manifesto Técnico da Literatura Futurista», de 1912, *Antologia do Futurismo Italiano*, org. e trad. de José Mendes Ferreira (Lisboa: Editorial Vega, 1979) p. 110.

⁷³ *Allen Verbatim*, p. 106.

⁷⁴ Para dar conta da dificuldade da concretização deste ideal, é suficiente remeter para *Howl: Original Facsimile, Transcript and Variant Versions*, cujo título já em si indica que o poema foi

O método de composição de Allen Ginsberg apresenta algumas afinidades incontornáveis com a escrita automática surrealista. No entanto, a intenção do poeta é demarcar-se da valorização surrealista do inconsciente, muito embora vários poemas e trechos diarísticos denunciem, de forma mais ou menos explícita, um largo interesse pelo onirismo. O facto é que o interesse pelo inconsciente manter-se-á focalizado na simples narração de sonhos que fazem parte da memória consciente. Dado que o consciente ocupa um lugar central nesta poética, não surpreende que Ginsberg venha a traçar uma fronteira nítida entre a chamada escrita espontânea e a escrita automática, descrevendo a escrita espontânea como «the possibility of simply articulating that movement, in other words, observing your mind, remembering maybe one or two thoughts back and laying it out»⁷⁵. Contudo, a verdade é esta divisão não será assim tão clara, uma vez que os recursos poéticos que Ginsberg utiliza, tal como a justaposição, criam imagens que podemos classificar como surrealistas.

Entrever o processo pelo qual a linguagem se verte em discurso, eis o principal fundamento desta fenomenologia poética. A meditação, que implica apreciar o vazio para onde se expira, oferece o espaço e o tempo necessários para *pensar o pensamento*, isto é, perceber como funciona e como aparece e determinar a estrutura que lhe serve de base. O segundo *haiku* do poema intitulado «Four Haiku» (CP 137), de 1955, serve para exemplificar a relevância da meditação⁷⁶:

Lying on my side
in the void:
the breath in my nose.

revisto variadas vezes. Os dactiloscritos fac-similados mostram até que ponto foram revistas as primeira, terceira e última partes do poema, revelando a anotação de correcções a diversos níveis (da página 12 à página 107), para além do quadro de correspondência dos versos entre o primeiro e o último rascunhos, que sintetiza de forma clara as transformações ocorridas durante os processos de revisão (p. 123). Em 1988, o poema «Maydays 1988» (CG 37) refere também a impossibilidade de levar avante a teoria da escrita espontânea: «Wasn't I up 2 A.M. revising poems? / Spontaneous verse?!?».

⁷⁵ «'First Thought, Best Thought'», *Composed on the Tongue*, p. 109.

⁷⁶ Veja-se também, a propósito da meditação, especialmente «Thoughts Sitting Breathing» (CP 589-594), «Thoughts Sitting Breathing II» (WS 36-37) e «Thoughts on a Breath» (CP 629-631), para além de «Why I Meditate» (WS 9), que consiste numa reflexão irónica e humorística sobre os poderes meditativos.

Deste micropoema sobressaem três imagens, uma em cada um dos três versos, que, juntas, formam uma única imagem condensada, a tranquilidade meditativa da respiração no vazio, e é também o minimalismo do *haiku* que acorda o poeta para a importância da elipse.

As técnicas meditativas, que farão parte da sua poética sobretudo a partir da década de sessenta, após a viagem de Ginsberg pela Índia⁷⁷, complementam a atitude fenomenológica e acabam por substituir a ingestão de estupefacientes na procura de alterações perceptivas e sensoriais que permitam vivenciar o objecto sempre de maneira diversa. O «desregramento de todos os sentidos»⁷⁸, adoptado como lema por Ginsberg e por outros escritores do seu convívio, teria por base a convicção de que os limites do mundo são determinados apenas pelos limites da consciência. Deste modo, a «Nova Consciência» resulta do alargamento gradual destes limites, com vista a alargar os limites do mundo. O budismo, como filosofia de vida, surge precisamente neste contexto. A meditação tântrica terá como objectivo, dentro do budismo tibetano abraçado por Ginsberg, a saída da ignorância, que é considerada uma antítese, e não ausência, de conhecimento. O ignorante, ou seja, aquele que ignora o que ignora, vive no interior de um dogmatismo que não deixa ver para além daquilo que se encontra à sua frente, tomando a aparência por verdade. De acordo com o budismo tibetano, torna-se necessário, em primeiro lugar, apreender a natureza vazia dos objectos e de nós próprios, ou, por outras palavras, esvaziar o sentido das coisas para garantir a unidade de fenómenos convencionalmente diversos, vislumbrando assim a primeira das seis divindades do Tantra da Acção, a chamada divindade do Vazio. Isto origina a relativização do valor dos objectos e, por conseguinte, o reconhecimento gradual de que o seu sentido anterior era ilusório. Mas não só, pois conhecer-se implica expandir a consciência: «finding out different modalities of consciousness, different modalities of sexuali-

⁷⁷ Para as considerações do poeta sobre a sua estada na Índia, entre Março de 1962 e Maio de 1963, veja-se *Indian Journals* (1970; Nova Iorque: Grove Press, 1996).

⁷⁸ «Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. [...] - Car il arrive à l'inconnu! [...] Il arrive à l'inconnu, et, quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!». Arthur Rimbaud, carta a Paul Demeny, 15 de Maio de 1871, *Poésies*, p. 274.

ty, different approaches to basic identity, examination of the nature of consciousness itself finally [...]»⁷⁹.

A viragem para o Oriente deve-se, por um lado, à importância excessiva que, no entendimento de Ginsberg, o Ocidente atribui à conceptualização⁸⁰. O próprio Artaud, salientando o facto de a linguagem ter sido aprisionado pela petrificação conceptual das palavras, afirma que no Ocidente «tous les mots sont gelés»⁸¹. As palavras foram aprisionadas dentro de conceitos mortos. Por outro lado, essa viragem encontra-se relacionada com a progressiva negação levada a cabo pelo Ocidente: «o Oriente conservou o corpo como meio de acção directa da produção da presença, enquanto que o Ocidente, a partir de um certo momento da sua história, perdeu toda a ligação visível com o corpo»⁸². O predomínio das formas da oralidade sobre as formas ditas literárias alarga o campo poemático para incluir a presença do corpo. Todo o organismo deve aparecer dentro do poema, transformando-se a cinética corporal ela-mesma em ritmo, em significação, em linguagem⁸³. O objectivo central desta poética reside na vontade de comunicar. Ao ler-se o poema de acordo com a pontuação – ou ausência dela – e com a versificação, reproduz-se no leitor o que o poeta sentiu ao escrevê-lo, e o poema transforma-se num catalisador de energias. «Projective Verse», ensaio que Charles Olson escreveu em 1950, e incluído na antologia *The Poetics of the New American Poetry*, pretendeu sistematizar uma nova teoria de criação poética que assentasse na projecção cor-

⁷⁹ «The New Consciousness», *Composed on the Tongue*, p. 76.

⁸⁰ Cf. *Allen Verbatim*, p. 28: «The very nature of reading and linear thinking and reproduced language – language images reproduced and read silently – has tended to abstract communication and thin it out, give it less body, less meaning». Neste contexto, Todorov afirma que na «civilização europeia, o logos venceu o mythos». Tzvetan Todorov, *A Conquista da América: A Questão do Outro*, trad. de Maria Isabel Braga (Lisboa: Litoral Edições, 1990) p. 307.

⁸¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et Son Double* (Paris: Gallimard, 1983) p. 183.

⁸² José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, trad. de Maria Cristina Meneses (Lisboa: A Regra do Jogo, 1980) p. 73.

⁸³ T. S. Eliot diz até que «a poem, or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words [...]». T. S. Eliot, «The Music of Poetry», 1942, *On Poetry and Poets* (Londres: Faber and Faber, 1990) p. 38. Mais ainda, Alfredo Bosi, em *O Ser e o Tempo da Poesia*, afirma que «os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo» (p. 85) e, recuando até às origens do poema, conclui que «a forma do poema [...] talvez seja uma sobrevivência de esquemas corporais antiquíssimos. [...] Os cantos sagrados eram emissões da voz e do corpo inteiro» (p. 122).

poral do verso. Referindo-se aos dois sentidos do substantivo latino *respiratio*⁸⁴, Olson acentua o sentido de exalação que emana da respiração. Exalar, significando lançar de si, ou projectar, constitui a base da teoria do verso projectivo. Reza o ensaio: «Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of essential use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings»⁸⁵.

O método de composição de Ginsberg deriva desta ênfase colocada na abertura da consciência e no ser como centro de onde irradia o mundo. Assim, intimamente relacionada com o budismo tântrico, a poética da espontaneidade atribui uma potência interna ao corpo para originar significação, baseando-se no facto de o signo ser «a forma de expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual»⁸⁶. A respiração, mediadora entre o interior e o exterior do corpo, é convertida em ritmo, e os sons que ela cria, em linguagem. O corpo, lugar de passagem da respiração, é ele próprio produtor de sentido: segundo José Gil, enquanto infralingua, «o corpo está em comunicação com o mundo», sendo um «transdutor de signos»⁸⁷. Daí que, num dos *mantras* do budismo tântrico, determinados sons representem as três partes principais do corpo – o topo da cabeça (*om*), a garganta (*ah*) e o coração (*hum*). Trata-se de encontrar correspondências sonoras para a potencialidade significativa do organismo através da inspiração e da expiração. Mas o ponto mais significativo será o facto de que a respiração, antes de ser som, se concretiza em puro ritmo, como ocorrência de movimentos no tempo. Durante os exercícios respiratórios tântricos, a concentração é focalizada para a entrada e a saída do ar, um acto de sobrevivência automatizado que normalmente passa despercebido, mas que, no fundo, se resume tão-só ao acto originário da existência animal. Assim, como constituinte

⁸⁴ Segundo Francisco Torrinha, *respiratio* significa respiração, ou pausa (para tomar a respiração), ou exalação. Quanto ao verbo *respiro*, encerra quatro acepções: respirar; tomar o fôlego; figurativamente, tornar a si, renascer; sustar-se, parar, cessar; e, como verbo transitivo, exalar, deitar (um sopro). *Dicionário Latino Português* (Porto: Gráficos Reunidos, 1982).

⁸⁵ *The Poetics of the New American Poetry*, p. 147. Como afirma Alfredo Bosi, o poema primitivo radica na linguagem oral e o poema clássico na métrica, enquanto que o poema moderno as «potências musicais da frase». Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 70.

⁸⁶ Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 42. Bosi fala ainda da palavra como «fantasma sonoro», uma metamorfose da matéria corporal (p. 57).

⁸⁷ José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, p. 28.

básico e primário da vida humana, e como gerador de ritmo com sentido, a concentração transforma-se num elemento formador da comunicação humana e, em particular, da comunicação poética. Conforme já foi possível inferir, a *inspiração poética* não consiste em ser tocado por um sopro divino que transcende o poeta. Antes de mais, inspirar implica *expirar*; e, expirando, fala-se⁸⁸. Indo mais longe, o processo respiratório orienta a forma como as palavras aparecem, dirigindo, quando dominado, a organização da cadeia prosódica. Tal como a extensão do verso, por exemplo, poderá depender do fôlego do poeta e do ritmo mais ou menos lento da sua respiração. Por outro lado, a vogal, que sustém este ritmo através da sílaba, tem origem no centro do corpo e vibra com ele. E a estruturação do poema na página constitui um paradigma da cadência respiratória, na medida em que os versos foram escritos para serem falados⁸⁹.

Trata-se de uma espécie de «poética espiritual», para citar o nome do seminário dirigido por Allen Ginsberg no *Naropa Institute*, que traça a ligação entre a vogal e a alma, ou entre a vogal e a inteligência. A importância atribuída às vibrações vocálicas resulta da relação estreita que o acto de respirar mantém com o pensamento, que pode ser encarado como algo tão espontâneo como a própria respiração. Da mesma forma que o vento agita os ramos de uma árvore, o pensamento flui através da mente, como se não viesse de *si*⁹⁰. Deste modo, a escrita espontânea consiste em observar as palavras de um *outro* à medida que fluem através da consciência – é preciso ser-se outro para se pensar a si-mesmo. Este desdobramento mantém um registo de impessoalidade que permite ao poeta transcrever os aspectos mais íntimos da sua natureza: «The parts that embarrass you the most are usually the most interesting poetically, are usually the most naked of all»⁹¹. A fala interior, surpreen-

⁸⁸ Num poema de 1984, intitulado «Improvisation in Beijing» (CG xiii), o primeiro verso dá conta desta inspiração: «I write poetry because the English word Inspiration comes from Latin *Spiritus*, breath, I want to breathe freely».

⁸⁹ Cf. Allen Ginsberg, *Allen Verbatim*, p. 162.

⁹⁰ Cf. Allen Ginsberg, «'First Thought, Best Thought'», *Composed on the Tongue*, p. 109.

⁹¹ Allen Ginsberg, «'First Thought, Best Thought'», *Composed on the Tongue*, p. 111. O poeta diz ainda, na mesma obra, sobre a prática deste método composicional: «In other words, it means abandoning being a poet, abandoning any careerism, abandoning even the idea of writing any poetry» (pp. 111-112).

dente até para quem a produz, deve ser o menos alterada possível pela escolha dos seus elementos, até porque o tempo escasseia. A capacidade para seleccionar de forma não mediada e automática o material a transcrever surge da meditação intensiva, capacidade que, aliás, se encontra formulada no conceito zen *mushin*, isto é, um estado em que se reage espontaneamente sem raciocínio prévio⁹².

As poéticas *beat* traçam uma linha de continuidade com os modernismos surgidos no início do século. Ginsberg reitera a atitude modernista que Pound tão bem sintetiza no imperativo «Make it New»⁹³ e assume o *dictum* emersoniano «Insist on yourself; never imitate»⁹⁴, numa carta escrita a John Hollander em 1958: «basically, I'm not interested in tradition because I'm more interested in what I'm doing, what it's inevitable for me to do»⁹⁵. Não se trata, apesar das conotações de solipsismo que advêm desta afirmação, de obliterar todo um passado; trata-se de opor a tradição, vista como algo inalterável e estagnado, à «tradição do novo»⁹⁶, em que os textos anteriores são reabilitados à luz de um olhar em permanente transformação, e onde a fronteira histórica entre o antigo e o contemporâneo se torna difusa⁹⁷. Posto isto, a seguinte observação, proferida por Ginsberg na introdução a *Gasoline*, já não suscita perplexidade, embora o tom irónico não passe despercebi-

⁹² Alan Watts refere assim as implicações deste conceito: «When, through practice, it becomes second nature to act in the state of *mushin* – or no-mind – without deliberation, you find that you are accustomed to responding quite appropriately [...]». *Zen and the Beat Way* (Enfield: Eden Grove-Axis, 1997) p. 56.

⁹³ Cf. Ezra Pound, «Canto LIII», *Selected Poems: 1908-1969* (Londres: Faber and Faber, 1977) p. 157.

⁹⁴ Ralph Waldo Emerson, «Self-Reliance», *Selected Essays*, p. 199.

⁹⁵ Jane Kramer, *Allen Ginsberg in America* (Nova Iorque: Fromm, 1997) p. 164.

⁹⁶ Cf. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (Nova Iorque: Horizon Press, 1959) p. 9: «The famous 'modern break with tradition' has lasted long enough to have produced its own tradition».

⁹⁷ Em *Los Hijos del Limo: Del Romanticismo a la Vanguardia* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981), Octavio Paz refere essa tenuidade da linha entre o passado e o presente literários na modernidade: «La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo» (p. 21). E, resumindo, constata ainda que «todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora» (p. 23). T. S. Eliot salienta a importância do sentido histórico para a criação poética, colocando em evidência a problemática do tipológico, onde o passado já faz parte do presente: «the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence» [...]. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional». T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», *Selected Essays* (1932; Londres: Faber and Faber, 1969) p. 14.

do: «Ah! but the real classic tradition – from Aristotle’s description of metaphor to the wildness of his Shelley – and Appolinaire, Lorca, Mayakovsky»⁹⁸. A «verdadeira tradição clássica» passa a ser definida em termos de uma imposição interior, de um desejo de estabelecer um novo sistema de valores independentemente de qualquer valoração cultural. Ao contrário de poetas como Wallace Stevens, para quem a tradição aparece como um fardo ou uma barreira a transpor, a poesia de Allen Ginsberg vai beber aos antigos e aos modernos, rodeando-se de relações de intertextualidade e utilizando-as muitas vezes para justificar motivos e evocações poéticas. Então, o poeta apropria-se da tradição para *fazer de novo*, ou re-fazer, nomeando poetas como se fossem musas. Ginsberg, como poeta moderno, criou a sua própria tradição⁹⁹. A procura de um estilo pessoal levou-o por caminhos divergentes, mas a sua essência, como sempre referem tanto os textos poéticos como a prosa e as entrevistas, estará sempre no «*pathos* romântico-moderno»¹⁰⁰ de Walt Whitman: «The only poetic tradition is the Voice out of the burning bush. The rest is trash, & will be consumed»¹⁰¹.

E é dentro desta tradição que o poeta continuará a fazer poesia. Contudo, o desenvolvimento da poética de Ginsberg radica na concatenação clara entre modificações estruturais da consciência e a expressão dessas mesmas modificações. Conforme já foi aprofundado, o que interessa não é a representação do mundo objectivo, mas a forma como ele aparece, pois o olhar, alterando, tudo altera: «For the Eye

⁹⁸ Allen Ginsberg, «Introduction to *Gasoline*», 1958, *The Poetics of the New American Poetry* p. 322. Segundo Octavio Paz, «El *modernism* angloamericano se coibió a sí mismo como un renacimiento clásico». *Los Hijos del Limo*, p. 190. Ginsberg referir-se-á aqui implicitamente ao ensaio de T. S. Eliot «What is a Classic?», de 1944 (*On Poetry and Poets*, pp. 53-71).

⁹⁹ «Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición». Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, p. 18.

¹⁰⁰ Cf. Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 80.

¹⁰¹ «When the Mode of the Music Changes the Walls of the City Shake», *The Poetics of the New American Poetry*, p. 327. Note-se que o título do ensaio é retirado do Livro Quatro da *República*, descontextualizando-a por completo do sentido negativo que Platão lhe atribui: «When they hear someone saying that men pay most attention ‘to the latest song on the singer’s lips’, they must be afraid that people will think that the poet means not new songs, but a new kind of song, and that that is what he is recommending. But such innovation should not be recommended, nor should the poet be so misunderstood. You should hesitate to change the style of your literature, because you risk everything if you do; the music and literature of a country cannot be altered without major political and social changes – we have Damon’s word for it and I believe him». Platão, *The Republic*, trad. de Desmond Lee (Londres: Penguin, 1974) p. 191.

altering alters all»¹⁰². Os movimentos oculares «font vibrer le monde»¹⁰³, e o mundo nasce no olhar. O poema também nasce no olhar, mas passa pelo corpo durante o processo de transubstanciação para a página.

A poesia de Allen Ginsberg não assiste ao declínio da literatura como presença majestosa do ser humano, antes sublinha que a sua grandiosidade depende da fusão da carne e do espírito, do corpo e da mente. A poética visionária, como forma de alcançar o sublime das palavras enquanto vivência religiosa do mundo, fecha-se sobre si mesma, no momento em que a visão invade o campo da profecia. Como poeta-profeta, Ginsberg desenvolve um sistema semiótico da experiência pessoal. Mas como *poeta-político* edifica um sistema *simbiótico* em que a vida e a arte, a vivência particular e a vivência pública, o olhar fenomenológico e o olhar culturalmente imposto, a verdade científica e a verdade poética, se juntam num só organismo – o poema. Allen Ginsberg defende a criação de uma poesia vital. E os alicerces desta poesia encontram-se numa religiosidade cujo objectivo consiste em re-ligar o corpo à mente, potenciando o aparecimento de uma *nova consciência* da poesia no mundo. De forma mais precisa, ser e mundo fundem-se inextricavelmente num organismo vivo, uma estrutura orgânica respirante cujo carácter universal permite a religação de tudo o que antes se cria cindido¹⁰⁴. Trata-se, então, de um *corpo* cujas partes se interrelacionam dialecticamente, aproximando-se ou distanciando-se em movimentos sucessivos e constantes. O poema, ele próprio um organismo vivo, integra esta dialéctica universal, e nunca poderia ser entendido fora dela.

¹⁰² William Blake, «The Mental Traveller», *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, p. 485. Este verso é transposto para título de um poema de Ginsberg, «The Eye Altering Alters All» (CP 7).

¹⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (1964; Paris: Gallimard, 1988) p. 22.

¹⁰⁴ Diz Merleau-Ponty: «Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. [...] et le monde est fait de l'étoffe même du corps». *L'Oeil et l'Esprit*, 19.

O poema no mundo

we are all the same person in myriad forms

A. G.

O poema só respira, só se forma como organismo vivo, quando é lançado do corpo individual para o corpo universal. Mas deste *corpo universal* faz parte um número indeterminado de *corpos individuais*. Neste sentido, a harmonia cósmica é uma abstracção que não deixa entrever a complexidade do mundo, considerado na sua vertente fundamentalmente humana. Porém, a poesia de Allen Ginsberg, como poesia no mundo, não se oferece à humanidade, pois este conceito escamoteia, pelo seu carácter generalizante, as diferenças que ressaltam dos seres humanos enquanto sujeitos integrados no mundo. «Ser humano», uma sinédoque que exprime o plural pelo singular, reveste-se de um sentido biológico, sujeitando as mais diversas manifestações humanas à «unidade do género»¹. Deste modo, humanidade opõe-se a *comunidade*, e falar do mundo implica falar de um mundo inter-humano, um mundo que retira o seu sentido da presença do ser humano em comunhão. Daí que o poeta sublinhe, já em 1954, que a escrita poética tem por base o «conhecimento de uma mente humana plural»².

¹ O sentido de comunidade é irreduzível ao género humano biológico, porque a linguagem individualiza aqueles que a integram: «la communauté humaine qui s'instaure par le langage – où les interlocuteurs restent absolument séparés – ne constituent pas l'unité du genre». Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini: Essai sur l'Extériorité* (Haia: Martinus Nijhoff, 1961) p. 189.

² Cf. *Journals Early Fifties Early Sixties* (1977; Nova Iorque: Grove Press, 1992) pp. 43-44: «To let the mind wander into its solitude & vacancy with the sheer idea of finding an ungraspable spirit to resignify (Eternity?)... always knowledge of a plural human mind (the slattern dress on steelworker wife wiping sweat from brow over the gasrange; the vigor of industrialists with metaphysical inclinations; love of amigos and sweet life)». Numa entrevista, Ginsberg desenvolve a

Em 1963, surge «The Change: *Kyoto-Tokyo Express*» (CP 324), que, segundo Ginsberg, é fruto de uma mudança radical que afecta o sujeito poético, assim como o objectivo da poesia. Tal mudança implicou um deslocamento do não-humano para o humano, e terá sido verbalizada num encontro com Martin Buber:

Buber said that he was interested in man-to-man relationships, human-to-human – that he thought it was a human universe that we were destined to inhabit. And so therefore human relationships rather than relations between the human and the non-human. Which was what I was thinking I had to go into³.

A importância conferida pelo autor a este diálogo, mais do que o seu teor, mostra quão significativo se tornara, entretanto, o problema das relações humanas na sua obra. Desde as suas origens, os textos poéticos revelam uma tendência clara para a inclusão desta problemática: mesmo *vendo* Deus, o poema visava o homem. Da poesia visionária à poesia profética, o homem aparece paradoxalmente como o núcleo em torno do qual se move a poesia. Basta recordar que as visões do poeta resultaram de um contacto sobrenatural com uma outra consciência, surgindo como uma voz transmitida, através do tempo, pela palavra poética⁴. No entanto, Ginsberg atravessa um período de amadurecimento, em que busca a identidade da sua poesia, quer na imanência do fluxo de processos subjectivos, quer na sua transcendência

ideia de uma mente humana plural: «You see, theoretically a complete universe of consciousness would be total attention to 'minute particular' detail around you, complete present attention». Allen Ginsberg, entrevistado por Ekbert Faas, *Towards a New American Poetics: Essays and Interviews*, org. de Ekbert Faas (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978) p. 279.

³ Allen Ginsberg, entrevistado por Thomas Clark em 1965, *Beat Writers at Work: The Paris Review* (Nova Iorque: The Modern Library, 1999) p. 63. O encontro mencionado teve lugar em Jerusalém, em 1961. Curiosamente, sobre esta revelação existe apenas um único comentário no diário da altura, incluído na descrição de um sonho: «Buber advising against Vision, mouth hidden by his dear beard». Allen Ginsberg, *Journals Early Fifties Early Sixties*, p. 268.

⁴ Por outro lado, o poeta confirma esta tendência numa comparação entre a referida mudança e as visões de 1948, onde já sentira a presença do ser humano como *seu semelhante*, ao ler «The Human Abstract» de Blake: «But it all winds up in the train in Japan, [...] the poem 'The Change', where all of a sudden I renounce drugs, I don't renounce drugs but I suddenly didn't want to be dominated by that non-human anymore, or even be dominated by the moral obligation to enlarge my consciousness anymore. [...] I had a very strange ecstatic experience then and there, because I was suddenly free to love myself again, and therefore love the people around me, in the form that they already were. And love myself in my own form as I am. And look around at the other people and so it was *again* the same thing as in the bookstore. *Except this time I was completely in my body and had no more mysterious obligations*». Allen Ginsberg, *Beat Writers at Work*, p. 64 [sublinhado meu].

absoluta⁵. E é esta procura que Ginsberg verbera, por constituir um entrave à criação literária:

So, what I'm trying to say is that clinging to a memory of a mode of consciousness that I wanted to obtain or attain prevented me from obtaining that very mode of consciousness, because I was substituting memory for present attention, and constantly referring every perception I have now or had back to 1948, and what would that look like *sub specie aeternitatis*, so that finally the vision, the memory of the vision became a hang-up⁶.

De facto, considerar o mundo *sub specie aeternitatis* implica apreendê-lo «como um todo limitado»⁷, muito à maneira de Whitman em «Song of Myself». E não é isto que acontece na sua poesia, especialmente a partir de «Howl» (CP 126), embora o poeta insista em localizar a viragem final no ano de 1963. Este poema não é um novo «Song of Myself», não advém de um sentido cósmico⁸; muito pelo contrário, repousa numa base anti-cósmica, conferindo importância aos detalhes mais ínfimos apreendidos pelos movimentos oculares, sem os transformar em metáforas whitmanianas e sem os integrar na estrutura de uma harmonia universal⁹. É

⁵ Não deixa de ser significativo que 9 anos separam a data do primeiro poema incluído nos *Collected Poems* (1947) da data em que o primeiro volume de poesia veio a lume (1956). Durante este período, Ginsberg preocupa-se mais com a publicação das obras de Jack Kerouac (*On the Road*) e William Burroughs (*Junkie*) do que com o lançamento da sua poesia, muito embora William Carlos Williams já tivesse escrito, em 1952, o prefácio a *Empty Mirror*, volume que só viria a público em 1961.

⁶ Allen Ginsberg, entrevistado por Ekbert Faas, 1976, *Towards a New American Poetics*, p. 280.

⁷ Isto vai ao encontro do misticismo anteriormente cultivado por Ginsberg: «A contemplação do mundo *sub specie aeterni* é a sua contemplação como um todo limitado. Místico é sentir o mundo como um todo limitado». Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.45, trad. de M. S. Lourenço (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987) p. 140.

⁸ Jacqueline Ollier frisa a semelhança de «Song of Myself» com «Howl», no que concerne o seu sentido cósmico e épico, afirmando ainda que este sentido se alastra pela pintura de Jackson Pollock: «le poème est un autre 'Chant de soi-même' qui croît et prolifère comme un grand corps animal ou végétal, à partir d'une cellule de base. Le prodigieux sens cosmique et épique des *Feuilles d'Herbe* s'y retrouve, comme il re-surgit avec éclat dans la peinture qui triomphe entre 1945 et 1960, l'expressionnisme abstrait». «Répétition et Variations dans la Poésie Américaine Moderne et Contemporaine», *Corps Écrit* 15 (Setembro 1985): 133.

⁹ Ao analisarmos um pequeno passo de «Song of Myself», tornam-se claras as implicações das metáforas para a visão cósmica. Sucessivamente, a erva metamorfoseia-se em transpiração, relíquias da velhice, regeneração vital, e mãe, convertendo-se numa sinédoque de tudo quanto rodeia o sujeito: «Tenderly will I use you curling grass, / It may be you transpire from the breasts of young men, / It may be if I had known them I would have loved them, / It may be you are from old people, or / from offspring taken soon out of their mothers' laps, / And here you are the mothers' laps» (vv. 111-115). Walt Whitman, *The Complete Poems* (Londres: Penguin, 1986) p. 68.

certo que em «Howl» encontramos a quintessência da distensão poética, que cada verso se alonga, até ao ponto em que começa a desintegração, como um braço estendido para um objecto fora do seu alcance. Marjorie Perloff toca precisamente nesta qualidade do inalcançável quando afirma: «Whitman's rhythm is characterized by its flow, by its forward thrust. [...] In contrast, Ginsberg's line moves forward only to go in reverse»¹⁰. Tudo isto se traduz, em última análise, na impossibilidade de levar a poesia aos limites do mundo e na percepção de que o mundo não tem limites. Com «Howl», a poesia é finalmente lançada ao mundo. Não quer isto dizer que até então a poesia vivesse em solipsismo total. Octavio Paz afirma que «la poesia es deseo», «la poesia es hambre de la realidad»¹¹, relevando o facto de a poesia já ser uma forma de relacionamento pessoal com o mundo. O próprio acto de escrever denuncia uma força que visa obliterar a solidão do indivíduo, preso aos mecanismos interiores da sua consciência e à sua identidade subjectiva¹².

Assim, apesar de o mundo não ter limites, tem um *horizonte*, que, segundo Husserl, é um «horizonte intencional» de referência às «potencialidades da consciência», ao qual cada indivíduo, enquanto *outro*, também pertence¹³. O sujeito poético, através de «Howl», transcende-se e mergulha nas águas turvas de um mundo que,

¹⁰ Marjorie Perloff, «A Lion in Our Living Room», *Poetic License: Essays on Modernist and PostModernist Lyric* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1990) p. 208. O caos, ao contrário do cosmos, sustém-se sobre a desordem. Podemos tornar nossas as palavras de Artaud sobre a poesia e afirmar que «Howl» é um poema *anárquico*, uma vez que a sua versificação desafia a linearidade, surgindo como «consequência de uma desordem que nos aproxima do caos»: «Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos». Antonin Artaud, *Le Théâtre et Son Double* (1938; Paris: Gallimard, 1983) p. 54.

¹¹ Octavio Paz, *El Arco y la Lira: El Poema. La Revelación Poética. Poesia y Historia* (1956; México: Fondo de Cultura Económica, 1981) p. 6.

