

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PRPG
MESTRADO EM HISTÓRIA

DRÁULIO CARVALHO ASSIS

**O MITO E O TRÁGICO EM JIM MORRISON: A POESIA COMO
CHOQUE E REDENÇÃO DA HISTÓRIA**

GOIÂNIA, 2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Dráulio Carvalho Assis		
E-mail:	draulioassis@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não			
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF:GO	CNPJ:
Título:	O MITO E O TRÁGICO EM JIM MORRISIN: A POESIA COMO CHOQUE E REDENÇÃO DA HISTÓRIA		
Palavras-chave:	Jim Morrison; mito; trágico; poesia; redenção		
Título em outra língua:	MYTH AND TRAGIC IN JIM MORRISON – A SHOCK AS POETRY AND HISTORY OF REDEMPTION		
Palavras-chave em outra língua:	Jim Morrison; myth; tragic; poetry; redemption		
Área de concentração:	Culturas, Fronteiras e Identidades		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	28/08/2015		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós Graduação em História		
Orientador (a):	Marcos Antonio de Menezes		
E-mail:	pitymenezes.ufg@gmail.com		
Co-orientador (a):*	Paulo Petronílio		
E-mail:	ppetronilio@uol.com.br		

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

DRÁULIO CARVALHO ASSIS

**O MITO E O TRÁGICO EM JIM MORRISON: A POESIA COMO
CHOQUE E REDENÇÃO DA HISTÓRIA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Goiás, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em Poder, Sertão, Identidades, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Marcos Antônio de Menezes
Orientador

GOIÂNIA, 2015

Carvalho Assis, Dráulio

O MITO E O TRÁGICO EM JIM MORRISON [manuscrito] : A
POESIA COMO CHOQUE E REDENÇÃO DA HISTÓRIA / Dráulio
Carvalho Assis. - 2015.
CXC, 190 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio de Menezes; co-orientador
Aguinaldo Rodrigues Gomes; co-orientador Paulo Pedronilio.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Pró-reitoria de
Pós-graduação (PRPG) , Catalão, Programa de Pós-Graduação em História
(profissional), Goiânia, 2015.
Bibliografia.

1. Jim Morrison. 2. mito. 3. trágico. 4. poesia. 5. redenção. I.
Menezes, Marcos Antônio de , orient. II. Rodrigues Gomes, Aguinaldo ,
co-orient. III. Título.

DRAÚLIO CARVALHO ASSIS

**O MITO E O TRÁGICO EM JIM MORRISON: A POESIA COMO CHOQUE E
REDENÇÃO DA HISTÓRIA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Goiás, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em Poder, Sertão, Identidades, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em ____ de _____ de 2015.

Prof. Dr. MARCOS ANTÔNIO DE MENEZES
Orientador.

Prof. Dr. AGUINALDO RODRIGUES GOMES (UFMT)

Prof. Dr. PAULO PEDRONILIO (UNB / UFG)

GOIÂNIA-GO

2015

Dedico este trabalho à minha irmã Yonara Assis Carvalho que me apresentou a banda *The Doors* e consequentemente *Jim Morrison*. Dedico também a todos os índios com sua sabedoria milenar; a *Jim Morrison* e a todos os poetas, poetisas e artistas que morreram nessa busca de transformar e poetizar a vida no desafio do voo, acreditando na reconciliação do ser humano com a natureza íntima de si.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pela vida e pela educação que me proporcionaram possibilitando-me de caminhar por lugares desconhecidos. Assim, gostaria de agradecer à Vida por ter me presenteado com um caminho repleto de oportunidades de aprendizado e por ter chegado até aqui com o olhar transformado e em transformação. Agradecê-la por ter me colocado diante de trilhas e rastros de povos “primitivos”, mestres do pensar de todos os tempos, da poesia e da arte maldita que transforma o tempo criando possibilidades de outros mundos. Agradeço a todos esses seres que, em suas angustiosas maiêuticas, pariram constelações e, as lançando na noite escura dos tempos, nos inflam com a vontade de voar e criar inimagináveis galáxias de consciência. Gostaria de agradecer ao meu guia e orientador, professor Dr. Marcos Antônio de Menezes, pois sem a paciência, o humor e a dedicação dele não seria possível esse trabalho. Agradecer também a todos os professores que passaram em minha vida guiando, criticando, mas sempre com a intenção de fazer crescer. Aos professores da banca pelo tempo dedicado às leituras e correções e especialmente ao professor Dr. Paulo Petronílio por todas as conversas e orientações em outros tempos e neste trabalho. À CAPES por ter financiado essa pesquisa e proporcionado a conclusão desta dissertação. Obrigado vida por ter trabalhado com a poesia do Jim Morrison e por ter aprendido tanto!

DISCOGRAFIA DO THE DOORS

Álbuns de estúdio

- 1967 - The Doors
- 1967 - Strange Days
- 1968 - Waiting for the Sun
- 1969 - The Soft Parade
- 1970 - Morrison Hotel
- 1971 - L.A. Woman
- 1971 - Other Voices
- 1972 - Full Circle
- 1978 - American Prayer (realizado com gravações antigas de Jim Morrison)

Ao vivo

- 1970 - Absolutely Live
- 1983 - Alive, She Cried
- 1985 - Live At Hollywood Bowl
- 1991 - In Concert
- 2001 - Live In Detroit
- 2001 - Bright Midnight: Live in America
- 2002 - Live in Hollywood
- 2007 - Live in Boston

Compilações

- 1970 - 13
- 1985 - The Best of The Doors
- 1997 - Box Set
- 2000 - The Best of The Doors
- 2001 - The Very Best of The Doors
- 2003 - Legacy: the Absolute Best
- 2006 - Perception
- 2007 - The Very Best of The Doors (40th anniversary mixes)
- 2008 - The Doors: Vinyl Box Set

IMAGEM JIM MORRISON – O MITO



<http://rockmasters.com.br/2015/07/03071971-ha-exatos-44-anos-morrison-jim-morrison-vocalista-do-the-doors/>

IMAGEM JIM MORRISON E PAMELA COURSON – O POETA



<https://pamelasancoursonmorrison.wordpress.com/2013/10/06/magic-eyes/>.

RESUMO

DRÁULIO CARVALHO ASSIS. MITO E TRÁGICO EM JIM MORRISON – A POESIA COMO CHOQUE E REDENÇÃO DA HISTÓRIA. Essa dissertação busca revelar através da poesia de James Douglas Morrison, mais conhecido por ter se tornado um mito como vocalista da banda norte-americana *The Doors* na década de sessenta, o dilema de seus conflitos de homem histórico e homem mitológico em sua busca trágica de atravessar para outro lado, ou seja, uma visão diferenciada da visão hegemônica da sociedade, em uma reconciliação como sujeito histórico. Trazemos à tona um pouco dos pensadores que refletem sobre o tempo, memória, mito, trágico e poesia. O que têm a nos dizer para delinearmos como o homem encara o fluxo ou interioridade desse tempo em sua consciência. A poesia de Jim Morrison se torna uma revelação desse instante em que a consciência encara o fluxo do tempo em sua interioridade e mostra sua continuidade em angustias e identidades. A revelação de um termo de transcendência passa a ser uma iluminação que se propõe à imanência, ou seja, ao eterno agora e o que ele em si pode nos revelar em sua duração. A realidade histórica se carrega e se constrói então de imagens com teor mitológico que perfilam oniricamente o caminhar e o desenrolar das ações, portanto a poesia imbuída de imagens alegóricas as capturam e as visualizam, quebrando padrões e implantando concepções utópicas, abrindo portas, podendo delinear um novo *ethos*. Dentro dessa concepção alegórica, para Walter Benjamim, o historiador tem o dom de despertar o escondido do passado com o agora da cognoscibilidade em uma correspondência imediata com a redenção da história. De acordo com Marcelo Marques o mito atua eticamente na existência humana pela sua força poética, tornando possível o humano, assim desmitificar Jim Morrison em sua poesia que revela suas angustias mostrando um rosto mais humano que buscou sua redenção através da poesia. Compreender essa busca em seu “instante do agora”, no cruzamento do presente e passado em sua memorização poética do mundo é abrir portas para redenção da história, pois vislumbrou como relâmpago na noite escura a ligação de vivências do passado e do presente no eterno agora. Em sua poesia trágica, Jim Morrison revela seus olhares, conflitos, desmedidas e seu infortúnio que são contemporâneos, como em Baudelaire, Rimbaud e outros artistas, com o presente da sociedade moderna. A poesia como cruzamento de tempos torna-se o olho selvagem e a consciência trágica que desperta no instante do agora, possibilitando a redenção da continuidade de identidades e da angústia no coração da história.

Palavras chave: Jim Morrison; mito; trágico; poesia; redenção.

ABSTRACT

DRÁULIO ASSIS OAK. MYTH AND TRAGIC IN JIM MORRISON - A SHOCK AS POETRY AND HISTORY OF REDEMPTION. This dissertation seeks to reveal through the poetry of James Douglas Morrison, best known for becoming a myth as lead singer of the American band The Doors in the sixties, the dilemma of its historic man of conflicts and man mythological in his tragic search cross to the other side, so, a different view of the hegemonic vision of society, a reconciliation as historical subject. Bring to light some thinkers who reflect on time, memory, myth, tragic and poetry that we have to tell us to outline as man sees the flow or interiority that time in your consciousness. Jim Morrison's poetry becomes a revelation that moment in which consciousness sees the flow of time in its interiority and shows continuity in anguish and identities. The revelation of a transcendent term becomes an illumination which aims to immanence, that is, the eternal now and what it can reveal itself in its duration. The historical reality is loaded and then builds images with mythological content profiling dreamily walking and the progress of actions, therefore, poetry imbued with allegorical images the capture and visualize, breaking standards and implementing utopian conceptions, opening doors and can outline a new ethos. Within this allegorical conception to Walter Benjamin, the historian has hidden the awakening of gift of the past with the now knowledgeability in an immediate correspondence with the redemption of history. According to Marcelo Marques myth acts ethically in human existence by its poetic force, the human making it possible thus demystify Jim Morrison in his poetry that reveals his anguish, show a more human face who sought redemption through poetry. Understanding this search on your "moment of now" at this intersection and past his poetic recall the world is opening doors to redemption of history, as glimpsed like lightning in the dark night the connection of past and present experiences in the eternal now. In his tragic poetry Jim Morrison reveals their looks, conflicts, unreasonable and his misfortune that are contemporary, as in Baudelaire, Rimbaud and other artists, with the gift of modern society. Poetry as crossing times becomes the wild eye and the tragic awareness that awakens the instant of now, allowing the redemption of continuity identities and anguish in the heart of the story.

