



CULTURA E CONTRACULTURA: FERLINGHETTI

Raisa Damascena Rafael¹

Luiz Antônio Ribeiro²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo traçar um paralelo entre os conceitos de Cultura e Subcultura, em contraponto à ideia de Contracultura, como proposto por Luis Britto García. Para isso, utilizamos como referência a poesia *beat* americana, movimento formado pela geração de poetas da década de 60 que tinha como proposta uma desarticulação dos valores estabelecidos. Como método, nos aproximamos de um desses poetas, Lawrence Ferlinghetti e observamos que, tanto na composição de sua escrita, quanto no seu papel como editor de livros, havia um procedimento de destaque para a função de uma “leitura”: leitura de poesia, do mundo e da geração. O leitor, então, se torna a utopia da escrita e da formação de uma cultura, ou contracultura, por fora das lógicas institucionalizadas e estabelecidas.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, contracultura, poesia *beat*.

ABSTRACT: The following article intends to establish a parallel between the concepts of Culture and Subculture, opposed to the idea of Counterculture, as proposed by Luis Britto García. For that, the American beat poetry, movement formed by the 60's poets who intended to disarticulate the established values, was used as a reference. As a method, the authors studied Lawrence Ferlinghetti and how there is a procedure that focuses in a function of a “Reading”, both in his writing composition and in his methods as a book editor: a Reading of poetry, of the world and of his generation. The reader, then, becomes the utopia of writing and of the genesis of a culture, or counterculture, outside of the institutionalized and established logics.

KEYWORDS: culture, counterculture, beat poetry.

Cultura, Contracultura, Subcultura

A preocupação com uma definição de cultura perpassa diversas áreas do conhecimento, especialmente a sociologia e a antropologia, mas interessa também à linguística, haja vista que os sistemas linguísticos estruturam a expressão cultural, atravessando-a. No presente artigo, tomaremos duas propostas de conceituação: a de cultura, formulada por Clifford Geertz, em *A interpretação das culturas*, e a de universo simbólico, de Peter Berger e Thomas Luckmann, em *A construção social da realidade*, ombreando-as à de Britto García em *El Imperio contracultural: del Rock a la postmodernidad*, a fim de verificar o modo de operação da poesia chamada *beat*, especialmente a de Lawrence Ferlinghetti.

Geertz promove uma crítica ao conceito iluminista de natureza humana, já que não considera frutífero generalizar comportamentos em categorias universais, nem se conforma com uma visão estratigráfica do homem. Objetivando proposições integradas no campo da antropologia, define cultura como um conjunto de mecanismos de controle de comportamento (e não padrões concretos de comportamento). Esse controle pressupõe os símbolos significantes, símbolos dados socialmente e que organizam a experiência individual,

¹ Estudante de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, na linha Memória e Linguagem. E-mail: raisarafael@yahoo.com.br

² Estudante de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, na linha Memória e Linguagem. E-mail: luizinho514@gmail.com

conferindo-lhe significado (GEERTZ, 2008, p. 32-33). Desse modo, o que confere humanidade ao homem é a cultura, ou seja, o produto histórico-social, cultura é o substrato de diferenciação entre o homem e outros animais, bem como entre os grupos humanos:

Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas. (GEERTZ, 2008, p. 37).

A relação entre vida, experiência e cultura também se encontra em Berger e Luckmann, dado que ambos são expoentes da sociologia do conhecimento, a qual, sob um enfoque fenomenológico, investiga a vida não teórica, a realidade como conhecimento e vice-versa. Segundo esses autores, o homem se produz a partir de um ambiente socialmente determinado (BERGER; LUCKMANN, 2006, p. 71). No entanto, a ordem social é um produto humano, cujo funcionamento é analisado pelos autores por meio da teoria da institucionalização. A origem da institucionalização é o hábito, de forma que as instituições são tipificações de ações habituais por tipos de atores. Uma vez que as instituições são geradas dentro de um processo histórico, produzindo uma tipificação que se constitui em controle social, em normatividade, as instituições são percebidas pelo indivíduo como exteriores e coercitivas.