¹² «La solitude n'est pas tragique parce qu'elle est privation de l'autre, mais parce qu'elle est enfermée dans la captivité de son identité, qu'elle est matière. Briser l'enchaînement de la matière, c'est briser le définitif de l'hipostase. C'est être dans le temps. La solitude est une absence de temps.» Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre* (1979; Paris: PUF, 1983) p. 38.

¹³ Cada um dos sujeitos encontra-se, de forma implícita, neste horizonte, muito embora a maioria permaneça no domínio da potencialidade, uma vez que somente uma percentagem ínfima fará parte do fluxo vivencial subjectivo. Veja-se as formulações de Husserl, em *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, trad. de Dorion Cairns (Haia: Martinus Nijhoff, 1964): «Every subjective process has a 'horizon', which changes with the alteration of the nexus of consciousness to which the process belongs and with the alteration of the process itself from phase to phase of its flow – an intentional *horizon of reference* to potentialities of consciousness that belong to the process itself» (p. 44). «The horizons are 'predelineated' potentialities» (p. 45). «For each man, every other is implicit in this horizon – physically, psychophysically, in respect of what is internal to the other's psyche – and is thus in principle a realm of endless accessibilities, though in fact most other men remain horizontal» (p. 130).

para além de ser dele, pertence a uma infinidade de sujeitos. Note-se que «Howl» abre com o pronome «I», mas concentra-se no plural de «the best minds of my generation», motivo temático-discursivo até ao final da primeira parte. Em cada «who» que se repete, o sujeito assume uma determinada perspectiva, pois, como diz Ortega y Gasset, «el mundo es una perspectiva»¹⁴. E, na segunda parte, a pluralização é ainda mais óbvia, uma vez que inicia com a pergunta «What sphinx of cement and aluminum bashed open their skulls and ate up their brains and imagination?» (CP 131), enfatizando o pronome pessoal «they» e o pronome possessivo «their». Ademais, a secção intitulada «Moloch»¹⁵ indica uma percepção partilhada, ou seja, o sujeito assume o olhar dos habitantes de uma cidade destruída:

Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!

Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless! Mental Moloch! Moloch the heavy judger of men!

[...]

Moloch whose eyes are a thousand blind windows! Moloch whose skyscrapers stand in the long streets like endless Jehovas! Moloch whose factories dream and croak in the fog! Moloch whose smokestacks and antennae crown the cities!

Curiosamente, o sujeito posiciona-se tanto à frente como ao lado de um *outro*, o que poderia conduzir a um paradoxo, não fossem as características internas desta segunda secção. Na verdade, a força poética advém de um encontro entre dois pontos de vista: um, digamos, *subjectivo*, e outro que podemos denominar *inter-subjectivo*. Visionando o meio urbano como a personificação de um deus irado, o sujeito veicula um ponto de vista subjectivo, que, por sua vez, depende de um ponto

¹⁴ José Ortega y Gasset, *El Hombre y la Gente* (1957; Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995) p. 82

¹⁵ Moloc, ou Melec (significando, em hebraico, rei), é a divindade pagã malevolente à qual o povo de Judá sacrificava os seus filhos pela expiação dos seus pecados. Esta prática era condenada pelos profetas da altura. Cf. *Antigo Testamento*, «Segundo Livro dos Reis» 16, 3 e 23, 10; e «Jeremias» 32, 35. *Nova Bíblia dos Capuchinhos* (Lisboa: Difusora Bíblica, 1998) pp. 528, 538, e 1294. Veja-se também Blake, especialmente «Milton: a Poem in 2 Books», *The Complete Poetry and Prose of William Blake* (1965; Nova Iorque: Anchor Books-Double Day, 1988) p. 107. *Moloch* referir-se-á, igualmente, a qualquer sacrificio considerado excessivo. Ginsberg constrói esta segunda secção a partir da aparição fantasmagórica do «Francis Drake Hotel» a 18 de Outubro de

de vista intersubjectivo. Apesar de cada consciência ser afectada de maneira diferente pelo mundo, existirá sempre uma determinada objectividade¹⁶. «Children screaming under stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!», todas estas interjeições são *afirmações* de realidades, reconhecidas por quem se familiarizou com estes meios. Concluindo, seria erróneo afirmar que esta secção se resume a uma fantasia, desprendida de qualquer relação com a dita realidade. Poder-se-ia até considerar que estamos perante um texto *hiper-realista*, na medida em que empola as características que existem, os arranha-céus, as fábricas que poluem o ar, o excesso de chaminés e antenas, mediante uma focagem nítida dos seus efeitos aterrorizadores sobre o próprio sujeito e no ambiente que o rodeia. Visto que a solidão não permitiria tal nitidez, o ponto de vista pessoal submete-se à sintonia de uma pluralidade de olhares, que o sujeito acaba por assumir como seus.

Contudo, esta sintonia nem sempre se manifesta na poesia de Allen Ginsberg, pois a colectividade resiste a qualquer forma de contacto íntimo. Por conseguinte, o *outro* aparece ao lado e não à frente da colectividade: «C'est la collectivité qui dit 'nous', qui sent l'autre à côté de soi et non pas en face de soi»¹⁷. A poesia por vezes recusa dizer «nós» porque quer dizer «tu». A reciprocidade essencial, que caracteriza a vida humana em comunhão, inviabiliza-se a partir do momento em que a expressão colectiva se sobrepõe à expressão individual¹⁸. Isto porque a reci-

1954, conseguida sob o efeito de peiote. Cf. *Journals Mid-Fifties: 1954-1958* (1995; Nova Iorque: HarperPerennial, 1996) pp. 58-59 e p. 61.

¹⁶ Cada consciência é afectada de maneira diferente pelo mundo apreendido pelo sujeito, mas esse mundo existe para todos os outros sujeitos. Ao vivenciar os *outros* como seres humanos, o sujeito também os percebe como *ego-sujeitos*, de tal forma que passa a apreender objectivamente o mundo que rodeia os outros sujeitos e o mundo que o rodeia como um único mundo. Deste modo, embora os «campos da percepção e da memória» variem conforme a estrutura de cada consciência, a intersubjectividade garante o aparecimento de uma única realidade espaço-temporal: «For each, again, the fields of perception and memory actually present are different, quite apart from the fact that even that which is here intersubjectively known in common is known in different ways, is differently apprehended, shows different grades of clearness, and so forth. Despite all this, we come to understandings with our neighbours, and set up in common an objective spatio-temporal fact-world as *the world about us that is there for us all, and to which we ourselves none the less belong*». Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, (Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1958) p. 105.

¹⁷ Emmanuel Levinas, *De L'Existence à L'Existant* (1963; Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1993) pp. 161-162.

¹⁸ Cf. José Ortega y Gasset, *El Hombre y la Gente*, p. 17: «Y como la 'vida social o colectiva' consiste en los usos, esa vida no es humana, es algo intermedio entre la naturaleza y el hombre, es una casi-naturaleza, y, como la naturaleza, irracional, mecánica e brutal. No hay un 'alma colectiva'. La sociedad, la colectividad es la gran desalmada».

procurada se insere no espaço intersubjectivo, ou melhor, na «curvatura» ou na inflexão desse espaço, uma vez que o frente a frente deforma o olhar para incluir no campo subjectivo um olhar exterior, o olhar do *outro*¹⁹. A sociedade, apreendida no seu todo, como institucionalização de usos e costumes, é anacrónica²⁰, pelo facto de negar o pluralismo oriundo da relação intersubjectiva e por não haver nela lugar para o novo – o novo, em sociedade, já é velho. É através do frente a frente que o próprio tempo se constitui como fluxo²¹, e que os seres humanos se revelam como mais do que simples coisas que integram o mundo. Nas palavras de Levinas: «La socialité est décente»²². O poema não se insere dentro dos confins desta decência, antes os transpõe no desejo de alcançar a verdadeira experiência de outrem através da relação com a nudez²³. Daí que a palavra nudez surja em numerosas composições, entre as quais «Over Kansas» (CP 116-119)²⁴:

Can't see outside in the dark,
 real dreary strangers about.
 and I'm unhappy flying away.
 All this facility of travel
 too superficial for the heart
 I have for solitude.

¹⁹ Cf. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 267.

²⁰ Cf. José Ortega y Gasset, *El Hombre y la Gente*, p. 216: «lo social es pretérito, pasado disecado, momia, o, como ya he dicho, muy seria y formalmente, que lo social es esencial anacronismo. [...] Por eso todo lo social es una máquina que mecánicamente conserva y fosiliza vida humana personal».

²¹ «La situation de face-à-face serait l'accomplissement même du temps; l'empiétement du présent sur l'avenir n'est pas le fait d'un sujet seul, mais la relation intersubjective». Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, p. 69. A dialéctica do tempo equivale à dialéctica da relação com a alteridade. Daí que seja no presente, na relação com o *outro*, que o passado e o futuro se tornam uma realidade. Cf. Emmanuel Levinas, *De l'Existence à l'Existant*, pp. 160 e 167.

²² Emmanuel Levinas, *De l'Existence à l'Existant*, p. 60.

²³ Esta experiência consiste, no fundo, na criação de uma espécie de microcosmos, em que a aparição da alteridade anula as leis vigentes de relacionamento com o mundo como macrocosmos. O horizonte, por momentos, reduz-se à infiltração de dois olhares num espaço onde reina a intimidade: «la relation avec la nudité est la véritable expérience – si ce terme n'était pas impossible dans une relation qui va ao delà du monde – de l'altérité d'autrui. La socialité dans le monde, n'a pas ce caractère inquiétant d'un être devant un autre être, devant l'altérité». Levinas, *De l'Existence à l'Existant*, p. 61 [sublinhado meu].

²⁴ Veja-se também «Siesta in Xbalba», na sub-secção intitulada «Return to the States» (CP 109) – «What joy! The nakedness!», «Love Poem on Theme by Whitman» (CP 115) – «those bodies fallen from heaven stretched out waiting naked and restless», «Sather Gate Illumination» (CP 142-145) – «your original nude breathing Allen».

Nakedness

must come again – not sex,
but some naked isolation.

Antes de mais, a solidão, aqui, deve ser entendida não como a privação de um *outro* mas como o verdadeiro encontro com *outro*, pois ela estabelece-se justamente no campo contrário ao da colectividade. Como diz o poeta, em «Improvisation in Beijing» (CG xiii-xv): «I write poetry because I want to be alone and talk to people»²⁵. Neste texto, os *outros* permanecem estranhos na invisibilidade das suas consciências, e a janela escurecida do avião simboliza a experiência de estar no meio de muitos e de não ver o rosto de ninguém. A solidão acende a luz do mundo, ou seja, confere-lhe a «estrutura de sentido»²⁶, porque é o lugar por excelência do frente a frente. Para Ginsberg, a alteridade é uma presença erradicável²⁷, fazendo esquecer a angústia da identidade monádica²⁸. Por outro lado, o desejo de isolamento indicia a procura de uma espécie de purificação, em que o sujeito se reconcilia, enquanto existente, com a sua própria existência²⁹. Esta solidão não é trágica, pois, ao ter como símbolo a nudez, que põe em causa a decência do mundo, não só possibilita um encontro do sujeito consigo mesmo como garante a aparição do *outro*.

A relação com a nudez é, por definição, uma relação intersubjectiva, na medida em que implica a presença de um outro olhar, conforme vemos no poema «Fragment 1956» (CP 149):

²⁵ A lista interminável deste poema ilustra a relação vital que o poeta mantém com a poesia. Do princípio ao fim, os versos começam com a frase «I write poetry because». Escrever é uma necessidade orgânica, pois, conforme articula o penúltimo verso, «I write poetry because no reason because».

²⁶ Levinas sublinha: «Le monde et la lumière sont la solitude». E ainda: «La lumière rend donc possible cet enveloppement de l'extérieur par l'intérieur, qui est la structure même du *cogito* et du sens». Emmanuel Levinas, *De l'Existence à l'Existant*, pp. 144 e 76.

²⁷ Robert Creeley indica claramente a necessidade que o poeta parece ter de se rodear de outros seres humanos, mesmo durante o acto composicional: «Allen Ginsberg, for example, can write poems anywhere – trains, planes, in any public place. He isn't the least self-conscious. In fact, he seems to be stimulated by people around him». Robert Creeley, entrevistado por Linda Wagner e Lewis MacAdams, 1968, *Beat Writers at Work*, p. 89.

²⁸ Edmund Husserl refere-se a esta identidade fundamental como «my monadic very-ownness». *Cartesian Meditations*, p. 94.

²⁹ O ser solitário não se isola como se tivesse sido abandonado numa ilha, à margem do mundo, antes une a sua condição de existente à «sua obra de existir»: «La solitude n'apparaît donc pas comme un isolement de fait d'un Robinson, [...] mais comme l'unité indissoluble entre l'existant et son oeuvre d'exister.» Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, p. 22.

Now to the come of the poem, let me be worthy
 & sing holily the natural pathos of the human soul,
 naked original skin beneath our dreams
 & robes of thought, the perfect self identity
 radiant with lusts and intellectual faces

Soul identical each to each, as standing on
 the streetcorner ten years ago I looked at Jack
 and told him we were the same person – look
 in my eyes and speak to yourself, that makes me
 everybody's lover [...]

Compara-se a nudez à «auto-identidade perfeita», de onde irradiam «desejos luxuosos» e «rostos intelectuais». A nudez, não só da pele, mas também do espírito, só é possível quando o pensamento solipsista, o manto que esconde a «pele original», desaparece, e cede à consciência profunda de um *outro*. Assim, a identidade tem por fundamento a aparição de um ser transcendente, e o *ego* existe relativamente à diferença do *alter ego*³⁰. Mas a relação do sujeito poético com a alteridade ultrapassa esta distinção, procurando fundir dois seres separados, através da superação das suas diferenças radicais. Ao identificar duas almas («Soul identical each to each»), ao torná-las gémeas, também o olhar do *outro*, no puro frente a frente, se torna num único e duplo olhar: «look in my eyes and speak to yourself, that makes me / everybody's lover». Mais ainda, o sujeito poético procura o impossível, ou a intimidade absoluta de quem fala com outrem como quem fala para si mesmo. O olhar que tem à sua frente transforma-se no pretexto para a união espiritual, fazendo crer na existência de um lugar quase paradisíaco, onde transparece «the natural pathos of the human soul».

A inocência nega a nudez. Para o inocente, estar desnudo é o mesmo que estar vestido: e a nudez é um fenómeno natural. Contudo, para quem a reconhece com base num sistema sociocultural, onde é considerada como ausência de vestuário, ela surge como um termo marcado que integra um regime binário, cujo termo cor-

³⁰ O *outro* e o *mesmo* formam um par indissolúvel: «*otro – alter* en latín – es propriamente el término de una pareja y sólo de una pareja [unus et alter]». José Ortega y Gasset, *El Hombre y la Gente*, p. 109. E o *mesmo* constitui-se a partir da diferença que existe entre a identidade e a alteridade do que lhe é transcendente: «La transcendence, c'est l'identité dans la différence». Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (1964; Paris: Gallimard, 1988) p. 279.

relativo é o estar vestido. Esta caracterização negativa da nudez como «ausência de» tem por consequência o surgimento de uma atitude *afirmativa* da presença de outrem, integrando este outro olhar no campo intersubjectivo. O olhar tem por detrás alguém que olha, e, por esta razão, não apenas se reconhece neste olhar uma consciência intencional como também é assumido o pleno estatuto de sujeito objectificado: «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve»³¹.

«After Antipater» (WS 79), poema composto em 1985 a partir de um epigrama do poeta grego Antípatro de Sidão, expõe a vivência da nudez como *vivência fundamental*. A passagem do sujeito pela imensidão do mundo, sugerida através da referência a grandes símbolos culturais, tais como a Muralha da China, a Acrópole e o Kremlin, em nada se compara com o aparecimento de um corpo na intimidade do seu campo de visão:

I've climbed the Great Wall's stone steep out of breath
 sat on gray columns broken at Acropolis' marble sill
 brushed past morbid scented insect eating plants in Petén Rainforest
 Eaten roastbeef with my mother's cousins atop a World Trade Tower overhanging
 Hudson River
 Slept under the dome echoing lament for Mumtaz Mahal's white skull
 Stood in Red Square snow across from the Kremlin wall-tomb of th'assassin of millions
 Climbed Seville's gypsy balconies, Sagrada Familia's crannied spires, gazed through
 my father's eyes from San Marco's high porch
 tarried on Brooklyn bridge facing Manhattan dusk's sparkling Towers, walked Golden
 Gate's Pacific promenade
 But when you lay on my bed, white sheet covering your loins, your eyes on mine,
 I forgot these marvels, my heart breathed open, I saw life's glory look back at me
 naked.

Muito mais do que um simples retrato ou uma evocação do ser amado, é um outro corpo que aparece, sem nenhuma ligação ao sujeito poético, além da *evidência* da sua presença e do olhar que dele irradia («your eyes on mine»), sem o qual aquele que vê não é visível³². Olhos nos olhos, dois mundos tocam-se, e o *intermundo* nasce. Através da intersecção de olhares, o mundo sensível e o mundo histórico consti-

³¹ Antonio Machado, *Poesías Completas* (1975; Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1998) p. 289.

³² Como refere Merleau-Ponty, «par d'autres yeux nous sommes à nous-mêmes pleinement visibles». Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 188.

tuem-se como intermundos, e que o mundo se forma como horizonte de possibilidades para cada um, enquanto *co-sujeito*. O significado do mundo depende da consciência do sujeito, mas esse significado não é *o mundo*, é um mundo privado que pertence apenas ao titular³³. O intermundo, enquanto espaço intersubjectivo onde os sujeitos se encontram, só pode surgir no cruzamento de olhares³⁴.

É assim que a «glória da vida» («life's glory») se prefigura na troca de olhares, mais do que na visão de objectos, que, pela sua própria condição mítica, tendem a presentificar-se à consciência do sujeito já acrescidos de um sentido histórico fossilizado. O frente a frente quebra o silêncio do mundo, porque nele se descobre que a carne é expressão³⁵, porque nele se concretiza a curvatura do espaço intersubjectivo, através da plena consciência da reversibilidade daquele que vê e daquele que é visto. O corpo não é um mero objecto, uma vez que pode simultaneamente *ser visto e ver*: vive-se, através da matéria corporal, a co-presença de um *alter ego*. E é assim que este corpo encerra em si mesmo o sentido último da nudez, pois é infinito na profundidade que a superfície deixa entrever.

Paradoxalmente, na configuração do corpo vislumbra-se uma obra escultural, e não um corpo em movimento: «But when you lay on my bed, white sheet covering your loins». Integrado num texto onde prevalece a função poético-estética, o corpo transfigura-se numa imagem construída. Assim, o corpo transpira o sentido último da nudez, mas é a imagem, enquanto obra de arte, que se caracteriza pela ausência de forma. Na arte, expõe-se a nudez dos objectos, mas isto não significa que apareçam despídos: significa apenas que foram arrancados da perspectiva mundana. Se as formas permitem a integração dos objectos na estrutura do mundo, a sua ausência permite separá-los dessa estrutura. Fora do mundo, a arte é exótica e irreduzível à dicotomia do exterior e do interior que as formas mantêm. Ora, este

³³ De acordo com Husserl: «Anything belonging to the world, any spatiotemporal being, exists for me – that is to say, is accepted by me – in that I experience it, perceive it, remember it, think of it somehow, judge about it, value it, desire it, or the like. [...] I can enter no other world other than the one that gets its sense and acceptance or status [*Sinn und Geltung*] in and from me, myself». Edmund Husserl, *Cartesian Meditations*, p. 21. Veja-se também Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 25.

³⁴ O intermundo é o mundo onde «se croisent nos regards et se recourent nos perceptions». Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 73.

³⁵ Cf. José Ortega y Gasset, *El Hombre y la Gente*, p. 98: «La carne además de pesar y moverse, expresa, es 'expresión'».

exotismo transforma a percepção em sensação³⁶, levando-nos de volta à origem do poema como reconstituição de pequenas sensações, que o poeta compara ao método de Cézanne. A sensação produz-se pelo facto de a superfície conter em si mesma uma profundidade, e, neste sentido, poder-se-ia afirmar que se trata de uma percepção do invisível. Todavia, ao contrário da percepção, em que o olhar faz vibrar o mundo, a sensação faz vibrar o olhar, pois o olhar é *arrancado* ao mundo.

Posto isto, afigura-se premente desvendar o modo de aparição do intermundo, de forma mais detalhada. Em primeiro lugar, aquilo que torna possível a existência de um intermundo é a mediação intersubjectiva, que vai para além da intencionalidade em que o *ego* se percepçiona como o *mesmo*. Para Husserl, a consciência é sempre uma consciência de alguma coisa, daí a intencionalidade ser constitutiva da ipseidade. O objecto intencional é o objecto intencionado pela consciência, o seu correlato. Trata-se de um tipo diferente de vivência, já não do objecto intencional, mas do *outro* enquanto *ego*, ou *alter ego*. Esta vivência reside na *apercepção apresentativa*³⁷, ou seja, não é uma vivência não mediada e directa, primordial e original, pois o corpo funciona como uma barreira entre o *mesmo* e o *outro*. Ginsberg salienta claramente esta questão no seguinte poema:

Hey you – I
 Can't see eyes
 Can't hear your ears
 Can't taste your tongue
 Can't smell your nostrils
 You must be someone else
 Not me³⁸.

³⁶ «L'art, même la plus réaliste, communique ce caractère d'*alterité* aux objets représentés qui font cependant partie de notre monde. Il nous les offre dans leur nudité, dans cette nudité véritable qui n'est pas l'absence de vêtements mais, si, on peut dire, l'absence même de formes, c'est-à-dire la non-transmutation de l'extériorité en intériorité que les formes accomplissent». A percepção, frisa Emmanuel Levinas, distingue-se da sensação pela ligação que mantém com os objectos naturais: «Dans la perception, un monde nous est donné. [...] Le mouvement de l'art consiste à quitter la perception pour réhabiliter la sensation, à détacher la qualité de ce renvoi à l'objet». Emmanuel Levinas, *De l'Existence à l'Existant*, pp. 84-85.

³⁷ Cf. Edmund Husserl, *Cartesian Meditations*, p. 119.

³⁸ *Journals Mid-Fifties*, p. 463.

Em segundo lugar, o *outro* constitui-se no *mesmo* como um reflexo de *mim* – como percepção analógica, ou *apercepção*, e, por conseguinte, só na medida em que o *mesmo* se percebe como *ego* é que consegue ver o *outro* como tal. Em terceiro lugar, o *outro*, sendo um *alter ego*, está co-presente enquanto corpo, mas enclausurado na sua própria identidade subjectiva. Ora, como é possível o sujeito relacionar-se com os outros enquanto *outros*, se não os vive de uma forma original, como vive os outros objectos? Dado que, por princípio, o *outro* lhe-é transcendente, de que maneira poderá incluí-lo no seu espaço como parte integrante do *seu* mundo? Esta transcendência resolve-se com a chamada «intropatia»³⁹ [*Einführung*], que integra os actos pelos quais surge a mútua compreensão, pelos quais o *outro*, como estranho, aparece, simultaneamente, como semelhante e como diferente⁴⁰. É assim que fazem parte do horizonte do sujeito as vivências do *outro*, enquanto *não-eu*, pelo facto de ser um *outro* de mim, passando a ser um «outro» de mim. A transcendência imanente⁴¹, ou mundo primordial, transforma-se, pelo fenómeno da intropatia, em *transcendência intersubjectiva*.

Assim, conforme já vimos, a *apercepção* apresentativa encontra-se inextricavelmente ligada à percepção do nosso corpo. Quando o sujeito exprime, a certa altura, em «Song» (CP 111-112), o desejo de «regressar ao corpo onde nasceu», reafirma a intercorporeidade como a base que sustém mesmo o mais profundo dos sentimentos:

The weight of the world
is love.
Under the burden
of solitude,

³⁹ Optou-se aqui pela tradução utilizada no texto de Alfred Schutz, uma vez que a acepção de empatia não comporta o sentido específico em que o termo *Einführung* é aplicado por Husserl. Cf. Alfred Schutz, «Le Problème de l'Intersubjectivité Transcendental chez Husserl», *Husserl* (Paris: Éditions de Minuit, 1959) pp. 334 e 335.

⁴⁰ Cf. Edmund Husserl, *Ideas*, p. 51: «we have primordial experience of ourselves and our states of consciousness in the so-called inner or self-perception, but not of others and their vital experiences in and through 'empathy'. We 'behold the living experiences of others' through the perception of their bodily behaviour. This beholding in the case of empathy is indeed intuitional dator [object-giving], yet no longer a *primordially* dator act. The other man and his psychical life is indeed apprehended as 'there in person', but, unlike the body, it is not given to our consciousness as primordial [originär]».

⁴¹ Cf. Edmund Husserl, *Cartesian Meditations*, p. 106.

under the burden
of dissatisfaction

the weight,
the weight we carry
is love.

[...]

The warm bodies
shine together
in the darkness
the hand moves
to the center
of the flesh,
the skin trembles
in happiness
and the soul comes
joyful to the eye –

yes, yes,
that's what
I wanted,
I always wanted,
to return
to return,
to the body
where I was born.

O mundo constitui-se enquanto mundo pelo amor. Ou, por outras palavras, o mundo apenas se torna uma presença insuperável quando o partilhamos com outrem, e a palavra «amor» funciona somente como símbolo do movimento centrífugo que faculta o nascimento de outros mundos⁴². A aparição de outros mundos, contudo,

⁴² A relação, por vezes obsessiva, do poeta com a imortalidade também se revê no modo como a poesia encara a ausência de fecundidade. Ciente de que a derradeira união com *outrem* é a união física que origina a fusão, pelo menos genética, de dois seres num só, a sua poesia faz equivaler o desejo da imortalidade ao desejo da continuidade corporal. O problema da fecundidade chega a concretizar-se em angústia poética, como, por exemplo, em «Kaddish» (CP 212): «Nameless, One Faced, Forever beyond me, beginningless, endless, Father in death. Though I am not there for this Prophecy, I am unmarried, I'm hymnless, I'm Heavenless [...]». O poema que mais enfatiza o desejo de «continuar» como corpo é «Dream» (DF 97), muito significativamente, o penúltimo poema escrito pelo poeta, a 27 de Março de 1997: «There was a bulge in my right side, this dream recently – just now I realized I had a baby, full grown that came out of my right abdomen while I in hospital with dangerous hepatitis C. [...] A glow of happiness next morn, warm glow of pleasure

envolve muito mais do que o movimento da consciência. Pelo contacto físico entre dois corpos, a «alma» corporiza-se, transfigura-se na significância da matéria, e *significa*. Ao tocar no corpo, toca-se na alma, e da intercorporeidade irrompe o espaço intersubjectivo que possibilita a co-vivência. Conquanto «regressar ao corpo» se confunda com um regresso ao «estádio do espelho»⁴³, em que o sujeito se identifica com uma imagem de si, a verdade é que os versos anteriores reconhecem a existência de corpos que, pela sua autonomia, se *apresentam* como *outros*. Apesar de a experiência do corpo de outrem diferente da experiência que o sujeito tem do seu corpo, não deixam de ser «les deux côtés d'un même Être»⁴⁴.

O corpo existe como a referência primeira da nossa existência no mundo, mas também como referência primeira da existência do *outro* dentro dos limites do nosso espaço individual. Se o corpo constitui um obstáculo ao nosso relacionamento imediato com o mundo, não permitindo a fusão dos dois corpos, também é um mediador fundamental sem o qual não seria possível dar-mo-nos conta da presença do *outro*. O relacionamento com os outros seres que integram o mundo só é possível quando a consciência se une a um corpo⁴⁵. Ora, Edith Stein, discípula de Edmund Husserl, com a sua própria teoria da intropatia, confere ao corpo ainda mais relevância, justamente com a formulação do conceito de «sensação», mas que não se poderá confundir com a sensação tal como é definida por Levinas e utilizada por Cézanne⁴⁶. A sensação, segundo Stein, é intermediária entre o «eu puro» e o

half the day». No entanto, a verdade é que o poeta resolve esta angústia poética com a propagação da sua voz através da linguagem.

⁴³ Cf. Jacques Lacan, «O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu», *O Sujeito, o Corpo e a Letra: Ensaio de Escrita Psicanalítica* (Lisboa: Editora Arcádia, 1977) p. 22.

⁴⁴ Segundo Merleau-Ponty: «L'expérience de mon corps et celle d'autrui sont elles-mêmes les deux côtés d'un même Être: là où je dis que je vois autrui, en vérité il arrive surtout que j'objective mon corps, autrui est l'horizon ou l'autre côté de cette expérience [...]». Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 278.

⁴⁵ É a ligação fundamental corpo-consciência que nos integra no mundo, e que nos permite partilhar o mundo com os outros seres e sujeitos. Esta ligação está na origem da nossa existência humana, mas também da nossa existência animal. Por isso, a ligação corpo-consciência transforma-nos numa «unidade natural» em co-relação permanente com outras unidades naturais, garantindo a mútua compreensão da natureza espaço-temporal que nos rodeia. Cf. Edmund Husserl, *Ideas*, p. 164.

⁴⁶ Edith Stein parte de *Ideas (Ideen)*, de Edmund Husserl, e desenvolve esta teoria numa dissertação apresentada em 1916 com o título *Das Einfühlungsproblem in seiner Historischen Entwicklung und in Phänomenologischer Betrachtung*, mais tarde intitulada *Zum Problem der Einfühlung* [*On the Problem of Empathy*, trad. de Waltraut Stein (Washington, D. C.: ICS Publications, 1989)]. Nesta obra, a autora fala do indivíduo como uma entidade psíquico-física. O corpo (*Leib*) não pode

corpo vivo, pois, ao tocar num objecto, a parte do corpo que toca no objecto e o próprio objecto são visíveis, mas, simultaneamente, *percebe-se* que esse mesmo corpo toca no objecto. Dá-se uma fusão entre o corpo vivo, isto é, o corpo que «sente», e o corpo localizável numa espacialidade exterior. No poema «Sunset S.S. Azemour» (CP 287), o Ginsberg descreve este fenómeno com manifesta acuidade:

As orange dusk-light falls on an old idea
 I gaze thru my hand on the page
 sensing outward the intercoiled weird being I am in
 [...]
 I sit at my desk and scribe the endless message from myself to my own hand

Durante o movimento de si próprio para a sua própria mão, o poeta apercebe-se do elo fundamental que existe entre o seu *eu* e o seu corpo. E, atravessando o texto até ao método composicional que lhe deu origem, o conceito de sensação vai ao encontro da teoria do «projective verse», onde o corpo é relevado como o elemento potencial da criação poética. A sensação resolve assim qualquer perplexidade que surja perante a afirmação de que o corpo aparece no poema⁴⁷.