Key Words: Jim Morrison. Myth; Tragic; Poetry. Redemption.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPITULO I - MITO, MEMÓRIA E POESIA	32
1.1 O MITO NA POESIA	32
1.2 MEMÓRIA E VIDA	52
1.2.1 Vida e memória.....	60
CAPITULO II - TRÁGICO, TEMPO E LINGUAGEM	73
2.1 O NASCIMENTO DO TRÁGICO EM JIM MORRISON	73
2.2 UMA ORAÇÃO AMERICANA: O ÊXTASE DIONISÍACO DA VIDA	87
2.3 TEMPO, LINGUAGEM: A POESIA COMO REVELAÇÃO ONÍRICA DA SOCIEDADE MODERNA	102
CAPÍTULO III - REMEMORIZAÇÃO E POESIA.....	121
3.1 OS POETAS MALDITOS E JIM MORRISON	121
3.2 POESIA: A ARTE COMO APOCATASTÁSE DA HISTÓRIA	152
CONCLUSÃO.....	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	185

INTRODUÇÃO

James Douglas Morrison, mais conhecido como Jim Morrison, vocalista e letrista da banda norte-americana *The Doors*, morreu em 3 de julho de 1971, em Paris, com 27 anos de idade. Nasceu em Melbourne Flórida, em 8 de dezembro de 1943, mas foi na Califórnia, em Los Angeles, onde fez Cinema na Universidade que conheceu Ray Manzarek e então, em um encontro na praia de Venice em 1965, Jim Morrison mostrou a ele a letra de *Moonlight Drive*, impressionando-o com a profundidade da poesia. Logo, John Densmore (baterista) e Robby Krieger (guitarrista), conhecidos de Ray na escola de meditação transcendental do *Maharish Mahesh Yogi*, se juntaram a eles para formarem o *The Doors*. Como não tinham baixista, Ray Manzarek o faz com a mão esquerda em um *Fender Rhodes bass keyboard*, mas usaram alguns baixistas em álbuns gravados em estúdio. O som que Manzarek alucinadamente tirava do órgão tornou-se uma marca inconfundível da banda.

A banda estreou em 1965, num bar da *Sunset Strip* em *Los Angeles*, o *London Fog*, até tocarem no *Whisky a Go-Go* (chegaram a ser expulsos a primeira vez que tocaram a música “*The End*”, devido ao final da letra ser uma forte alusão ao Complexo de Édipo, mas como já tinham um público cativo, logo retornaram), onde assinaram contrato com a gravadora *Elektra Records*, e conheceram Paul Rothchild, que seria o produtor de quase todos os álbuns da banda.

Em 1966, o primeiro álbum da banda, com nome homônimo, já estava pronto, mas só foi lançado em janeiro de 1967. Apesar de Jim Morrison e Robby Krieger escreverem as músicas (o primeiro sucesso comercial veio com *Light my Fire* de Robby), estas foram creditadas a todos, isso só mudaria com o lançamento do quarto álbum de estúdio “*Soft Parade*” de 1969.

As letras do *Doors* (especificamente as de Jim Morrison) contrastavam em suas obscuridades, violência e sexualidade com as cores e os ideais “paz e amor” dos hippies e das bandas de São Francisco, como *Jefferson Airplane*. Na música “*The Unknown Soldier*” (O soldado Desconhecido), ele grita os efeitos da guerra do Vietnã e durante as apresentações, John Densmore fazia a marcha com sua bateria e Jim, em uma encenação teatral, era fuzilado pela guitarra de Robby, se atirando ao chão em contorções. Em 1967, com o lançamento do segundo disco “*Strange Days*”, Jim Morrison já estava sendo chamado o “Dionísio do *Rock’n’Roll*”. Apresentação após apresentação, Jim Morrison foi desenvolvendo suas performances que utilizaria diante de plateias maiores. Nesse período, Jim Morrison conheceu

sua companheira cósmica (como ele mesmo diria mais tarde), Pamela Courson que, entre altos baixos, o acompanhou até sua morte em Paris. Com suas excentricidades Jim criou uma imagem que mais tarde lutaria melancolicamente para derrubar. Quando ainda tocavam no *Whiskey a Go-Go*, foram várias vezes despedidos devido às provocações de Jim, (inclusive quando tocaram pela primeira vez a edipiana *The End*), mas sempre retornavam, pois já tinham um público que os prestigiava. Cada *show* era um espetáculo a parte e ninguém sabia o que iria acontecer.

Jim Morrison faz parte da “trindade religiosa” do *rock’n’roll* juntamente com Jimi Hendrix (18/09/1970) e Janis Joplin (04/10/1970), pois todos morreram com 27 anos. Sua morte foi envolta em mistério, tal qual o mito, já que somente sua companheira, Pamela Courson, estava presente no apartamento quando ele foi encontrado na banheira. Pouquíssimas pessoas participaram de seu velório. Ele foi enterrado no Père Lachaise, em Paris, e seu retorno para sua “terra natal” foi uma odisseia em sua busca por “redenção”. Deixou a banda em Los Angeles, depois de viver todo o glamour de uma estrela do rock, para viver por um período na “cidade da luz” e se dedicar à poesia. Portanto, essa dissertação procurará desenvolver-se através da poesia de Jim Morrison e sua tentativa de se proteger da história pelo mito, o seu retorno poético como regeneração da história. Se não se compreende os símbolos naturais não se compreende a história:

Entra no deslize
da maré quente do útero
Húmido beijo labiríntico
Que escava os poços
& cavalga as mentiras
Todo buracos & estacas
Desce por uma rua
Um passeio à praia
O flash de um homem que se afoga
Uma cidade sitiada
(MORRISON, 1993, p. 43).

Jim Morrison se vê diante das mentiras estipuladas e manipuladas pela mídia e sociedade e mergulha nesse jogo, cavalgando-as por covas e buracos em que se vê sitiado e afogado na imagem narcísica da cidade. Deslizar e retornar ao seio da mãe natureza, a natureza de si mesmo que te aquece e te abraça e beija em ondas labirínticas. Nessa odisseia, adquire-se a percepção e a sensibilidade do contato com a “terra” entre poços, buracos e estacas para se proteger, portanto, se compreende as mentiras e as imagens que inundam e faz

o homem se afogar. E a cidade está sitiada, envolta pelo perigo constante. Qual é esse perigo constante que Jim Morrison se refere e o qual muitos poetas e artistas aludem em suas obras alertando sobre a sociedade moderna? Terra natal, a qual todos que construímos uma história buscamos inconscientemente, pois ela denota um estado de pertencimento, um estado embrionário primordial. Sua história é a cristalização de um processo mitológico, a criação de imagens, símbolos, signos (criação de seu próprio mito pessoal e consequentemente a criação de si mesmo) que o guiam e, ao final, as cortinas se fecham. É o herói que passa por transformações, à medida que enfrenta os obstáculos da vida, e é sacrificado ao final na busca de seu próprio destino. Assim, o mito se faz pulsão da materialização histórica, em que o sujeito histórico com sua estrutura biológica, celular, carregada dessa experiência primordial, embrenha-se por florestas, desertos, mares e ideologias na tentativa de se reencontrar. Mas, nessa busca, incorporamos mais imagens externas que nos são dadas na relação com o mundo em sociedade. Assim, chegamos à questão; como absorver as experiências e imagens externas, já que estas não são transferíveis para uma experiência pessoal, autêntica. O mito tinha essa finalidade, pois atingia o inconsciente. A história, com sua narrativa factual, procura compreender o desenrolar dos acontecimentos. O homem é uma corporificação multicelular e, tal qual a célula, possui em si consciência, ou memória do passado (o que já fez), do presente (o que faz) e do futuro (o que deverá fazer). Porém, algo interfere nessa consciência, afastando-a de sua natureza primordial, assim a doença é gerada. E o homem histórico entre determinismos e liberdade faz de tudo para fugir do tempo escatológico, mas tal qual Édipo, que tentou fugir de seu destino profetizado pelo oráculo, acabou sendo enrilhado a ele. O homem mítico procurava regenerar o tempo nos arquétipos cosmogônicos, protegendo-se da história. E o homem histórico procura renovar o tempo através de suas ideologias e seus direitos. Contudo, o homem histórico que, procura espelhar-se na história, não conseguiu desvencilhar-se do mito. Através dos acontecimentos históricos, o mito está vivo. Nas repetições sazonais que regeneram a natureza, o homem mítico percebia a importância de regenerar o tempo através do mito. Os símbolos da natureza mostravam-nos o que eram e como fazer parte de um todo. O homem histórico busca, através da arte retornar, à sua natureza:

O Deserto
 --- rosado azul metálico
 & verde insecto

Espelhos vazios &
 Charcos de prata

Um universo em
Um corpo
(MORRISON, 1993, p. 43).