Os sistemas de controle são transmitidos geracionalmente, naturalizando-se. O principal agente de naturalização é a linguagem, que legitima condutas institucionalizadas e sedimenta um conhecimento transmissível, construindo universos simbólicos que englobam e dão significado às experiências individuais. Assim, os universos simbólicos aproximam-se do conceito de cultura que trouxemos de Geertz.

Fundamentais para a constituição da identidade, os universos simbólicos criam o pertencimento ao ordenar a história, estabelecendo uma memória quanto ao passado e um quadro de referência para projeções do futuro. Entretanto, a dinâmica social requer a constante legitimação e reafirmação de um universo simbólico coeso dentro de um determinado grupo social. Assim, nas sociedades modernas, diversos universos simbólicos coexistem, partilhando um universo nuclear unificador:

É importante ter em mente que a maioria das sociedades modernas são pluralistas. Isto significa que compartilham de um universo que é o seu núcleo, aceito como indubitável, e têm diferentes universos parciais coexistindo em um estado de mútua acomodação. Estes últimos provavelmente têm algumas funções ideológicas, mas o conflito direto entre as ideologias foi substituído por graus variáveis de tolerância ou mesmo cooperação. (BERGER; LUCKMANN, 2006, p. 168)

Ao compor a figura do intelectual como marginal, ou seja, à margem de processos institucionalizantes, mantenedores do *status quo*, Berger e Luckmann apontam que o intelectual se apodera do vazio institucional aberto dentro de um sistema pluralista. Essa abertura e esse vazio serão ressignificados no próximo item, quando tratarmos da poesia de Ferlinghetti. Por ora, observemos o paralelismo entre o apontamento de um núcleo de universo simbólico coexistente com diversos outros universos e o apontamento delineado por Britto García a respeito do aparente conflito entre cultura, contracultura e subcultura.

O autor venezuelano postula que na pós-modernidade existem três formas de manifestação de cultura: a cultura oficial, as subculturas e a contracultura. A cultura oficial é a dominante, detentora do poder oficial, dos veículos de massa, da máquina de produção e consumo, da posse das leis e do estado; as subculturas são os grupos minoritários, de margem e periferia, como também grupos excluídos e de minoria como negros, mulheres, índios, entre outros. Segundo Britto García, a intenção desses grupos nada mais é do que a garantia e a

inserção no “poder oficial”, ou seja, a garantia de direitos, baseados em leis, e de programas que garantam a existência concomitante deles como marca identitária que não deve sofrer qualquer tipo de preconceito, restrição ou diferenciação dentro daqueles da cultura oficial.

Já a contracultura, por sua vez, ainda segundo García, não tem interesse em nenhuma das culturas anteriores, pelo contrário, sua estrutura se compõe de uma batalha de modelos em relação aos demais. Britto afirma que a contracultura se origina de uma subcultura, mas extrapola suas classificações e campo de reivindicações, chegando a um limite máximo de incompatibilidade:

Quando uma subcultura chega a um grau de conflito inconciliável com a cultura dominante, se produz uma contracultura: uma batalha entre modelos, uma guerra entre concepções de mundo, nada mais é do que a expressão da discórdia entre grupos que já não se encontram integrados nem protegidos dentro do conjunto do corpo social. (GARCÍA, 1990, p. 4)³

Dessa forma, a contracultura (da qual são exemplos o rock e algumas manifestações da poesia marginal) não nega a oficialidade, mas oferece uma alternativa ao mundo, paralela e incompatível com as demais. Note-se que, de acordo com essa definição, contracultura seria aquilo que escapa à institucionalização, convivendo com os modelos tradicionais. Assim, a contracultura perpassaria toda a história da humanidade, sob a égide da dissonância, porém, no presente estudo, estamos interessados naquele movimento norte-americano da década de 1960, cujos representantes ficaram conhecidos como “geração beat”. Formada por diversos poetas e amigos, todos moradores dos Estados Unidos e, em especial, São Francisco, o objetivo dos jovens integrantes desse grupo era a produção de uma poesia que se articulasse diretamente com o que se poderia chamar de vida, em oposição a uma tecnocracia do estado e a uma gradual intelectualização das artes.