Vejamos que implicações terá este conceito para a poesia de Allen Ginsberg, ao nível dos processos intersubjectivos. Em primeiro lugar, conforme já foi possível constatar na primeira parte deste trabalho, o poema, composto com base no método projectivista, pretende integrar a totalidade do organismo. A partir do momento em que existe uma ligação clara entre o que o corpo sente, como corpo vivo, e o que o *eu* pensa, afigura-se realmente a possibilidade de levar por diante esse propósito, não somente ao nível do plano da expressão, como também ao nível do

ser apenas constituído pela percepção exterior, uma vez que «It is always 'here' while other objects are always 'there'» (p. 42). Assim, o que torna particularmente íntima a ligação entre a sensação e a percepção corporal é o facto de as sensações serem dadas «at the living body to the living body as senser» (p.44).

⁴⁷ Há quem diga, como Amitai Avi-Ram, que o verso livre acaba por negar o corpo, ao contrário da poesia metrificada, que afirma a presença do corpo através da musicalidade. A partir da análise da sensação, não faz sentido algum concluir que a poesia americana, desde os anos 50, tem vindo a anular a corporalidade: «much of his [Ginsberg's] poetry and of American poetry since the fifties has continued the disembodiment of the Whitmanian free-verse simulacrum». «Free Verse in Whitman and Ginsberg: The Body and the Simulacrum», *The Continuing Presence of Walt Whitman: The Life after the Life*, org. de Robert K. Martin (Iowa City: University of Iowa Press, 1992) p. 113. Pelo contrário, precisamente porque o verso é «livre», o poema regista, de forma mais fiável, as idiosincrasias rítmicas de cada poeta.

plano do conteúdo. Um dos poemas mais representativos da *sensação* será «Many Loves» (CP 156-158). A epígrafe escolhida por Ginsberg, transcrição livre de um verso de «In Paths Untrodden», de Walt Whitman, dá o mote para o poema: «Resolved to sing no songs henceforth but those of manly attachment»⁴⁸. Embora o texto se assumia como uma glosa deste mote, o motivo poético é, sem dúvida, a sensação. Repleta de verbos como «touch», «press», «move», «hold» e «nuzzle», a linguagem apela aos sentidos que nascem do contacto entre dois corpos vivos: «Thus I met Neal & thus we felt each other's flesh and owned each other bodies and souls». A sensação aqui exposta é uma dupla sensação, pois não se circunscreve a um corpo que se vê a tocar num objecto. Pelo fenómeno da intropatia, o sujeito projecta as suas sensações para um corpo que sabe ter sensações semelhantes, sentindo, de uma forma não primordial, o que esse corpo também sente. Aliás, todo o poema radica na apresentatividade, uma vez que, tratando-se de facto de uma vivência, esta é uma vivência recordada, e o seu conteúdo não está presente. Por outras palavras, através do acto da representação, que, digamos, actualiza a vivência, dá-se um desdobramento do sujeito em sujeito da vivência primordial e em sujeito da vivência representada, o que implica que o conteúdo da vivência primordial não se encontre presente⁴⁹:

So gentle the man, so sweet the moment, so kind the thighs that nuzzled against me
smooth-skinned powerful, warm by my legs
That my body shudders and trembles with happiness, remembering –

Muito significativamente, e de acordo com o que já foi dito sobre a sensação como elo de ligação entre o corpo vivo e o *eu* puro, a memória também é corporal⁵⁰. A memória provoca uma sensação que, não sendo primordial, de qualquer modo se

⁴⁸ Resta ainda dizer que não é por acaso que Ginsberg recorre precisamente ao primeiro poema de *Calamus*, a secção mais homo-erótica de *Leaves of Grass*. O verso de Whitman diverge deste mote numa única palavra: «Resolv'd to sing no songs *to-day* but those of manly attachment». *The Complete Poems*, p. 146 [sublinhado meu].

⁴⁹ Cf. Edith Stein, *On the Problem of Empathy*, pp. 8-9.

⁵⁰ Wordsworth fala de «emotion recollected in tranquility», e a sua análise deste processo não deixa de ser relevante: «the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquility disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind». Prefácio (1802) a *Lyrical Ballads* (Nova Iorque: Longman, 1992) p. 82.

concretiza numa memória física, não menos fundamental do que a memória psíquica.

A experiência do corpo, explorado exaustivamente como o maior dos interditos, transforma-se num motivo de confronto entre dois olhares: o olhar de quem mostra e o olhar de quem vê⁵¹. Por vezes, esta experiência resume-se a uma deslocação da identidade pessoal para a *entidade* física do *outro*. Assim, o corpo aparece também desligado da relação do frente a frente. Veja-se «The Night Apple» (CP 52):

Last night I dreamed
of one I loved
for seven long years,
but I saw no face,
only the familiar
presence of the body:
sweat skin eyes
feces urine sperm
saliva all one
odor and mortal taste.

A «presença do corpo» ofusca a memória do rosto, porque a entidade do indivíduo tem precedência sobre a própria identidade. O que constitui a realidade da existência do Homem, enquanto ser que vive, e que partilha o seu espaço existencial com o sujeito poético, são os elementos que apelam aos sentidos e não aos sentimentos. De certa forma, o Homem reduz-se à sua essência animal, e os sentidos predominantes são o olfacto («odor») e o paladar («taste»). Os olhos aparecem, mas apenas como sabor e odor, e não como visão, opondo assim o mundo sensível ao universo do pensamento⁵². E o «sabor mortal» do corpo assume precisamente a materialidade e não a espiritualidade do ser humano, mais uma vez reiterando a sua essência animal. Note-se ainda que o corpo não é descrito através dos órgãos que o compõem, mas por meio de um processo metonímico: «sweat», «feces», «urine»,

⁵¹ Esta exploração também dá origem à deserotização do corpo, ao mostrar o que sempre se faz por esquecer. Em «Autumn Leaves» (CG 104), os cuidados diários que a manutenção do corpo exige servem para indicar que o poeta ainda está vivo: «happy not yet / to be a corpse».

⁵² O mundo sensível é visível, e o universo do pensamento, invisível. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 28

«sperm», «saliva». Tudo isto leva a crer que o sujeito não reconhece neste corpo a alteridade, e que transporta a sua identidade para a existência meramente corporal de um outro ente. De facto, o desejo físico sobrepõe-se ao desejo amoroso, negando ao *outro* o estatuto de sujeito. Todavia, é de frisar que o *outro* não é um simples objecto, pois a sequência metonímica permite integrar dois corpos num só, daí que o poema fale de «all one / odor and mortal taste». Através da ligação entre a causa e o efeito, o sujeito poético conhece o outro corpo por dentro, como se lhe pertencesse⁵³. Assim, a poesia passa a ser vista como um meio de ultrapassar a invisibilidade da alma, de a integrar no poema como um corpo – esse sinal que evidencia a presença do *outro* como semelhante ao *mesmo* – através da intropatia – essa vivência que alcança a vivência do *outro*, e lhe atribui o estatuto de co-sujeito.

«All the Grace All the Love», poema composto em 1956, retrata explicitamente o leitor, como se este espreitasse dos cantos dos versos, personificado pela imaginação do sujeito:

I wrote so that
 in some lone midnight
 on a farm
 in Kansas City
 furnished room
 streets outside, autos
 under an electric bulb
 on varnished brown wood table
 when some wild boy
 with beautiful eyes
 reads my page
 and sees me clearly,
 sees my automobile
 moving in the sky

⁵³ É de salientar que a forma como perspectivamos o nosso corpo difere da perspectiva em que ele é visto pelo *outro*: «Nuestro cuerpo nos es sobre todo conocido desde dentro y el del próximo desde fuera. Son fenómenos heterogéneos». José Ortega y Gasset, *El Hombre y la Gente*, p. 142. Dito por outras palavras: «Le visible d'autrui est mon invisible; mon visible est l'invisible d'autrui». Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 269. Deste modo, as imagens poéticas através das quais o sujeito conhece o interior do corpo do *outro* revelam uma extraordinária pertinência. Aqueles elementos corporais que permanecem socialmente invisíveis, para além de adquirirem visibilidade, podem ser compreendidos como uma transubstanciação do espírito em matéria. Quando o corpo do sujeito entra em contacto com estes elementos, integra-os na sua própria matéria, originando uma consubstanciação.

he'll recognize himself
 in the wild beauty
 of his close cropped hair
 hard forearm
 and knuckle with a bruise⁵⁴

Este *outro* imaginado é um ser corpóreo, com uma existência palpável. E é a corporalidade do *outro*, como um visível imediato, que permite aproximar a sua estranheza absoluta através da linguagem. O corpo transfigura-se em rosto, porque dele irradia o infinito que a alteridade representa, por ser diferente do *mesmo*. Não é possível a imaginação abarcar por completo esta diferença, a não ser que, conforme acontece neste texto, o *outro* seja apreendido como uma imagem que depende de uma projecção do desejo. Ora, será pela existência desta projecção que o *outro* não pode resumir-se a um simples ecrã. O desejo de tornar familiar a estranheza de alguém, pela substância do corpo, e, simultaneamente, pela substância das palavras, resulta numa espécie de epifania, ou numa *aparição*. E o que permanece é um caminho tortuoso por desbravar, pois o rosto apenas se revela como mistério, cujos segredos escondidos servem para tornar o *outro* absoluto na sua diferença. Porém, aqui não se vislumbra a subjectividade de outrem, porque o *outro*, se bem que seja referido na linguagem, não aparece como discurso. Dos seus olhos, descritos apenas como «belos», nada se entrevê; o seu olhar não é uma janela para o intermundo, e apenas vê «claramente» o que o sujeito poético lhe oferece. Concluindo, este *outro* nem é sujeito, nem é objecto. Este *outro* é a pura personificação do desejo, é a alteridade do *mesmo* convertida numa imagem de carne e osso⁵⁵.

A deslocação do não-humano para o humano também tem outras implicações, nomeadamente no que concerne a linguagem, que está para lá da problemática sujeito-objecto, precisamente porque é pela linguagem que o *outro* se revela, como co-sujeito. E é assim que toda a linguagem radica numa ética fundamental. Diz Levinas sobre esta revelação:

⁵⁴ *Journals Mid-Fifties*, p. 251.

⁵⁵ Aqui o visível difere da atitude profética whitmaniana representada pelo poema «Full of life Now», em que o *outro* é um desconhecido idealizado, visível apenas por comparação à invisibilidade do poeta, que se percebe como morto a falar para a posteridade. Cf. Walt Whitman, *The Complete Poems*, p. 167.

C'est dans cette révélation que le langage, comme système de signes, peut seulement se constituer. L'autre interpellé n'est pas un représenté, n'est pas un donné, n'est pas un particulier, par un côté déjà offert à la généralisation. Le langage, loin de supposer universalité et généralité, les rend seulement possibles. Le langage suppose des interlocuteurs, une pluralité. Leur commerce n'est pas la représentation de l'un par l'autre, ni une participation à l'universalité, au plan commun du langage. *Leur commerce, nous le dirons à l'instant, est éthique*⁵⁶.

A linguagem é uma «troca ética» porque implica, antes de mais, um acordo entre interlocutores, uma «pluralidade» que não admite a hipótese de uma «universalização», mas que a torna possível ao colocar em primeiro plano o que os interlocutores possuem em comum. Ora, aqui reside a essência da linguagem enquanto troca ética: sendo a linguagem algo que os interlocutores, pelo facto de serem interlocutores, têm em comum, ela só se realiza enquanto *discurso*. Apenas se actualiza, apenas se torna presente, no momento em que o *outro* se revela como aquele que partilha uma mesma situação discursiva. Pelo discurso ofereço-me a *outro*, mas só me ofereço dentro daquilo que for comunicável, isto é, dentro daquilo que a *minha* linguagem me permita transmitir⁵⁷. Mais ainda, ofereço apenas o que o *outro*, enquanto imagem que me responsabiliza, me permite. Assim, podemos concluir que o *outro* se revela inteiramente no discurso, ou melhor, que aparece *como* discurso.

É neste contexto que a produção poética de Allen Ginsberg se transforma numa produção ética. Em «The Green Automobile» (CP 83-87), de 1953, assistimos a uma profusão de imagens do desejo, explicitamente enquadradas na temática da homossexualidade. Contudo, apesar desta explicitação, não deixa de haver um momento de censura:

If I had a Green Automobile
I'd go find my old companion
in his house on the Western ocean.
Ha! Ha! Ha! Ha! Ha!

⁵⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 45.

⁵⁷ «Le langage est universel parce qu'il est le passage même de l'individuel au général, parce qu'il offre des choses miennes à autrui. [...] Le langage [...] jette les bases d'une possession en commun. [...] Le monde dans le discours, n'est plus ce qu'il est dans la séparation – le chez moi où tout m'est donné – il est ce que je donne – le communicable, le pensé, l'universel». Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 49.

I'd honk my horn at his manly gate,
 inside his wife and three
 children sprawl naked
 on the living room floor.

[...]

The windshield's full of tears,
 rain wets our naked breasts,
 we kneel together in the shade
 amid the traffic of night in paradise

and now renew the solitary vow
 we made each other take
 in Texas, once:
 I can't inscribe here....

.....

.....

[...]

Neal, we'll be real heros now
 in a war between our cocks and time:
 let's be angels of the world's desire
 and take the world to bed with us before we die.

Conquanto a linguagem deste poema ultrapasse, em larga medida, o que seria socialmente apropriado numa situação discursiva em que se desconhece o receptor, aquilo que ressalta como *obsceno*, ou «fora de cena», é o facto de existir censura por parte do sujeito. E, mais do que desadequada em relação ao contexto linguístico, a frase «I can't inscribe here» dá conta de uma falta, uma falta sentida pelo sujeito, tal como é sentida pelo receptor/leitor. Ora, esta falta advém de um sentimento de responsabilidade, imposto pela presença do *outro* no campo discursivo. O efeito de espontaneidade criado pela linguagem aparentemente desregrada é destruído quando surge não o *outro*, mas a sua resistência ética. De acordo com a formulação de Paul Ricoeur, o *outro* tem um papel mediador entre a potência e o acto⁵⁸. Ademais, a resistência ética determina o género de «ligação» que se estabelece «entre a responsabilidade e a expressão», ou seja, entre o que deve ou não deve ser dito e aquilo que a linguagem, como expressão potenciada, permite dizer⁵⁹.

⁵⁸ Cf. Paul Ricoeur, *Soi-Même Comme un Autre* (Paris: Éditions du Seuil, 1990) p. 213.

⁵⁹ A essência ética da linguagem é descrita, por Levinas, como: «lien entre l'expression et la responsabilité». Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 175.

Também devemos concluir que esta resistência, dentro do poema, se enquadra entre dois pólos: um pólo mais vasto, onde aparece o leitor anónimo, e um outro pólo, circunscrito à intimidade do sujeito poético, que irá manter-se inteiramente insondável. Assim, permanecem as questões: que informação nos é vedada, e porquê, uma vez que tudo o resto parece tão espontâneo? Estas perguntas resultam na telescopagem do problema ético, uma vez que ultrapassam a atitude moralista que poderia pôr em causa o texto na sua totalidade. De repente, a impropriedade discursiva já não faz sentido, e o poema surge reconstituído com base numa ética: trata-se de um juízo *amoral*, e não *imoral*. O poema anula o julgamento moral e afirma a essência ética. Transcendendo a pequenez moralista, coloca-se no topo mais elevado da visão mundana, à semelhança de um cosmonauta, cujo olhar distanciado e englobante relativiza o volume e o centralismo terrestre. A perspectiva ética radica precisamente na aceitação da existência de um *alter ego*, e de um *outro*, diferente de *mim*, que também é um *eu*⁶⁰.

Para além do relacionamento que estabelece com o corpo, na ligação com a nudez, a poesia constrói intermundos próprios, que tiram o seu sentido do contacto com determinados parâmetros culturais, religiosos e políticos, propagados pela sociedade. Regressando a «Many Loves», vemos que o sujeito poético não se isola da decência social, antes a integra na poesia, para, logo de seguida, a pôr em causa. Escrita em resposta às proscricções sexuais do Levítico⁶¹, que já em si não é um facto de somenos importância, pois indica um conhecimento, por parte do poeta, dos preceitos que integram a herança moral judaico-cristã, a primeira parte deste texto contrapõe claramente duas visões díspares sobre a sexualidade, a visão bíblica e a visão do poeta:

⁶⁰ Em primeiro lugar, o sentimento ético advém da consciência de estar perante alguém semelhante a *mim*: «Toutes les sentiments éthiques évoqués plus haut relèvent de cette phénoménologie du 'toi aussi' et du 'comme moi-même'». Paul Ricoeur, *Soi-Même Comme un Autre*, p. 226. Porém, é quando se reconhece a diferença do *outro* que este sentimento se torna activo e se repercute sobre a espontaneidade: «On appelle cette mise en question de ma spontanéité par la présence d'Autrui, éthique. L'étrangeté d'Autrui – son irréductibilité à Moi – à mes pensées et à mes possessions, s'accomplit précisément comme un mise en question de ma spontanéité, comme éthique». Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 13.

⁶¹ Trata-se dos seguintes versículos: «Não coabitáras sexualmente com um varão: é uma abominação» (18, 22) e «Porque todos os que cometeram alguma dessas abominações serão eliminados do meio do seu povo» (18, 29). *Nova Bíblia dos Capuchinhos* (Lisboa: Difusora Bíblica, 1998). Veja-se *Journals Mid-fifties*, p. 299, para as frases do Levítico isoladas pelo poeta.

Now I will speak out boldly, nay sing, not argue, dispute or justify; dainty,
 But preach by example the image of love known between men,
 And number my lovers among men, their names and their stations, carnal days
 together,
 Proving by life what was not known in books, nor morals, nor Bibles –
 [...]
 For ecstasy's rare among men; and liberation of ecstasy's a blessing.
 And god'll speak for me and plead my case when we come to him, and so will the
 beautiful angels, such is my hope for Mercy.
 [...]
 My manhood and godhead together at the root ⁶².

Allen Ginsberg assume abertamente, e de forma deliberada, uma posição que contraria as regras dominantes da sociedade americana. Porém, é de sublinhar que esta primeira parte de «Many Loves» veio a lume muito mais tarde do que a versão incluída nos *Collected Poems*, devido a uma atitude ética, por parte do autor⁶³. No fundo, o poema visa substituir os ensinamentos bíblicos pela experiência pessoal, criando novos preceitos, enraizados numa nova definição da religião, como elo entre o êxtase corporal e o êxtase espiritual: «My manhead and godhead together at the root». Daí que a consciência do pecado seja relegada para segundo plano, e que a figura divina se transforme num aliado: «And god'll speak for me and plead my case». Ao demonstrar, utilizando para o efeito o exemplo da sua vida íntima, que a Bíblia não tem razão em considerar negativo ou calamitoso o amor entre homens, o sujeito critica, de forma implícita, estes preceitos religiosos.

O eventual receio de denegrir para sempre a própria imagem não impede o poeta de discorrer sobre um assunto considerado tabú, precisamente porque a sua poesia

⁶² Allen Ginsberg, *Journals Mid-Fifties*, p. 300-302.

⁶³ O próprio poeta dá a conhecer o tema nos primeiros versos: «Now I will speak out boldly, nay sing, not argue, dispute or justify, dainty, / but preach by example the image of love known between men». Ao longo deste rascunho, são mencionados alguns nomes, como Jack Kerouac, pelo que o poeta se terá auto-censurado. Como diz Ginsberg em «Salutations to Fernando Pessoa» (CG 34): «Maybe I lied somewhat / rarely in verse, only protecting others' reputations». Porém, a versão acima referida, escrita em Outubro de 1956, só seria publicada em 1984, mais precisamente nos *Collected Poems*. Uma versão abreviada, escrita em forma de canção em 1971, sobre a morte daqueles mencionados no poema, viria a lume em 1975, com um título homónimo: «Old rumours... / Many people I know are dead / Many people with whom I was in bed / Many souls I know underground / Many heroes I'll – never found / My first love Neal Cassidy / He ran away from me / Second love Kerouac / he began to drink alack [...]». *First Blues: Rags, Ballads & Harmonium Songs 1971-1974* (Nova Iorque: Full Court Press, 1975) p. 7.

radica na relação com a nudez, que tem como efeito lateralizar a decência e a colectividade que a impõe. Por esta razão, Allen Ginsberg tenciona desfazer a distinção entre a revelação poética e a revelação pessoal ou íntima: «So then – what happens if you make a distinction between what you tell your friends and you tell your Muse? The problem is to break down the distinction: when you approach the Muse to talk as frankly as you would talk with yourself or with your friends»⁶⁴. Esta tentativa de obliterar as diferenças entre aquilo que se diz na poesia e aquilo que se diz a um amigo revela-se menos linear e mais complexo do que inicialmente poderia parecer. Visto que se trata de uma forma de arte orgânica, que resulta da totalidade do organismo pessoal, o poema vai igualmente constituir-se como um meio de comunicação muito particular. A comunicação poética não se resume à pura transmissão de uma mensagem, precisamente porque o discurso poético, situando-se num espaço à margem do automatismo linguístico que caracteriza a utilização quotidiana dos signos, cria um mundo muito peculiar. Beneficiando do facto de se encontrar rodeado destas potencialidades, o sujeito tem em vista um novo horizonte. A integração do poema neste horizonte implica uma espécie de redução fenomenológica que coloque entre parênteses a realidade palpável dos objectos e transporte o sujeito para a realidade linguística do poema, e para a sua situação discursiva, diferente de qualquer outra. No princípio, descobre-se no poema um meio excepcional de comunicação humana, ao dizer o que de outra forma não seria dito⁶⁵. Allen Ginsberg põe em relevo esta característica única da poesia, ao contar, não sem algum humor e empolamento, a forma como dela se apercebeu:

I began writing poetry 'cause I was a dope and my father wrote poetry and my brother wrote poetry and I started writing rhymes, like them, until I went to Columbia and fell in love with Jack Kerouac, and then got into a sort of emotional rapport, a much deeper sense of confession, wanting to confess my feelings to him. But he didn't want to hear them so I had to find another way of expressing them, a way which would entrance him, and make him see into my soul⁶⁶.

⁶⁴ Allen Ginsberg, *Beat Writers at Work*, p. 39.

⁶⁵ Como salienta Allan Watts, divulgador budista, coetâneo e conhecido de Ginsberg: «Poetry is the great language. It is the art of saying what cannot be said». Alan Watts, *Buddhism: The Religion of No-Religion* (1995; Londres: Eden Grove Editions, 1996) p. 50.

⁶⁶ Allen Ginsberg, em 1971, «Advice to Youth», *Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness* (Nova Iorque: McGraw-Hill, 1974) p. 103.

Neste relato está patente, em primeiro lugar, a grande importância que o poeta atribui à vertente comunicativa da literatura. A tentativa de se «confessar» obrigou-o a encontrar uma outra forma de comunicação. Por isso mesmo, a poesia de Ginsberg não pode ser sumariamente rotulada como confessionalista. A partir do momento em que o poeta se consciencializa do poder da linguagem, e de que um texto não é poético apenas porque *pretende* comunicar um sentimento profundo, a função emotiva e a função apelativa, cedem à função poética. O que faz do texto um poema não é a rima – a rima não levou Ginsberg a uma nova forma de comunicação, uma forma que, ela-própria, criasse um efeito de sentido, mas apenas a uma maneira diferente de apresentar a mesma mensagem, sem que a ela nada se acrescente. De facto, será através de «uma nova maneira de os expressar» que os sentimentos serão comunicados em toda a sua magnitude. «Ver o interior da alma», como diz o poeta, ou, por outras palavras, dar a ver o invisível e dizer o indizível, só é possível quando a forma de expressão consegue uma ascendência sobre a substância do conteúdo.

A busca de transparência faz com que o poeta assumira uma «máscara autobiográfica» de essência proteica, tornando-se também um «confessor irónico»⁶⁷. A consciência de um outro olhar, por mais que se tente esquecer esta presença, constitui um factor de inibição⁶⁸. Por outro lado, a máscara da ironia alarga os limites da liberdade poética, e a atitude confessionalista é muitas vezes utilizada como uma arma contra as instâncias de auto-censura ou de hetero-censura⁶⁹. Assim, o simples

⁶⁷ Nas palavras clarividentes de Graham Caveney: «Ginsberg carved out a protean Self, an autobiographical mask that had many guises and spoke with many voices: the Buddhist-Jew, the political Beat, the entrepreneurial mystic, the traditional dissident, the ironic confessor – he brought such binaries together, in order that they may fall apart». Graham Caveney, *Screaming with Joy: The Life of Allen Ginsberg* (Londres: Bloomsbury, 1999) p. 17.

⁶⁸ Cf. José Ortega y Gasset, *El Hombre y la Gente*, p. 106: «Delante de otro no estamos, no podemos estar integralmente desnudos: si el otro nos mira, con su mirada, ya, más o menos, nos cubre ante nuestros propios ojos».

⁶⁹ Não esqueçamos que o volume autónomo *Howl and Other Poems* foi alvo de perseguições por parte de órgãos de censura norte-americanos. Publicado pela *City Lights Books* no Outono de 1956, levou à prisão de Lawrence Ferlinghetti e Shigeyoshi Murao, ambos acusados de comercializar material obsceno. Foram ilibados, em Outubro de 1997, pelas razões que o próprio Ferlinghetti relata: «Legally, a layman could see that an important principle was certainly in the line drawn between 'hard core pornography' and writing judged to be 'social speech'. But more important still was the court's acceptance of the principle that if a work is determined to be 'social speech' the question of obscenity may not even be raised». *Howl: Original Facsimile, Transcript and Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of*

facto de enfatizar a necessidade de fazer uma poesia que não seja predominantemente controlada por regras externas significa que o texto poético vai poder integrar elementos e assuntos considerados inadequados do ponto de vista social e moral. Por outro lado, ao integrar o quotidiano, o banal e o demasiado humano no discurso poético, este é dotado de um novo poder. É este novo poder, renegando o último reduto da poesia, o silêncio, anunciado pelo modernismo através da desagregação do signo⁷⁰, que vai conferir à poesia de Allen Ginsberg uma voz, política, poética, ideológica e humana. Segundo o poeta, não deve haver uma diferença fundamental entre o que se escreve e o que se sabe, «as we know it every day, with each other». Este propósito assenta sobre o desejo de combater aquilo que Ginsberg denomina «hypocrisy of literature»⁷¹. Daí que temas escatológicos sejam comuns nas sua poesia, nomeadamente nos volumes *Cosmopolitan Greetings* e *Death and Fame*, onde o envelhecimento físico aparece como uma imagem recorrente⁷². O tratamento destes temas culmina no texto «Scatological Observations» (DF 85-86), escrito pouco antes da sua morte.

A luta contra a hipocrisia também explica a razão pela qual Ginsberg aparece ao lado de autores «confessionalistas» como Sylvia Plath e Robert Lowell. Karl Malkoff, por exemplo, afirma que «Kaddish» (CP 209-224) manifesta, em termos temáticos, uma preocupação claramente confessionalista⁷³. Se, por um lado, este texto funciona como uma espécie de *catarse*, por outro, não podemos esquecer que

First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts and Bibliography, org. de Barry Miles (Nova Iorque: Harper & Row, 1986) p. 170. Mais significativas foram as palavras proferidas na decisão histórica do juiz, que parecem reiterar a liberdade que o poeta tanto advoga: «Would there be any freedom of press or of speech if one must reduce his vocabulary to vapid innocuous euphemism? An author should be real in treating his subject and be allowed to express his thoughts and ideas in his own words...». *Howl: Original Facsimile, Transcript and Variant Versions*, p. 174.

⁷⁰ Um grande exemplo desta desagregação será *Finnegans Wake* de James Joyce, publicado em 1939.

⁷¹ Cf. Allen Ginsberg, *Beat Writers at Work*, p. 40.

⁷² Alguns dos poemas mais representativos são: «In the Benjo» (CG 105), «Sphincter» (CG 8), «Bowel Song» (DF 35) e «These Knowing Age» (DF 8).

⁷³ Cf. Karl Malkoff, *Escape from the Self*, p. 141. Pelo contrário, Charles Molesworth diz que o poeta, tal como Robert Lowell, ultrapassa a caracterização psicologista do confessionalismo pela integração na sua poesia de uma dimensão histórica e social: «Both poets have advanced beyond the psychologized mire of 'confessionalism' by continuing to enunciate a historical and social dimension in their work». «Republican Objects and Utopian Moments: The Poetry of Robert Lowell and Allen Ginsberg», *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry* (Columbia: University of Missouri Press, 1979) p. 41.

se trata de uma prece judaica pela alma da mãe («*Kaddish* do Luto»), que Ginsberg decidiu escrever em forma de poema⁷⁴. A diferença entre este «*Kaddish*» e o *Kaddish* judaico reside num aspecto realmente problemático: a prece judaica não se centra num único indivíduo, mas em todos aqueles que já morreram, e, por conseguinte, dirige-se a Deus, enquanto símbolo todo-poderoso e omnipresente que rege esta vida, e a próxima. Ora, «*Kaddish*», apesar de recorrer ao texto original, dirige-se, essencialmente, a um outro ser humano: «*Yisborach, v'yistabach, v'yispoar, v'yisroman, v'yisnaseh, v'yishador, vy'yishalleh, v'yishallol, sh'meh d'kudsho, b'rich hu*» (CP 219)⁷⁵. A exaltação da figura divina contrasta com o parágrafo imediatamente anterior, em que o incesto é abordado de uma forma natural, recordando um dos episódios em que a loucura da mãe extravasa para o não reconhecimento do poeta como filho. É certo que a narração autobiográfica funciona como pano de fundo do tratamento poético, mas o que sobressai é a organização do poema em torno de um eixo: a loucura materna. Afirmar que a temática se enquadra dentro de uma preocupação confessionalista é destruir a evocação poética, patente desde o primeiro verso:

Strange now to think of you, gone without corsets & eyes, while I walk on the sunny pavement of Greenwich Village.

⁷⁴ Foi composto porque não terá havido *minyán*, ou dez adultos do sexo masculino, para entoar a referida prece após o falecimento da mãe: «For the eleven months following the death of a parent, a son is obligated to recite *Kaddish* as a source of merit for the soul of the departed». Nosson Scherman, *The Kaddish Prayer: A New Translation with a Commentary Anthologized from Talmudic, Midrashic, and Rabbinic Sources* (Brooklyn, Nova Iorque: Mesorah Publications, 1991) p. 48. São três os tipos e as funções principais desta prece: o *Kaddish* do Luto («*Mourner's Kaddish*»), o *Kaddish* do Rabi («*Rabbis' Kaddish*») e o *Kaddish* Fúnebre («*Kaddish After Burial*»). *Kaddish*, que significa «santo», e por isso se chama por vezes «prece de santificação», não apenas santifica o nome de Deus, como constitui um revigorante da esperança na redenção de todo o povo judaico.