Às vezes, Jim Morrison e seus amigos iam até o deserto para terem experiências com alucinógenos, seja maconha ou o *peyote* (*cactus* encontrado no norte do México e sudoeste dos EUA). O *peyote* possui mescalina, substância alucinógena que era utilizada pelos índios dessa região em seus rituais xamânicos, e, portanto, com essa substância, eles abriam os canais de percepção para fazerem contatos com o mundo espiritual. De acordo com Aldous Huxley, um dos precursores da contracultura que escreveu *As portas da Percepção* (da qual Jim Morrison retirou o nome da banda *The Doors*) em que narra sua experiência com essa substância, ele explica que a mesma modifica mais profundamente a qualidade de percepção que outra droga qualquer por ela ser menos tóxica. Desse modo, Jim Morrison se inspirava nos mitos indígenas e se embrenhava no deserto de si, nos horizontes e cores que envolviam o mundo e a si como um inseto, e via as imagens vazias refletidas em espelhos vazios. Viu-se afundando na reluzente e glamorosa fama e viu sua própria morte. A caminhada da vida passa por desertos, decepções que podem revelar no que se está espelhando ou se apoiando em charcos, pântanos que podem refletir o céu em uma olhada no primeiro momento. As cores do céu podem se tornar pesadas, metálicas. A prata brilha, o sucesso e a fama reluzem, mas pode-se afogar em imagens falsas de espelhos vazios. Isso diz alguma coisa para nossos dias, nossas frustrações do cotidiano? Ali, o universo pulsava em seu corpo. Diante do deserto, símbolo da morte, reflete a vida, desse modo o círculo se fecha e, como diz Joseph Campbell (2013), nesse ciclo da vida saímos do túmulo do útero e entramos no útero do túmulo, ou seja, o mito do nascimento e da morte. Jim Morrison se mostra e podemos perceber seu rosto mais humano no cruzamento dessa busca, o elo do homem mitológico e do elo histórico. Sua face reflete o rubor desse choque que sua poesia, como o ponto de cruzamento desses mundos, revela: sua crise como sujeito aglutinador de mito e de história diante da modernidade.

Mesmo os críticos da modernidade que surgem a partir do século XIX, desde Aléxis de Tocqueville, os românticos alemães e Nietzsche até Heidegger, de acordo com Levy, criticaram o absolutismo da modernidade como se ele fosse a única forma moderna de se relacionar com a vida, assim toda projeção de futuro seria a de transcender esse tempo. Para Levy, a não percepção de duas modernidades, aquela legada pelos renascentistas, portanto crítico-criativo e a modernidade materialista; é uma crítica que nega o espírito moderno dentro de uma perspectiva tradicional, distorcendo a concepção de subjetividade ligando-o a

um individualismo sem limites. Portanto, a crise da utopia está ligada intimamente à crise da modernidade e do sujeito então,

do ponto de vista historiográfico, o conceito de utopia remete, portanto, para estas questões fundamentais: de onde provém o futuro humano, de quem ele depende, como se configura? Por acaso, o devir germina nas imanências históricas através de sucessivas dinâmicas evolutivas que terminam por transfigurar o tempo presente, remetendo-o a um modo de vida superior ao atual? Ou, ao contrário, pode-se supor que o futuro procede de um corte axiológico arbitrário e imaginário do sujeito que, ao se opor aos valores do presente, passa então a prefigurar as imagens de um novo modo de ser e existir? (LEVY, 2012, p. 23).

A arte, a poesia de Jim Morrison como linguagem transversal seria uma fenda, um choque, a verticalização do pensar que se cruza em pontos na linearidade. Na tentativa de buscar um não lugar, um questionamento do presente e de seu devir. Se, de acordo com Levy, a história de um determinado tempo vive na interioridade de uma continuidade, ocorrendo apenas variações em torno dos valores fundamentais, o vislumbre de um futuro, a experiência do passado é proporcional à expectativa do futuro, ou seja, a possibilidade de um futuro diferenciado é escassa. O imaginário utópico seria uma possibilidade crítica dos valores estabelecidos e, portanto, a possibilidade de um novo olhar para o ser e o mundo. Esse deslocamento de olhar coloca a expectativa em proporção com a visão transfigurada do devir. No processo de racionalização, o homem afastou de si toda natureza, esquecendo que é parte e extensão de um mesmo organismo. Perdida a consciência instintiva, a consciência racional reorganizou as reações corporais de acordo com suas imagens elaboradas.

Como diz Roberto Muggiati, em sua obra “Rock: Da utopia à incerteza (1967 – 1984)”, a Contracultura foi um movimento ímpar na história, uma “guerrilha cultural” em que marcou profundamente o indivíduo e a sociedade sem ser pelo caminho político, nem o militar. A música, a poesia (geração *beat*), os hippies com sua estética de vida, com seu *Flower Power* projetaram a utopia ao poder e ameaçaram o *establishment*. A arte literária se concretiza no psicodelismo e na utopia que reclama o seu poder. Um movimento de força centrípeta e centrífuga que vai fazer da década de sessenta (da metade para o final) um centro de grande ebulição e transformação numa sociedade que nunca mais seria a mesma. Essa ressonância se estenderia à Europa (Maio de 68) e países da América Latina como o Brasil (Tropicália, Pasquim).

Para Revel, que fez uma viagem aos E.U.A. no final da década de sessenta, a revolução estava se desenvolvendo no interior do imperialismo, ou seja, ali mesmo, uma contestação contra si mesma, para admiração e incredulidade de tantas correntes de esquerda

européias e do Terceiro Mundo. Toda contestação europeia (Maio de 68, Primavera de Praga, etc.) são filhas dessa contestação norte-americana. Ressalta, porém, que ainda era cedo para avaliar o triunfo ou não, dependeria dela própria se iria se deixar seduzir pelo narcisismo perseguidor-perseguido, ou mesmo se tornar um refúgio de “marginais” facilmente tolerados pela sociedade industrial, a sociedade do consumismo.

Levy cita Herbert Marcuse que “*na contramão do marxismo positivista, confere ao papel da utopia como guia da ação transformadora.*” (LEVY, 2012, p. 26). Marcuse lamenta a crise da utopia em seu tempo, acentuando a existência das forças materiais e intelectuais necessárias para a transformação e realização de uma sociedade livre, porém o fato de não serem utilizadas era uma questão de mobilidade da sociedade que resistia a todos os meios à eventualidade de sua própria libertação. Para Marcuse, as forças de transformação e libertação estão ligadas à técnica que utiliza racionalmente as forças de produção, entretanto, implicam o surgimento de uma nova antropologia, uma nova moral renegando a moral judaico-cristã, ou seja, parte da ideia de que

as necessidades humanas possuem um caráter histórico; de que, ultrapassando o nível animal, todas as necessidades humanas (inclusive a sexual) são historicamente determinadas e historicamente transformáveis e de que a ruptura da continuidade das necessidades nas quais se encerra o princípio repressivo (o salto na diferença qualitativa) não é um fato especulativo, mas um evento implícito no próprio desenvolvimento das forças produtivas.” (MARCUSE, 1969, p. 18).

Como no período da contracultura essas forças produtivas foram liberadas e manipuladas, é possível resgatar, através da poesia de Jim Morrison, através de seus traços utópicos, alegóricos, o pulsar de seu tempo com sua visão “fora do lugar” e abrir uma fenda no olhar. A utopia seria então um lampejo que pode iluminar os traços dados de determinada época, e nesse caso a poesia de Jim Morrison pode ser uma forma de contrapor e iluminar os traços e contexto histórico de seu período. Compreender melhor esses traços, resgatando esse eterno presente, é compreender melhor a crise do sujeito inserido em sua temporalidade. Dentro desse contexto, uma experiência resgatada é uma maior expectativa para o futuro, sendo que esse assunto do devir é de suma importância para a historiografia. O devir – molécula do futuro é a potencialidade reveladora na imanência do instante. É o relâmpago que Benjamin preconiza em suas noites escuras e ilumina em sua memorização: as possibilidades de melhorar o que foi vivido e caminhado. Portanto, este trabalho visa resgatar o conceito de utopia na perspectiva de Walter Benjamin, em que o conceito de despertar do

sonho, no qual imagens fantasmagóricas possuem uma relação com o tempo, possui uma verdadeira força histórica. O sonho que prefigura a utopia tem

o poder de desconstruir e de reorganizar o mundo empírico e o mundo histórico, dissolvendo conexões e criando novas correspondências. Elas tiram as coisas do lugar e colocam-nas em lugares novos, de acordo com novas disposições, produzindo assim novas e inesperadas semelhanças, ignorando as semelhanças visíveis (CANTINHO, 2014, p. 76).

As imagens do sonho possuem não só função cognitiva, mas divinatória e também histórica, pois estas imagens revelam o que não se vê com a consciência diurna. Como diz Cantinho essas imagens são estáticas e estão em suspensão revelando como foi dito, “*no seu estado de repouso, a plenitude de uma síntese autêntica ou suspensão dialética e esse é o estado de repouso da utopia.*” (CANTINHO, 2014, p. 77). Visualizar a utopia é enriquecer a práxis histórica em sua imanência, pois estabelece uma conexão entre o agora escondido do passado e o agora cognoscível do presente, despertando do sonho.

Entretanto, utopia não é um termo alucinante, e sim algo inerente às entranhas do ser humano, demasiadamente humano e

contrariamente àquilo que insistem em divulgar os defensores do realismo responsável – cuja única realização, além da demagogia, é a defesa da estagnação – a imaginação utópica não é delirante, nem fantástica. Ela parte, sim, de fatores subjetivos produzidos, num primeiro momento, apenas no âmbito do indivíduo. Mas, a seguir, ela se nutre dos fatores objetivos produzidos pela tendência social as época, guia-se pelas possibilidades objetivas e reais do instante, que funcionam como elementos mediadores no processo de passagem para o diferente a existir amanhã. Não é fantasia inconsequente (pelo contrário: deve ter sequência), mas tampouco se deixa nortear e corrigir pelo dia-a-dia, pelo terra-a-terra: seu lastro é o da realidade da própria antecipação visada, a única realidade plausível que existe. E que se torna responsável pelo fato de essa imaginação não ser um simples sonho abstratamente utópico e, sim, uma imaginação utópica concreta. (COELHO, 1985, p. 9-10).

A contracultura, portanto, se torna uma força utópica mediadora que se contrapõe à realidade hegemônica em direção a uma nova possibilidade de um despertar na forma de pensar e agir.

Esse era o espírito da contracultura, em meados da década de sessenta, uma revolução na consciência que não estava nos moldes nem da direita nem da esquerda partidária, era um todo, em uma “nova era”. Contingente em si, um amálgama de forças balançaria a sociedade colocando os seus valores em xeque. E esta nova via de contestação social não possuía as características políticas de contestação esquerdistas tradicionais em relação ao capitalismo, ela reivindicava uma nova consciência e anunciava uma nova era com seu misticismo e

psicodelia dionisiacamente embalados pela música que seria sua expressão estética e comportamental. Como diz Pereira *“era uma revolução em curso? Estava-se presenciando uma nova utopia?”* (PEREIRA, 1983, p. 8).