Claudio Willer, crítico e poeta brasileiro, estudioso dessa geração, destaca que os modelos alternativos propostos pelos jovens da contracultura norte-americana faziam parte de “novas visões da política e da cultura, buscando a conciliação entre justiça social e liberdade individual, entre arte e vida” (WILLER, 2010, p. 15). Roberto Piva, poeta cuja escrita se aproximava à dos *beats*, marca a diferença entre si e o resto do mundo em seu poema mais famoso, “Piedade”:

Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento
abatido na extrema paliçada
os professores falavam da vontade de dominar e da
luta pela vida
as senhoras católicas são piedosas
os comunistas são piedosos
os comerciantes são piedosos
só eu não sou piedoso
(PIVA, 2005, p. 41)

Portanto, pode-se aventar que a contracultura se diferencia da cultura tradicional por constituir-se em um campo de atuação avesso à normatividade. Nessa diferenciação, aproxima-se da temporalidade cunhada em Bergson, na obra *Memória e Vida* (2006), o tempo da duração, que rompe com a linearidade histórica e se imiscui com a vida. Na concepção cônica do tempo, o presente se destaca em um choque de diferentes tempos que,

³ Originalmente em espanhol. Tradução nossa.

anacronicamente, se unem em um ponto, forjado pelo esforço afetivo de quem escava e relê a história a contrapelo.

No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Walter Benjamin trata da memória involuntária abordada por Proust e a relaciona à duração, de Bergson. O afloramento da memória involuntária diria respeito à aura:

A experiência da aura repousa, portanto, na transferência de uma forma de reação normal na sociedade humana para a relação do inanimado e da natureza com o homem. Quem é olhado ou se julga olhado levanta os olhos. Perceber a aura de uma coisa significa dotá-la da capacidade de olhar. Isto é confirmado pelas descobertas da *mémoire involontaire* (BENJAMIN, 1983, p. 52-53)

Desse modo, uma proposta de riqueza de experiência vai ao encontro das propostas dos poetas *beats*, numa transcrição constante, a contrapelo de uma história progressiva, linear e oficial, como destaca Sergio Cohn no ensaio “A reflexão atuante”:

A reflexão Beat nunca esteve ligada a uma reflexão de vanguarda ou movimento. Vanguarda pressupõe a aceitação da ideia de progresso, o que os escritores Beat estavam refutando. Não de uma forma puramente reacionária ou nostálgica, mas como um distanciamento em relação ao nosso tempo, para observar com mais precisão as medidas das coisas. Um passo ao lado na história. (COHN, 2010, p. 11)

Partindo desse distanciamento da história proporcionado por um fazer poético sem programa, “fruto do encontro de mentes livres” (COHN, 2010, p. 11), podemos adentrar a obra de Lawrence Ferlinghetti.

Ferlinghetti: vazio de origem

Lawrence Ferlinghetti não sabia onde nasceu. Pelo menos é o que afirmou ao atribuir uma data e local “entre Paris ou Nova York entre 1919 ou 20”. Seja real ou deliberadamente inventada, esta negativa em oferecer a si próprio uma origem é um indício significativo a respeito de sua poesia, como também de sua posição poética frente à vida, sua geração e suas escolhas sócio-históricas. A mesma negativa se dá com Jack Kerouac quanto à geração *beat*, segundo relato do amigo Allen Ginsberg, em um de seus últimos textos, no prefácio de *The Beat Book*, de 1996. Conforme relatado por Claudio Willer, discutia-se a natureza das gerações, como a conhecida “geração perdida”, quando Kerouac nomeou o grupo ao qual pertencia de “geração *beat*”, descartando outros títulos:

Falavam de uma geração encontrada (...), uma geração angélica, ou qualquer outro epíteto. Mas Kerouac descartou a questão e disse “geração *beat*” – não para nomear a geração, mas para desnomeá-la. (WILLER, 2010, p. 7)

Retirar-se de uma origem, ou seja, de um lugar social que ofereça bases nacionais e geracionais, bem como desnomear sua própria geração, numa atribuição nominal às avessas, é uma tentativa relevante de implementar a si um vazio. Este vazio de origem que propõe Ferlinghetti, no entanto, pode não ser apenas uma atribuição de caráter negativo: a opacidade de uma narrativa de fundação de origem pode operar como gatilho para formar

uma geração de contracultura, como a dos *beats*, por permitir que o processo de ação poético-política no mundo esteja no campo da imaginação e da criação. No poema “Autobiografia”, Ferlinghetti afirma:

Sou um lago na planície.
 Uma palavra
 numa árvore.
 Sou uma montanha de poesia.
 Uma blitz no inarticulado.
 Sonhei
 que todos os meus dentes caíram
 mas a língua sobreviveu
 Para contar a história
 porque sou um silêncio
 poético.
 (FERLINGHETTI, 2007, p. 127)

O silêncio poético de Ferlinghetti se configura como uma tentativa de se ausentar da marca das narrativas. Podemos afirmar, a partir do poema acima, que o poeta e seus parceiros de geração, em geral, buscavam aquilo que entendemos por *blitz no inarticulado*: a poesia *beat* como um esforço de transcendência artística e de silêncio perante a discursividade tradicional. Um grito e uma mudez, ou uma mudez gritante, um silêncio fundacional, que afronta o excesso propagandístico do período pós-guerra.

O vazio fundador, a nosso ver, alinha-se ao conceito de origem tal como pensado por Walter Benjamin: uma formação de espasmos (ou, como Paulo Leminski denominava, “apoteose-orgasmo-agonia”) que abririam fendas no interior das narrativas tradicionais e possibilitariam que os mortos falassem, para que se ouvisse o silêncio dessas vozes que escrevem (e gritam, e vivem) silenciando (ou silenciados) (BENJAMIN, 2000). Essas vilosidades, que Benjamin compara à formação do Barroco (BENJAMIN, 1984), apresentam afinidade com o conceito de desterritorialização, de Deleuze. São frestas que se abrem e possibilitam uma transcendência sem metafísica ou lugares de tempos a-históricos, de pura invenção: rizomas deleuzianos, que abrem suas raízes por dentro dos processos históricos e permitem que a repetição se torne, de alguma forma, diferença (DELEUZE, 1988).

Desse modo, a contracultura apresenta um caráter negativo – recusa à normatividade da cultura, que por sua vez é almejada pela subcultura – ao mesmo tempo em que engendra uma possibilidade latente e pulsante de vida – um grito – uma vez que sua ordenação se orienta por outros paradigmas. Assim, em muitos momentos, podemos detectá-la misturada à cultura de massa, ou ao lado das subculturas, pois seu discurso não se fundamenta nas forças de lei e nas formas do pensamento cartesiano, mas numa comunidade imaginativa de criação de mundos, baseada no afeto – afecção, afeição.

Portanto, a contracultura, considerada uma batalha de modelos com a oficialidade, contrapõe-se à tecnocracia. A tecnocracia é o espaço do especialista, da técnica, da organização por especificidades do mundo, enquanto que a contracultura se opõe ao modelo daquilo que é estabelecido como ordem, constituição e progresso – nesse sentido, como avessa a modelos, a contracultura também enfrenta batalhas com a esquerda marxista. Assim, a desordem é o que lhe organiza e a desfiliação é seu paradigma. Justamente por isso, suas questões são pensadas com base em conceitos como “comunidades”, ou seja, um espaço constituído por vida do afeto e por fora da normatividade da tradição. Como destaca Theodore Roszak:

não espelha nenhum conflito entre classes, mas uma profunda oposição frente a um inimigo menos óbvio e, precisamente por isso, mais poderoso: a “tecnocracia”. Por

“tecnocracia” deve entender-se essa forma social na qual uma sociedade industrial atinge o cume de sua integração organizativa. Sempre que ouvimos palavras como “racionalizar”, “planejar” ou “modernizar”, o que se está pondo em marcha é um plano para superar o que são considerados apenas “desajustes” dessa mesma sociedade industrial

[...]