⁷⁵ Consoante a tradução de Nosson Scherman, *The Kaddish Prayer*, p. 49: «Blessed, lauded, glorified, extolled, mighty, upraised, honored, elevated, and praised / Be the Name of the Holy One, / Blessed be He». Veja-se também a derradeira secção, intitulada «*Hymmn*» (CP 225-227), primeiros versos, para a tradução livre desta frase. A quinta parte desta última secção lembra «*The Raven*» de Edgar Allan Poe: «*Caw caw caw crows shriek in the white sun over grave stones in Long Island / Lord Lord Lord Naomi underneath the grass my halflife and my own as hers / caw caw my eye be buried in the same Ground where I stand in Angel*». «*Crow*», que, tal como «*raven*», pertence ao género *Corvus*, sobrevoa os túmulos, e os seus gritos agudos e sem sentido transformam-se em apelos ao «*Senhor*»: «*Lord Lord Lord caw caw Lord Lord Lord caw caw Lord*». Assim, o «*caw*» da morte («*nevermore*») retém o sentido de «*forevermore*», para além da morte.

downtown Manhattan, clear winter noon, and I've been up all night, talking, talking,
 reading the Kaddish aloud, listening to Ray Charles blues shout blind on the
 phonograph
 the rhythm the rhythm – and your memory in my head three years after – And read
 Adonais' last triumphant stanzas aloud – wept, realizing how we suffer –

A evocação traduz-se na extrema beleza rítmica e imagética destes versos, que, por sua vez, manifestam um impulso raro de desejo de comunhão. No decurso do poema, a imagem do poeta cede lugar à imagem materna, desvairada, louca, doente, e até imunda⁷⁶, mas também exaltada, como geradora do poeta, e, por isso, como criadora do *seu* mundo: «O glorious muse that bore me from my womb, gave suck, first mystic life & taught me talk and music, from whose pained head I first took Vision» (CP 223). Essa imagem é vista através do olhar de um sujeito desdobrado no jovem «Allen» e no «Allen» que interpreta esse primeiro olhar⁷⁷. Não será, então, por acaso que o poeta recorre à conhecida exclamação de Kurtz em *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad: «'The Horror' I weeping – to see her again – 'The Horror' – as if she were dead thru funeral rot in – 'The Horror!'" (CP 223)⁷⁸. Concluindo, a simples confissão não seria capaz de interligar as visões e as imagens que estruturam o poema, nem faz jus ao alcance do *Kaddish* – que, apesar de desenvolvido de uma forma particular, se encontra na origem deste texto. O conceito de profeta pode ser aqui alargado à definição de Blake, segundo a qual «todo o homem honesto é um Profeta», na medida em que ele exprime «a sua opinião, tanto de assuntos privados, como de públicos»⁷⁹.

⁷⁶ No seguinte passo, por exemplo, não foram censurados os elementos escabrosos da imagem materna, que fazem parte da memória do sujeito: «One night, sudden attack – her noise in the bathroom – like croaking up her soul – convulsions and red vomit coming out of her mouth – diarrhea water exploding from her behind – on all fours in front of the toilet – urine running between her legs – left retching on the tile floor smeared with her black feces – unfainted» (CP 218).

⁷⁷ Por esta razão, o tempo poético oscila entre o passado recordado e o passado tornado presente através do discurso directo.

⁷⁸ «Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision – he cried out twice, a cry that was no more than a breath: 'The horror! The horror!'». *Heart of Darkness* (Oxford: Oxford University Press, 1984) p. 149 [sublinhado meu].

⁷⁹ Cf. «Annotations to *An Apology for the Bible*», *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, p. 617: «Prophets in the modern sense of the word have never existed [...] Every honest man is a Prophet he utters his opinion both of private & public matters [...] a Prophet is a Seer not an Arbitrary Dictator».

Em 1948, Ginsberg formula o desejo de comunicação com base na forma dramática, o que não deixa de ser significativo, uma vez que a dramaticidade poética, conforme veremos na terceira parte deste trabalho, será fundamental para compreender a relação com a alteridade estabelecida dentro do espaço do poema:

I want to go into television finally and produce blank verse short plays. Plays like poems. I think in my recent visions I also was given the key to dramatic form, which, with labor, & pains, I can embody in popular plays. A Renaissance! Imagine being able to talk and illustrate Time and Eternity right in everybody's living room. My desire to do so might be only snoopiness, but in time I will be making love to everybody in america [sic] right in their own homes⁸⁰.

Para além da importância atribuída ao género dramático, o poeta salienta o facto de ter privilegiado a televisão como meio de se dirigir a um grande número de pessoas. Na altura, as imagens em directo tornavam possível aproximar duas situações espaciais distintas mediante a partilha de um único tempo. Note-se que mesmo tratando-se de um tipo de comunicação unilateral, o poeta convoca a presença do olhar do *outro*. Mais ainda, o desejo de se infiltrar nas salas de desconhecidos revela a pretensão de se infiltrar na sua vida íntima, de saltar o muro erguido entre a sua intimidade e a intimidade de um sem-número de indivíduos. Uma vez que se trata de um meio de comunicação unilateral, o desejo de comunicar submete-se ao exibicionismo. Mas aqui a análise complica-se, pois o exibicionista não pretende ver, pretende *ser visto*. Ora, não é isso que o poeta sugere, pois a palavra «snoopiness» conota uma curiosidade excessiva. Portanto, em primeiro lugar, dá-se uma dialéctica entre o voyeurismo e o exibicionismo, pois o poeta, para além de querer ser visto, deseja vislumbrar o que deveria permanecer em segredo – a intimidade do *outro*, enquanto pessoa realmente estranha. Portanto, estamos já perante uma atitude de *voyeur*.

Porém, podemos ir ainda mais longe, e afirmar que este exibicionismo e este voyeurismo são apenas manifestações superficiais de um desejo interior profundo: tocar o *outro*, entrar no espaço físico do *outro*, tornar presente, com tudo o que isso

⁸⁰ Carta a Neal Cassady, Nova Iorque, Setembro de 1948, *As Ever: The Collected Correspondence of Allen Ginsberg and Neal Cassady* (CA: Creative Arts, 1977) p. 52.

representa de impossível, o corpo que se esconde atrás do televisor. Trata-se, na aparência, de um movimento absurdo, mas cuja significância reside precisamente no facto de ser absurdo, tornando-se representativo da primeira e original acção do homem enquanto inserido no intermundo – a saída da sua ipseidade para a alteridade, esse movimento radical que aproxima duas consciências separadas por tão intrincada e intransponível barreira aparente: o corpo. A televisão transforma-se numa tele-visão: «la vision est télé-vision, transcendence, cristallisation de l'impossible»⁸¹. A poesia de Ginsberg situa-se para lá da linha que separa o exibicionismo do *voyeurismo*, pois tanto o exibicionista como o *voyeur* recusam a intimidade, um por desejar ser visto, se bem que apenas superficialmente, o outro porque só quer ver, e ambos por não tencionarem revelar a sua visão do mundo. É assim que a poesia passa a assentar na problemática do testemunho, uma vez que a testemunha pretende «dar a ver o seu olhar» e «ver sendo visto»⁸². Como testemunha, o poeta não se auto-anula, antes integra o seu olhar na complexidade do mundo.

É como testemunha que o poeta concilia o domínio privado e o domínio público. Na poesia de Allen Ginsberg, «privado» e «público» deixam de se enquadrar num sistema dualista, para integrarem um sistema aberto de natureza dialéctica. Enquanto o dualismo se limita a polarizar mecanicamente os dois domínios, a relação dialéctica determina a sua integração superativa no acontecimento poético⁸³. É nos poemas cujo tema incide sobre a América que o sujeito se assume, progressivamente, como testemunha de tudo quanto o rodeia. O primeiro destes textos, «A Poem on America» (CP 64), composto em 1951, começa por firmar, numa única frase incisiva, «America is like Russia». De seguida, surge um segmento aparentemente descritivo:

⁸¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 327.

⁸² Cf. Luís Adriano Carlos, *Poética e Poesia de Jorge de Sena: Antinomias, Tensões, Metamorfoses* (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993) p. 135.

⁸³ «Allen Ginsberg's poetry has been both important and enduring in part because it moves back and forth so effectively between the public and the private». Lewis Hyde, introdução, *On the Poetry of Allen Ginsberg*, org. de Lewis Hyde (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984) p. 4.

The alleys, the dye works,
 Mill Street in the smoke,
 melancholy of the bars,
 the sadness of long highways,
 negroes climbing around
 the rusted iron by the river,
 the bathing pool hidden
 behind the silk factory
 fed by its drainage pipes;
 all the pictures we carry in our mind

Os substantivos «melancholy» e «sadness» caracterizam, por meio de impressões, os lugares designados: os bares são melancólicos, as auto-estradas são tristes. Ao transpor para objectos inertes os substantivos que derivam da qualificação de um sentimento, o poeta transfere a sua vivência para esses objectos. Embora, ao fazer a descrição, e mesmo ao compor o poema, o poeta dê a ver o seu olhar, é pelo efeito da intropatia que esse olhar transvaza os limites de uma visão privada. O sujeito não diz «sinto-me melancólico nos bares» ou «sinto-me triste quando viajo pelas auto-estradas». O sentimento pessoal passa a pertencer ao domínio público, através da exposição de imagens: «all the pictures we carry in our mind».

A situação poética do testemunho adquire contornos ligeiramente diferentes no poema «America» (CP 146-148):

America this is quite serious.
 America this is the impression I get from looking in the television set.
 America is this correct?
 I'd better get right down to the job.
 It's true I don't want to join the Army or turn lathes in precision parts factories, I'm
 nearsighted and psychopathic anyway.
 America I'm putting my queer shoulder to the wheel.

O testemunho desloca-se inequivocamente para a ironia, que resulta da «sobreposição de contextos semânticos» e da existência de «um significante e dois significados»⁸⁴. O deslocamento para este campo tem origem num profundo cepticismo

⁸⁴ Segundo Linda Hutcheon, a ironia «tem origem, em termos estruturais, na sobreposição de contextos semânticos (o que é afirmado, o que é intencionado). Existe um significante e dois signifi-

e na consciência de que existe uma separação clara entre a América *ideal* e a América *real*⁸⁵. Deste modo, a atitude do último verso não pode ser considerada passiva. Muito pelo contrário, a ironia é uma forma superior de acção sobre a realidade, uma vez que o seu sentido depende da compreensão de, pelo menos, dois pontos de vista. O profundo desejo de ver concretizados neste país os seus ideais de forma alguma se sobrepõe ao mundo que se presentifica à consciência. Portanto, o testemunho irónico ultrapassa os confins de um patriotismo responsável pela camuflagem das características negativas que a América revela⁸⁶. A poesia contestatária não se resume à crítica directa ou à exortação de ideologias políticas; ela serve, antes de mais, para tornar transparente aquilo que todos fazem por não ver. Este poema poderia ser sintetizado nas perguntas feitas em dois versos iniciais: «America when will you be angelic? / When will you take off your clothes?».

A ênfase colocada na transparência surge igualmente na afirmação proferida pelo poeta em 1952, «I see lit windows but no humans to watch»⁸⁷, e no poema «Surprise Mind» (WS 53) que, 32 anos mais tarde, revela um sujeito surpreendido por uma súbita aparição:

How lucky we are to have windows!
 Glass is transparent!
 I saw that boy in red bathingsuit
 walk down the street.

ficados». Cf. Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, trad. de Teresa Louro Pérez (Lisboa: Edições 70, 1989) p. 74.

⁸⁵ Cf. Allen Guttman, «Jewish Humor», *The Comic Imagination in American Humor*, org. de Louis D. Rubin, Jr. (Washington, D. C.: Voice of America, 1977) p. 352: «as skepticism became increasingly common, the contrast between the hope and the reality became more and more ironic». Cf. também, na mesma obra, Louis D. Rubin, Jr., «The American Joke», p. 3: «the humor arises out of the gap between the cultural ideal and the everyday fact, with the ideal shown to be somewhat hollow and hypocritical, and the fact crude and disgusting».

⁸⁶ Marjorie Perloff contraria esta ideia, ao defender que este poema se diferencia de outros poemas, entre os quais «Song of Myself», pela passividade com que encara a realidade: «no matter how 'oppositional' Ginsberg's stance purports to be, its disengagement (drop out, get high, have sex) may leave us feeling slightly queasy. Unlike its models – Whitman's 'Song of Myself' and 'I Hear America Singing', Blaise Cendrars's 'Easter in New York', Apollinaire's 'Zone', Mayakovsky's 'Cloud in Trousers' – poems where personal vision goes hand in hand with serious social critique – here putting one's 'queer shoulder to the wheel' is not likely to lead to anything. 'I'm in my house for days on end and stare at the roses in the closet.' Is it a wise passiveness? Or just, in the words of Ginsberg's first book title, an 'empty mirror'?. Marjorie Perloff, «Poetry 1956: A Step Away From Them», online, 20 de Outubro de 1998.

⁸⁷ *Journals Early Fifties Early Sixties*, p. 18.

Mais nenhum poema resume de forma tão perspicaz o desejo de ver para além das fronteiras da intimidade do sujeito. As paredes são quebradas pela transparência de uma janela para o mundo, cujo vidro cristalino aproxima a imagem de um corpo, que de outra forma permaneceria incógnito. Conquanto o vidro seja uma barreira, é através dele que o sujeito quebra a solidão do mundo, transpondo o seu olhar para o que a transparência do vidro oferece. Contudo, precisamente porque o vidro também é uma barreira, esse *outro* penetra no universo de quem o vê, «comme une douleur et une catastrophe»⁸⁸. A surpresa do momento, em que o *outro* aparece, numa visão isolada e irrepitível, transforma o prazer do *voyeur* na frustração do *vidente*. A cumplicidade do *voyeurismo*, essa transgressão fundamental que liga o olhar ao desejo, anula-se, por não ir mais além de uma imagem fugaz, cuja vivência passa tão depressa como começou. Por isso, o poema termina de uma forma inacabada, apesar do ponto final, com o silêncio de quem mais nada tem a revelar. A fugacidade da visão constitui-se numa única imagem: «I saw that boy in red bathingsuit / walk down the street».

Em 1961, a televisão passa a ser um instrumento perverso de comunicação em massa. Segundo o poeta, este *medium* é controlado pela «usura capitalista» e estabelece uma «ligação neurológica» entre a cultura e a política, o que acaba por significar a confusão entre estes dois planos. Além do mais, tal como outros *media*, a televisão contribui para a formação de uma espécie de consciente colectivo, que cria consensos nacionais e anula o pensamento individual⁸⁹. «Television Was a Baby Crawling Toward that Deathchamber» (CP 272-283), poema composto em 1961, parodia as imagens televisivas. Através de um enquadramento paranóico, em que aparece como «Evil Eye», a televisão é reduzida a um aparelho de controlo governamental, que, sendo um sistema de comunicação em massa, serve apenas para transmitir «níveis de realidade», aceitáveis por organismos oficiais: «Because systems of mass communication can communicate only officially acceptable le-

⁸⁸ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 109.

⁸⁹ Nas palavras de Allen Ginsberg: «Television is a connecting neurological link between the separate cells of the body politic our culture [sic]. And our communications network is dominated by capitalist usury». *Allen Verbatim*, p. 33. «So by nation-psyche I really mean, I suppose, the accumulated composite consciousness formed by all the interlocking mass media and their effect on

vells of reality, no one can know the extent of the secret unconscious life»⁹⁰. Relacionado com esta forma de comunicação, o discurso político não é humano: «It's passed through so many hands and so many machines that it no longer represents a human organism inspiring and expiring, inhaling and exhaling, rhythmically». E, baseando-se na pressuposição de que o *como* se diz prevalece sobre o *que* se diz, Ginsberg distingue entre o ritmo humano e o ritmo burocrático e mecanizado do discurso político. Por isso, não só as palavras comunicam, como a própria voz é um veículo dessas palavras, determinando a sua significação mais profunda: «to look underneath the words to the vehicle for words, which is the voice»⁹¹.

«In a Moonlit Hermit's Cabin» (CP 527), composto no dia da chegada do Homem à Lua (nomeado pelo poeta como «Moon Day»), talvez seja o grande exemplo de como a percepção pessoal da realidade depende, primordialmente, de uma concepção plural e intersubjectiva. A alunagem é vivida de uma forma indirecta através de imagens que se interpõem entre o objecto natural e o olhar, muito embora o evento seja transmitido em directo:

Watching the White Image, white mist drifting over woods
St. John's Wort & Hawkeye wet with chance
Yarrow on the green hillside «D'ya want your Airline Transport
Pilot to smoke grass? Want yr moon-men to smoke loco weed?»
What Comedy's this Epic! The lamb lands on the Alcohol Sea – Deep voices «A Good
Batch of Data» – The hours of Man's first landing on the moon – One and a Half
Million starv'd in Biafra – Football players broadcast cornflakes –
TV mentioned America as much as Man – Brillo offers you free Moon-Map – 2
labels –
And CBS repeats Man-Epic – Now here again is Walter Cronkite,
«How easy these words... a shiver down the old spine...
Russia soundly beaten! China one Fifth of Mankind, no word broadcast...»

A «Imagem Branca» sobrealça que não se está perante a Lua, mas perante uma imagem dela. A qualidade épica que seria de esperar de um feito tão grandioso transforma-se numa comédia, não apenas porque esse feito é mediatizado, mas

people's everyday conversation and thought forms». Allen Ginsberg, entrevistado por Ekbert Faas, *Towards a New American Poetics*, p. 279.

⁹⁰ Allen Ginsberg, «Poetry, Violence, and the Trembling Lambs», *The Poetics of the New American Poetry*, p. 331.

⁹¹ Allen Ginsberg, *Allen Verbatim*, pp. 27 e 28.

também porque é interrompido por anúncios. A publicidade, cuja insignificância se torna ridícula, por contraste com a importância atribuída à chegada do homem à Lua, destrói o ambiente solene que os apresentadores se esforçam por criar. Mas é pela síntese intersubjectiva que este acontecimento se presentifica à consciência como mais do que um objecto isolado, sem conexão alguma com as reentrâncias do mundo. O sujeito constrói o seu sentido ao ter em conta a contextualização, tanto da imagem como do acontecimento. A partir da cobertura mediática, enfatizando a chegada de um «americano» à Lua («TV mentioned America as much as Man»), atinge-se uma politização que a já famosa frase de Neil Armstrong pretende negar («one small step for man, one giant leap for mankind»). O sentido ético, mais do que o sentido épico, desta politização torna-se evidente pela referência à fome («Half Million starv'd in Biafra»), mas também pelo facto de o próprio *pivot* referir que muitos outros não têm acesso à transmissão («'China one Fifth of Mankind, no word broadcast'»). Não se trata de um fenómeno universal, e, por conseguinte, o sujeito tem plena consciência de que, em certo sentido, a sua apreensão do acontecimento é uma apreensão solitária. Daí o título («In a Moonlit Hermit's Cabin»), e daí os versos que se seguem:

And rain in the woods drums on the old cabin!
 I want! I want! a ladder from the depths of the forest night to the silvery moon-wink –
 A flag on the reporter's space-suit shoulder –
 Peter Groaning & Cursing in bed, relieved of the lunatic burden at last –

'Tis Tranquility base where the Tragedy will settle the Eve.
 Alert for solar flares, clock ticks, static from Antennae – swift as death.
 I didn't think we'd see this Night.
 [...]

A 38 year old human American standing on the surface of the moon –
 Footprint on the Charcoal dust – stepped out
 and it's the old familiar Moon, as undersea or mountaintop, a place –
 «Very pretty on the Moon!» oh, 'twere Solid Gold –
 Voices calling «Houston to Moon» – Two «Americans» on the moon!
 Beautiful view, bouncing the surface – «one quarter of the world denied these pix by
 their rulers»!
 Setting up the flag!

Repare-se como nos versos supracitados finalmente se atenua a vertente irónica, deixando transparecer a simples incredulidade de estar a partilhar esse momento

(«I didn't think we'd see this Night»). O tom irónico mantém-se até ao fim, conduzido pelo símbolo mais americano, a bandeira, como um verdadeiro *leitmotiv*. O texto termina com a descrição emotiva «Setting up the Flag!» – o apogeu mundano, ou até burocrático, de uma viagem que se pretendia épica. Assim, a vivência e a situação pessoal («And rain in the woods drums on the old cabin!») funcionam como contraponto relativamente ao espectáculo proporcionado às massas, que elaborou, subverteu e perverteu um momento histórico para humanidade. O sujeito vive o desejo da viagem à Lua, mas nunca poderá viver a viagem em si, a não ser por intropatia com os astronautas que a fizeram. E está provado, pela exclamação «I want! I want! a ladder from the depths of the forest night to the silvery moon-wink», que a frieza do ecrã em vidro impossibilita o frente a frente.

Não é esta a primeira vez que Ginsberg se refere à alunagem na sua poesia. Curiosamente, em 1957, aparece um poema intitulado «Poem Rocket» (CP 163-164), em que o profeta se transfigura em cosmonauta. O primeiro verso parece prefigurar a chegada do Homem à Lua. Porém, rapidamente se constata que, tal como em «In a Moonlit Hermit's Cabin», o indivíduo que chega à Lua não representa a humanidade. O homem que a pisa é o homem religioso, que transforma o corpo celeste num símbolo do desejo de ir mais além da sua própria subjectividade:

Old moon my eyes are new moon with human footprint
no longer Romeo Sadface in drunken river Loony Pierre eyebrow, goof moon
O possible moon in Heaven we get to first of ageless constellations of names
as God is possible as All is possible so we'll reach another life.

[...]

Scientist alone is true poet he gives us the moon
he promises the stars he'll make us a new universe if it comes to that
O Einstein I should have sent you my flaming mss.
O Einstein I should have pilgrimaged to your white hair!

A comparação entre o cientista e o poeta emerge da vontade de transmitir uma mensagem que seja compreendida e aceite como verdade por um universo de seres humanos, temporalmente indeterminado. O cientista-poeta oferece-nos a Lua, tal como o poema-fogueteiro tem o poder de a alcançar: «Old moon my eyes are new

moon with human footprint». Tocar neste corpo celeste é tocar no intangível, é tornar possível o impossível. E é assim que o discurso adquire a força impulsional de um foguetão, atingindo uma velocidade superior à da luz, que, segundo a teoria de Einstein, permite viajar no tempo. Ao atravessar a barreira temporal, o poema emite uma mensagem cujas coordenadas espaço-temporais não se fixam na perspectiva do sujeito poético:

I write you a poem long ago
 already my feet are washed in death
 This is my rocket my personal rocket I send my message Beyond
 Someone to hear me there
 My immortality
 without steel or cobalt basalt or diamond gold or mercurial fire
 without passports filing cabinets bits of paper warheads
 without myself finally
 pure thought
 message all and everywhere the same
 I send up my rocket to land on whatever planet awaits it
 [...]
 I send you my rocket of amazing chemical
 more than my hair my sperm or the cells of my body
 the speeding thought that flies upward with my desire as instantaneous as the universe
 and faster than light
 and leave all other questions unfinished for the moment to turn back to sleep in my
 dark bed on earth.

O presente do indicativo «I write» contrasta com a expressão adverbial «long ago», que indica o passado remoto em que terá sido escrito o poema. Mais ainda, no segundo verso citado, o advérbio «already» transporta o sujeito para o tempo do receptor da mensagem, em que a morte do poeta é um facto presente, e não um acontecimento futuro. A imortalidade do sujeito poético contraria a mortalidade do poeta, e o suporte químico imperecível do texto consegue relativizar a importância das substâncias corporais, inevitavelmente perecíveis. O poema aventura-se ao encontro de consciências que ainda não nasceram, com a mensagem inalterável inscrita nas palavras, através da integração de sujeitos separados por um universo infinito. Em «Now and Forever» (CG 94), o poeta reitera esta ideia: «I'll settle for

Immortality – / Not thru the body / Not thru the eyes [...] But thru words, thru the breath / of long sentences».

De regresso ao princípio, o poema «The Change: *Kyoto-Tokyo Express*» (CP 324) poderá ser classificado como uma profissão de não-fé, uma renúncia proclamatória dos prazeres celestiais, de alucinações e imagens de um ser divino inalcançável. Pelo título, e pela referência explícita à eliminação poética de símbolos, poderes divinatórios e outras manifestações da transcendência absoluta, o texto resume as transformações ocorridas na poesia de Allen Ginsberg, antes e depois de consciencializadas:

In my train seat I renounce
my power, so that I do
live I will die

Over for now the Vomit, cut
up & pincers in the skull,
fear of bones, grasp
against man woman & babe.

Let the dragon of Death
come forth from his
picture in the whirling
white clouds' darkness

And suck dream brains &
claim these lambs for his
meat, and let him feed
and be other than I

Till my turn comes and I
enter that maw and change
to a blind rock covered
with misty ferns that
I am not all now

but a universe of skin and breath
& changing thought and
burning hand & softened
heart in the old bed of
my skin From this single

birth reborn that I am
to be so –

My own Identity now nameless
neither man nor dragon or
God

but the dreaming Me full
of physical ray's tender
red moons in my belly &
Stars in my eyes circling

And the Sun the Sun the
Sun my visible father
making my body visible
thru my eyes!

«The Change», apologético do visível, não nega o invisível, antes o integra no visível, seu correlato dialéctico. Neste contexto, a superfície das coisas adquire uma profundidade multiplicadora de visões: «Mais le propre du visible, disions-nous, est d'être superficie d'une profondeur inépuisable: c'est ce qui fait qu'il peut être ouvert à d'autres visions que la nôtre»⁹². O sol substitui de forma inequívoca a iluminação interior provocada pelos episódios de carácter visionário: a luz visível do sol torna o corpo visível. A negação do poder, a negação de uma vida espiritual arre-dada de uma vivência corporal, propicia o nascimento de uma nova identidade firmada num «universo de pele e respiração». Assim, a visão cosmológica é suprida pela análise *cosmopolita*. Veja-se o poema «Cosmopolitan Greetings» (CP 12-13):

Two molecules clanking against each other require an observer to become scientific
data.
The measuring instrument determines the appearance of the phenomenal world after
Einstein.
The universe is subjective.
Walt Whitman celebrated Person.
We are observer, measuring instrument, eye, subject, Person.
Universe is Person.
Inside skull vast as outside skull.

⁹² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, pp. 188-189.

Mind is outer space.
[...]
Others can measure their vision by what we see.
Candor ends paranoia.

Estes versos, que representam mais do que meras enumerações, constituem um manifesto da relevância de uma «mente humana plural» para a formação da poesia de Allen Ginsberg. Ciente de que o intermundo encerra o fundamento de tudo quanto existe, o autor só pode concluir que o universo é humano e que o ser humano é a medida do universo.

Desde as suas origens, o poema irradia da página para uma alteridade transcendental; todavia, ao absorver a linguagem subjectiva, o poema infiltra-se no campo da intersubjectividade: «As long as man thinks in talk and still talks, poetry be useful to maintain continuity and consult for memory – direct one consciousness to another»⁹³. Não será o carácter referencial da linguagem que determina o seu sentido, mas a sua constituição no *intermundo*. Se, como afirma Wittgenstein, «*Os limites da minha linguagem significa os limites do meu mundo*»⁹⁴, não é menos verdade que o *meu* mundo existe a partir da interacção com o dos *outros*, um vez que a função comunicativa se encontra inextricavelmente ligada às origens mais remotas da linguagem. Mostrando que nunca substituirá aquilo que se designa por realidade, a linguagem poética cumpre, mais do que qualquer outra, a função originária da linguagem: a criação intersubjectiva do mundo.

⁹³ Comentário anotado pelo poeta, durante a transcrição de um sonho, em Setembro de 1961. Allen Ginsberg, *Journals Early Fifties Early Sixties* (1977; Nova Iorque: Grove Press, 1992) p. 244. Como reitera Paul Portugés: «The Change that he had begun to experience throughout India, that culminated on the train to Tokyo and was reinforced in Vancouver, indicated that this cycle of the study of consciousness was completed. His new studies would be founded on explorations in the reality of the self, on self-desire and the desires of others, and on acceptance of his human form in the real world». Paul Portugés, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg* (Santa Barbara: Ross-Erikson Publishers, 1978) p. 99.

⁹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 5.6 (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987) p. 114.

Intermundos poéticos

*I write poetry because I want
to be alone and talk to people.*

A. G.

A poesia viaja pelo mundo, envolvendo-se de uma potência magnética, capaz de incorporar as mais diversas manifestações humanas. Este magnetismo traduz-se na criação de estruturas discursivas que participam de uma tensão dramática, cuja proeminência na obra poética de Allen Ginsberg se afigura incontornável. Se, por um lado, não podemos descurar o intimismo lírico, nem a representatividade épica, uma vez que o texto também os encerra, é na tensão dramática que reside a característica *essencial* do poema, enquanto forma de actuação sobre o mundo e de relacionamento com os seres que o integram¹. Assim, a poesia é um corpo cuja substân-

¹ Cf. Emil Staiger, *Conceptos Fundamentales de Poética*, trad. de Jaime Ferreiro (Madrid: Ediciones Rialp, 1966) p. 240. Seguindo o raciocínio de Emil Staiger, fala-se aqui dos três géneros como tonalidades – ou «como nombres de qualidades simples» – que caracterizam o discurso sem se anularem mutuamente, numa combinatória regulada apenas pela primazia de uma dessas qualidades. Os géneros relacionam-se entre si de diversas maneiras, pois «toda poesía tiene que participar de todos los géneros», e «el espíritu dramático no es nada si le falta la base épica, y, por consiguiente, también la profundidad insondable de lo lírico» (pp. 181 e 227). A gradação lírico-épico-dramático corresponde à progressão manifesta na gradação sílaba-palavra-frase. Deste modo, o grito emocional lírico centra-se na sílaba, a representatividade épica na palavra e a tensão dramática na frase, ou na «funcionalidade entre as partes». Mais significativamente, do lírico ao dramático ocorre uma modificação progressiva do posicionamento do sujeito face ao mundo. À «recordação» do lírico, que denota uma proximidade clara do sujeito em relação ao objecto, opõe-se a «memória» do épico, que indica uma distância entre o sujeito e o objecto. Estas duas oposições culminam na tensão dramática, que articula a representatividade épica e a recordação lírica na reflexão lógico-discursiva. Cf. Emil Staiger, *Conceptos Fundamentales de Poética*, p. 208. Convém frisar que a utilização do termo género varia consoante a tipologia adoptada. No entanto, conforme explica Gérard Genette, geralmente o termo «género» inclui tanto o modo de enunciação, como um elemento temático, relevando uma distância em relação aos «modos» de enunciação apresentados por Platão e Aristóteles: «La division romantique et post-romantique, en revanche, envisage le lyrique, l'épique et le dramatique non plus comme de simples mode d'énonciation, mais comme de véritables

cia se torna fluida pela funcionalidade das suas partes, mas também pela interdependência que existe entre as componentes lírica e épica. Enquanto o poeta lírico não conhece senão os fluxos e refluxos da sua consciência, e o poeta épico navega pelo mundo, observando-o sob a unidade de uma só perspectiva, o poeta dramático é, mais de que um navegador, um *explorador*, seja de espaços interiores, seja de espaços exteriores, o que conduz a uma síntese do subjectivismo lírico e do objectivismo épico². Ao explorar estes espaços, a poesia actua sobre o mundo, e vive de uma relação dialógica profunda, que tem por base o próprio discurso. É a partir desta formulação da dramaticidade, que qualifica o discurso poético de Allen Ginsberg, que será desvendada a organização discursiva interna que permite a aparição de intermundos, ou, mais concretamente, de espaços poéticos intersubjectivos.