Uma terceira via estava sendo delineada. Imaginação utópica que transversalmente liga o sonho à vida e “in-venta” possibilidades, “in-jeta” e “pro-jeta” no instante do agora a mobilidade dinâmica do caminhar, das descobertas, invenções, das revoluções. É a força e a janela que se abre em meio à rotina, às narrativas corriqueiras e espiralóides da história, ao eterno retorno das mediocridades, explodindo-as e criando outras imagens mantenedoras de vida. A poesia de Jim Morrison mostra um lugar, possui uma territorialização, por onde é edificada, mas também um “não lugar” que desterritorializa a razão e mostra em sua utopia uma janela para outros horizontes. Utopia que se incorpora à narrativa histórica constrói outras possibilidades de transformação.

Utopia de tantos tempos e histórias na busca do homem de um “lugar fora” que, em sua terminologia, vem do grego *ou* (advérbio de negação) e *topos* (lugar). Assim, *“o termo utopia designa uma ideia fora do lugar, ou, na língua sociológica, uma mentalidade e uma realidade projetadas em vista da constituição de um futuro diferenciado”* (LEVY, 2012, p. 21). E a negação desse lugar como discurso através de uma obra mitológica, literária, em que a ficcionalidade é uma forma de contrapor a realidade reinante de determinado período histórico, e esse “fora do lugar”, abrem uma perspectiva de discussão crítico dentro de uma polêmica histórico-política que alcança nossos dias. Como diz Levy, *“poucos conceitos foram tão estigmatizados ao longo dos dois últimos séculos quanto o de utopia”* (2012, p. 9).

Jim Morrison vai do moderno ao primitivo, se tornando um elo perdido, mexendo e perfurando as feridas da sociedade moderna, em que o

Dinheiro, a beleza da

(moeda
Verde-pálida
Untuosa
Ornamentada
Suave
Estriada
Textura)

Pele ou couro
(MORRISON, 1993, p. 41).

A beleza da pele incorpora as cores do dinheiro, já não se sabe mais a diferença se pele ou couro (uma referencia à animalidade?), um ornamento que esconde e mente a realidade do

homem. Textura verde-pálida do defunto que se respalda no “in God we trust” para untar e suavizar o jogo ritualístico de poder e domínio. E como diz Walter Benjamin (2013), o capitalismo tem consigo a solução para as mesmas preocupações, aflições e inquietações que antes as religiões pretenderam responder, assim deve ser encarado como uma religião. Portanto, há o mito por trás da força motriz econômica na história, que criou seus próprios mitos e cultos. Se o mito dava um sentido de pertencimento ao sujeito no cosmos, agora é o dinheiro que ritualisticamente o integra ao mundo. Contudo, Jim Morrison joga com as forças da natureza tão escondidas pelos conceitos socioculturais e religiosos e revela através de sua poesia essas fendas. Torna-se um símbolo de reflexão e de inflexão entre o primitivo e o moderno e o seu desequilíbrio e equilíbrio. Traz uma torrente de passado mitológico incorporado às margens do presente. Jim Morrison é um símbolo da luta humana em sua busca pela luz, mas que as trevas não compreenderam. Em si convergem as linhas que os homens traçaram em suas trajetórias em busca da experiência de estar vivos. Essas pulsões geram sonhos, imagens e história.

A escolha da poesia e não das músicas feitas por Jim Morrison tem como requisito: Primeiro: ele preferiria ter sido conhecido como poeta do que como cantor e compositor de uma banda. Antes de ser cantor de uma das mais famosas bandas norte-americana da década de sessenta, ele já era poeta e como tal criou imagens através do espírito da música devido à musicalidade que possuía.

- O ciclo começa de novo

uma fascinante adormecente obsidiante
exasperante tensão triste-doentia ego-familiar

chama o teimoso viajante
outra vez para casa

um momento musical feito de todas as imagens
precedido de melodias

O assobio ou grito quente de mulher que
chama a criança que brinca
(MORRISON, 1983: Augment of re-birth, vs-1-9, p. 31).

E esse homem da palavra foi sempre muito analítico (em suas pulsões dionisíacas e apolíneas) no que estava fazendo, seja no palco ou fora dele ele procurou viver o que dizia. Pois, percebeu que o ciclo começa de novo e todas as tribulações, tensões e agonias que o herói trágico como viajante do tempo percorre é o grito para o retorno à casa paterna. É como a criança que sai para aprender as relações da vida através das brincadeiras e sua mãe grita

para que ela retorne. Jim Morrison cria em sua poesia musicalidade feita de imagens como trombetas para seu retorno. É seu grito e seu mito. Desmitificá-lo em seu grito que só quis romper com o estado de consciência que abarcava o período histórico em que viveu, é revelar o humano, demasiado humano, James Douglas Morrison.

Segundo: as músicas eram feitas com intenções de atingir uma vendagem e um público x, sendo pressionado por gravadora e público, mesmo que Jim Morrison fosse muito espontâneo e sincero no que fazia.

Terceiro: a poesia rompe com as fronteiras desse tempo, atinge o âmago da história do homem e do mundo, traz uma memória mitológica, ou seja, uma memória universal e coletiva.

Quarto: Jim Morrison é como o herói da tragédia grega, somente com a morte do herói a reflexão é possível abrindo, assim, o coração da experiência social (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 1977). Entretanto, a reflexão sobre a tragédia não é para trazer simplesmente respostas, mas para dissolver o mito Jim Morrison em um problema a ser experienciado, em suas pistas e reticências. Portanto, Jim Morrison se torna um aglutinador e dinamizador (pois, é tensão entre passado e presente, uma contradição entre tempo-memória e tempo-espço (um EUA sob bases puritanas e um contexto libertador da década de sessenta) dessa história e memória. Por isso se torna também um conciliador dos tempos, como para Nietzsche o eterno retorno é o antídoto da vontade contra a vingança do tempo, ou seja, é voltar no tempo no eterno instante e redimir o passado da angustiante prisão.

Além disso, o poeta percebe e incorpora no seu dia a dia a força vital do mito e alegoricamente o representa em sua poesia. Como ele é um ser imagético que capta os fatos através de imagens e símbolos, ele as repassa alegoricamente irradiando toda a força mitológica dos tempos. Joseph Campbell diz ter entrado em contato com o trabalho de um psiquiatra alemão, Karfried Graf Durckheim que relacionava todo o problema da saúde física e psicológica com o mito. Isso quer dizer que todos temos uma sabedoria de vida, uma força fluídica na formação da vida no útero materno, e assim metaforicamente ao nascer do pensamento. Essa força flui no tempo e no espaço e em nós, se não a deixamos fluir, ficando presa em tantos conceitos e práticas cotidianas, a tendência é adoecermos. O que falta então é a experiência de profundidade do homem consigo mesmo e sua natureza, se da forma que vivemos nos afastamos dessa natureza, de suas pulsões instintivas. A história mostra essa força fluídica, mitológica criando e destruindo civilizações, levando pessoas a se tornarem grandes heróis ou enlouquecendo. O mito aponta alegoricamente o vórtice do fenômeno. O

ano novo, nascimentos, casamentos, sacrifícios e mortes têm uma relação mitológica com o retorno à unidade “*porque é sempre através de um retorno simbólico ao instante atemporal da plenitude primordial que se espera pela garantia da perfeita realização de cada uma dessas situações.*” (ELIADE, 1992, p. 75). Podemos verificar essas situações na espiral da história que torce e se contorce, como a cauda de Minos, na reutilização da força fluídica mitológica.

A experiência adquirida sobrevém à consciência trágica que nada mais é que viver a sua profundidade. Em nossa corporificação como sujeitos históricos vivemos o mito e, como diz Stanley Keleman (2001), vivemos essas histórias herdadas, tendo ou não conhecimento delas. No *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche (2011), há uma passagem em que esse personagem trágico diz que quanto mais cresce e busca as alturas, mais as raízes se aprofundam na obscuridade. Essa alegoria se encaixa no símbolo Jim Morrison, pois quanto mais ele buscou crescer, mais se aprofundou em suas obscuridades, deixando os integrantes da banda desorientados no palco.

Assim, podemos relacionar com o que Hervé Muller percebeu em Jim Morrison, um símbolo em si, que vivia o mito e o sentia em todos os fatos da vida. Hervé Muller foi um dos últimos amigos de Jim Morrison em Paris e ele escreve o livro *Jim Morrison para lá dos Doors* em 1973, em que, no prefácio, ele faz uma colocação que chama atenção, o alcance e a significação da imagem que aprisionou Jim Morrison. Prisioneiro dessa imagem ele se debateu para se defender da história, deixando a banda e indo para Paris em busca de sua redenção através da poesia. Poeta simbólico, Jim Morrison criou sua poesia em voos metafóricos em que buscou, através de símbolos, expressar toda a sua angústia que tinha vivido no glamour da cultura e contracultura que eclodia nos EUA na década de sessenta. Época que (in)ventava o amor universal e Jim Morrison, com “riders on the storm”, trazia as dores universais com seus símbolos. Representou, em seus voos simbólicos, a sociedade moderna norte americana e rasgou os tempos para buscar a cura e sanidade para seu tempo. Jim Morrison sobrevoou os abismos e acabou se tornando um angustiante ser abismal. Jogou com os signos e os vivenciou até os ossos e os fantasmas do passado. Como ele mesmo diz “*cada entidade deste mundo é um símbolo, nada podemos fazer aí. Quer dizer, cada coisa desfila como sendo ela própria, mas na realidade toma o lugar de uma outra coisa, tudo o que vocês veem e sentem é um depósito superficial do inatingível, do onipotente mistério...*” (MORRISON apud MULLER, 1983, p. 31). E com esse mistério ele jogou até os últimos dias na Europa, viajando pela França, Espanha e Marrocos, no norte da África, por onde Rimbaud,

poeta que muito o influenciou, havia passado. Por ali havia passado também Brian Jones, guitarrista e um dos fundadores da banda *Rolling Stones*. Depois do anúncio de sua morte e da forma misteriosa que foi velado, muitos acreditavam que Jim Morrison não havia morrido e que tinha mudado de nome e estava vivendo em Marrocos, fugindo de toda imagem que havia criado dele.