Desse modo, a “tecnocracia” opera a partir de imperativos inquestionáveis, tais como a necessidade de maior eficácia e de maior segurança social. A tecnocracia “é o auge da era da “engenharia social” e que acaba expandindo sua área de influência para além do complexo industrial e tenta orquestrar todo o comportamento humano: “A política, a educação, o ócio, as diversões, a cultura em seu conjunto, os impulsos inconscientes e, inclusive, como veremos, a protesta contra a tecnocracia mesma, tudo se transforma em objeto de exame puramente técnico e de manipulação puramente técnica” (ROSZAK, 1984, p. 19-20).

Frente a esse contexto, a geração *beat* apresentou uma arte baseada na ideia da amizade, da comunidade, da afeição e da parceria, ao contrário dos “programas” de outros movimentos artísticos, como, por exemplo, a poesia concreta brasileira. Willer destaca que entre os *beats* se expressava uma visão de mundo em comum, mas o mais importante era a amizade e a solidariedade, ao invés de uma plataforma programática. Essa visão pode ser percebida na forma como os membros dessa geração interagiam, inclusive com relações afetivas e sexuais entre si. Por conseguinte, os princípios expressivos desse grupo devem-se à específica proximidade entre seus componentes:

A dimensão expressiva dos beats é inseparável da dimensão comunitária, da relação fraterna. Tolerância e apoio mútuo foram tão decisivos quanto ideais e ideias partilhadas. Especialmente no dia-a-dia, no microcosmos [...] (WILLER, 2010, p. 22)

Para Claudio Willer, inclusive, o fim dos *beats* ocorre justamente quando, no final da década de 50, o movimento ganha ares de cultura de massa: “A beat acabou ao se tornar coletiva: ao deixar de ser comunidade para transformar-se em sociedade.” (WILLER, 2010, p. 103) Não obstante, reconhece tratar-se de uma manifestação que só poderia ocorrer em um lugar de pluralidade cultural, como a sociedade capitalista:

Sem dúvida, beat e contracultura são beneficiárias do pluralismo burguês, em sociedades relativamente abertas, assim impelindo-as para uma abertura maior ainda. Seriam impossíveis em estados totalitários. (WILLER, 2010, p. 103)

Apesar disso, nenhum modelo político satisfazia a geração que, nesse esforço de opacidade, retirava-se de qualquer marca de apoio político e, embora em alguns momentos apoiasse um lado ou outro, o fazia de maneira ambígua, ambivalente, enfraquecendo qualquer estrutura pré-determinada. Por se tratar de um movimento de “expansão de consciência”, ou seja, por almejar a mudança na vida de indivíduos contra a desumanização do capitalismo e a burocratização estatal do socialismo, os *beats* buscavam engendrar uma liberdade de invenção de vida, mediadas (e tentando retirar a mediação) pela linguagem. Allen Ginsberg, no artigo-manifesto “O artista e as revoluções”, de 1961, citado por Willer, escreveu:

Todos os governos, inclusive o cubano, continuam operando dentro de regras de identidade forçadas sobre eles por modos de consciência já caducos. [...] QUALQUER

mediocre tentativa burocrática de censura da linguagem, dicção ou direção de exploração psíquica é um mesmo velho erro cometido pelas academias idiotas, tanto dos Estados Unidos como da União Soviética. (WILLER, 2010, p. 107)

Ferlinghetti, em entrevista de 1969 concedida a David Meltzer, também ilustra essa postura de recusa à cooptação:

A primeira coisa para um poeta, e também para uma editora independente, é levar um tipo de vida que não o comprometa com o sistema. Se você aceita recursos do governo, você está se comprometendo com ele antes mesmo de começar... Eu sei que não podemos respirar, não podemos viver nesse país, andar pelas ruas, comprar coisas, sem cooperar com o governo, mesmo contra nossa vontade. Mas a diferença é quando você pode evitar isso. Aqui nós temos uma escolha. (COHN, 2010, p. 40)

A atuação política desses poetas se dava, pois, via linguagem, promovendo concomitantemente um acordo afetivo e um dissenso acolhedor. Paulo Leminski, em seus *Anseios Crípticos 2* (2001), no curto e potente ensaio “Uivo e Silêncio”, compara a poesia *beat* americana com a poesia concreta brasileira. Segundo ele, a poesia *beat* é oral, feita para ser dita nos concertos de jazz, enquanto que a poesia concreta é trabalho, é manifesto, para se colocar nos outdoors (LEMINSKI, 2001). É possível perceber, nesse apontamento, as duas formas de oposição indicada anteriormente: enquanto uma é de especialistas, tecnocrática, seguindo o modelo de expansão industrial brasileira, a outra é fluidez, grito e perda. Uivo é o jorro do poema de Ginsberg, SI LEN CIO é o poema de Haroldo de Campos, ambos aparentemente opostos.

No entanto, Leminski não leva em conta que a poesia oral é aquela que se perde. Mesmo quando escrita para ser declamada, enquanto papel ela é silêncio, anomalia, defeito, que só pode ser atualizada – ou seja, tornar-se presente, como no projeto de Bergson – na medida em que repetida como voz. O grito *beat*, metaforizado pelo Uivo, é gesto, é toque, é corpo, é vida, algo que Leminski intuiu ao dizer que “a poesia *beat* é indissolúvel de um gesto comportamental, que foi a vida *beatnik*, da qual é a legítima expressão lírica” (LEMINSKI, 2001, p. 66).

No fazer poético de um dos *beats*, Lawrence Ferlinghetti, encontramos o ponto-chave do procedimento já apontado como criação-desnomeação. Ferlinghetti, ao lado de Burroughs, é um dos *beats* mais cultos. Leitor voraz, montou uma livraria chamada *City of Lights*, onde lançava edições de bolso das principais obras da época, inclusive o polêmico *Uivo* de Allen Ginsberg. Ora, como editor de livros, essa característica de leitor de Ferlinghetti necessariamente se acentuou, pois se tornava, então, alguém responsável por, de certa forma, ler a geração. Ler, como queremos propor aqui, é um procedimento utópico de inscrição no mundo, como indica Roland Barthes em *O Prazer do Texto*:

Ficção de um indivíduo que abolisse as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de infidelidade; [...] Este homem seria a abjeção da nossa sociedade: os tribunais, o asilo, a conversação, converte-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora, este contraherói existe: é o leitor do texto. (BARTHES, 1987, p. 6).

Ferlinghetti, como poeta-editor, precisava necessariamente ser um leitor. Ele atuava, na prática, como mediador entre o que era escrito e lido nos bares por gritos bêbados e uivos acompanhados pelos instrumentos de jazz, na possibilidade de uma escrita que era, ao mesmo tempo, excreção e inscrição. Era uma mediação de

leitura que, no entanto, colocava-o no lugar privilegiado de “leitor da geração”. O exercício de leitura, para todos, mas principalmente para o poeta, se torna, também, escrita.