O *outro*, referência do mundo e presença fundamental, enquanto ser falante surge como o *a priori* do campo linguístico³. O discurso dirige-se sempre a alguém, mesmo no caso do solilóquio ou do monólogo, que podem ser caracterizados como diálogos com o *outro* do *mesmo*: «Tout monologue est un dialogue»⁴. O *mesmo* apenas reconhece a outrem o pleno estatuto de sujeito pelo diálogo⁵, onde a reversibilidade das instâncias do discurso permite ao *tu* ser *eu* e ao *eu* ser *tu*⁶. A consciência de si só é possível por contraste com a consciência de um *outro*; mas só utilizo o pronome *eu* quando me dirijo a alguém, dentro da minha alocação. É assim que o diálogo se transforma numa «troca intersubjectiva», e num «evento que liga

genres, dont la définition comporte déjà inévitablement un élément thématique, si vague soit-il». *Introduction à l'Architexte* (Paris, Éditions du Seuil, 1979) p. 66.

² Cf. Emil Staiger, *Conceptos Fundamentales de Poética*, p. 75.

³ Cf. Francis Jacques, *Dialogiques: Recherches Logiques sur le Dialogue* (Paris: PUF, 1979) p. 106.

⁴ Paul Valéry, *Cahiers II*, p. 519. Como diz Joaquim Fonseca, «o discurso é necessariamente alocação». «Heterogeneidade na Língua e no Discurso», *Pragmática Linguística: Introdução, Teoria e Descrição do Português* (Porto: Porto Editora, 1994) p. 83.

⁵ Cf. Tzvetan Todorov, *A Conquista da América: A Questão do Outro*, trad. de Maria Isabel Braga (Lisboa: Litoral Edições, 1990) p. 163: «é só falando com o outro [...] que eu lhe reconheço a qualidade de *sujeito*, comparável ao que eu sou».

⁶ Cf. Émile Benveniste, «De la Subjectivité dans le Langage», *Problèmes de Linguistique Générale I* (1966; Paris: Gallimard, 1981) p. 253. Como frisa Martin Buber: «I require a You to become; becoming I, I say You. All actual life is encounter». Martin Buber, *I and Thou* (Nova Iorque: Charles Scribner's and Sons, 1970) p. 62. Diz também Ortega y Gasset: «averiguamos que somos *yo* después y gracias a que hemos conocido antes los *tú*s, nuestros *tú*s, en el choque con ellos, en la lucha que llamábamos relación social». José Ortega y Gasset, *El Hombre y la Gente* (1957; Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995) p. 171.

dois eventos, o do locutor e do ouvinte»⁷. A ligação destes dois eventos implica a substituição do locutor e do alocutário por *interlocutores*, ou, mais precisamente, «co-enunciadores»⁸. Se a vivência pessoal só pode ser privada, pelo facto de não ser transmissível, a sua significação, através da troca intersubjectiva, torna-se pública⁹. Deste modo, dentro do acto de fala, os interlocutores assistem ao aparecimento de vários mundos num só, e passam a ser testemunhas do intermundo, partilhado pelo discurso¹⁰. A poesia fixa-se neste horizonte, mas, pelo facto de constituir um meio de comunicação *sui generis*, manifesta características que a transportam para um intermundo diferente. No intermundo poético, mais do que em qualquer outro, a figura da alteridade é moldada pela forma de expressão e pela forma do conteúdo, o que poderia pôr em causa a viabilidade de uma análise coerente da sua estruturação. No entanto, precisamente pelo facto de salientar a própria linguagem, o poema constitui um objecto imprescindível para o estudo detalhado do problema da alteridade enquanto elemento intersubjectivo.

Todorov determina três eixos em volta dos quais se estrutura esta questão: o axiológico, que diz respeito ao juízo de valor feito sobre a alteridade; o praxiológico, referente ao tipo de interacção entre o *mesmo* e o *outro*; e o epistémico, relacionado com o conhecimento da existência ou não do *outro*¹¹. Embora os espaços poéticos se fundem, por razões óbvias, sobre o eixo praxiológico, elementos de carácter axiológico determinam, não raramente, o tipo de relações intersubjectivas que aí aparecem. O poema assegura a compreensão intersubjectiva do mundo, porque nele surgem espaços poéticos, criados a partir de um impulso centrífugo para o *outro*. Estes lugares assumem características diferentes, conforme o tipo de relação desen-

⁷ Cf. Paul Ricoeur, *Teoria de Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação*, trad. de Artur Morão (Lisboa: Edições 70, 1987) p. 28.

⁸ Uma vez que «a distinção entre Locutor e Alocutário é uma distinção relativamente superficial», feita sobre uma «perspectiva demasiado egológica», o termo «interlocutores» vem salientar o papel do alocutário como «co-autor» ou «co-enunciador do discurso». Cf. Joaquim Fonseca, «Heterogeneidade na Língua e no Discurso», *Pragmática Lingüística: Introdução, Teoria e Descrição do Português* (Porto: Porto Editora, 1994) pp. 90 e 93.

⁹ Cf. Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, p. 28.

¹⁰ Cf. Francis Jacques, *Dialogiques*, p. 248. É por esta razão que Paul Ricoeur sublinha a importância do diálogo como «um modo de ultrapassar ou de superar a solidão fundamental de cada ser humano». *Teoria da Interpretação*, p. 27.

¹¹ Cf. Tzvetan Todorov, *A Conquista da América*, p. 227.

volvida, e dependendo dos recursos poéticos utilizados na construção de situações dialógicas. É sobre o eixo praxiológico que cada espaço poético regista um determinado tipo de envolvimento intersubjectivo, intratextual ou extratextual, com a figura do *alter ego*, e, ainda, com a instância receptora *tu*. Se, por um lado, a poesia diz «eu» porque *nós* se afigura de uma impessoalidade extrema, replicando a uniformidade social, por outro, também diz *eu* porque quer dizer *tu*. Esta «correlação subjectiva»¹² encontra-se implícita em qualquer forma de diálogo, e é responsável pela manutenção da poesia no mundo. O pronome *nós*, ao contrário do que se poderia julgar, não é plural, pois, pelo facto de abarcar um certo número de sujeitos, anula a pluralidade subjectiva. Enquanto a síntese *nós* continua indubitavelmente como horizonte, o pronome, pelas razões indicadas, não aparece como sujeito da enunciação. O sujeito da enunciação é sempre *eu*, mesmo quando o sujeito do enunciado é *nós*.

Para situar a correlação subjectiva da poesia face ao mundo, regressemos ao encontro de Ginsberg com Martin Buber, de quem o autor reteve conselhos premonitórios do rumo que a sua poesia iria tomar algum tempo depois. Já em *I and Thou (Ich und Du)*, o filósofo sublinha a importância da relação inter-humana, reflectindo sobre dois tipos de equações – duas formas de equacionar o mundo – em que participam o *eu* e o *não-eu*. *Eu* enquanto identidade apenas existe quando posicionado relativamente a um objecto («Es»), ou frente a um sujeito («Du»). Mas estas posições não são concomitantes, pois assumir uma no discurso implica rejeitar a outra: «There is no I as such but only the I of the basic word I-You and the I of the basic word I-It. When a man says I, he means one or the other»¹³. O objecto surge sempre rodeado de outros objectos, enquadrado numa pluralidade, enquanto *Du* apenas existe em relação ao *Ich*, e é sempre apreendido como singular. É a equação *Ich-Du* que permite estabelecer aquilo que Buber conceptualiza como «o mundo de relação»: «The world as experience belongs to the basic word I-It. The

¹² Trata-se da oposição entre «pessoa-*eu*» e «pessoa não-*eu*». Aquilo que diferencia o *eu* do *tu* é o facto de o primeiro ser «*intérieur à l'énoncé et extérieur à 'tu'*, mais *extérieur d'une manière qui ne supprime pas la réalité humaine du dialogue*». O *eu* é sempre transcendente em relação a *tu*, a única *pessoa* imaginável fora de *mim*. Cf. Émile Benveniste, «Structures des Relations de Personne dans le Verbe», *Problèmes de Linguistique Générale I*, p. 232.

¹³ Martin Buber, *I and Thou*, p. 54.

basic word I-You establishes the world of relation»¹⁴. E é esta relação *fundamental* que Ginsberg integra na sua poesia.

Uma vez que duas consciências se reconhecem mutuamente a partir do poema, torna-se claro que a poesia, enquanto construção de intermundos, garante o «mundo de relação». Partilhar o mundo é situar-se no intermundo, e esta partilha permite a articulação de vivências diferentes, que, de outro modo, continuariam separadas e incomunicáveis¹⁵. Ademais, embora a relação com o *outro*, enquanto *tu*, implique esta posição fundamental, também exige sentir a presença de um terceiro elemento, a síntese «humanidade»¹⁶. Deste modo, poder-se-á concluir que «o mundo de relação» se transfigura numa «relação no mundo», e a síntese permanece como uma espécie de observador omnipresente da ligação intersubjectiva. O poema «Objective Subject» (DF 75) ilustra bem a intencionalidade poética como «relação no mundo», ao justapor a expressão subjectiva ao contacto com as coisas e os objectos que rodeiam o sujeito:

It's true I write about myself
 Who else do I know so well?
 Where else gather blood red roses & kitchen garbage
 What else has my thick heart, hepatitis or hemorrhoids –
 Who else lived my seventy years, my old Naomi?
 and if by chance I scribe U. S. politics, Wisdom

meditation, theories of art

¹⁴ Martin Buber, *I and Thou*, p. 56. A «experiência» serve para tornar claro aquilo que distingue *Ich-Du* de *Ich-Es*: com o objecto não há relação, existe sempre, entre *Ich* e *Es*, um verbo transitivo. Pelo contrário, entre *Ich* e *Du* existe uma reciprocidade essencial. E, se tivermos em conta que o objecto nada nos oferece, que somos nós que actuamos sobre ele, facilmente se compreende a diferença entre as duas equações. Por outro lado, «experimentar» implica uma distância que não se tem quando o *Ich* se dirige ao *Du*, pelo próprio facto de o *Du* só existir na proximidade do diálogo: «The human being to whom I say You I do not experience. But I stand in relation to him, in the sacred basic word. Only when I step out of this do I experience him again. Experience is remoteness from You». *I and Thou*, pp. 59-60. Ademais, a utilização do pronome *du*, em alemão, indica uma proximidade relativamente ao *ich*, que, na língua inglesa só poderá ser inferida pelo contexto linguístico e pela situação do discurso. Afirma Walter Kaufman, tradutor desta obra, no prólogo: «German lovers say *Du* to one another, and so do friends. *Du* is spontaneous and unpretentious, remote from formality, pomp, and dignity. [...] Thou immediately brings to mind God; *Du* does not». *I and Thou*, p. 14. Buber afirma, muito significativamente: «without It a human being cannot live. But whoever lives only with that is not human». Martin Buber, *I and Thou*, p. 85.

¹⁵ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (1964. Paris: Gallimard, 1988) p. 27.

¹⁶ Cf. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini: Essai sur l'Extériorité* (Haia: Martinus Nijhoff, 1961) p. 191.

it's because I read a newspaper loved
 teachers skimmed books or visited a museum

No intermundo poético, é possível delinear, sobre o eixo praxiológico, dois tipos de envolvimento intersubjectivo com a alteridade: um, circunscrito à relação dialógica dentro do texto, ou intratextual; e um outro, que podemos denominar extratextual, consistindo na referência, implícita ou explícita, ao leitor/ouvinte. É certo que a instância receptora extratextual se perfila sempre como um horizonte; contudo, trata-se aqui de efectuar um corte epistemológico, de forma a tornar claro o *modus operandi* do discurso poético de Ginsberg, no que diz respeito a relações internas e a relações externas. A personificação ocorrida no poema «America» (CP 146-148) revela a proeminência de uma instância receptora dentro do espaço do poema:

America I've given you all and now I'm nothing.
 America two dollars and twentyseven cents January 17, 1956.
 I can't stand my own mind.
 America when will we end the human war?
 Go fuck yourself with your atom bomb.

A evocação é o centro a partir do qual o discurso irradia, compensando assim a recusa, por parte do alocutário, de entrar no jogo que lhe é proposto pelo locutor¹⁷. De facto, a impassibilidade da personagem «América» perante as perguntas, as críticas e os insultos proferidos pelo sujeito sugere a atitude do país que ela representa. O performativo implícito do último verso citado, devidamente veiculado pelo modo imperativo, em forma de insulto, revela, no entanto, que este acto nunca se tornará perlocutório, ou seja, o receptor não reage ao insulto¹⁸. Convém igualmente

¹⁷ O discurso só se consuma como «objecto mediador de intersubjectividade quando o Alocutário dá mostras, explícita ou implicitamente, de que foi atingido nos seus estados cognitivos, passionais, ou nos seus comportamentos». A recusa é uma reacção, uma prova de que o discurso cumpre a sua função de «mediador de intersubjectividade». Cf. Joaquim Fonseca, «Heterogeneidade na Língua e no Discurso», *Pragmática Linguística*, p. 83.

¹⁸ Segundo a tipologia de Austin, o enunciado performativo, por oposição ao enunciado verificativo, não descreve uma acção nem afirma algo. Muito pelo contrário, o enunciado é a acção, sendo assim designado por uma derivação do verbo «perform»: «the usual verb with the noun 'action': it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action». Cf. J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (London: Oxford University Press, 1965) p. 6. Este modo imperativo é um performativo primário e implícito, pelo facto de não ser transmitido por palavras como «ordeno-te» e «peço-te». No caso referido, a frase performativa explícita seria começada por

frisar que a pergunta «America when will you end the human war?» se insere no âmbito do enunciado performativo, por consistir num *pedido*, e, portanto, não se trata de uma simples interrogação que exige uma resposta. Por outro lado, das referências à «guerra humana» e à «bomba atómica» transparecem as posições que a América não assume: se o sujeito pergunta quando acabará a guerra, referindo-se naturalmente à guerra fria (note-se que o adjectivo «humano» conota a dimensão psicológica característica desta guerra), a única conclusão possível é que ela existe. E o mesmo se passa com a bomba atómica. Tratando-se de actos elocutórios, não interessa saber a verdade ou a falsidade destas conclusões, e assume-se que estes performativos têm por detrás uma determinada realidade, isto é, que surgem dentro de determinado contexto ou situação¹⁹. Mas o silêncio da personagem também comunica, e o que ela diz é que continuará intransigente perante as interpelações. Por isso o sujeito poético insiste:

I'm addressing you.

De forma inequívoca, o locutor revela a primeira entidade receptora de todo o poema, num performativo explícito, onde a forma verbal do presente contínuo indica uma coincidência temporal do predicado com o acto performativo²⁰. Mais significativamente, ele reage ao silêncio inabalável do seu presumível interlocutor, através de uma frase com um sentido fático claro, servindo apenas para reafirmar a intencionalidade da situação comunicativa. Em seguida, por não obter qualquer acção resultante das interpelações, o conclui que só pode estar a falar para si próprio:

Are you going to let your emotional life be run by Time Magazine?
I'm obsessed by Time Magazine.
I read it every week.

«I order you to»). Outros exemplos de dispositivos primários que contribuem para a formação da frase performativa primária, como a prosódia (tom de voz, cadência, ênfase), advérbios e expressões adverbiais e partículas de ligação, são nomeados e analisados na mesma obra, bem como ao longo do presente capítulo. Cf. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, pp. 73-76.

¹⁹ É por esta razão que tanto os deicticos como os performativos são «sui-referenciais». Cf. Joaquim Fonseca, «Heterogeneidade na Língua e no Discurso», *Pragmática Linguística*, pp. 55-56.

²⁰ Poder-se-ia afirmar que a frase «I'm addressing you» é dirigida a quem a lê, mas trata-se aqui de a analisar à luz do contexto discursivo.

Its cover stares at me every time I slink past the corner candystore.
 I read it in the basement of the Berkeley Public Library.
 It's always telling me about responsibility. Business men are serious. Movie Producers
 are serious. Everybody's serious but me.
 It occurs to me that I am America.
 I am talking to myself again.

A subsequente ironização do sujeito poético, obcecado pela *Time Magazine*, obsessão que depressa se transforma num vício ridicularizado, funciona como uma luz que se acende sobre o discurso. De repente, «eu é um outro»²¹, e o poeta, perante a atitude silenciosa da «América», resolve assim o problema da comunicação unilateral: «It occurs to me that I am America. / I am talking to myself again». Por outro lado, salienta que o *eu* se constitui com base em tudo o que lhe acontece. E, de acordo com esta posição, toma como seu o discurso da alteridade, onde se constata que «tu é eu»:

Asia is rising against me.
 I haven't got a chinaman's chance.
 I'd better consider my national resources.
 My national resources consist of two joints of marijuana millions of genitals an unpublishable private literature that jetplanes 1400 miles an hour and twentyfive-thousand mental institutions.

Abordando questões consideradas politicamente pertinentes pelas autoridades do país, como o problema do comunismo na China e seu alastramento por outros países asiáticos, os primeiros três versos parodiam uma linguagem burocrática, que o poeta considera desprovida de verdadeiro conteúdo humano. O verso que se segue contraria essa voz mecanizada e o locutor passa a enumerar os «recursos nacionais» de que dispõe para fazer frente à ameaça vermelha. Tal como o verso se alonga, seguindo o ritmo mais liberto de um fôlego descontrolado, também a enumeração

²¹ Cf. Arthur Rimbaud, Carta a Paul Demeny, Charleville, 15 de Maio de 1871, *Poésies, Une Saison en Enfer, Illuminations, Ouvres Diverses* (Paris: Presses Pocket, 1981) p. 273: «Car Je est un autre. [...] Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène». Este desdobramento do *eu* num *ele* poderá ser igualmente explicável pelo surgimento de uma consciência que não nega a relação entre o consciente e o inconsciente. Todorov afirma que a «instauração do inconsciente pode ser considerada como o ponto culminante desta descoberta do outro em nós». Todorov, *A Conquista da América*, p. 301.

não se coaduna com os recursos que, certamente, um político diria ter. Assim, podemos constatar que o *mesmo* não assume inteiramente o discurso da alteridade, antes o insere no seu próprio discurso, levando a uma intersecção de ambos no espaço intersubjectivo.

Outros performativos enformam o intermundo: «America free Tom Mooney» e «America save the Spanish Loyalists». Expressir-se no presente do indicativo activo manifesta o desejo de levar à libertação de um activista político e organizador de sindicatos socialistas, condenado por assassinato em 1916, e de salvar os lealistas espanhóis, cujo massacre mais conhecido, em Guernica, pelas forças nacionalistas, foi representado por Picasso. É de referir que estes performativos surgem desadequados em relação à altura em que foram escritos, e, por isso, mais parece tomarem a forma de *slogans*, cujo sentido morreu com a passagem do tempo. Da mesma forma, «America Sacco & Vanzetti must not die», pela evocação aliada ao verbo auxiliar *must*, exprime um desejo mais forte, que se poderia entender como uma exigência. Por outro lado, o verso «America you don't really want to go to war», sendo uma súplica, e não uma exigência, intenta convencer o *outro* de que não quer o que já mostrou querer em versos anteriores.

Estes performativos são interrompidos por uma imitação do que parece ser o discurso de uma direita americana, nacionalista e sulista, tendo em conta que a linguagem utilizada pertence ao dialecto do sul dos Estados Unidos (especialmente as expressões «them Russians» e «out our garages»)²²:

America it's them bad Russians.

Them Russians them Russians and them Chinamen. And them Russians. The Russia wants to eat us alive. The Russia's power mad. She wants to take our cars from out our garages.

A linguagem utilizada não só reproduz o dialecto sulista, como evidencia a presumível ignorância daqueles que o falam, pela subversão de regras de gramática elementares (a substituição do pronome demonstrativo «those» por «them»), a coloca-

²² Esta polifonia constitui-se como «elaborações e reelaborações estilizadas da heteroglossia social». Cf. Joaquim Fonseca, «Heterogeneidade na Língua e no Discurso», *Pragmática Linguística*, p. 82.

ção do artigo definido «the» antes do nome próprio «Russia» e a eliminação da preposição «of» na expressão «from out our garages»). Aqui, enfrentamos a voz do *outro*, que veicula um juízo de valor que só poderia ser emitido por uma voz que lhe é transcendente. Ao nível do plano axiológico, o discurso da alteridade é transfigurado pelo metadiscurso a que o sujeito poético o submete. No entanto, este metadiscurso só é perceptível na medida em que se enquadra no objecto poemático, estruturado pelo ponto de vista unificador da instância *eu*. O pronome *nós* põe em relevo a distância que separa o opinião pública dominante – representada pelo povo, como personagem-tipo, e que determina a política externa e interna do país – da posição contestatária assumida pelo sujeito que, ao longo do poema, evoca a América. O juízo de valor apenas pode ser feito por quem, de fora, olha para dentro.

A subjectividade transforma-se em *transsubjectividade*, pois o sujeito desdobra-se, pelo jogo da interdiscursividade, em interlocutor²³. Mas este desdobramento implica igualmente que o sujeito se assumia como um *outro*, capaz, através da meta-ironia, de transcender-se a si mesmo²⁴. Enquanto a ironia evidencia o contraste entre dois pontos de vista, defendendo um e criticando outro, a meta-ironia desloca-se desta valoração, como uma ironia desdobrada. No caso do poema «I'm a Prisoner of Allen Ginsberg» (WS 40), a meta-ironia desenvolve-se a partir de um solilóquio dialógico, em que o sujeito poético é um *outro* diferente do *mesmo*, a falar de um *outro* diferente de ambos:

Who is this Slave Master makes
 me answer letters in his name
 Write poetry year after year, keep up
 appearances
 This egotist whose file cabinets
 leave no room for more

²³ Cf. Francis Jacques, *Dialogiques*, p. 256: «Mais la subjectivité, par le jeu même de l'interdiscursivité qui s'installe dans la langue, tend à se dépasser en transsubjectivité. Le sujet de la parole se stratifie, se dialectise en interlocuteur».

²⁴ A propósito da meta-ironia, veja-se Octavio Paz, *Los Hijos del Limo: Del Romanticismo a la Vanguardia* (1974; Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981) p. 157. A criação poética retira parte do seu fascínio de um discurso que «joga» com o *mesmo*: «L'altérité du je, qui se prend pour un autre, peut frapper l'imagination du poète, précisément parce qu'elle n'est que le jeu du Même: la négation du moi par le soi – est précisément l'un des modes d'identification du moi». Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 7.

pictures of Me?
 How escape his clutches, his public sound,
 bank accounts, Master Charge
 interest
 Who's this politician hypnotized my life
 with his favors
 Petty friends & covert Nemesis, dead heroes and
 living ghosts hanging around
 waiting Genius handout?
 Why's this guy oblige me to sit
 meditating,
 shine rocknroll Moon on Midwest Colleegetown
 stages blind in overhead
 spotlights
 bawling out of tune into giant microphones

A divisão tripartida de uma única entidade revela a aporia inerente à «não-coincidência entre o eu e o nome próprio que designa uma pessoa real»²⁵. O nome «Allen Ginsberg» aprisiona o locutor, ao identificá-lo *publicamente* como um corpo físico imutável e como uma personalidade definida, cujo sentido se cristalizou. Os nomes próprios retêm o significado predicativo da enunciação, ou, por outras palavras, o contexto linguístico e a situação discursiva determinam em parte o seu sentido. Ao isolar-se a referência do discurso, viola-se o princípio de identificação. Todavia, se um nome próprio identifica algo publicamente, assim relevando o seu carácter intersubjectivo, também encerra um sentido oculto para cada um dos sujeitos, que provavelmente nunca será discutido. Ao funcionar como uma «conveniência pragmática», o nome próprio permite falar de algo complexo através de uma «descrição definitiva», evitando recorrer à perífrase²⁶. Deste modo, o nome «Allen Ginsberg» é uma prisão, porque denota e não conota, tornando-se uma amálgama de características reconhecidas como tais por um grande número de *outros*.

²⁵ Cf. Paul Ricoeur, *Soi-Même Comme un Autre* (Paris: Éditions du Seuil, 1990) p. 68: «La non-coïncidence entre le 'je' limite du monde et le nom propre qui désigne une personne réelle, dont l'existence est attestée par l'état civil, conduit à l'aporie ultime du sujet parlant».

²⁶ Cf. John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1969; London: Cambridge University Press, 1974) p. 174, a propósito do princípio de identificação. Quanto ao sentido generalizado do nome próprio, diz Searle: «[...] the description one man is prepared to substitute for the name may not be the same as the one someone else is prepared to substitute» (p. 168). Em relação à descrição definitiva, veja-se p. 172 da mesma obra.

No decorrer do poema, estas características cedem lugar a uma entidade corporal, que, tal como o nome, controla o locutor. Todavia, o controlo exercido pelo corpo diferencia-se do controlo exercido pelo nome, pelo facto de ser efectuada uma translação do domínio público para o domínio privado:

makes me go down suck teenage boys
 I declare a new life, how can I pay all
 his debts
 next month's rent on his body,
 bald & panicky, with Pyronie's disease
 Cartilage stuff grown an inch inside
 his cock root,
 non-malignant.

O *outro* que fala utiliza um performativo explícito («I declare a new life») que evidencia a ligação vital entre ele e este corpo. Por outro lado, ele apenas existe como discurso, o que nos leva a crer que estamos perante uma máscara do *mesmo*, falando de si como se fosse um *outro* – mas que, de facto, não é um *outro*, uma vez que o apego à sua identidade nominal e corporal o impede de se libertar de si mesmo. O não-ser é apenas uma máscara, que expõe, através do discurso, o desejo de desprendimento de si e da vida que leva, e que o mantém prisioneiro da natureza opressiva do corpo. Assim, os conceitos budistas *anattā* (não-ser) e *ātman* (ser) encontram-se aqui articulados²⁷, e a ilusão de um ser que controla desejos e

²⁷ Para o budista, o corpo é distinto do ser: «If the body were self, it should not inflict suffering on itself by bringing about old age and so on». Ele não é controlável, senão pelo trabalho meditativo prolongado: «But the material body is never obliging; it refuses to be subject to one's will. [...] If the body were self it would not inflict suffering on us, and it should be possible to subject it to our will». Mahāsi Sayādaw, *The Great Discourse on Not Self (Anattalakkhana Sutta)*, trad. de U Ko Lay (Banguecoque: Buddhama Foundation, 1996) p. 7. Por outro lado, uma vez que a alma depende da existência dos órgãos sensoriais, também a alma é não-ser. O desprendimento das coisas mundanas implica também o desapego ao ser, conforme revela o poema «'What would you do if you lost it'» (CP 592-594): «None left standing! No tears left for eyes, no eyes for weeping, no mouth for singing, no song for the hearer, no more words for any mind» [sublinhado meu]. Por isso a transmigração da alma não é possível, e o que realmente acontece, na passagem de uma forma de existência a outra, é que surge uma nova consciência: «The arising of new consciousness in a new existence as conditioned by the *kamma* of past existences is conventionally called migration from an old existence to a new one, but in reality, there is no soul or living entity which transmigrates from one existence to another». *The Great Discourse on Not Self*, p. 11.

acções (*sāmi attā*) está implícita na criação da máscara²⁸. Apesar de tudo, «Allen Ginsberg» permanece um enigma, pois, ao apontar as razões pelas quais esse nome é uma prisão, o locutor não responde à pergunta «quem?» que inicia o poema.

Em «Spot Anger» (CG 9), o *outro* não põe em questão a identidade do *mesmo*, dirigindo-se directamente a ele:

Allen when you get angry you got two choices –
 Konk your head on the floor with words
 Bang the kitchen table, slap taxicab doors,
 insult hotel toilets
 [...]
 Say, I don't want this Saturn trip, no thanks,
Domo arrigato how nice but I'll not entertain
 Dr. Frankenstein till Monday
 These pants don't fit, may I borrow your library card –
 Breathe your typhoonic tantrum in, exhale a gentle
 breath of Ginsberg out the kitchen window

«Allen Ginsberg» converte-se em «Allen», o que indica de imediato uma relação de proximidade, inexistente em «I'm a Prisoner of Allen Ginsberg». O imperativo ganha um tom de intimismo e de cumplicidade, e «Allen» passa a partilhar com o locutor um intermundo, transformando-se num dos interlocutores da enunciação, se bem que a sua voz seja reflectida na voz dominante do locutor. «Allen» desdobra-se ainda em «Ginsberg», por sugestão do enunciador, de forma a superar-se a si mesmo, de se ver como *outro* e de ultrapassar as vicissitudes de uma vida social com demasiadas obrigações.

Em «Bowel Song» (DF 35), é o sujeito poético que se transfigura em «Allen Ginsberg», invertendo as posições alocutivas dos poemas anteriores:

You've been coughing for weeks
 still you don't sit on your cushion & visualize Bam
 You've been in the hospital just last week
 still you read the newspapers

²⁸ *Sāmi attā* é traduzível para «ser que controla», e é um dos quatro tipos de «apego ao ser». Cf. Mahāsi Sayādaw, *The Great Discourse on Not Self*, p. 12.

Recovered from congestive heart failure,
 you took 7 long hours to read the Sunday N.Y. Times
 [...]
 Clear your mind, you won't escape the Great Sickness
 the Immortal Plague, Grand Disaster continuous to eternity –
 Whatever it is, whyn'cha figure it out?
 Wanna drift off and become a newspaper headline,
 What good favorable publicity in the bardo?
 Allen Ginsberg says, these words'll get you nowhere
 these jokes won't be funny when everyone leaves the seven exists.

O poema, apesar de redigido inteiramente na segunda pessoa, não anula a presença de um «eu», antes coloca em evidência a correlação subjectiva, pois, conforme já vimos, dizer *tu* implica ser *eu*. Deste modo, o pronome *you* configura-se como o sujeito da enunciação. O relato detalhado de actividades permite-nos afirmar que o sujeito se dirige a alguém em particular. Contudo, desta vez é «Allen Ginsberg» quem fala²⁹.

O poema intitulado «Proclamation» (CG 29) foca explicitamente o problema da performatividade, a começar pelo título e a acabar no último verso:

I am the King of the Universe
 I am the Messiah with a new dispensation
 Excuse me I stepped on a nail.
 A mistake
 Perhaps I am not the Capitalist of Heaven.
 Perhaps I'm a gate keeper snoring
 beside the Pearl Columns –
 No this isn't true, I really am God himself.
 Not at all human. Don't associate me
 w/that Crowd.
 In any case you can believe any word I say.