Ele viveu numa cidade alucinadamente fascinante e artificial devido o alto grau de desenvolvimento e repleta de símbolos. Los Angeles, a cidade dos anjos, possui o glamour hollywoodiano da alta produção de signos.

A cidade forma - física, mas sobretudo
psiquicamente – um círculo. Um jogo.
Um anel de morte com o sexo no centro.
(MORRISON, 1987, vs – 1-3; p. 12).

Então, da questão física se arrasta a psicológica, em que o jogo, a morte e o sexo se tornam o sentido de luta e sobrevivência em uma aliança, o anel, o eterno retorno que busca o antídoto. Como diz Hervé Muller (1983), Los Angeles extrapola o sentido geográfico, pois se estende por quilômetros mudando de nome (Beverly Hills, Hollywood, etc.), mas não de aspecto. Extrapola o sentido fisiológico, porque não existe mais o natural, criou-se um mundo, onde nem mesmo a verdura parece natural, e atingiu tal grau de poluição que o ar já não tem nada de natural. Extrapola o sentido psicológico, pois para ele a sociedade norte-americana aí atingiu um grau tão avançado de absurdo que acaba criando um sentido fascinante. Ali as pessoas se exprimem em termos de “papéis e objetos”, ou seja, tudo é como uma superprodução da indústria de Hollywood. Jim Morrison via as coisas dessa forma simbólica e apaixonadamente cinematográficas, onde todos são atores e também espectadores, como diz Hervé Muller (1983). Para ele tudo era um símbolo, e ele vivia essa relação simbólica de amor e ódio com a cidade. E continua

Guiar até ao perímetro
Suburbano. Descobrir aí zonas de
sofisticado vício e tédio, de prosti-
tuição infantil. Mas é nesse sujo anel implacável
apertando as ruas do comércio diurno que fervilha a única
multidão viva, nossa estirpe, artérias
vivas, noite viva. Cobaias doentes em pensões
baratas, quartos reles, bares, casas de penhor,
teatros de variedades e bordéis; arcadas moribundas que
nunca morrem. Ruas e ruas de cinemas de
sessão única.
(MORRISON, 1987, vs – 3-13; p. 12).

Suas palavras se tornam imagens que nos vão guiando através dos símbolos da cidade, mas não é somente da cidade, é da natureza humana também que se tornou o objeto e o ator de um filme sem fim. Absurdamente é o grau de desenvolvimento dessa sociedade que o vício e o tédio são altamente sofisticados e, assim, a multidão se torna viva, como cobaias moribundas, cambaleantes pelas casas que servem sonhos, (são felizes ?), pois atuam em um filme de superprodução. É esse o modelo que queremos para nossas cidades e para a nossa vida, um roteiro totalmente artificial? Então por que reproduzimos em identidades e símbolos toda essa superprodução? Jim Morrison faz refletir a consciência trágica da Grécia Antiga e nos joga nos labirintos do Minotauro, onde o ser meio animalizado e meio humanizado já não tem a consciência de animal nem de humano.

Muller inteligentemente coloca que somente L.A. (*Los Angeles*) poderia criar os *Doors*, num quadro que os influenciaria com matizes de luz e sombras. Com uma síntese de palavras e imagens, Jim explica para Muller como era L.A.,

(...) com ruas perfeitamente perpendiculares e casas todas parecidas... Ali há um *drugstore*, acolá um supermercado... uma estação de serviço... um *MacDonald's*... um outro *drugstore*, uma outra estação de serviço... Pegas neste quadrado e repete-lo centenas de vezes, em todas as direções, idêntico... Isso é L.A. (MULLER, 1983, p. 23).

Na costa oeste estadunidense o *The Doors*, representando L.A, e na costa leste o *Velvet Underground*, expressando as digitais da grande Nova York, e, como diz Muller, “*e as duas cidades em questão são as duas excrescências urbanas mais monstruosas que a civilização americana produziu*” (MULLER, 1983, p. 41).

Enquanto as bandas em São Francisco, embaladas pelo *flower power* e indiferentes ao *show business* tocavam em alguns concertos gratuitamente, os *Doors* nasceram num ambiente, como diz Muller, desde o início feito parte de um sistema em que o valor se conta em dólares. Jim, numa entrevista para a imprensa londrina, em setembro de 68, provoca a mídia e os fãs dizendo que eles não eram *underground* se isso significaria dar dinheiro e não ganhá-lo. Nota-se em muitas entrevistas de Jim um jogo em seu olhar, e suas palavras são como o lance fatídico de dados na mesa de horrores do *showbusiness*.

Mas a arte desafiava novamente a cultura hegemônica e a utopia regressava como fonte de libertação do homem. O “lugar nenhum” passava a ter uma territorialização, um lugar no processo e na escrita da história.

A ciência era questionada, o *modus operandi* do poder e da política são contestados, o progresso não era mais idolatrado e o modernismo não passa de um conceito criado pelas autoridades sociais (Estado, família, professores, etc.). Os símbolos de mercadoria, de técnica foram colocados em evidência. O saber foi percebido como utilidade em prol do poder e não de libertação. Recusa dessa dominação colonial “*a Guerra do Vietnã – e organização da deserção e da desobediência civil, recusa de sociedade de consumo, Utopia.*” (MATOS, 1981, p. 15). Uma nova concepção linguística, comportamental, social e sexual é injetada na sociedade.

O Poder é invertido ao símbolo de flores reivindicando outra cultura, delineando uma estética de paz e amor em uma revolução sexual. A juventude “*agora se tornava um agente social independente.*” (HOBSBAWM, 1996, p. 317). Os cabelos soltos ao vento, as roupas coloridas, a falta de banho representavam a contestação em relação ao puritanismo da técnica de limpeza que ao mesmo tempo comete massacres e torturas. A arte reivindica seu espaço e a materialidade de sua cultura.

O movimento hippie não possuía organizador ou porta-vozes políticos e tinham como voz, escritores, poetas, músicos que com suas canções de protestos embalavam os festivais. Nessa grande explosão cultural-política, em grandes festivais (como Woodstock em 1969), mitos são criados em novas representações evidenciando a força catalisadora e libertadora. Desde os anos 50, com uma geração de escritores, poetas (como Kerouac, Aldous Huxley, Allen Ginsberg), a *beat generation* o espírito contestador era injetado em espíritos livres, e o símbolo desse fenômeno o poema “Howl” (uivo ou berro) seria também a voz emblemática do *rock’n’roll*. Um berro de contestação, uma busca pela liberdade de expressar o que estava a tanto reprimido. E o que está reprimido sai de forma violenta, sem controle, de uma alegria extrema ao fundo de uma depressão. O fogo ilumina, mas também queima.

A contracultura deu o seu grito de libertação, a realidade política, social e econômica propagada pelos EUA na década de sessenta, não comportava a força do imaginário visionário e libertário que extrapolou as fronteiras tanto de uma nação quanto do indivíduo. Jim Morrison testou os limites da realidade, como letrista da banda *The Doors*, sua visão era mais sombria e isso refletiu em seus atos e performances nas apresentações da banda e em sua poesia. Entretanto, uma poesia sombria que contesta o *slogan* “paz e amor”, mas imbuída de um sentimento de superação em relação ao seu tempo conduzido por uma visão intempestiva.

Em 1969, lança o livro de poesia *Lords and New Creatures* (Mestres e Novas criaturas) e em 1970 amigos de Jim Morrison, lançam a nível não comercial as compilações

de *An American Prayer* (Uma oração Americana), sendo lançada, posteriormente em 1978, em forma de álbum com Jim Morrison declamando a poesia em estúdio e, ao fundo, o acompanhamento da banda. Depois da morte de Pamela Courson, os seus pais, Columbus e Pearl Marie Courson, e o casal Frank e Katherine Lisciandro, encontraram vários escritos de Jim Morrison dispersos em cadernos, em que ele registrava poemas, projetos, aforismos e algumas impressões de viagem, inclusive o Diário de Paris, provavelmente seus últimos poemas. O livro *Últimos Escritos* contém estes registros e alguns que já haviam sido lançados como *An American Prayer*, *Dry Water*, *Tape Moon*.

Jim Morrison atribuía a sua poesia uma possibilidade de libertação dos limites em que as pessoas se encontravam. Atribuía a si mesmo um papel social importantíssimo no rock que era a de xamã, ou seja, através de um estado de possessão, ligar-se ao mundo sensível e resgatar a fonte da vida. Jim Morrison começa seu poema falando do progresso, do esquecimento, de imagens de um “não lugar” e da possibilidade de transformação através de um choque, uma possibilidade de despertar.

A poesia de Jim Morrison mostra um lugar, possui uma territorialização por onde é edificada, mas também um “não lugar” que desterritorializa a razão e mostra em sua utopia uma janela para outros horizontes.

Como diz Hervé Muller (1983), Jim Morrison possuía um caráter extremamente complexo devido a profundidade de sua expressão, a sua espontaneidade e sinceridade em seus atos, à sua intelectualidade faiscante com referências como Nietzsche, Freud, Aldous Huxley, Jack Kerouac, os poetas malditos (William Blake, Rimbaud, Baudelaire), Joseph Campbell e tantos outros. Sua rebeldia, portanto, não era superficial, foi em busca de um ser humano mais completo, por isso procurou viver até o limite de seus sentidos para abrir as portas da percepção. Assim, as portas para o “outro mundo” se abrem e abandona o que lhe é dado como sentido de viver, se tornando o “ser sacrificável” a esse mundo, pois,

Abandona o sentido comunicado
Na nossa vigília
Sê tu Cristo
Nesta viagem de ocasião
--O dinheiro vence a alma --
Últimas palavras, últimas palavras
fora

(MORRISON, 1993, *Leave the informed sense*: vs. 1-6; p. 57).