Ferlinghetti, ao escrever, incorporava a utopia do prazer de leitor, nos termos de Barthes. Se tomarmos por base sua obra mais conhecida, *Um Parque de Diversões na Cabeça* (2007), encontraremos poemas que remetem a procedimentos de escritores como Genet e Rimbaud, surrealistas como Breton, e a pinturas de Van Gogh e Delacroix, entre outros. O poema a seguir, por exemplo, é torcido, em aproximação aos quadros de Goya:

Nas melhores cenas de Goya parece que vemos as pessoas do mundo no momento exato em que

Pela primeira vez elas ganharam o título de ‘humanidade sofredora’
Tais pessoas se contorcem na página num verdadeiro acesso de adversidade

Amontoadas

Gemendo com bebês e baionetas

Sob um céu de cimento

Pela paisagem abstrata de árvores bombardeadas

Estátuas decaídas asas bicos de morcegos

Patíbulos escorregadios

Cadáveres galos carnívoros

Monstros finais berrantes todos

Da

‘Imaginação do desastre’

Tão danados de reais

Que até parecem que ainda existem

E existem mesmo

Só mudou a paisagem

(FERLINGHETTI, 2007, p. 15)

Olhar o mundo através de Goya, ou trazer o olhar de Goya e promover um choque de tempos para continuar olhando o mundo depois de Goya é, não só impor esse vazio de si, mas colocar o homem também diante deste outro como uma paisagem, um enquadramento do olhar em que aquele que olha está absolutamente desconectado da natureza do olhado. A violência imposta na pintura de Goya é atualizada no poema quando este se refere à “imaginação do desastre”. Dessa forma, a pintura de Goya parece descortinar, para Ferlinghetti, o mistério.

Esse procedimento de aproximação via leitura e afeto artístico torna-se, como mencionado, o principal procedimento de Ferlinghetti. Outro exemplo desse proceder pode ser percebido no poema dedicado a *O Castelo*, de Franz Kafka:

O Castelo de Kafka ergue-se sobre o mundo

Como uma última bastilha

Do Ministério da Existência

Seus acessos cegos nos confundem

Rotas íngremes

Partem dele em direção a lugar algum

Estradas irradiam-se pelos ares

Como um labirinto de fios
 De uma central telefônica
 Através da qual todas as chamadas
 Mergulham no infinito insondável.
 (FERLINGHETTI, 2007, p. 59)

Neste exemplo, o poeta adere ao jogo imposto pelo autor tcheco: estar diante do Castelo, com uma bastilha que nunca cai, é também não obter respostas, mas atentar para a estrada. O poeta não tenta apreender o significado do Castelo, afastando-se da ideia de que a leitura seja interpretação da representação. O que se destaca no poema são os acessos que Kafka poderia nos oferecer, ou seja, mesmo a partir de Kafka, o procedimento de Ferlinghetti aponta para uma liberdade de leitura, apresentando-nos não uma solução, mas a angústia de um “infinito insondável”. A escolha por apontar, em Kafka, as “rotas íngremes” de um “labirinto de fios” pode ser entendida como adesão a uma proposta de projeto de vida de processo, de aferição do caminho como ambiente de atuação estética e política.

Neste procedimento com outros artistas de sua afeição, Ferlinghetti se colocava em um lugar, por prazer e profissão, de leitor-leitor, leitor-amador e leitor-editor. Colocava-se diante da escrita como um processo duplo de escrever e apagar, pois ao se utilizar do procedimento de outros, propunha um apagamento de si, o qual, no entanto, possibilitava a inscrição de si no mundo dos leitores. Um exemplo claro e similar desse procedimento está em Fernando Pessoa, que forma uma deriva de si como única possibilidade de “ser” na modernidade. Ambos, Pessoa e Ferlinghetti, são, antes de escritores, leitores vorazes de si. Barthes aduz que o problema do autor é que ele “não pode querer escrever o que não se lerá” (BARTHES, 1987, p. 18), característica que só pode ser encontrada no leitor – que vive a utopia da liberdade de quem lê.