²⁹ Em «Is About» (DF 27-28), a poesia retorna à temática do *outro do mesmo*, mas resumindo-a numa única frase, ao pôr em evidência, se bem que de forma irónica, a ligação que a poesia faz entre duas concepções do mundo diferentes: «Allen Ginsberg is about confused mind writing down newspaper headlines from Mars». As manchetes dos jornais representam os limites do mundo «objectivo» [nos termos definidos por Husserl, *gegenständlich*, por oposição a *objektiv*. Cf. Edmund Husserl, *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology* (Haia: Martinus Nijhoff, 1964) p. 106]. No entanto, como as manchetes vêm de Marte, essa objectividade submete-se

Se bem que «I am the King of the Universe» evidencie o sentido da proclamação, «You can believe any word I say» reconduz o poema de volta ao título, enquanto indicador implícito de performatividade. Podendo parafrasear-se pela expressão «I proclaim», o título funciona como signo indicial e *incipit* do poema. Porém, os versos que medeiam entre o primeiro e o último vêm pôr em causa o performativo paratextual do título. O segundo verso parodia a imagem de Cristo crucificado, transformando o acontecimento num mero acidente, ou mesmo num erro. E, ao afirmar que talvez não seja o «Capitalista do Céu», e que ressona às portas do Céu, o «Rei do Universo» é humanizado a tal ponto que distorce a seriedade da proclamação. Mesmo negando as afirmações anteriores («No this isn't true, I really am God himself»), a verdade é que estas imagens inviabilizam o regresso ao tom proclamativo com que foi iniciado o poema. E, assim, o último verso é passível de ser interpretado à luz da insegurança demonstrada pelos versos anteriores.

Em «Is About» (DF 27-28), o sujeito poético dirige-se à figura extratextual do leitor, puxando-a para dentro da situação elocutiva:

Who cares what it's all about?
 I do! Edgar Allan Poe cares! Shelley cares! Beethoven and Dylan care.
 Do you care? What are you about
 or are you a human being with 10 fingers & two eyes?

Tal como em «America», o interlocutor permanece em silêncio, o que não impede o sujeito de o interrogar e o incitar à reacção. A pergunta «are you a human being with ten fingers & two eyes?» torna patente, em primeiro lugar, a amplitude do discurso, que pretende alargar-se ao maior número de leitores possível. Por outro lado, reduz o leitor a um ser humano com «dez dedos» e «dois olhos», com a intenção de o levar à problematização da sua existência e do lugar que ocupa no mundo. Deste modo, o poeta evidencia a importância da pergunta que inicia este passo, «Who cares what it's all about?».

No poema «God» (DF 14), composto em 1994, procura-se uma resposta para a pergunta «Who is God?»:

à imaginação, tal como a define S. T. Coleridge por oposição a *fancy*. Cf. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1815; Londres: Everyman, 1997) p. 56.

A word. A capitol G. Who is God? I thought I saw him once
and heard his voice, which now sounds like my own,
And I'm not God, so who's God?

Se «Who is God?» inicia a reflexão lógico-discursiva que estrutura o poema, a pergunta «who's God?» acrescenta um outro significado, pois a sequência fonemática /hu:z/ tanto poderá indicar o possessivo, como poderá consistir na contracção do verbo *to be*. Portanto, esta pergunta contém duas interrogações, que podemos traduzir por «Deus de quem?» e «quem é Deus?». Mas o que parece evidente é que as respostas possíveis, apontadas pelo sujeito poético sempre na forma interrogativa, são as mesmas, quer para a primeira, quer para a segunda perguntas. Porque o conhecimento de Deus depende do Deus de que se fala:

Whose Bible? Old JHVH? The 4 letter one without vowels or the three letter word
God? G-o-d?
Allah? Some say Allah's great, tho' mock his name you're dead!
Zoroaster's Wise One used to be great, & Mormon's version got absolute pedigrees &
Genealogies.
Is Pope's God same as Southern Baptist Inerrancy televangelists?

A polinomia, aqui, não é uma forma de sacralização da entidade divina³⁰, antes ilustra o facto de as diferenças entre as nomeações e as denominações religiosas serem um indício da indeterminação da figura de Deus. O nome aparece não como invocação, mas como uma barreira entre o ser divino e o ser humano. Como disse um dia Ginsberg: «I am changing, you are changing, god is growing in us but he has now grown so real that the word God is almost obsolete maybe»³¹. Quanto mais real for a presença de Deus, mais insignificante se torna a acção de o nomear, pois a ideia de Deus é uma experiência interior: «Le vrai Dieu est en intime union avec le moi»³². Deste modo, o sujeito pergunta e pergunta-se:

³⁰ Cf. Ernest Cassirer, *Linguagem, Mito e Religião*, trad. de Rui Reininho (Porto: Edições RÉS, 1976) p. 122. Cassirer distingue duas fases no pensamento mítico: uma primeira etapa anónima e um segunda polinómica.

³¹ Allen Ginsberg, carta a Peter Orlovsky, Tânger, 3 de Agosto de 1961, *Straight Hearts' Delight: Love Poems and Selected Letters 1947-1980*, org. de Winston Leyland (São Francisco: Gay Sunshine Press, 1980) p. 207.

³² Paul Valéry, *Cahiers II*, org. de Judith Robinson (Paris: Gallimard, 1974) p. 293.

Am I God after all, made the universe, we dreamed it up together
 or got tumbled out of the chute onto the planet, looking for progenitores?
 I know I'm not God, are you? Don't be silly. God? God? Everybody's God? Don't be
 silly.

A utilização do pronome *nós* parece incluir toda a humanidade, e não apenas dois interlocutores. Este poema dirige-se, claramente, a todos os outros seres que também adquiriram a capacidade de reflectir sobre a entidade «Deus», e o sujeito não distingue entre quem entra em contacto com o poema e quem não reconhece sequer a sua existência: todos se mantêm como horizonte. De qualquer forma, o sujeito conclui que não é Deus («I know I'm not God»), o que o leva a assumir uma outra voz e expor ao ridículo a discussão sobre o nome divino, com o performativo do último verso: «Don't be silly». E a pergunta ambivalente «Everybody's God?», que concretiza, em termos gráficos, o que antes o poeta só expressara em termos fonéticos, deixa em aberto se a questão central é «todos nós somos Deus?» ou se, de forma elíptica, «será este o Deus de todos nós?».

Muitos poemas afirmam a importância da comunicação transtextual³³ e interse-
 miótica na poesia de Allen Ginsberg, pois a arte resulta de um *esforço comuni-
 tário*, que visa interpretar aquilo que ele caracteriza como «the wars and solitude
 of the flesh»³⁴. Em «Transcription of Organ Music» (CP 140-141), o poeta experi-

³³ Foi adoptado este termo, conforme definido por Gérard Genette, como «transcendance textuelle du texte» ou «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes». Gérard Genette, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1982) p. 7. Genette refere ainda cinco tipos de transtextualidade: a intertextualidade, paratextualidade, meta-textualidade, hipertextualidade e arquitekstualidade. Cf. pp. 8-14 da mesma obra. Para o conceito fundador da teoria intertextual, veja-se Julia Kristeva, *Σημειωτική: Recherches pour une Sémanalyse* (Paris: Éditions du Seuil, 1969) p. 146.

³⁴ «Fortunately art is a community effort – a small but select community living in a spiritualized world endeavoring to interpret the wars and solitude of the flesh». *Journals Mid-Fifties*, p. 19. O pequeno livro intitulado *Mind Writing Slogans*, apresentado como uma lista de citações de diversas figuras históricas, poéticas e humanas, ilustra bem o tipo de relação que o poeta mantém com o mundo. Escrever, para além de ser um acto criativo, é um acto citacional, com referências contínuas a estas figuras. Não é por acaso que *Collected Poems* inclui um índice remissivo de nomes próprios. Como diz Todorov: «A linguagem só existe em função do *outro*, não só porque se fala sempre com alguém, mas também na medida em que ela permite evocar um terceiro ausente; ao contrário dos animais, os homens conhecem a citação». Cf. Tzvetan Todorov, *A Conquista da América*, p. 193. Veja-se também John Muckle, «The Names: Allen Ginsberg's Writings», *The Beat Generation Writers*, org. de A. Robert Lee (Londres: Pluto Press, 1996). Além do mais, as referências transtextuais são sempre referências culturais, obrigando o receptor a possuir uma competência cultural semelhante à do emissor. Como vemos, a poesia de Allen Ginsberg intenta trazer para dentro do texto tudo o que possa constituir um elemento para a compreensão intersubjectiva

menta uma relação criadora entre música e poesia, a que podemos chamar «transposição intersemiótica»³⁵. A palavra *transcription*, que, recorde-se, alude igualmente à transcrição fenomenográfica, dá conta de uma tentativa de transferir para a linguagem poética a expressividade de uma peça musical. «Organ Music» refere-se, pois, à peça para órgão de Bach intitulada «Organ Prelude and Fugue in A Minor»³⁶. Mas em «Notes for *Howl and other Poems*», o poeta retorna à ideia inicial de transcrição como processo pelo qual os dados sensoriais são registados: «'Transcription of Organ Music' (sensual data), strange writing which passes from prose to poetry & back, like the wind»³⁷. O que isto significa é que estamos perante mais do que uma simples transcrição.

A primeira grande discrepância entre a expressão musical e a expressão literária reside nos modos de significância. A linguagem verbal participa de dois modos de significância, o *modo semiótico* e o *modo semântico*, ao passo que a música (bem como as artes plásticas) participa apenas do modo semântico. Na linguagem, o signo reconhece-se, a enunciação compreende-se³⁸. Ora, o sistema linguístico é o único sistema semiótico que se reveste de uma significância bidimensional, e é aqui que reside, em primeiro lugar, a dificuldade de fazer equivaler a expressão musical à expressão literária. A música depende apenas da combinatória ao nível do eixo sintagmático, e não depende, como a linguagem verbal, da selecção ao nível do eixo paradigmático. Deste modo, não pode existir sinonímia na transposição de um sistema para outro. O poema realça precisamente o contraste entre as sequências

do mundo. Quanto mais referências o discurso partilhar, mais o receptor é absorvido para dentro do texto.

³⁵ Roman Jakobson, «Aspects Linguistiques de la Traduction», trad. de Paul Hirschbühler, *Essais de Linguistique Générale: Rapports Internes et Externes du Langage* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979) p. 79. Embora Jakobson se refira apenas ao processo inverso, ou seja, a transposição da poesia para outro sistema semiótico, optou-se por seguir aqui esta terminologia.

³⁶ Esta referência encontra-se explicitada no rascunho publicado em *Journals Mid-Fifties: 1954-1958* (1995; Nova Iorque: HarperPerennial, 1996) p. 185: «on hearing a piece of music by Bach (Organ Prelude and Fugue in A Minor)».

³⁷ «Notes for *Howl and Other Poems*», *The Poetics of the New American Poetry*, org. de Donald Allen e Warren Tallman (Nova Iorque: Grove Press, 1973) p. 320. A propósito da imagem do vento como negação do egocentrismo, veja-se o primeiro capítulo deste trabalho.

³⁸ Cf. Émile Benveniste, «Sémiologie de la Langue», *Problèmes de Linguistique Générale II* (Paris: Gallimard, 1981) pp. 64-65.

linguísticas e as sequências musicais através da referência a palavras, livros, textos e manuscritos:

Can I bring back the words? Will thought of transcription haze my mental open eye?
 [...]

My books piled up before me for my use

waiting in space where I placed them, they haven't disappeared, time's left its remnants and qualities for me to use – my words piled up, my texts, my manuscripts, my loves.

Seguramente, a reiteração obsessiva de «word» deriva, como também indica o primeiro verso citado, do desejo de exprimir por palavras o que apenas se ouve como pura emoção. A mundanidade aqui representada parece destruir por completo a intenção primeira do poema. Ademais, não deixa de ser curioso que a «transcrição» comece por uma flor, dentro de um frasco de amendoins, e que em seguida o poeta mencione a cozinha e a porta do armário aberta, quando a música de Bach é identificada como uma forma de contacto com Deus³⁹. Mas, como diz Emil Staiger, «una fuga de Bach no es lírica», e, sendo assim, o que predomina no poema é a expressão intuitiva do épico, que aí enquadra tanto o objecto como a perspectiva do *eu* que o observa⁴⁰. Veja-se os versos em questão:

The flower in the glass peanut bottle formerly in the kitchen crooked to take in the light,
 the closet door opened, because I used it before, it kindly stayed open for me, its owner.

No entanto, podemos justificar esta aparente discrepância com o envolvimento do sujeito na transcrição, um processo que começa a definir-se a partir da terceira linha:

I began to feel my misery in pallet on floor, listening to music, my misery, that's why
 I want to sing.

³⁹ Allen Ginsberg, numa carta a Neal Cassady datada de 1948, dá conta desta característica da música ao falar da sua relação com o sublime: «If you want to hear someone calling you – calling, out of heaven, listen to Bach's passicaglia & fugue in C. Minor (Later Stokowski recordings) His Goldberg variations (for Hapsichord, Wanda Landowska) are beautiful & formal. He is clear and pure and severe (to you or to me) in a series of what are called sonatas and partitas for unaccompanied cello». *As Ever: The Collected Correspondence of Allen Ginsberg and Neal Cassady*, org. de Barry Gifford (Berkeley: Creative Arts, 1977) pp. 52-53.

⁴⁰ Cf. Emil Staiger, *Conceptos Fundamentales de Poética*, pp. 70 e 213.

The room closed down on me, I expected the presence of the Creator, I saw my gray
 painted walls and ceiling, they contained my room, they contained me
 as the sky contained my garden,
 I opened my door

A «miséria» resultou do encontro de dois campos perceptivos divergentes: por um lado, o sublime da música gerou no sujeito a expectativa de tocar o transcendente; por outro, as paredes do quarto criaram nele um sentimento de clausura. Porém, esta miséria vai tornar claro que o poeta não visava simplesmente a transcrição de dados sensoriais, mas sim encontrar equivalentes para o que foi expresso num sistema semiótico diferente – e, mais ainda, para o que foi expresso por uma outra consciência: «Bach trying to express the straining aching joy of knowledge»⁴¹. De acordo com esta análise, o Criador não pode sintetizar-se em Deus. O Criador é aquele que criou os mistérios sonoros que o poeta quis que transparecessem das palavras:

I want people to bow as they see me and say he is gifted with poetry, he has seen the
 presence of the Creator.
 And the Creator gave me a shot of his presence to gratify my wish, so as not to cheat
 me of my yearning for him.

A relação intersubjectiva prevalece assim sobre a relação intersemiótica, da mesma forma que o desejo manifesto de ser reconhecido e admirado por todos como um grande poeta, por ter *visto* o Criador, se sobrepõe à pretensão de transcrever percepções interiores. Traduzir exige um certo grau de interpretação; e a interpretação exige um grande domínio do que o *outro* quis dizer.

Merleau-Ponty afirma que a música se encontra do outro lado do mundo, em relação à linguagem verbal, porque não exerce uma função designativa. A pintura distingue-se de ambas, uma vez que mesmo a música dispõe de um número limitado de notas⁴². Assim, a pintura encontra-se simultaneamente fora do mundo e

⁴¹ Allen Ginsberg, *Journals Mid-Fifties*, p. 185.

⁴² A afirmação sobre a música vai ao encontro da distinção benvenistiana entre o modo semântico e o modo semiótico. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit* (1964; Paris: Gallimard, 1999) p. 14: «La musique [...] est trop deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons».

dentro dele, soberana do olhar e da mão que o torna visível. *Le Golfe de Marseille, Vu de l'Estaque*, um quadro de Cézanne, surge com uma rara clareza em «Cézanne's Ports» (CP 53), uma vez que a *sugestão* prevalece sobre a *designação*. Cada unidade estrófica constitui uma unidade imagética, como efeito da economia verbal semelhante à do *haiku*:

In the foreground we see time and life
swept in a race
toward the left hand side of the picture
where shore meets shore.

But that meeting place
isn't represented;
it doesn't occur on the canvas.

For the other side of the bay
is Heaven and Eternity,
with a bleak white haze over its mountains.

And the immense water of L'Estaque is a go-between
for minute rowboats.

A transposição intersemiótica depende inteiramente daquilo que a pintura evoca e não do que mostra. É certo que o quadro é identificável a partir do poema, até porque este refere «the immense water of L'Estaque», mas o poema concentra-se mais na sensação do que na percepção, uma vez que a Eternidade, o Céu, a Vida e o Tempo não são elementos concretos que integram esta pintura. Duas intencionalidades artísticas sobrepõem-se, o que significa que o olhar poético é arrancado ao mundo, primeiro, pela visão do quadro de Cézanne, e, depois, pela sua própria visão interna. Trata-se, nas palavras do poeta, de «interpersonal communication of imagery»⁴³.

Quanto à pintura, Merleau-Ponty vai mais longe, ao afirmar que ela é a única «à avoir droit de regard sur toutes les choses sans aucun devoir d'appréciation». *L'Oeil et l'Esprit*, p. 14.

⁴³ *Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*, org. de Gordon Ball (Nova Iorque: McGraw-Hill, 1974) p. 28.



Paul Cézanne, *Le Golfe de Marseille, Vu de l'Estaque*, c. 1886-1890

Em «Malest Cornifici Tuo Catullo» (CP 123), texto composto a partir do poema XXXVIII de Catulo, aparece explícita e assumidamente uma relação de intertextualidade significativa⁴⁴:

I'm happy, Kerouac, your madman Allen's
finally made it: discovered a new young cat,
and my imagination of an eternal boy
walks on the streets of San Francisco,
handsome and meets me in cafeterias
and loves me. Ah don't think I'm sickening.
You're angry at me. For all of my lovers?
It's hard to eat shit, without having visions;
when they have eyes for me it's like Heaven.

A citação, utilizada como título, não corresponde, contudo, ao motivo do poema, que assenta sobre a felicidade, e não, como em Catulo, sobre o sofrimento⁴⁵. O texto latino funciona como hipotexto de «Malest Cornifici Tuo Catullo», que, por sua vez, enquanto hipertexto, depende de uma operação «transformativa»⁴⁶. Não sendo o poema de Catulo referido no hipertexto, ele encontra-se todavia presente, numa relação de hipertextualidade que salienta a dependência directa entre o texto de Ginsberg e o texto anterior. Ora, a transformação ocorrida é de uma grande simplicidade, consistindo em assumir, por um lado, a estrutura profunda do poema de Catulo, e, por outro, em contrapor à emoção veiculada uma emoção que lhe é oposta.

No fundo, trata-se de uma paródia do texto original, em que se joga, por exemplo, com a afirmação de Catulo «Estou zangado contigo» («You're angry at me») e com a pergunta «Assim te importas com a minha amizade?» («For all of my lovers?»).

E o primeiro verso de Ginsberg replica a estrutura sintagmática do primeiro verso

⁴⁴ A intertextualidade, enquanto modalidade transtextual, será «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, par la présence effective d'un texte dans un autre». A citação é a forma mais explícita da prática intertextual, e o plágio e a alusão, formas menos literais e mais implícitas. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

⁴⁵ «Cornificio, é grande o sofrimento do teu Catulo, muito grande e, eu to juro, aumenta de dia para dia, de hora para hora. E, o que seria facilimo e nada te custaria, não lhe diriges consolações... Estou zangado contigo. Assim [te importas] com a minha amizade? [Manda-me] algumas palavras, mas que sejam mais comovidas que as lágrimas de Simónides». *Catulo: Poesias*, trad. de Agostinho da Silva (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933) p. 33.

⁴⁶ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 12.

de Catulo, de acordo com o original⁴⁷. Assim, o título acaba por ser um indício paratextual das relações de hipertextualidade.

O mesmo acontece com o título «τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπιθεύης φαίνομ' ἄλαια» (CP 735), retirado dos últimos versos do fragmento 31 de Safo: «e parece que, um pouco mais ainda, e morrerá»⁴⁸. Todavia, escrito com base neste fragmento, e com o mesmo tom lírico, este poema constitui, mais do que uma simples transformação, um desenvolvimento do hipotexto a nível temático – como ao nível da extensão:

Future youth I never may touch any more
Hark these Sapphics lipped by my hollow spirit
everlasting tenderness breathed in these vowels
sighing for love still

Song your cadence formed while on May night's full moon
yellow onions tulips in fresh rain pale grass
iris pea pods radishes grew as this verse
blossomed in dawn light

Measure forever his face eighteen years old
green eyes blond hair muscular gold soft skin whose
god like boy's voice mocked me once three decades past
Come here and screw me

Breast struck scared to look in his eyes blood pulsing
my ears mouth dry tongue never moved ribs shook a
trembling fire ran down from my heart to my thighs
Love-sick to this day

Referindo-se explicitamente à poetisa grega, esta composição repete o motivo que originou o fragmento: a sensação física do ciúme, como resultado de estar perante o ser amado. Note-se como o sujeito faz uma alusão ao texto sáfico, realçando a sua musicalidade eterna e integrando-a no seu próprio processo composicional: «Hark

⁴⁷ É digno de nota que a primeira versão deste poema segue a linha temática da infelicidade do poema de Catulo, dos primeiros versos («I'm sick old Kerouac, hallowèd Allen / is sick in eternity – laboring lonesome») aos dois últimos versos («But I need a little sweet conversation / Sad as the tears of Sebastian Sampas»), manifestando uma proximidade mais clara em relação ao texto latino. Cf. *Journals Mid-Fifties*, p. 66.

⁴⁸ Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, *Poesia Grega Arcaica* (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1980) pp. 50-51.

these Sapphics lipped by my hollow spirit / everlasting tenderness breathed in these vowels / sighing for love still»⁴⁹.

Em «Salutations to Fernando Pessoa» (CG 34-35), o título do poema «Saudação a Walt Whitman», de Álvaro de Campos⁵⁰, constitui a base de uma transformação hipertextual. O poema em si, contudo, não segue o rumo da evocação do texto anterior, que trata Whitman por «you», dirigindo-se directamente a ele. Em «Salutations to Fernando Pessoa», o sujeito fala de Pessoa como um terceiro ausente, ao desenvolver o seu discurso em volta dos pronomes pessoais «I» e «he». A auto-ironização do sujeito poético consiste em efectuar comparações entre ele e o poeta português, através de estereótipos americanos:

Every time I read Pessoa I think
I'm better than he is I do the same thing
more extravagantly – he's only from Portugal,
I'm American greatest Country in the world
right now End of XX Century tho Portugal
had a big Empire in the 15th century never mind

A ironia repousa sobre um discurso ideológico que o sujeito dá a entender como seu, e que é recorrente no resto do poema, mas que contrasta manifestamente com os últimos dois versos desta primeira parte:

He entered Whitman so I enter Pessoa no
matter what they say besides dead he wouldn't object.

Verifica-se que a composição do texto equivale a uma espécie de processo retributivo, em que um português se apoderou de um americano, e em que o americano se julga no direito de se apoderar de um português. Embora ainda envolto pela ideologia que condiciona os versos iniciais, o discurso já integra um *outro* no poema, que, apesar de se encontrar presente, não ascende ao estatuto de co-enunciador. E

⁴⁹ Para outros poemas em que a relação de transtextualidade é notória, veja-se «Two Sonnets» (CP 5), «Fyodor» (CP 32), «Paterson» (CP 40-41), «Love Poem on Theme by Whitman» (CP 115), «A Supermarket in California» (CP 136), «In the Baggage Room at Greyhound» (CP 153-154), «After Yeats» (CP 343), «After Whitman & Reznikoff» (CP 732) e «Immitation of K.S.» (CG 19).

⁵⁰ Cf. *Poesias de Álvaro de Campos* (Lisboa: Ática, 1978) pp. 204-214.

isto por uma razão muito simples, indicada precisamente nos versos supracitados: Pessoa não fala, não tem direito à palavra, porque *é* morto. Conquanto a presença do morto já não constitua uma *presença* ética, não deixa de permanecer uma *resistência* ética, firmada no seguinte passo: «Besides he was a shrimp, himself admits in interminable 'Salutations to Fernando Pessoa'». A ironia reiterada no decurso do enunciado culmina num passo que clarifica a posição do sujeito em relação a si próprio e em relação ao *outro*:

I'm speaking seriously about me & Pessoa.
 Anyway he never influenced me, never read Pessoa
 before I wrote my celebrated *Howl* already translated into 24 languages,
 no to this day's Pessoa influence an anxiety
 Midnight April 12 '88 merely glancing his book
 certainly influences me in passing, only reasonable
 but reading a page in translation hardly proves 'Influence.'

O primeiro verso citado conduz-nos mais uma vez a um enunciado que afirma o contrário do que diz. Referindo-se à «ansiedade da influência», tal como foi formulada por Harold Bloom⁵¹, o poeta releva a diferença entre a relação que mantém com Pessoa e a relação que Pessoa mantém com Whitman. Ao distinguir estas duas relações, Ginsberg dá conta da sua ignorância face à poesia do autor português, pondo em causa a própria criação deste texto. Apesar de tudo, os dois poetas encontram-se, subliminarmente, no fim do poema:

Turning to Pessoa, what'd he write about? Whitman
 (Lisbon, the sea etc.) method particularly longwinded,
 diarrhea mouth some people say – Pessoa Schmessoa.

Ao descrever o método de escrita do poeta dos heterónimos como «longwinded», o sujeito também se refere ao seu próprio método, à sua própria escrita, de que é exemplo este mesmo poema. Na obra de Allen Ginsberg, a transtextualidade repousa, acima de tudo, sobre a intersubjectividade, e a ligação entre os textos gera um intermundo.

⁵¹ Veja-se Harold Bloom *The Anxiety of Influence* (London: Oxford University Press, 1973).

Cabe-nos agora desvendar uma outra forma de construção de intermundos, que consiste na estruturação arquetípica da magia da palavra. Os poetas da *Beat Generation* insurgiram-se contra o que era considerado «literário», porque viam na poesia, de acordo com a visão analógica, um meio para a transformação do mundo: «The beat poets were the most stridently antiliterary of the young poets, but as the different cases of Snyder and Ginsberg show, they derided the literary because they expected not less but more from literature»⁵². Deste modo, a performatividade rodeia-se de possibilidades mágicas, uma vez que se insere num espaço também mágico – o poema. Acrescido das funções emotiva e apelativa, para além da função poética, o texto adquire novas potencialidades. Como diz o poeta, «the spoken breath is identical with the event that it describes, because it is the event...»⁵³. Ao proferir os *mantras* budistas, por exemplo, a palavra «deus» é ela-mesma Deus. Assim, o poema é uma estrutura poderosa por resultar da totalidade do organismo, e porque o *topos* poético se reveste de características impossíveis de encontrar noutra lugar⁵⁴. Mas o poder encantatório do poema encontra-se enraizado na convicção de que a palavra poética é uma palavra mágica, o que implica de imediato uma relação de proximidade com o mundo. Allen Ginsberg faz da experiência poética uma experiência *vital*, na qual participa a totalidade do homem⁵⁵. Por esta razão, *dizer* equivale a *fazer*, e o poema, para além de um objecto verbal, é também um acto de criação e de recriação. A magia do poema encontra-se neste espaço de acção

⁵² James E. B. Breslin, «1945 to the Present: Poetry», *Columbia Literary History of the United States*, org. de Emory Elliot, et. al., (Nova Iorque: Columbia University Press, 1988) p. 1086. Cf. também Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation: Visionaries, Rebels, and Hipsters, 1944-1960* (1995; Nova Iorque: Pantheon Books, 1998) p. 6: «The Beats were not the first Americans to revolt against literary tradition, nor were they the first to entwine their lives and their art. Like their avant-garde forbears, who experimented in every arena from dress to drugs to politics and sex, the Beats conducted their lives in a state of countercultural experiment». Cf., finalmente, Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, p. 148: «La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y arte. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida».

⁵³ Allen Verbatim, p. 26

⁵⁴ Wallace Stevens formula adequadamente o *topos* poético, quando diz que: «A poet's words are of things that do not exist without the words». Wallace Stevens, «The Noble Rider and the Sound of Words», *The Necessary Angel*, p. 32.

⁵⁵ Cf. Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, pp. 93-94.

primordial, em que o pensamento lógico-discursivo, por momentos, cede ao vínculo originário que une a consciência linguística à consciência mítico-religiosa⁵⁶.

A linguagem é originalmente metafórica, ou seja, a relação da linguagem com a realidade foi erguida sobre uma transferência dessa realidade para a linguagem⁵⁷. Antes de ser um instrumento de articulação do pensamento, a palavra surgiu como «ser e força substancial», como uma hipóstase da matéria da realidade na matéria sonora da linguagem⁵⁸. O acto de criação poética repete o acto de criação divina do mundo: «Deus disse: 'Faça-se luz.' E a luz foi feita»⁵⁹. A crença na magia da palavra, embora aparentemente incompatível com a autonomia da obra de arte, de forma alguma nega essa autonomia. Isto porque o poema recua para um tempo sagrado, que o torna autónomo em relação ao tempo profano.

Uma das formas de a magia se realizar é na união entre a política e a poesia. O poema, para além de estar ligado à representação e à contemplação da realidade, também intervém sobre ela. Como frisa Octavio Paz, «la operación mágica no es esencialmente distinta a la operación revolucionaria»⁶⁰, e é neste sentido que Allen Ginsberg, enquanto poeta, professa uma espécie de religião política⁶¹. Em 1967, decide elaborar um texto onde evidencia o propósito de pôr fim à guerra no Vietname. A partir da epígrafe «No taxation without representation», o lema que representa o começo da revolução americana em Nova Inglaterra e a revolta contra as imposições financeiras e comerciais do país colonizador, «Pentagon Exorcism» (CP 483) põe em causa o direito de o Governo decidir a favor guerra, quando ninguém representa o sujeito no Pentágono:

Who represents my body in Pentagon? Who spends
my spirit's billions for war manufacture? Who

⁵⁶ Cf. Ernest Cassirer, *Linguagem, Mito e Religião*, p. 80.

⁵⁷ Segundo Alfredo Bosi, «metaphorá» significa literalmente transferência. Cf. Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia* (São Paulo: Editora Cultrix, 1983) p. 30. A propósito das origens metafóricas da linguagem, veja-se Ernest Cassirer, *Linguagem, Mito e Religião*, p. 140. Aristóteles fala da metáfora como «transporte» do nome de uma coisa para outra. Cf. Aristóteles, *Poética*, trad. de Eudoro de Sousa (Lisboa: Imprensa Nacional, 1992) p. 134.

⁵⁸ Ernest Cassirer, *Mito, Linguagem e Religião*, p. 105.

⁵⁹ *Génesis*, 1.3, *Nova Bíblia dos Capuchinhos* (Lisboa: Difusora Bíblica, 1998) p. 24.