Em termos mitológicos, Jim Morrison impunha como alegoria sua caminhada em busca das portas da percepção e mais tarde sua redenção, já que o dinheiro é a grande

novidade e a grande medida das coisas, ultimas palavras que deixa fora o homem. Nessa busca e em sua vigília reconheceu seus impulsos em outras buscas e modelos de experiências, revelando um intrincado labirinto humano primitivo-contemporâneo mitológico. Jim Morrison foi o xamã da contemporaneidade que passa por seus conflitos abismais na selva de pedra e traz do “outro mundo” o antídoto para o veneno absorvido no dia a dia do “urbanóide”. Veneno que ele próprio ingeriu, assim, o xamã é aquele que se depara com sua própria “doença” e traz a cura do “outro mundo” para si e os outros da comunidade.

Para Campbell (2008), alguns poetas e artistas conseguem olhar além e separar esses símbolos da vida, criando novas imagens de percepção, imagens transparentes à transcendência. Essas imagens são percepções e interpretações da cena contemporânea, entretanto, retratam e inspiram o caminho de cada um. O mito Jim Morrison rasga o véu da hipocrisia e abre uma fenda no olhar, não só em seu tempo, mas no tempo do agora que brilha o tempo todo.

Perry Farrell (fundador da banda *Jane's Addiction* e grande fã de Jim Morrison), no prefácio do livro *The Doors por The Doors (Ben Fong-Torres)*, diz que o músico é um bruxo que caminha da sã consciência à loucura como refúgio e volta de lá com sua experiência esclarecida e sabia que Jim Morrison tinha cruzado o limiar. Jim Morrison foi o poeta xamã que despertou em tantos a chama da voz primordial, guiando-os em outras visões de mundo. Máscaras e contradições que a história usa para esconder a sua farsa? E Perry Farrel continua dizendo que se não fosse a força da música a esperança e a fé seriam menores, pois nos vemos presos em labirintos construídos por governos, corporações e diante disso cedemos ao medo. Ele cita um poema do Jim Morrison:

Quem ousará nos transformar?
Fazer de nós lagartos para escapar desta farsa?
Afugentar invasores?
Estar na noite da transição?

O poeta xamã que volta com os olhos carregados de claridade que se regenera como o lagarto diante das farsas e se transforma, afugentando os ataques? A história é como um filme que ilude os espectadores em seus efeitos de expectativas? Mas Jim Morrison também criou e alimentou sua imagem em seu mito pessoal e refletiu na tela imaginária de seus fãs:

Cada novo filme traça uma interdependência com outros
e outros ainda. O cinema foi novidade, brinquedo
científico, até se acumular um vasto corpo de
trabalho, o bastante para criar um mundo outro
intermitente, mitologia poderosa e infinita ao nosso

dispor.

Os filmes iludem o tempo devido
Ao seu aparecimento regular e obstinado.
(MORRISON, 1987, vs. 1-8; p. 54).

Assim as histórias em suas interdependências se tornaram um brinquedo científico na transformação do homem, criando outras tantas naturezas? Sim, a história ilude o tempo em tempos que se reproduzem mitologicamente em formas regulares e obstinadas imagetivamente históricas. Hitler não teria tido uma obsessão imagética, jogando com a população germânica a força de seus mitos?

O apelo do cinema reside no medo da morte. (MORRISON, 1987, vs. 1; p. 55).

Assim, a história também ilude e cedemos ao medo da morte. Seduzidos pela imagem da fuga e salvação criamos as religiões, as revoluções e os regimes totalitários, pois,

O espectador é um animal agonizante.
(MORRISON, 1987, vs. 1, p. 68)

E como “especta-dor” as cenas sensuais são incorporadas nos inconscientes passos e gestos do homem histórico como alívio e refúgio. E o poeta xamã percebe tudo isso, volta de seu voo com os tímpanos perfurados, pois ele ouviu coisas inefáveis e quer a cura:

Com ventriloquismo, gestos, jogos de objetos,
E escassas oscilações do corpo no espaço,
O xamã indica a sua “viagem” a uma assembleia
Que partilha o percurso.
(MORRISON, 1987, vs.1-4; p. 70).

Sua trajetória com a banda foi marcada por uma instabilidade regada com muita droga e álcool e suas apresentações eram como rituais xamânicos que partilhava seu percurso com a plateia, e a plateia era sua tribo.

O xamã personifica a sessão. O pânico sensual,
deliberadamente suscitado por drogas, cânticos, danças,
lança o xamã mo transe. Voz alterada,
gestos convulsivos. Está fora de si. Todos estes
históricos profissionais, escolhidos precisamente pela sua
tendência psicótica, foram em tempos tidos em consideração. Punham
o homem
em contacto mediúnico com o mundo dos espíritos. As travessias
mentais deles asseguravam o eixo da vida religiosa
da tribo.
(MORRISON, 1987, vs . 1-10; p. 71).

Seu transe psicótico abria um canal para o outro lado, de onde ele trazia faíscas e relâmpagos, abrindo as portas da percepção, mas também causando muita turbulência em sua vida. Como poeta xamã, na contramão da contracultura que falava de paz e amor, Jim Morrison expunha as feridas e neuroses da sociedade. Jim Morrison sobressaiu-se em relação aos outros integrantes da banda devido suas performances que levava a plateia aos paroxismos da excitação, testando os limites da realidade. Sua voz se alterava, soltava um grito carregado de angústia primordial e às vezes se lançava ao chão, se contorcia e todo esse ritual era sua travessia psicótica. Jogava com a plateia em um teste científico e xamanico:

Propósito da sessão: curar a doença. Paixão
que ergue um povo esmagado pelo fardo da história
ou à mercê de um horizonte maldito. Libertação
do medo, da morte, do destino. Possessão,
dádiva dos deuses poderosos, reconquista
da fonte da vida aos demônios ocupantes.
Cura colhida do êxtase. Curar a doença ou
evitá-la, reanimar os doentes, recuperar a alma roubada.
(MORRISON, 1987, vs. 1-8; p. 72).

Libertar-se do fardo da história, de um destino fatalístico, curando a si mesmo e partilhando dessa cura, pois foi reconquistar em sua busca, em sua travessia, em sua jornada espiritual a fonte da vida, que é viver sem o medo do destino. Reconquistar o que foi roubado pela forma de viver nessa sociedade artificial, onde tudo é dado, perdendo a sensibilidade do mundo dos sentidos. Os demônios ocupantes são os sentidos artificiais que expulsam os sentimentos e instintos autênticos do homem.

A história está cheia de signos que drenam e alimentam a vida, portanto estudar esses signos é importantíssimo para compreender os segredos da existência, pois, tal qual o mito, não decifrar esses símbolos é ser devorado pela Esfinge; que mitologicamente e arquetipicamente revela pistas e fendas no tempo. Em todo acontecimento histórico há uma representação simbólica, e para Campbell (2008), ele passa a ser uma manifestação que primordialmente tem sua própria significação. Dentro dessa concepção, todo evento histórico está carregado de simbolismos mitológicos, que todos nós possuímos em demasia em nosso inconsciente. Antes da escrita, o homem deparou-se com as intempéries e obscuridades da natureza, portanto em sua memória ela possui como símbolos essa relação, que ele a transfigurava em mitologias, na intenção de compreender, passar adiante a outras gerações “uma tábua de diretrizes” de como lidar com essas obscuridades naturais. É a “tábua de suas superações” que Zaratustra diz todo povo ter e que nunca viu poder maior na terra que bem e mal. Assim, os povos baseados em seus valores mitológicos escreveram sua história. Existe

mito maior que o amor ao próximo, desdobramento desse bem e mal? O Ocidente propaga o amor ao próximo, mas, como diz Zaratustra, não amas bastante a ti mesmo, por isso recorre ao outro para que ele o ame, o induz a amar a ti para encobrir teus erros, e o que odeia em ti. Um povo quer levar “civilidade” a outro povo, ensinar ele a enxergar da mesma forma, para que ele não enxergue suas fraquezas e erros. Esse é o símbolo trágico da história que se enreda em simbolismos mitológicos, pois o mito não foi compreendido nem vivido, foi ficando no simbólico.

A arte e a poesia revelam esses simbolismos que se perpetuam nos tempos da história, pois elas são a essência de todos os tempos. A história que narra os fatos e não busca decifrar esses símbolos, se não for no fato em si, ou na arte de determinado período, corre o risco de esvaziar o presente de sentido, o passado sentido e o sentido do futuro. Os mitos são advertências às ações desenfreadas do homem, é um guia antigo para que o homem tenha reflexões diante dos obstáculos em seu caminho interno e externo. Isso deflagra a importância dos mitos e da experiência de vida dos antigos e traz também em si os seus perigos que Walter Benjamin alerta. Antes da linguagem, da história escrita ou oral, o homem tinha contato visual com a natureza, assim elaborou símbolos relativos a ela. Somos parte da natureza, as leis que a governam, nos governam. Nessa relação simbólica, o homem foi criando sons, imagens, escrita para relacionar consigo, com o mundo e com os outros. A cultura é fundada no mito, seja ele local ou universal. Jim Morrison traz à tona os signos mitológicos, com isso faz uma conexão do consciente e do inconsciente na sociedade.

Campbell (2008) diz que essa é a função do poeta e artista contemporâneo, trazer à tona os símbolos mitológicos reavivá-los. A história se tornou histórica demais, ou seja, não se renova ou se regenera diante dos efeitos colaterais de décadas, milênios ou mesmo séculos. E, mesmo com os símbolos mitológicos que sustentam a história, não o vivenciam em sua forma original, ou seja, regenerar a história. Por isso a arte, a poesia como memorização da história podem ser uma forma de salvar a história, um desafio, já que o homem cai sempre nos “modelos” da história, perdendo a imanência e a transcendência da possibilidade da liberdade que possui.

Como diz Massaud Moisés, para analisar um texto literário tem que ter em conta ou proceder no cumprimento de dois modos. O primeiro é o que se relaciona com a historiografia externa, a biografia de quem escreveu e da obra, fatos e a conjuntura em que o autor viveu e a historiografia interna que examina a obra sob o prisma das ideias, pensamentos e sentimentos.