Considerações finais

A aparente dicotomia entre geração e projeto, comunidade e sociedade, afeto e lei, se amplia no par entre escrita e leitura. A escrita pode ser colocada ao lado da lei, daquilo que necessariamente decide sobre algo, numa inscrição deliberada de violência. Contudo, ao longo de nosso percurso propusemos, a partir da poesia *beat*, a aceção da leitura como apagamento, ou escrita do leitor. Um apagamento similar ao proposto por Pollak:

Em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança "comprometedora", preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranquila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar? (POLLAK, 1989, p. 4)

Essa proposta pode ser encontrada em diversos momentos de nossa tradição literária ocidental: Jesus (como indicado por Leminski, em *Vida*), com sua escrita perecível na areia; Borges, que inspirado neste gesto produz *O Livro de Areia*; e, na poesia *beat*, o *Uivo* de Allen Ginsberg, que nada mais é do que um grito inarticulado, incapaz de ser escrito.

O que fica latente, neste sentido, é que não existe gesto radical sem forma radical. Estruturas e conteúdos podem ser construídos, inventados e projetados; mas a proposição de uma escrita como apagamento ou como gesto de leitura impede a institucionalização desse modo de fazer poético, e, em última instância, da vida. A poesia de Ferlinghetti é, como ex-crita, uma elaboração de um espaço de afeto entre sua geração, por isso não se

coloca na pauta do que poderia se chamar de embate de forças e formas da lei, como proposição de nação ou movimento artístico. A contracultura, como tratada por Britto García, será, então, aquilo que resiste ao museu e à tradição e, principalmente, às lógicas autoritárias. Assim, ela opera de modo semelhante ao que Michael Pollak denominou de memórias subterrâneas: procedem em silêncio à subversão da memória oficial. Um silêncio que não é passividade, mas resistência. Esta resistência não se dá, no entanto, como uma oposição à cultura, mas sim como uma incompatibilidade completa e absoluta aos seus paradigmas. Por isso a contracultura sobrevive, e, sobrevivendo, pode sempre renascer – mesmo onde parece não haver esperança. No longo poema “Estou Esperando” uma eterna espera se impõe sobre tudo aquilo que possa se colocar enquanto história do ocidente, principalmente a dos Estados Unidos pós-guerra, como se, para o poeta, faltasse ainda um messias capaz de, via mistério, desencantar o mundo de seus sistemas, progressos e normatividades. Isso fica claro no seguinte trecho:

Estou esperando que meu caso seja lembrado
 e estou esperando
 um renascimento do maravilhoso
 e estou esperando que alguém
 descubra de fato a América
 e se lamente
 e estou esperando
 a descoberta
 de uma nova fronteira simbólica no Oeste
 e estou esperando
 que a Águia Americana
 estenda realmente suas asas
 e se aprume e alce voo
 e estou esperando
 que a Era da Ansiedade
 caia dura e morta
 e estou esperando
 pela guerra que virá
 preparando o mundo
 para a anarquia
 e estou esperando
 pelo definhamento definitivo
 de todos os governos
 e estou perpetuamente à espera
 de um renascimento do maravilhoso"
 (FERLINGHETTI, 2007, p.91)

Essa espera de que trata Ferlinghetti é dispêndio, desperdício, contra-movimento em relação ao fluxo da história, que empurra tudo para frente. Assim, como negatividade em relação à roda da cultura, a espera do poeta se transmuta em esperança contra a “Era da Ansiedade”, “preparação de mundo” para a libertação anárquica e o renascimento do maravilhoso.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão I*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Tradução de E. A. Cabral e J. B. de Oliveira Damião. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, W.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- BRITTO GARCÍA, Luis. “Cultura e contracultura”. In: *El império contracultural: del Rock a la postmodernidad*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 2005 (1. ed. 1991)
- COHN, Sérgio (org.). *Geração Beat*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FERLINGHETTI, Lawrence. *Um Parque de Diversões na Cabeça*. São Paulo: L&PM Pocket, 2007.
- GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- LEMINSKI, Paulo. Uivo e Silêncio. In: *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trotski. – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PIVA, Roberto. *Um Estrangeiro na Legião – obras reunidas, volume 1*. Organização Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.
- POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. II, número 3, 1989.
- ROSZAK, Theodore. *Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, Vozes, 1984.
- WILLER, Claudio. *Geração Beat*. São Paulo: L&PM Pocket, 2010.