⁶⁰ Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, p. 152.

⁶¹ Cf. Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, p. 153.

levies the majority to exult unwilling in Bomb
 Roar? «Brainwash!» Mind-fear! Governor's language!
 «Military-Industrial-Complex!» President's language!

«Majority» refere-se aqui aos vietnamitas, que, na sua maioria, se manifestaram contra o envolvimento americano no Vietname do Sul, e os restantes versos tecem críticas sobre as posições do Governo e de militares, nomeadamente o general Westmoreland, comandante das forças no Vietname, entre 1964-1968, e suas consequências. O sujeito, não se revendo política bélica de então, recusa pagar os impostos, pois estes são utilizados para fazer uma guerra com a qual ele não concorda. O poema reveste-se de uma potência mágica, capaz de pôr fim à guerra:

Pentagon wake from planet-sleep! Apokatastasis!
 Spirit Spirit Dance Dance Spirit Spirit Dance!
 Transform Pentagon skeleton to maiden-temple O Phantom
 Guevara! Om Raksa Raksa Hūm Hūm Hūm Phat Svaha!
 Anger Control your Self feared Chaos, suffocation
 body-death in Capitols caved with stone radar sentinels!
 Back! Back! Back! Central Mind-machine Pentagon reverse
 consciousness! Hallucination manifest! A million Americas
 gaze out of man-spirit's naked Pentacle! Magnanimous
 reaction to signal Peking, isolate Space-beings!

O performativo ganha um poder encantatório, à medida de um ritual primitivo. Em especial, as repetições sucessivas de «dance», «spirit» e «back» contribuem para criar o ambiente de um tempo sagrado, onde se torna possível atribuir estes poderes à linguagem. Os imperativos «dance» e «back», tal como «transform Pentagon skeleton to maiden-temple» e «reverse consciousness», denunciam uma ligação clara com o termo grego «Apokatastasis», que significa restauração ou restabelecimento. Contudo, «Apokatastasis» passa a conotar purificação, ou mesmo exorcismo, conforme a indicação do título, uma vez que este contextualiza todo o poema, funcionando como uma partícula de ligação entre o acto performativo e as circunstâncias que o rodeiam⁶². «Om Raksa Raksa Hūm Hūm Hūm Phat Svaha!», um *mantra* do

⁶² Cf. J. L. Austin, *How to do Things with Words*, p. 75. Allen Ginsberg, explica o que ele denomina *revolution by apokastastasis*: «Apokatastasis is the transformation of satanic energy to celestial energy. In that sense the former notions are irrelevant to the revolutionary steps of cons-

budismo tântrico associado à magia, arrasta para o texto um ritual sagrado, alargando o motivo poético para a sacralização do espaço profano. Tudo isto se insere num contexto mais vasto de protesto em massa, já no auge do movimento *hippie*, onde a política e o ritual mágico se intersectam⁶³.

Estes actos performativos terminam na denominada «doutrina de Infelicidades», pelo simples facto de não serem levadas até ao fim, enquanto perlocuções, pois não preenchem, na totalidade, as regras da performativa «feliz»⁶⁴. Conquanto o poema tenha a capacidade de construir um espaço sagrado (se não convencionalmente aceite como tal, pelo menos reconhecido como um espaço autónomo), onde tudo é possível, a verdade é que o processo não é executado por todos os participantes, nem todos aqueles envolvidos se comportam de forma adequada. Por isso, a visão analógica do mundo traduz-se igualmente numa alquimia do verbo, ao ter por base a crença, expressa por Baudelaire, na capacidade da imaginação para sondar «correspondências»⁶⁵.

A analogia transfigura-se numa «alquimia erótica»⁶⁶, fundada numa espécie de voyeurismo literário que T. S. Eliot define do seguinte modo: «Part of our enjoyment of great poetry is the enjoyment of overhearing words which are not addressed to us»⁶⁷. É assim que, em «Is About» (DF 27-28), o poeta distingue entre «audiên-

ciousness that we're forced to take in order to survive without tearing the earth asunder». Cf. «The New Consciousness», *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*, org. de Donald Allen, (São Francisco: Grey Fox Press, 1994) p. 89.

⁶³ A par de manifestações poéticas, o autor envolveu-se em manifestações políticas, como o «Human Be-In», realizado a 19 de Janeiro de 1967, em São Francisco, e o «Festival of Life», organizado, em 1968, durante a Convenção do Partido Democrata, em Chicago, pelos «Yippies», ou *Youth International Party*, onde também apareceram William Burroughs e Jean Genet. Cf. Graham Caveney, *Screaming with Joy: The Life of Allen Ginsberg* (Londres: Bloomsbury, 1999) pp. 124 e 134-136. Como consequência do festival de 1968, Ginsberg viu-se obrigado a servir de testemunha do líder dos «Yippies», Abbie Hoffman, acusado de incitação à violência. Mesmo durante a audiência, o poeta não desiste de tentar modificar as consciências, através da recitação de *mantras*, tal como fizera no festival, perante a agressividade das forças policiais. Para a transcrição do seu testemunho, veja-se *Chicago Trial Testimony* (São Francisco: City Lights Books, 1975).

⁶⁴ Cf. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, p. 14. As regras para um performativo feliz encontram-se delineadas nas páginas 14 e 15.

⁶⁵ «Il y a bien longtemps que je dis que le poète est souverainement intelligent, qu'il est l'intelligence par excellence, et que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance». Charles Baudelaire, carta a Alphonse Toussenel, datada de 21 de Janeiro de 1856, *Correspondance* (Paris: Gallimard, 1973) p. 336.

⁶⁶ Cf. Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, pp. 102-103.

⁶⁷ T. S. Eliot, «The Three Voices of Poetry», *On Poetry and Poets*, p. 100.

cia» e «ouvintes»: «The audience is about salvation, the listeners are about sex». A audiência não se investe da intimidade característica dos ouvintes, figuras individualizadas que conseguem integrar-se no espaço íntimo do poeta. «Sweet Boy, Gimme Yr Ass» (CP 613) evoca esta alquimia erótica através da encenação de um diálogo referencial⁶⁸, que permite recriar uma realidade física palpável, circunscrita à intimidade do sujeito poético. Repleto de sui-referencialidade, ou seja, de performativos e deícticos, o poema faz uso de tempos gramaticais, de tal forma que a acção coincide temporalmente com o discurso. O desejo e o discurso encontram-se fundidos na experiência única do texto⁶⁹:

lemme kiss your face, lick your neck
touch your lips, tongue tickle tongue end
nose to nose, quiet questions
ever slept with a man before?

Em análises anteriores, foi possível constatar que o tratamento dos temas da imortalidade e da eternidade se prendem com a forma como o poeta percebe a sua ligação ao mundo e ao *outro*. O poema «Five A.M.» (DF 38), composto em 1996, regressa a estes motivos poéticos, mas sob uma perspectiva que engloba a respiração como prolongamento imperecível do corpo:

Élan that lifts me above the clouds
into pure space, timeless, yea eternal
Breath transmitted into words
Transmuted back to breath
in one hundred two hundred years

A eternidade do poema depende mais da respiração do que das palavras⁷⁰. O poema vem do sopro, para a ele retornar de cada vez que é lido. Agora, a eternidade

⁶⁸ Cf. Francis Jacques, *Dialogiques*, p. 255: «Le dialogue référentiel est le milieu discursif où s'effectuent à la fois le renvoi aux personnes, par rétro-référence, et le renvoi aux choses par co-référence».

⁶⁹ Cf. Pierre-Jean Labarrière, *Le Discours de l'Altérité: Une Logique de l'Expérience* (Paris: PUF, 1983) p. 309.

⁷⁰ A análise de Paul Portugés salienta a ligação fundamental corpo-respiração-poesia: «The underlying assumption of this theory is that breath is ultimately the 'director' of an individual's emotional pattern, that in pronouncing the words and repeating the breathing patterns the reader will

depende de uma reencarnação, obtida quando as palavras deixam de ser estáticas e saltam da página para pertencerem a um outro corpo. O corpo de quem lê, nem que seja 200 anos mais tarde, reincarna o *spiritus* do poeta, tornando-se no *élan vital* que lhe permite sobreviver à rigidez da linguagem escrita. O sopro do poeta é «transmitido em palavras», que irão sofrer uma transmutação posterior, ao serem expiradas por outro corpo. Tendo em conta que a sua sobrevivência depende de outrem, não apenas enquanto instância receptora, mas também enquanto instância *productora*, o poeta revela a presença de um co-enunciador, capaz de lhe conceder o dom da eternidade e de intervir no processo criativo.

Ao abraçar a relação intersubjectiva, em detrimento da demanda visionária, o poeta intenta, muito mais do que alterar ou explorar a sua própria consciência, modificar a consciência do *outro*. Assim, a viragem concentrada no poema «The Change» traduz-se num movimento translativo do autoconhecimento para a *heteromodificação*. Deste modo, tal como a sua poesia, a *poiética* de Ginsberg mantém sempre uma relação de proximidade com a figura do leitor. Uma das formas pelas quais esta proximidade se concretiza é a particularidade inerente ao verso não metrificado, ou verso livre. A prosódia do verso que não se guia por nenhuma estrutura pré-estabelecida depende, para a sua realização, da presença de um leitor: «the prosodic reality of non-metrical poetry depends on the reader, and whatever the poem does to influence the reader can be reflected in the sound of the poem»⁷¹. A partir da formulação de T. S. Eliot, podemos afirmar que o verso é tão livre quanto o poema o deixa ser⁷². É possível comparar o poema a uma hipóstase, em que o ser aparece como substância, e, neste sentido, a liberdade do poema constitui-se como uma liberdade do começo, e não como «livre arbítrio»⁷³.

experience the emotion the poet is trying to convey. [...] Language, in this schema, the language of poetry, becomes an extension of the physiology of the body». Paul Portugés, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg* (Santa Barbara: Ross-Erikson Publishers, 1978) p. 79.

⁷¹ John Schmit, «Walt Whitman and the Development of American Free-Verse Poetics», dissertação (University of Texas at Austin, 1987) p. 13.

⁷² T. S. Eliot, «The Music of Poetry», *On Poetry and Poets* (1957; Londres: Faber and Faber, 1990) p. 37: «As for 'free verse', I expressed my view twenty-five years ago by saying that no verse is free for the man who wants to do a good job».

⁷³ Levinas fala da hipóstase como a liberdade do começo: «Ce n'est pas encore la liberté du libre arbitre, mais la liberté du commencement». Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre* (1979; Paris: PUF, 1983) p. 34.

A teoria do verso projectivo e a poética da espontaneidade dão conta da ligação entre as características versificatórias e as características linguísticas do texto. O poeta cria-se a si próprio, à medida que escreve, mas o leitor também participa deste acto de criação⁷⁴. Contudo, é através da leitura de Artaud, e da sua formulação de um «teatro alquímico»⁷⁵, que Ginsberg encontra na poesia a potencialidade de operar uma reacção electroquímica no leitor: «The *Word*, language, actually becomes a spiritual alchemy, where the reader is catalyzed [...] to experience 'the same affects or emotions'»⁷⁶.

Da mesma forma que o fenómeno da intropatia resolve o problema da invisibilidade da consciência, também é pela intropatia que a poesia consegue conciliar o *outro*, e o mundo, com o poema. O impulso para a intropatia [*Einfühlungsdrang*] distingue-se do impulso para a abstracção [*Abstraktionsdrang*], fundamentalmente, pelo facto de brotarem de duas visões diferentes do mundo⁷⁷. O primeiro impulso radica numa relação de entendimento entre o Homem e a realidade, e o segundo traduz-se numa inquietação e num desassossego profundos. Enquanto o impulso para a abstracção advém de uma vontade de transcender a realidade, o impulso da intropatia nasce de um desejo de a integrar no poema. Assim, a arte primitiva, como a do antigo Egipto, origina-se no impulso para a abstracção; pelo contrário, o impulso

⁷⁴ Cf. Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, p. 94.

⁷⁵ Artaud afirma: «je propose d'agir avec les spectateurs comme avec les serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions». Antonin Artaud, *Le Théâtre et Son Double* (1938; Paris: Gallimard, 1983) p. 126. O teatro alquímico consiste na transusão decisiva da matéria pelo espírito e na fusão do abstracto e do concreto. Cf. p. 79 da mesma obra.

⁷⁶ Allen Ginsberg, entrevistado por Paul Portugés, 1976, *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*, p. 81. O poeta, entrevistado por Thomas Clark, em 1966, desenvolve esta questão: «There's a statement [...], that certain music when introduce into the nervous system changes the molecular composition of the nerve cells or something like that, it permanently alters the being that has experience of this». *Beat Writers at Work: The Paris Review* (Nova Iorque: The Modern Library, 1999) p. 48. Veja-se também Arthur Rimbaud, «Alchimie du Verbe», em «Une Saison en Enfer», *Poésies*, p. 192: «J'inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert».

⁷⁷ Veja-se, a propósito daquilo que distingue estes dois impulsos, Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908; Dresden: Verlag der Kunst, 1996): «Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen» (p. 49); «Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebenverneinenden Anorgani-

para a intropatia advém, fundamentalmente, de uma visão analógica e orgânica do mundo. É de referir que não se trata de contrapor representação a não-representação, pois a distinção entre estes dois impulsos tem por base a autonomia da obra de arte⁷⁸. A sensação de que fala Cézanne assenta precisamente no fenómeno da intropatia, para quem a luz do sol é um «réceptacle des sensations» donde se repercute «la vibration des sensations»⁷⁹. Sobre a tela, é o jogo da cor que substitui o jogo da luz:

Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le *Pater Omnipotens Aeterne Deus* étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air⁸⁰.

É a partir deste passo que Ginsberg estrutura uma teoria da justaposição, que relewa a importância da leitura no preenchimento dos espaços em branco entre as palavras, esses espaços que o leitor impregna da «sensação da existência»: «there'd be a gap between the two words which the mind would fill in with the sensation of existence. [...] You feel this enormous space-universe, it's almost a tactile thing»⁸¹. É neste processo de justaposição que podemos situar a construção elíptica, na medida em que subverte a sintaxe convencional através da criação de espaços em branco.

schen, im Kristallinen, allgemein gesprochen, in aller abstraken Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit» (p. 37).

⁷⁸ Cf. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, p. 35: «Unsere Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, daß das Kunstwerk als selbstständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen ohne Zusammenhang mit ihr steht [...]».

⁷⁹ Cf. respectivamente Paul Cézanne, carta a Joaquim Gasquet, Talloires, 21 de Julho de 1896, *Correspondance* (Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1978) p. 252 e Paul Cézanne, carta a Henri Gasquet, Talloires, 3 de Julho de 1899, *Correspondance*, p. 270. Como tão bem articula Rimbaud: «Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie, / Verse l'amour brûlant à la terre ravie». Arthur Rimbaud, «Soleil et Chair», *Poesies*, p. 65.

⁸⁰ Paul Cézanne, carta a Émile Bernard, Aix en Provence, 15 de Abril de 1904, *Correspondance*, p. 300.

⁸¹ Allen Ginsberg, entrevistado por Thomas Clark, *Beat Writers at Work*, p. 46.

Platão observa que as figuras pintadas se mantêm silenciosas quando as interrogamos⁸². Em «Kral Majales» (CP 353-354), continuam silenciosas, mas saltam da tela para o discurso:

Cardplayers out of Cézanne, the two strange dolls that entered Joseph K's room at
morn
also entered mine, and ate at my table, and examined my scribbles,
and followed me night and morn form the houses of lovers to the cafés of Centrum –

Dois homens encontram-se sentados à mesa a jogar cartas, no quadro de Cézanne *Les Joueurs de Cartes*, em frente um do outro, mas não partilham nada entre eles, nem com o mundo, a não ser um jogo silencioso, circunspecto e solitário. Alheados de tudo o que as rodeia, menos às cartas que seguram, não se encontram no frente a frente. Por isso, transfiguram-se em representações kafkianas do *outro*, não como imagens misteriosas fundadas no facto de o *outro* ser ao mesmo tempo semelhante e exterior ao *mesmo*, mas enquanto imagens sinistras que invadem o mundo do poeta, como *objectos* estranhos, sem nunca pertencerem a ele⁸³. Não é por acaso que estas figuras se corporizam a partir de uma pintura, que, conforme já vimos, se encontra do outro lado do mundo. O próprio poeta refere-se às figuras misteriosas dos quadros de Cézanne como «great huge 3-D wooden dolls»⁸⁴. Assim, os jogadores de cartas de Cézanne constituem o ponto de ligação entre o mundo do poeta e o mundo do poema, entre a realidade histórica e o intermundo poético⁸⁵. A linguagem apodera-se da infabilidade do jogo das cartas e do jogo das cores.

⁸² Cf. «Phaedrus», *The Dialogues of Plato* (1952; Chicago: Encyclopædia Britannic, 1993) p. 139: «I cannot help feeling, Phaedrus, that writing is unfortunately like painting; for the creations of the painter have the attitude of life, and yet if you ask them a question they preserve a solemn silence».

⁸³ Nós reconhecemos o *outro* «comme semblable à nous mais extérieur à nous; la relation avec l'autre est une relation avec un Mystère». Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, p. 63. Podemos dizer que os jogadores são «tão estranhos» que o sujeito poético admite não pertencerem «à mesma espécie». Cf. Tzvetan Todorov, *A Conquista da América*, p. 11. Por outro lado, Levinas distingue entre *outro* e *outrem*, pela forma como este constitui uma dimensão sem objecto: «Autrui est précisément cette dimension sans objet». Emmanuel Levinas, *De L'Existence à L'Existant* (1963; Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1993) p. 66.

⁸⁴ Cf. Allen Ginsberg, entrevistado por Thomas Clark, *Beat Writers at Work*, p. 43.

⁸⁵ Não é de somenos importância que este poema tenha sido escrito após a estada de Allen Ginsberg na Checoslováquia, onde fora coroado «Rei de Maio», no festival de 1 de Maio de 1965. Devido ao cariz subversivo da sua poesia, bem como a comportamentos sexuais e políticos considerados subversivos, Ginsberg foi preso e extraditado do país, após as perseguições que refere neste



Paul Cézanne, *Les Joueurs de Cartes*, 1890-1895

A dialéctica interna da poesia de Ginsberg pode ser descrita como «negação criadora», definida por Labarrière como movimento entre a memória do ser e a produção do mundo que converte a *alteridade de diferença* em *alteridade de relação*⁸⁶. A alteridade de relação implica a existência de uma dialéctica resolúvel na sua própria continuidade. Por isso mesmo, o alicerce da alteridade de relação inscreve-se no nível dramático, cujas características internas permitem um movimento dialéctico entre a ironização do sujeito e a sua delimitação a partir da diferença do *outro*. O tempo presente do lírico acciona o relacionamento directo entre as instâncias do discurso *eul tu*, gerando metamorfoses do *eu*, do *outro* e do *mim*. Para Hegel, na poesia lírica «é o indivíduo, com as suas representações mentais e sentimentos íntimos, quem constitui o centro»⁸⁷. O centro, na poesia de Ginsberg, é a própria alteridade, o *tu essencial*, e é a partir desse descentramento que o sujeito toma consciência de si, do mundo e dos outros.

Allen Ginsberg não nega a transparência do frente a frente⁸⁸, pois constrói intermundos poéticos, onde o *outro*, interlocutor e co-enunciador, aparece como parte activa de todo o processo da criação poética. Na condição de poeta dramático, Ginsberg sente, mostra e demonstra⁸⁹, mas não através de um simples distanciamento em relação ao objecto, pois a cada instante aproxima o objecto de um *outro*. O objecto, a realidade «objectiva», funciona como elemento propulsor das relações operadas dentro do espaço intersubjectivo. Mas é a linguagem literária que recupera as características essenciais deste espaço, e que as salienta, de tal modo que o intermundo poético se transfigura no Intermundo por excelência⁹⁰.

poema. No poema «Kral Majales», surgem lado a lado o capitalismo e o comunismo: «and when Communist and Capitalist assholes tangle the Just man is arrested or robbed or had his head cut off, / but not like Kabir, and the cigarette cough of the Just man above the clouds / in the bright sunshine is a salute to the health of the blue sky».

⁸⁶ Pierre-Jean Labarrière, *Le Discours de l'Altérité*, pp. 147-148.

⁸⁷ Cf. Hegel, *Estética – Poesia*, trad. de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro (Lisboa: Guimarães Editores, 1980) pp. 221 e 224.

⁸⁸ A palavra, enquanto actividade, não permite a «franqueza absoluta» do frente a frente; ela significa como um utensílio significa. Cf. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 157.

⁸⁹ Cf. Emil Staiger, *Conceptos Fundamentales de Poética*, p. 214.

⁹⁰ «Os sinais humanos, isto é, as palavras da língua, não são simples associações, não ligam directamente um som a uma coisa, mas passam por intermédio do sentido, que é uma realidade intersubjectiva». E o sentido aparece no discurso, através do «valor recíproco das palavras». Cf. Tzvetan Todorov, *A Conquista da América*, pp. 14 e 42.

Conclusão

No corpo das palavras, o mundo assume a significância e a profundidade do rosto humano. E o corpo humano, esse visível *invisível*, aparece como um abismo, em direcção ao qual se precipita o discurso. O poema nasce da distância que medeia entre o fundo do abismo e o desejo de o alcançar, entre o silêncio e o discurso, entre o visível e o invisível, dizendo o que não pode ser compreendido senão como troca intersubjectiva. O texto poético desloca-se da sua rigidez e recria-se num espaço intersubjectivo, num intermundo cujas fronteiras, envolvidas por uma aura de intimidade, a própria linguagem delimita.

Esta intimidade não se resume ao intimismo de dois amantes que procuram o silêncio do mundo. Ela visa o intimismo radical de quem intenta abraçar a diversidade do mundo e torná-la parte integrante do espaço poético. Todorov afirma que «a vida humana está mais ou menos contida entre dois extremos: aquele em que o *eu* invade o mundo e aquele em que o mundo acaba por absorver o *eu*»¹. Ora, na poesia de Allen Ginsberg, o *eu* invade o mundo e é invadido pelo mundo. Poder-se-ia concluir que, graças a esta intropatia, o mundo passaria a pertencer apenas ao sujeito. Contudo, o mundo do sujeito é um mundo no poema e o poema é um sujeito no intermundo.

¹ Tzvetan Todorov, *A Conquista da América: A Questão do Outro*, trad. de Maria Isabel Braga (Lisboa: Litoral Edições, 1990) p. 299.

Mesmo enquanto poeta-político, Allen Ginsberg não deixa de se dirigir ao *outro* com a proximidade mítico-religiosa de um poeta-profeta. Curiosamente, numa época em que a ciência e o complexo industrial predominam sobre a integridade religiosa, a poesia continua implacável na sua estratégia de unir o misticismo à inevitabilidade do progresso económico e dos tumultos sociais que este origina. Insurgindo-se contra qualquer ideologia que atente contra a dignidade humana, a mundividência poética propõe-se *ela-mesma* como alternativa a uma sociedade controlada por organismos políticos desumanizantes. Todavia, a consciência da história, como consciência da morte², serve de fundamento a um ironia que vem pôr em causa a visão analógica do mundo, sem a qual a poesia não pode ser considerada uma forma de transformação. Pela intropatia, é resolvida a ruptura irónica da analogia poética. O centralismo humano sobrepõe-se ao centralismo mágico, e a poesia passa a depender de relações entre o *mesmo* e o *outro*, entre *eu* e *tu*.

O «howl» de Allen Ginsberg, entoado 100 anos após a publicação de *Leaves of Grass*, diferencia-se significativamente do «yawp» de Walt Whitman. Em termos cratilianos, «yawp», cuja semi-vogal indicia uma abertura, termina bruscamente no silêncio da consoante oclusiva. Pelo contrário, o som aspirante, a vogal semi-fechada e a consoante líquida final de «howl» conotam suavidade, sensualidade e perduração. Em oposição ao grito de Whitman, que propaga as suas ondas sonoras «por sobre os telhados do mundo»³, o *uivo* sugere o desejo de estilhaçar as janelas fechadas do mundo.

² Na poesia moderna, ocorre uma ruptura da analogia por intermédio da ironia, «por la conciencia de la historia que es conciencia de la muerte». Octavio Paz, *Los Hijos del Limo: Del Romanticismo a la Vanguardia* (1974; Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981) p. 87.

³ Cf. Walt Whitman, «Song of Myself», *The Complete Poems* (Londres: Penguin, 1986) p. 124: «I sound my barbaric yawp over the rooftops of the world».

Bibliografia activa

POESIA

- Howl and Other Poems.* São Francisco: City Lights Books, 1956.
- Empty Mirror: Early Poems.* Nova Iorque: Totem Press, 1961.
- Kaddish and Other Poems: 1958-1960.* São Francisco: City Lights Books, 1961.
- Reality Sandwiches: 1953-1960.* São Francisco: City Lights Books, 1963.
- Airplane Dreams: Compositions from Journals.* Toronto: Anansi Toronto, 1968.
- Ankor Wat [Angkor Wat].* Londres: Fulcrum Press, 1968.
- Planet News.* São Francisco: City Lights Books, 1968.
- The Fall of America: Poems of these States 1965-1971.* São Francisco: City Lights, 1972.
- Iron Horse.* Toronto: The Coach House Press, 1973.
- The Gates of Wrath: Rhymed Poems 1948-1952.* Berkeley: Grey Fox Press, 1973.
- Sad Dust Glories: Poems During Work Summer in Woods.* Berkeley: The Workingman's Press, 1975.
- Mind Breaths: Poems 1972-1977.* São Francisco: City Lights Books, 1978.
- Poems All Over the Place: Mostly 'Seventies.* Nova Iorque: Cherry Valley Editions, 1978.
- Plutonian Ode: Poems 1977-1980.* São Francisco: City Lights Books, 1982.
- Howl: Original Facsimile, Transcript and Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts and Bibliography.* Org. de Barry Miles. Nova Iorque: Harper & Row, 1986.
- White Shroud: Poems 1980-1985.* 1986. Nova Iorque: Harper & Row-Perennial Library, 1987.
- Collected Poems: 1947-1980.* 1984. Nova Iorque: Harper & Row-Perennial Library, 1988.
- Cosmopolitan Greetings: Poems 1986-1992.* Londres: Penguin Books, 1994.

Selected Poems: 1947-1995. 1996. Nova Iorque: HarperCollins-HarperPerennial, 1997.

Death and Fame: Poems 1993-1997. Nova Iorque: HarperFlamingo-HarperCollins, 1999.

DIÁRIOS

Journals Early Fifties Early Sixties. 1977. Nova Iorque: Grove Press, 1992.

Indian Journals. 1970. Nova Iorque: Grove Press, 1996.

Journals Mid-Fifties: 1954-1958. 1995. Nova Iorque: HarperPerennial, 1996.

TEXTOS BREVES EM PROSA

«Notes for *Howl and Other Poems*». 1959. *The Poetics of the New American Poetry*. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1973. 318-321.

«Poetry, Violence, and the Trembling Lambs». 1959. *The Poetics of the New American Poetry*. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1973. 331-333.

«When the Mode of the Music Changes the Walls of the City Shake». 1961. *The Poetics of the New American Poetry*. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1973. 324-330.

«Prose Contribution to Cuban Revolution». 1962. *The Poetics of the New American Poetry*. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1973. 334-344.

«How *Kaddish* Happened». 1966. *The Poetics of the New American Poetry*. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1973. 344-347.

«Some Metamorphoses of Personal Prosody». 1969. *The Poetics of the New American Poetry*. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1973.

«On Improvised Poetics». *The Poetics of the New American Poetry*. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1973. 350.

Mind Writing Slogans. Idaho: Limberlost Press, 1994.

TEXTOS ORAIS TRANSCRITOS

Entrevistado por Thomas Clark. 1966. *Beat Writers at Work: The Paris Review*. Nova Iorque: The Modern Library, 1999. 31-68.

«Improvised Poetics». 1971. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. Org. de Donald Allen. São Francisco: Grey Fox Press, 1994. 18-62.

Gay Sunshine Interview. Entrevista com Allen Young. 1973. Bolinas, CA: Grey Fox Press, 1978.

Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness. Org. de Gordon Ball. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1974.

- «Encounters with Ezra Pound». 1974. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. Org. de Donald Allen. São Francisco: Grey Fox Press, 1994. 1-17.
- «A Conversation». 1975. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. Org. de Donald Allen. São Francisco: Grey Fox Press, 1994. 94-105.
- «'First Thought, Best Thought'». 1975. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. Org. de Donald Allen. São Francisco: Grey Fox Press, 1994. 106-117.
- «The New Consciousness». 1975. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. Org. de Donald Allen. São Francisco: Grey Fox Press, 1994. 63-93.
- «Conversations with Ginsberg on Drugs, Mantras, and Tibetan Buddhism». Entrevistado por Paul Português. 1976. *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*. Santa Barbara: Ross-Erikson Publishers, 1978. 109-163.
- Entrevistado por Ekbert Faas. 1976. *Towards a New American Poetics: Essays and Interviews*. Org. de Ekbert Faas. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978. 269-288.
- «An Exposition of William Carlos Williams' Poetic Practice». 1976. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. Org. de Donald Allen. São Francisco: Grey Fox Press, 1994. 118-152.
- «Some Different Considerations in Mindful Arrangement of Open Verse Forms on the Page». 1977. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. Org. de Donald Allen. São Francisco: Grey Fox Press, 1994. 153.
- Your Reason and Blake's System*. Palestra sobre Urizen de William Blake, Naropa, April, 1978. Nova Iorque: Hanuman Books, 1992.

PARATEXTOS

- Introdução. William S. Burroughs. *Junky*. 1953. Nova Iorque: Penguin Books, 1977. v-ix.
- «Introduction to *Gasoline*». 1958. *The Poetics of the New American Poetry*. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1973. 322-324.
- «The Great Rememberer». Introdução. Jack Kerouac. *Visions of Cody*. 1960. Londres: HarperCollins-Flamingo, 1995. 5-14.

OBRAS EM COLABORAÇÃO

- Ginsberg, Allen e Neal Cassady. *As Ever: The Collected Correspondence of Allen Ginsberg and Neal Cassady*. Org. de Barry Gifford. Berkeley: Creative Arts, 1977.
- Ginsberg, Allen e Peter Orlovsky. *Straight Hearts' Delight: Love Poems and Selected Letters 1947-1980*. Org. de Winston Leyland. São Francisco: Gay Sunshine Press, 1980.
- Ginsberg, Allen e William S. Burroughs. 1963. *The Yage Letters*, São Francisco: City Lights Books, 1975.

TEATRO

«To France: Don't Go Away Mad». *Pardon Me, Sir, but Is My Eye Hurting Your Elbow?* Org. de Bob Booker e George Foster. Nova Iorque: Thirteen Productions, 1968.

CANÇÕES

First Blues: Rags, Ballads & Harmonium Songs 1971-1974. Nova Iorque: Full Court Press, 1975.