Trabalhar com a poesia de Jim Morrison como fonte histórica é procurar nessa linguagem transversal no momento histórico em que viveu as marcas indeléveis, as imagens e o que ainda suscitamos em nossos questionamentos sobre a sociedade em que vivemos. Jim viveu nesse período de um pós-guerra traumático começa a desabrochar um novo olhar de novas concepções de comportamento e arte que começa na década de cinquenta e explode na década de sessenta. As incertezas, as angústias se tornam então constituintes de novas identidades. Entretanto, Jim Morrison construiu uma estética e uma linguagem na tentativa de romper para outro lado – *break on through to the other side* (música do primeiro álbum da banda). “*Você sabe que o dia destrói a noite/ A noite divide o dia/ Tentei correr/, Tentei me esconder/ Atravesse para o outro lado/ Atravesse para o outro lado.*”

E esse outro lado é o lado do homem mítico que regenera o tempo, pois o homem histórico envolvido em repetições e iludido aos gritos de revoluções e progressos está preso ao rochedo do tempo histórico. Tal qual o poeta francês Baudelaire no século XIX que trava uma briga com os símbolos sociais que emergiam com força total em uma sociedade emergentemente mercadológica, Jim Morrison travará uma luta consigo mesmo, por ter se tornado um produto de uma sociedade que enxerga o outro apenas como produto. Assim tal qual Baudelaire, colocado por Marcos Antonio de Menezes (2014), diz que não quer um retorno ao passado, mas uma recusa à um progresso sem desmedida e se mostra descrente em relação às ideias e forças revolucionárias que acredita Marx e às formas mercadológicas da direita, Jim Morrison busca outra possibilidade de atravessar para o outro lado”. O homem histórico se vê vítima de ações herdadas e ações presentes. Assim para

Baudelaire o ocidental lê o “seu” jornal, em “seu” botequim, e se crê rodeado pelo progresso materializado no vapor, na eletricidade e na iluminação a gás, esses milagres desconhecidos dos romanos. O poeta vê no progresso o homem fechado no círculo de fogo da lógica divina, semelhante ao escorpião, condenado a picar-se com a própria cauda. (MENEZES, 2013, p. 55).

A arrogância e soberba confiança que o homem atingiu com esse “seu”, a posse da mercadoria, de “seu” progresso, e darwinismo social o levou a criar máscaras que escondem sua verdadeira face. À Luz das “novidades” o homem se cegou e se cega. Nacionalismos foram criados e duas Grandes Guerras Mundiais foram forjadas nesse círculo com marcas ressentidas do passado. O poeta vê e sente e se angustia e acaba sendo sacrificado como símbolo de um sonho no altar da “nossa realidade” e em “nossa” indústria do espetáculo. Para o homem primitivo não existia palavra negativa, pois encarava a vida como ela é em seus ciclos, mas o homem histórico que inventou o luxo e a ostentação criou uma aversão ao

mundo. Para afirmar a vida tem que aceitá-la até a sua raiz (Joseph Campbell 2008), ser um dançarino como Zaratustra renunciava e Jim Morrison procurou viver até os limites do corpo e da mente. O que aprender com ele?

CAPÍTULO I - MITO, MEMÓRIA E POESIA

1.1 O MITO NA POESIA

O mito começou muito cedo a ter influencia na vida de James Douglas Morrison. Como seu pai era almirante da marinha norte-americana ele morou em vários lugares nos EUA e, numa dessas mudanças, logo após a Segunda Guerra Mundial, indo de Washington D.C para Albuquerque, para ser instrutor de programas militares de armas atômicas, depararam com um acidente na estrada, onde alguns índios Pueblos jaziam no asfalto. James Douglas Morrison, com aproximadamente quatro anos de idade, começou a chorar e dizia ao pai que queria ajudar, mas seu pai depois de acalmá-lo disse que aquilo tinha sido um sonho, apenas um sonho. Jim Morrison mais tarde chegou a dizer que aquele foi o momento mais importante de sua vida, pois quando eles saíram do local do acidente a alma de um índio passou para o seu corpo. A imagem do índio, seu lamento em seu cântico acompanharia Jim Morrison em suas apresentações com a banda na criação de seu próprio canto.

O canto xamânico conecta-se ritualmente ao mito, participando do poder do sonho mítico através da imagem visionária, o mito atua. Centrado nesse poder, o xamã, a pessoa, repete o mito tornando-a, como coloca Joseph Cambbell (2008), transparente ao transcendente. Nessa representação do ritual, o mito na poesia de Jim Morrison traz metaforicamente uma memória carregada do arcaico simbólico da natureza, pois, para se proteger da história, ele como poeta xamânico recorreu ao mito, um mergulho no útero primordial. Os símbolos da natureza são guias ou mapas para representar a condição humana dentro de um contexto histórico. Contudo, sua poesia reflete sua busca por viver a intensidade da vida como artista dionisíaco e sua experiência vivida reflete o mito, revelando-o como estado nuclear de suas ações.

Esta é minha floresta
Um mar de arames.
Esta visão tagarela
é a minha chama.
Estas árvores são homens,
os engenheiros.
E uma tribo de lavradores
Na sua folga dominical
(MORRISON, 1993, This is my Forest; vs: 1-8; p. 49)

Mito e sonho estão intrinsecamente ligados, pois refletem o estado de busca de cada um ou de uma comunidade velados num invólucro de símbolos. Essa floresta que carrega

sombras e obscuridades, um depósito de medos e surpresas na engenhosidade das formas criadas por esses homens-engenheiros, homens-deuses que folgavam após sua criação. Nessa concepção, que beira à tradição judaico-cristão, o bem e o mal são demarcados numa engenharia social. Arames que demarcam limites, tal qual o mar, e que corpos desavisados podem se afogar ou serem enredados em asfixia na jornada. Jim Morrison foi percebendo suas condições de enredamento na engenhosidade da indústria fonográfica e quis testar o limite em seu estado de vigília, em sua visão que vociferava em versos. Portanto, a poesia de Jim Morrison revela as contingências angustiantes particulares por ele vividas, mas também as contingências universais, ou seja, o período em que ele viveu e que o constituiu. Revela o sonho do coletivo e a vigília do individual e abre possibilidades de uma interpretação para o presente ao mostrar que:

existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, que desmente toda “progressividade” do devir e comprova toda aparente “evolução” como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar do sonho [...] O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo de vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração. (BENJAMIN, 2007, p. 434)

Rememorar o ocorrido é tirá-lo do sono e da obscuridade através da vigília que revoluciona o agora com seu brilho do despertar. Como já foi dito, mito e sonhos estão intimamente ligados em um mesmo útero. Recordar esses símbolos é iluminar o atual estado de sonho e percepção da realidade que nos constitui e poder analisar melhor o mar de arames que nos enredam. A história engenhosamente é desenvolvida em sonhos e símbolos que nos absorvem e esse despertar, que Walter Benjamin se refere, ao quanto se percebe que não evoluiu, pereniza a angustia, pois ficou preso a um sonho e modelo do passado. O despertar transforma o sonho através da iluminação da rememoração que ao clarear as obstruções que o passado cai sobre o presente cria-se uma propulsão para o caminhar. Se se percebe o sonho, se percebe o mito em que está ligado e se compreende o jogo de imagens e *“todos os jogos contém a ideia de morte”* (MORRISON, 1987, p. 14) se torna transparente no ritual mítico da transcendência do imanente.

Na entrevista concedida à Lizze James, em 1969, Jim Morrison diz que as pessoas temem menos a violência que seus próprios sentimentos, pois a dor solitária e pessoal é mais assustadora que qualquer ameaça exterior. Diz ainda que a dor é uma forma de acordarmos, de sentir a sua força com a experiência da dor, compreender sua realidade, mas as pessoas

tendem a ocultá-la e a escondendo a sociedade o destruirá. As pessoas temem a si mesmas, sua própria realidade e seus sentimentos, fazem apologias do amor, mas diz que tudo isso é conversa fiada, porque o amor fere e os sentimentos incomodam, assim ensinam que a dor é má e perigosa. Desta forma, como podem amar se há o medo de sentir e encarar a realidade do sentir? Para Jim Morrison tudo era uma relação de poder ritualístico; a dor, o corpo e o sexo se tornavam canais de libertação e tal qual xamã ele procurava canalizá-los em sensibilidade, cura e transcendência em relação à sociedade opressora e enferma que reprimia seus impulsos. Diz ele

Se você rejeita seu corpo, ele tornar-se-á uma prisão. É um paradoxo. Deve-se transcender as limitações do corpo, imergir totalmente nele abrindo-se todos os sentidos... É muito difícil aceitar o corpo totalmente. Nos ensinaram que o corpo deve ser controlado, dominado, um processo que classifica como sujo o ato de urinar e defecar... os comportamentos puritanos morrem muito lentamente. Como o sexo pode libertá-lo se você não quer tocar o corpo e tenta escapar dele? (Entrevista a Lizze James 1969. MARSICANO, 1991, p. 71).

A rejeição do que se sente é a perda da possibilidade de compreender sua imanência e sua transcendência. A experiência mística tem uma relação intrínseca ritualística quando se envolve o sexo e o corpo com todos os sentidos. A rejeição dos instintos e sentidos gera doenças, pois o corpo se torna prisão. O poder xamânico para ele era uma força que reconcilia esses impulsos do homem consigo mesmo e com a natureza. A música levada ao êxtase do ritual em suas apresentações era para ele uma purgação catártica das emoções. Assim, diz ele:

Escutando nosso corpo e abrindo nossos sentidos. William Blake disse que o corpo é a prisão da mente até que os cinco sentidos estejam desenvolvidos e abertos. Considerava os sentidos como “janelas da mente”. Quando o sexo envolve todos os sentidos, torna-se uma experiência mística... (Entrevista a Lizze James 1969. MARSICANO, 1991, p. 71).

Da mesma forma que Jim Morrison leu William Blake, Rimbaud, Baudelaire, Nietzsche e outros, ele construiu através dessas influências literárias e angustias de seus autores a sua identidade crítica com relação à sociedade. Assim, se não se compreende o poder ritualístico da imanência a angustia se propaga e se torna uma questão histórica constituindo identidades. Mas, há algo mais nessa formação de identidade que liga a todos; um arquétipo que vai modelando, e costurando com linhas etéreas o inconsciente dos tempos, assim, esse inconsciente já não é mais individual, pois ele revela pérolas da humanidade primitiva que retorna na imanência imagética e poética do artista.