FOTOGRAFIA

Snapshot Poetics: A Photographic Memoir of the Beat Era. Org. de Michael Köhler. São Francisco: Chronicle Books, 1993. *Reality Sandwiches*. 1989.

TESTEMUNHO

Chicago Trial Testimony. São Francisco: City Lights Books, 1975.

Bibliografia passiva

- AMMONS, A. R. «Ginsberg's New Poems». *Poetry*, vol. 104, n.º 3 (Junho 1964). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 184-185.
- AVI-RAM, Amitai. «Free Verse in Whitman and Ginsberg: The Body and the Simulacrum». *The Continuing Presence of Walt Whitman: The Life after the Life*. Org. de Robert K. Martin. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. 93-113.
- BERMAN, Paul. «Intimations of Mortality». *Parnassus*, vol. 8, n.º 1 (Outono-Inverno 1979). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 342-353.
- BRESLIN, James E. «The Origins of 'Howl' and 'Kaddish'». *Iowa Review* (Primavera 1977). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 401-433.
- BROWNJOHN, Alan. «Fblup!». *New Statesman*, vol. 77, n.º 1974, 10 de Janeiro 1969. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 189-191.
- CARRUTH, Hayden. «Chants, Oracles, Body-Rhythms». *Nova Iorque Times Book Review*, 10 de Março 1978. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 321-323.
- CAVENEY, Graham. *Screaming with Joy: The Life of Allen Ginsberg*. Londres: Bloomsbury, 1999.
- CRAWFORD, Mairtín. «The Lion for Reab». *Fortnight*, n.º 361 (Maio 1997). 32.
- CREELEY, Robert. «Foreword». *Death and Fame: Poems 1993-1997*. Nova Iorque: HarperFlamingo-HarperCollins, 1999. xv-xvi.

- DENNISON, George. «Remarks from a 'Symposium on the Writer's Situation'». *New American Review*, n.º 9 (Abril 1970). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 451-453.
- EBERHART, Richard. «West Coast Rhythms». *New York Times Book Review*, 2 de Setembro 1956. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 24-25.
- ELMAN, Richard. «Beyond Self-Absorption». *Nation*, vol. 225, n.º 16, 12 de Novembro 1977. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 324-329.
- FAAS, Ekbert. «Allen Ginsberg: Essay». *Towards a New American Poetics: Essays and Interviews*. Org. de Ekbert Faas. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978. 249-268.
- GROSSMAN, Allen. «Allen Ginsberg: The Jew as an American Poet». *Judaism*, vol. 11, n.º 4 (Outono 1962). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 102-113.
- HASSAN, Ihab. «Prominent Poets: Allen Ginsberg». *Contemporary American Literature: 1945-1972*. 1973. Nova Iorque: Frederick Ungar Publishing Company, 1976. 102-104.
- HOLLANDER, John. «Review of *Howl and Other Poems*». *Partisan Review* vol. 24, n.º 2 (Primavera 1957). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 13-15.
- HUNSBERGER, Bruce. «Kit Smart's *Howl*». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 6, n.º 1 (Inverno-Primavera 1965). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 158-170.
- HYDE, Lewis. Introdução. *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 1-8.
- KÖHLER, Michael. Introdução. *Snapshot Poetics: A Photographic Memoir of the Beat Memoir*. Org. de Michael Köhler. São Francisco: Chronicle Books, 1993. *Reality Sandwiches*. 1989. 6-7.
- KRAMER, Jane. *Allen Ginsberg in America*. 1969. Nova Iorque: Fromm, 1997.
- LEHMAM, David. «Review of *Ankor Wat*». *Poetry*, vol. 114, n.º 6 (Setembro 1965). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 192-194.
- MILES, Barry. *Two Lectures on the Work of Allen Ginsberg*. Londres: Turret Bookshop, 1992.
- MITCHELL, Adrian. «In Appreciation of Allen Ginsberg 1926-1997». *Poetry Review* vol. 87, n.º 2 (Verão 1997).
- MOLESWORTH, Charles. «Republican Objects and Utopian Moments: The Poetry of Robert Lowell and Allen Ginsberg». *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry*. Columbia: University of Missouri Press, 1979. 37-60.

- MOORE, Marianne. «A Letter to Allen Ginsberg». *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 13-15.
- MORAMARCO, Fred. «Moloch's Poet». *American Poetry Review*, vol. 11, n.º 5 (Setembro-Outubro 1982). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 222-230.
- MORGAN, Bill. *The Response to Allen Ginsberg 1926-1994: A Bibliography of Secondary Sources*. London: Greenwood Press, 1996.
- MORGAN, Bill. *The Works of Allen Ginsberg, 1941-1994: A Descriptive Bibliography*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1995.
- MUCKLE, John. «The Names: Allen Ginsberg's Writings». *The Beat Generation Writers*. Org. de A. Robert Lee. Londres: Pluto Press, 1996. 10-36.
- PERLOFF, Marjorie. «A Lion in Our Living Room: Reading Allen Ginsberg in the Eighties». *Poetic License: Essays on Modernist and Post-Modernist Lyric*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1990. 199-230.
- PORTUGÉS, Paul. *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*. Santa Barbara: Ross-Erikson Publishers, 1978.
- ROSENTHAL, Bob. «Afterword: On Death and Fame». *Death and Fame: Poems 1993-1997*. Nova Iorque: HarperFlamingo-HarperCollins, 1999. 101-104.
- ROSENTHAL, M. L. «Poet of the New Violence». *Nation*, vol. 184, n.º 8, 23 de Fevereiro 1957. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 29-31.
- RUMAKER, Michael. «Allen Ginsberg's 'Howl'». *Black Mountain Review*, n.º 7 (Outono 1957). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 36-40.
- SCHAPPEL, Elissa. «The Craft of Poetry: A Semester with Allen Ginsberg». 1995. *Beat Writers at Work: The Paris Review*. Nova Iorque: The Modern Library, 1999. 237-274.
- SCHECHNER, Mark. «The Survival of Allen Ginsberg». *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 331-341.
- SCULLY, James. «A Passion in Search of Two Boards». *Nation*, vol. 197, n.º 16, 16 de Novembro 1963. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 186-188.
- SEELYE, John. «The Sum of '48». *New Republic*, vol. 171, n.º 15, 12 de Outubro 1974. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 216-220.
- SHAPIRO, Harvey. «Exalted Lament». *Midstream*, vol. 7, n.º 4 (Outono 1961). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 86-91.

- SIMPSON, Louis. «'The Eye Altering Alters All'». Louis Simpson. *A Revolution in Taste: Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath and Robert Lowell*. Nova Iorque: Macmillan, 1978. 43-82.
- STEPHENSON, Gregory. «'Howl': A Reading». *Palantir* (Londres), Abril 1983. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 386-393.
- TALLMAN, Warren. «Mad Song: Allen Ginsberg's San Francisco Poems». *Open Letter*, 3.ª série, n.º 6 (Inverno 1976-77). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 379-385.
- TORRE, Guillermo de. «O 'Uivo' de Ginsberg». *História da Literaturas de Vanguarda*, vol. VI. Trad. de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1972. 46-47.
- TRILLING, Diana. «The Other Night at Columbia: A Report from the Academy». *Partisan Review*, vol. 26, n.º 2 (Primavera 1959). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 56-74.
- TYTELL, John. *Naked Angels: Kerouac, Ginsberg, Burroughs*. Nova Iorque: Grove Press, 1976.
- VENDLER, Helen. «Review of *The Fall of America*». *New York Times Book Review*, 15 de Abril 1973. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 203-209.
- WHITTEMORE, Reed. «From 'Howl' to Om». *New Republic*, vol. 163, n.º 4, 25 de Julho 1970. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 200-202.
- WILLIAMS, William Carlos. «A Letter to Marianne Moore». *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 12.
- WILSON, Robert Anton. «The Poet as Radar System». *Liberation*, vol. 7, n.º 4 (Novembro 1962). Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 96-100.
- ZWEIG, Paul. «A Music of Angels». *Nation*, vol. 208, n.º 10, 10 de Março 1969. Reeditado em *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Org. de Lewis Hyde. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984. 195-199.

Bibliografia geral

- ALLEN, Donald (org.). *Contemporary American Poetry*. Londres: Penguin Books, 1972. 1962.
- ALLEN, Donald e George F. Butterick (org.). *The Postmoderns: The New American Poetry Revised*. Nova Iorque: Grove Press, 1982.
- ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.
- ARONSON, Mark H. «After the Beat: On to the Hippies». *Beat Voices: An Anthology of Beat Poetry*. 1995. Org. de David Kherdian. Nova Iorque: Beech Tree, 1996. xxiii-xxix.
- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et Son Double*. 1938. Paris: Gallimard, 1983.
- ARTAUD, Antonin. *Les Tarahumaras*. 1971. Paris: Gallimard, 1990.
- ASH, Mel. *Beat Spirit: The Way of the Beat Writers as a Living Experience*. Nova Iorque: Penguin Putnam-Tarcher/Putnam, 1997.
- AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. 1962. London: Oxford University Press, 1965.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.
- BATAILLE, Georges. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. *Ouvres Complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- BENVENISTE, Émile. «De la Subjectivité dans le Langage». *Problèmes de Linguistique Générale I*. 1966. Paris: Gallimard, 1981. 258-266.
- BENVENISTE, Émile. «La Nature des Pronoms». *Problèmes de Linguistique Générale I*. 1966. Paris: Gallimard, 1981. 251-257.
- BENVENISTE, Émile. «Le Langage et l'Expérience Humaine». *Problèmes de Linguistique Générale II*. 1974. Paris: Gallimard, 1981. 67-78.

- BENVENISTE, Émile. «Sémiologie de la Langue». *Problèmes de Linguistique Générale II*. 1974. Paris: Gallimard, 1981. 43-66.
- BENVENISTE, Émile. «Structure des Relations de Personne dans le Verbe». *Problèmes de Linguistique Générale I*. 1966. Paris: Gallimard, 1981. 225-236.
- BLAKE, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. 1965. Nova Iorque: Anchor Books-Double Day, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à Venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. London: Oxford University Press, 1973.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nova Iorque: Harcourt, Brace & Company, 1994.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.
- BOWRA, C. M. *Poetry and Politics: 1900-1960*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- BRESLIN, James E. B. «1945 to the Present: Poetry». *Columbia Literary History of the United States*. Org. de Emory Elliot, et. al. Nova Iorque: Columbia University Press, 1988. 1179-1200.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1979. *Manifestes du Surrealisme*. 1962.
- BUBER, Martin. *I and Thou*. Trad. de Walter Kaufman. Nova Iorque: Charles Scribner's and Sons, 1970. *Ich und Du*. 1923.
- CAEN, Herb. «Pocketful of Notes». *San Francisco Chronicle* 2 de Abril 1958. *San Francisco Chronicle Archives*. Online. 11 de Novembro de 1998. URL: <http://www.sfgate.com>.
- CAMPOS, Álvaro de. *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1978.
- CARLOS, Luis Adriano. *Poética e Poesia de Jorge de Sena: Antinomias, Tensões, Metamorfoses*. Dissertação. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993.
- CASADY, Neal. *The First Third*. 1971. São Francisco: City Lights, 1981.
- CASSADY, Carolyn. *Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac, and Ginsberg*. 1990. Nova Iorque: Penguin, 1991.
- CASSIRER, Ernest. *Linguagem, Mito e Religião*. Trad. de Rui Reininho. Porto: Edições RÉ, 1976. *Sprache und Mythos: Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*. 1925.
- CATULO, Gaio Valério. *Catulo: Poemas*. Trad. de Agostinho da Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933. Edição bilingue.
- CATULO, Gaio Valério. *The Poems of Catullus*. Trad. de Peter Whigham. Londres: Penguin, 1966.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondance*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1978.
- COLERIDGE, S. T. *Biographia Literaria*. 1815. Londres: Everyman, 1997.

- CONRAD, Joseph. *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- CORSO, Gregory. *Gasoline & The Vestal Lady on Brattle*. 1958 e 1955. São Francisco, City Lights Books, 1976.
- CREELEY, Robert. «'I'm Given to Write Poems'». *The Poetics of the New American Poetry*. 1973. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1979. 263-273.
- CREELEY, Robert. «Linda Wagner: An Interview with Robert Creeley». *The Poetics of the New American Poetry*. 1973. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1979. 273-292.
- DIDIER, Béatrice. *Le Journal Intime*. 1976. Paris: PUF, 1991.
- DUNCAN, Robert. «Ideas of the Meaning of Form». *The Poetics of the New American Poetry*. 1973. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1979. 195-211.
- DUNCAN, Robert. «Towards an Open Universe». *The Poetics of the New American Poetry*. 1973. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1979. 212-225.
- ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Trad. de Roser Berdagué. Barcelona: Editorial Ariel, 1984. *Opera Aberta*. 1962.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado eo Profano: A Essência das Religiões*. Trad. de Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, 1980. *Das Heilige und das Profane*. 1957.
- ELIOT, T. S. «From Poe to Valery». *To Criticize the Critic*. Londres: Faber and Faber, 1965. 27-42.
- ELIOT, T. S. «The Music of Poetry». 1942. *On Poetry and Poets*. 1957. Londres: Faber and Faber, 1990. 26-38.
- ELIOT, T. S. «The Social Function of Poetry». 1943. *On Poetry and Poets*. 1957. Londres: Faber and Faber, 1990. 15-25.
- ELIOT, T. S. «The Three Voices of Poetry». 1953. *On Poetry and Poets*. 1957. Londres: Faber and Faber, 1990. 89-100.
- ELIOT, T. S. «The Waste Land». 1922. *The Waste Land and Other Poems*. 1940. Londres: Faber and Faber, 1988.
- ELIOT, T. S. «Tradition and the Individual Talent». *Selected Essays*. 1932. Londres: Faber and Faber, 1969. 13-22.
- EMERSON, Ralph Waldo. «Nature». *Selected Essays*. Nova Iorque: Penguin, 1985. 35-82.
- EMERSON, Ralph Waldo. «Self-Reliance». *Selected Essays*. Nova Iorque: Penguin, 1985. 175-203.
- EMERSON, Ralph Waldo. «The Over-Soul». *Selected Essays*. Nova Iorque: Penguin, 1985. 205-224.
- EMERSON, Ralph Waldo. «The Poet». *Selected Essays*. Nova Iorque: Penguin, 1985. 259-284.
- EMERSON, Ralph Waldo. *The Journals and Miscellaneous Notebooks of R. W. Emerson*. Org. de William H. Gilman. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.

- FAAS, Ekbert. *Towards a New American Poetics: Essays and Interviews*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978.
- FONSECA, Fernanda Irene. «Deixis e Poesia». *Línguas e Literaturas* XII (1995): 75-89.
- FONSECA, Joaquim. «Dimensão Accional da Linguagem e Construção do Discurso». *Pragmática Linguística: Introdução, Teoria e Descrição do Português*. Porto: Porto Editora, 1994. 105-131.
- FONSECA, Joaquim. «Heterogeneidade na Língua e no Discurso». *Pragmática Linguística: Introdução, Teoria e Descrição do Português*. Porto: Porto Editora, 1994. 49-94.
- FOSTER, Richard. *The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1962.
- GENETTE, Gérard. «L'Autre du Même». *Figures IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. 101-107.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Trad. de Maria Cristina Meneses. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- GOETHE, J. W. *Poemas*. 1949. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1958.
- GRUPO μ . *Rhétorique Générale*. 1970. Paris: Seuil, 1982.
- GUTTMANN, Allen. «Jewish Humor». *The Comic Imagination in American Humor*. Org. de Louis D. Rubin, Jr. Washington, D. C.: Voice of America, 1977.
- GYATSO, Tenzin (Dalai Lama). *O Budismo Tibetano*. Trad. de Carlos Grifo Babo. Lisboa: Editorial Presença, 1996. *The World of Tibetan Buddhism*. 1995.
- GYATSO, Tenzin (Dalai Lama). *Samsāra: A Vida, a Morte, o Renascimento*. Trad. de Jorge Pinheiro. Porto: Edições Asa, 1997. *Samsāra*. 1996.
- HALL, Edward T. *A Dança da Vida: A Outra Dimensão do Tempo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996. *The Dance of Life: The Other Dimension of Time*. 1983.
- HASSAN, Ihab. *Contemporary American Literature: 1945-1972*. 1973. Nova Iorque: Frederick Ungar Publishing Company, 1976.
- HASSAN, Ihab. *The Disemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1971.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética – Poesia*. Trad. de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980. De *Vorlesungen über die Ästhetik*. 1836-1838.
- HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Trad. de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1962. 1951. *Sein und Zeit*. 1927.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language*. Trad. de Francis J. Whitfield. Madison: University of Wisconsin Press, 1969. *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*. 1943.

- HOLMES, John Clellon. «This is the Beat Generation». Nova Iorque Times Magazine 16 de Novembro 1952. Literary Kicks. Online. 10 de Janeiro 1999. URL: <http://www.charm.net/~brooklyn/Texts/ThisIsBeatGen.html>.
- HOLMES, John Clellon. *Go*. 1952. Nova Iorque: Thunder's Mouth Press, 1997.
- HUSSERL, Edmund. *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*. Trad. de Dorion Cairns. Haia: Martinus Nijhoff, 1964. *Méditations Cartésiennes*. 1931.
- HUSSERL, Edmund. *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Trad. de Boyce Gibson. Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1958. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. 1913.
- HUSSERL, Edmund. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Evanston: Northwestern University Press, 1970. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. 1954.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JACQUES, Francis. *Dialogiques: Recherches Logiques sur le Dialogue*. Paris: PUF, 1979.
- JAKOBSON, Roman. «Aspects Linguistiques de la Traduction». Trad. de Paul Hirschbühler. *Essais de Linguistique Général: Rapports Internes et Externes du Langage*. Paris: Éditions de Minuit, 1979. 104-112.
- JAKOBSON, Roman. «De la Relation entre Signes Visuels et Auditifs». Trad. de Paul Hirschbühler. *Essais de Linguistique Général: Rapports Internes et Externes du Langage*. 1973. Paris: Éditions de Minuit. 1979. 104-112.
- JAKOBSON, Roman. «Qu'est-ce que la Poésie?». Trad. de Marguerite Derrida. «Co je Poesie». 1933. *Questions de Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973. 113-126.
- JAMES, William. «On a Certain Blindness in Human Beings». *Pragmatism and Other Essays*. Nova Iorque: Washington Square Press-Pocket Books, 1963. 251-269.
- JAMES, William. «What Makes a Life Significant?». *Pragmatism and Other Essays*. Nova Iorque: Washington Square Press-Pocket Books, 1963. 270-288.
- JAMES, William. *The Variety of Religious Experience: A Study in Human Nature*. Nova Iorque: The Modern Library, 1902.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. 1939. Londres: Faber and Faber, 1975.
- KEATS, John. *John Keats' Poems*. 1906. Londres: Everyman's Library, 1969.
- KEROUAC, Jack. «About the Beat Generation». 1957. *The Portable Jack Kerouac*. 1995. Org. de Ann Charters. Nova Iorque: Penguin Books, 1996. 559-562.
- KEROUAC, Jack. «Beatific: The Origins of the Beat Generation». 1959. *The Portable Jack Kerouac*. 1995. Org. de Ann Charters. Nova Iorque: Penguin Books, 1996. 565-573.

- KEROUAC, Jack. «Belief & Technique for Modern Prose». S/d. *The Portable Jack Kerouac*. 1995. Org. de Ann Charters. Nova Iorque: Penguin Books, 1996. 483-484.
- KEROUAC, Jack. «Essentials of Spontaneous Prose». 1953. *The Portable Jack Kerouac*. 1995. Org. de Ann Charters. Nova Iorque: Penguin Books, 1996. 484-485.
- KEROUAC, Jack. *On the Road*. Londres: Penguin Books, 1991. 1957.
- KHERDIAN, David (org). *Beat Voices: An Anthology of Beat Poetry*. 1995. Nova Iorque: Beech Tree, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική: Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- LABARRIÈRE, Pierre-Jean. *Le Discours de l'Altérité: Une Logique de l'Expérience*. Paris: PUF, 1983.
- LACAN, Jacques. «O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu». *O Sujeito, o Corpo e a Letra: Ensaio de Escrita Psicanalítica*. Trad. de Fernando Cabral Martins e Maria Margarida Calvet Barahona. Lisboa: Editora Arcádia, 1977. 21-28.
- LAWRENCE, D. H. «Pornography and Obscenity». *Selected Literary Criticism*. Org. de Anthony Beal. Londres: William Heineman Ltd., 1955. 30-51.
- LEITCH, Vincent B. *American Literary Criticism: From the Thirties to the Eighties*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1988.
- LEVINAS, Emmanuel. *De L'Existence à L'Existant*. 1963. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1993.
- LEVINAS, Emmanuel. *Entre Nous: Essais sur le Penser-à-l'Autre*. Éditions Grasset & Fasquelle: Paris, 1991.
- LEVINAS, Emmanuel. *Le Temps et l'Autre*. 1979. Paris: PUF, 1983.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini: Essai sur l'Extériorité*. Haia: Martinus Nijhoff, 1961.
- LONGINO. *Do Sublime*. Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986. *La Phénoménologie*. 1954.
- MACHADO, Antonio. *Poetas Completas*. 1975. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1998.
- MAILER, Norman. *Advertisements for Myself*. 1961. Londres: Flamingo-HarperCollins, 1994.
- MALKOFF, Karl. *Escape from the Self: A Study in American Contemporary Poetry and Poetics*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1977.
- MARINETTI, F. T. «Manifesto Técnico da Literatura Futurista». 1912. *Antologia do Futurismo Italiano*. Org. e Trad. de José Mendes Ferreira. Lisboa: Editorial Vega, 1979. 109-117.
- MARTINS, Miguel. *Jazz e Literatura*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- MCCLURE, Michael. *Scratching the Beat Surface: Essays on New Vision from Blake to Kerouac*. Nova Iorque: Penguin Books, 1994.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. 1964. Paris: Gallimard, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. 1964. Paris: Gallimard, 1988.
- Nova Biblia dos Capuchinhos*. Lisboa: Difusora Bíblica, 1998.
- O'HARA, Frank. «Personism: A Manifesto». *The Poetics of the New American Poetry*. 1973. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1979. 353-355.
- OLLIER, Jacqueline. «Répétition et Variations dans la Poésie Américaine Moderne et Contemporaine». *Corps Écrit* 15 (Setembro 1985): 125-134.
- OLSON, Charles. «Human Universe». *The Poetics of the New American Poetry*. 1973. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1979. 161-174.
- OLSON, Charles. «Projective Verse». *The Poetics of the New American Poetry*. 1973. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1979. 147-158.
- OLSON, Charles. «Proprioception». *The Poetics of the New American Poetry*. 1973. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1979. 181-184.
- OLSON, Charles. «The Resistance». *The Poetics of the New American Poetry*. 1973. Org. de Donald Allen e Warren Tallman. Nova Iorque: Grove Press, 1979. 174-175.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El Hombre y la Gente*. 1957. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética*. 1925. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1983.
- PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira: El Poema. La Revelación Poética. Poesía y Historia*. 1956. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*. 1974. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha (org.). *Poesia Grega Arcaica*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1980.
- PERLOFF, Marjorie. «Poetry 1956: A Step Away From Them». Online. 20 de Outubro de 1998. URL: <http://wings.buffalo.edu/epc/authors/1956>.
- PERLOFF, Marjorie. *Poetic License: Essays on Modernist and Post-Modernist Lyric*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1990.
- PIMENTA, Alberto. *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.
- PINSKY, Robert. *The Situation of Poetry: Contemporary Poetry and its Traditions*. 1976. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- PLATÃO. «Cratylus». *The Dialogues of Plato*. 1952. Trad. de Benjamin Jowett. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1993. 85-114.
- PLATÃO. «Phaedrus». *The Dialogues of Plato*. 1952. Trad. de Benjamin Jowett. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1993. 115-141.

- PLATÃO. *The Republic*. Trad. de Desmond Lee. Londres: Penguin Books, 1974.
- PLATÃO. *The Symposium*. Trad. de Walter Hamilton. Londres: Penguin Books, 1951.
- PLIMPTON, George (org.). *Beat Writers at Work: The Paris Review*. Nova Iorque: The Modern Library, 1999.
- PLOTINO. *The Six Enneads*. *The Internet Classics Archive*. Trad. de B. S. Page e Stephen Mackenna. Online. 20 de Novembro de 1998. URL: <http://classics.mit.edu/Plotinus.enneads.html>.
- POUND, Ezra e Marcella Spann (org.). *Confucius to Cummings: An Anthology of Poetry*. 1926. Nova Iorque: New Directions, 1964.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading*. 1934. Nova Iorque: New Directions, 1987.
- POUND, Ezra. *Guide to Kulchur*. 1938. Londres: Peter Owen, 1978.
- POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. 1954. Org. e intro. de T. S. Eliot. Londres: Faber and Faber, 1985.
- POUND, Ezra. *Selected Poems: 1908-1969*. Londres: Faber and Faber, 1977.
- POUND, Ezra. *The Cantos*. 1954. Londres: Faber and Faber, 1986.
- RICOEUR, Paul. *Soi-Même Comme un Autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- RICOEUR, Paul. *Teoria de Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. 1976.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations. Ouvres Diverses*. Paris: Presses Pocket, 1981.
- ROBERT, Lee A. (org.). *The Beat Generation Writers*. Londres: Pluto Press, 1996.
- ROSENBERG, Harold. *The Tradition of the New*. Nova Iorque: Horizon Press, 1959.
- ROSZAK, Theodor. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. 1968. Nova Iorque: Anchor Books, 1969.
- RUBIN, Jr., Louis. «The American Joke». *The Comic Imagination in American Humor*. Org. de Louis D. Rubin, Jr. Washington, D. C.: Voice of America, 1977.
- RULAND, Richard e Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. Londres: Routledge, 1991.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. «Lugares de Sentido na Literatura Americana». *Revista de Ciências Sociais* 22 (Abril 1987): 159-174.
- SARGEANT, Jack. *The Naked Lens: An Illustrated History of Beat Cinema*. Londres: Creation Books, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant: Essai d'Ontologie Phénoménologique*. 1943. Paris: Gallimard, 1965.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Existencialism est un Humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1962.

- SAYĀDAW, Mahāsi. *Sallekha Sutta: Discourse on the Refinement of Character*. 1981. Trad. de U Aye Maung. Bangucoque: Buddhama Foundation, 1997.
- SAYĀDAW, Mahāsi. *The Great Discourse on Not Self (Anattalakkhana Sutta)*. Trad. de U Ko Lay. Bangucoque: Buddhama Foundation, 1996.
- SCHERMAN, Nosson. *The Kaddish Prayer: A New Translation with a Commentary Anthologized from Talmudic, Midrashic, and Rabbinic Sources*. Brooklyn, Nova Iorque: Mesorah Publications, 1991.
- SCHMIT, John. *Walt Whitman and the Development of American Free-Verse Poetics*. Dissertação. Austin: University of Texas at Austin, 1987.
- SCHUTZ, M. Alfred. «Le Probleme de l'Intersubjectivité Transcendental chez Husserl». *Husserl*. Paris: Éditions de Minuit, 1959. 334-381.
- SEARLE, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. 1969. London: Cambridge University Press, 1974.
- SENA, Jorge de. *Poesia do Século XX*. Porto: Editorial Inova, 1978.
- SHAW, Robert B. «The Poetry of Protest». *American Poetry Since 1960: Some Critical Perspectives*. Org. de Robert B. Shaw. Chatham: Carcanet Press, 1973. 45-54.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose*. Org. de Donald H. Reiman e Sharon B. Powers. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1977.
- SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. 1923. München: Verlag C. H. Beck, 1969.
- STAIGER, Emil. *Conceptos Fundamentales de Poética*. Trad. de Jaime Ferreira. Madrid: Ediciones Rialp, 1966. *Grundbegriffe der Poetik*. 1946.
- STEIN, Edith. *On the Problem of Empathy*. Trad. de Waltraut Stein. Washington, D. C.: ICS Publications, 1989. *Zum Problem der Einfühlung*. 1921.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: A Questão do Outro*. Trad. de Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1990. *La Conquête de l'Amérique: La Question de l'Autre*. 1982.
- TODOROV, Tzvetan. *Os Géneros do Discurso*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1981. *Les Genres du Discours*. 1978.
- TONKINSON, Carole (org.). *Big Sky Mind: Buddhism and the Beat Generation*. Londres: HarperCollins-Thorsons, 1995.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers II*. Org. de Judith Robinson. Paris: Gallimard, 1974.
- VYASSA. *Poema do Senhor (Bhagavad-Guitá)*. Org. e transcrição de António Barahona. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- WATSON, Steven. *The Birth of the Beat Generation: Visionaries, Rebels, and Hipsters, 1944-1960*. 1995. Nova Iorque: Pantheon Books, 1998.

- WATTS, Alan. *Buddhism: The Religion of No-Religion*. 1995. Londres: Eden Grove Editions, 1996.
- WATTS, Alan. *O Budismo Zen*. Trad. de Carlos Grifo Babo. Lisboa: Editorial Presença, 1990. Trad. de *The Way of Zen*. 1957.
- WATTS, Alan. *Zen and the Beat Way*. Enfield: Eden Grove-Axis, 1997.
- WHITMAN, Walt. *Speciman Days and Collect*. 1883. Nova Iorque: Dover Publications, 1995.
- WHITMAN, Walt. *The Complete Poems*. Londres: Penguin, 1986.
- WILLIAMS, William Carlos. «Introduction by William Carlos Williams to *Empty Mirror*». 1952. *Collected Poems: 1947-1980*. Nova Iorque: Harper & Row-Perennial Library, 1988. 809-810.
- WILLIAMS, William Carlos. «Introduction by William Carlos Williams to *Howl*». 1955. *Collected Poems: 1947-1980*. Nova Iorque: Harper & Row-Perennial Library, 1988. 811-812.
- WILLIAMS, William Carlos. *Paterson*. Edição Bilingue. Trad. de Alfredo Rizzardi. Milão: Lericci Editori, 1966.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus / Investigações Filosóficas*. Trad. de M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 1921. *Philosophical Investigations*. 1953.
- WORDSWORTH, William e S. T. Coleridge. *Lyrical Ballads*. Nova Iorque: Longman, 1992.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. 1908. Dresden: Verlag der Kunst, 1996.

Discografia

BACH, Johann Sebastian. «Prelude and Fugue in A Minor, BWV 543». *Favourite Works for Organ*. Interpretado por Anthony Newman. Sony Music Inc., 1996.

GINSBERG, Allen. *Holy Soul Jelly Roll: Poems and Songs 1949-1993*. Rhino Records, Inc., 1994.

YOUNG, Lester. «Lester Leaps In». 1939. *This is Jazz*. Sony Music Inc., 1997.