Poetas e escritores como Jack Kerouac (que ficou mais conhecido por escrever *On the Road*), que para Claudio Willer (2014) foi mais que um expoente da Geração *beat*, foi o seu avatar, Allen Ginsberg, McClure, Gary Snyder e outros influenciaram grande parte da contracultura na década de sessenta com uma mística de transgressão. A matriz influenciadora estava na dupla crítica, a imanente e a transcendente. Primeiro, porque criticavam a ordem estabelecida e os poderes vigentes da prosperidade norte americana e, segundo, porque reclamavam por um mundo mais justo e harmônico, pela reconquista de um mundo perdido, um estado adâmico. Dentro dessa concepção e

De certo modo. Pode-se ver a Geração Beat como um outro aspecto da perpétua “terceira força” que tem avançado através da história com seus próprios valores de comunidade, amor e liberdade. Pode ser relacionada às antigas comunidades dos essênios, ao cristianismo primitivo, às comunidades gnósticas e às heresias do espírito livre da Idade Média; com o sufismo islâmico, o taoísmo chinês primitivo, e com ambos os budismos, zen e shin. As audaciosas e tocantes esculturas eróticas em Konarak, na Índia, as pinturas de Hieronymus Bosch, a poesia de William Blake, tudo isso pertence à mesma tradição [...] (SNYDER apud WILLER, 2014, p. 16).

Jim Morrison foi influenciado pelos poetas *beats*, mas se diferenciava em muitos pontos do protótipo do hippie, por exemplo, ele rejeitava o vegetarianismo que para ele, às vezes, era como fervor e dogma religioso ligado à dieta. Não acreditava na astrologia e rejeitava a concepção de personalidade integrada. Por isso, a poesia de Jim Morrison é explosiva em dor, erotismo e morte, indo além do slogan “paz e amor” dos hippies sua transcendência estava no jogo com a imanência da realidade e sua rebelião era individual. Na mesma entrevista supracitada, Lizze James pergunta a Jim Morrison se ele aceitava a ideia que os fanáticos pelos Doors acreditavam que ele os levaria à salvação e ele responde:

Não estou certo se é a salvação que buscam, ou se é a mim que procuram para isso. O xamã é um curandeiro – um médico paranormal. Não sei se é isso que buscam em mim. Não me vejo como um salvador. O xamã é como um canal de escape. Penso na atividade do artista ou do xamã como canal de escape. As pessoas projetam sobre ele suas fantasias e elas se tornam reais. As pessoas destroem suas fantasias destruindo-no. Obedeço os impulsos, todos os têm, mas não permitirei isso. Atacando-me, punindo-me, liberam-se de seus impulsos. (Entrevista a Lizze James 1969. MARSICANO, 1991, p. 70).

Então, essa sociedade que não sabe lidar com a dor e não têm os antigos mitos mais para guiá-los nas passagens dos estados de maturidade e consciência, cria seus próprios mitos na transfiguração arquetípica dos símbolos e sonhos. Jim Morrison se tornou um símbolo de escape, mas foi sufocado e crucificado por isso.

O lampejo que desperta do sono e ilumina esse instante, decodifica o mito e revela as razões do passado no presente. A rememoração da imagem onírica possibilita perceber sua ritualização, a sua reatualização e reutilização no presente. Como diz Benjamin, “*o despertar iminente é como o cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos*” (BENJAMIN, 2007, p. 437). Percebendo-se o que está por “dentro” da imagem, ela é decodificada, assim na recordação está o despertar, já que para Benjamin recordação e despertar estão intimamente interligados por um estado de vigília no presente. Essas imagens, os mitos e especificamente aqui o mito do progresso e os objetos geram ideias que nos aquecem no sonho

Vacuidade e vertigem. A pele incha,
 Elimina as diferentes partes do
 Corpo. Zunem vozes ameaçadoras
 De escárnio, repetitivas. É o medo,
 O abismo da voracidade.
 (MORRISON, 1987, *The Lords*; vs. 1-5; p. 21)

O que fica então é o vácuo, do que se perdeu como sensibilidade de ouvir e sentir o poder ritualístico e mítico da natureza que a pele incha na tentativa de preencher, de toda forma, pois as ameaças e o escárnio da sociedade geram o medo e fazem cair no abismo das necessidades jamais satisfatórias.

Talvez, a forma que Jim Morrison foi criado revele essa percepção e sensibilidade, pois como sua família foi nômade devido o trabalho do pai, eles quase não possuíam bens materiais, somente os essenciais. E o apego às amizades e bens seria um problema nas mudanças que eram submetidos. Contudo, essas ausências – a ausência do pai e a mudança do papel da mãe quando o pai estava em casa e a forma que faziam sentir quando os meninos – erravam (Andy, seu irmão dizia que os faziam chorar e sentir culpados pelo que faziam de errado) cria no menino James Douglas Morrison uma busca por desafiar toda autoridade e expurgação de culpa, às vezes, beirando à incoerência e o caos. E o caos revela as neuroses e a doença da sociedade, mas essa realidade é ocultada e gerenciada por uma engenharia social:

Luta de galos
 Eu sou real
 Tira-me uma fotografia
 Ele é real, dispara
 A realidade é o que
 nos tem sido ocultado
 desde há tanto tempo
 nascimento sexo morte
 estamos vivos quando rimos
 quando conseguimos sentir o
 ímpeto & o esguicho do sangue
 o sangue é real em sua vermelhidão
 o arco-íris é real na

ausência do sangue
(MORRISON, 1987, Cock-Pit; vs: 1-14, p. 47)

Nesse poema traduzido como “Luta de galos”, um lugar de disputa, em que se utiliza técnicas para manipular a vitória no embate, Jim Morrison joga com a duplicidade, pois *cock* em gíria significa “pênis”, ou seja, o sexo se torna também um lugar que se utiliza a técnica para manipular a sedução e vitória. As apostas são o elixir da hipocrisia e cinismo do olhar que o jogo requeira, escondendo as inconveniências. Em geração pós-geração, o pudor tradicional maquiou e escondeu a realidade e Jim Morrison reclama pela realidade escondida, por isso ele diz “Ele é real” e o expõe ironicamente como alegoria da realidade que precisa ser exposta. A realidade é também o sangue que escorre pelo corte, pois assim ele se mostra em sua cor e sua dor, consequentemente o arco-íris se mostra real, pois o belo se exalta e se expõe diante da morte. Jim Morrison vem da geração do inconformismo que buscou uma inovação cultural alheia aos seus pais e a toda autoridade voltada aos jovens. Vem de uma geração inconformada com a política interna e externa norte-americana baseada em ocultar a realidade como em um sentido paternalista. Se dentro do contexto da Guerra Fria surgiu internamente o Macarthismo, que se referia ao projeto do senador Joseph McCarthy de caça aos comunistas que levou ao desrespeito aos direitos civis e perseguição política, em contrapartida surgia também a *geração beat* que ensaiava o inconformismo diante da forma hipócrita da sociedade norte-americana na década de cinquenta influencia diretamente os jovens na década de sessenta.

Para Roszak (1972), a juventude estadunidense por ser carente de uma ala esquerdista, neste período, percebeu com mais lucidez que fatos como a guerra no Vietnã, a injustiça racial e pobreza exigissem ativismo social político ao velho estilo, a luta do dia a dia era contra um inimigo muito mais temível, pois, ele é quase imperceptível, já que é uma forma social que se mistura à cultura, ao dia a dia, engendrando uma outra realidade para ser gerenciada pelo o que ele chama de tecnocracia. Essa forma social, como era (ainda é) mais desenvolvida nos Estados Unidos como em outra sociedade por ter atingido um alto grau de desenvolvimento industrial dentro de uma integração organizacional que busca eliminar toda brecha a anacronismos que impedem o progresso e a modernização, usa manipulações puramente técnicas para atingir seus objetivos, transformando tudo em número e estatística. A tecnocracia adquiriu técnicas invisíveis que permeiam e modelam o olhar do coletivo, incorporando valores como se fosse o ar que se respira, pois afeta diretamente o inconsciente,

o sonho, criando uma cosmogonia e novos mitos. A contracultura surgiu ali para alterar todo contexto cultural por onde abarcava a política.

Jim Morrison viveu esse sonho e a busca pela imagem perfeita do sonho que se deparou com a realidade cheia de embriagues *“que não se preocupa com o indivíduo, pretende até a aniquilação do indivíduo e a sua dissolução libertadora por um sentimento de identificação mística.”* (NIETZSCHE, s/d., p. 25). Fenômenos artísticos da natureza que todo artista “imita” em sua busca e criação. Toda busca e criação se desenrolam dentro dessa estética natural; de um lado a força apolínea com seu sonho e perfeição, a bela aparência e de outro lado a força dionisiaca com sua embriaguez que expõe a realidade crua, visceral. Quando Jim Morrison percebeu o jogo, jogou com o jogo.

Para que esse sujeito histórico, chamado Jim Morrison, seja compreendido melhor é necessário decodificar o mito em que viveu e o impulsionou secretamente em suas ações e história, já que sua alegoria ao mito foi a busca por respostas e paralelos à sociedade moderna em que o encaixava como produto e assim, tentava desvencilhar dos grilhões da imagem (que ele também criou e alimentou) e das lentes dos “curiosos” e donos do mercado que o projetaram.

O surgimento da TV na década de cinquenta nos EUA levou às famílias a imagem e o padrão do sonho americano, tornando-se veículo de formação de sentidos e mitos. Na década de sessenta artistas da contracultura vão contestar o sonho americano, mas a arte vem como pacote do mercado. O maior concerto de música realizado até então, em 1969, Woodstock foi registrado pela câmera mágica, o olho que tudo capta e mostrou ao mundo a contestação de uma geração a esse modelo norte-americano, mas mostrou também o quanto era possível transformar toda contestação em produto e mercado.

A câmera fotográfica, a deusa todo-poderosa, satisfaz-nos desejos
de onisciência. Espiamos os outros dessa distância e
ângulo: pedestres que passam cá e lá
na lente como insectos aquáticos raríssimos.
(MORRISON, 1987; The Lords: vs, 1-4, p. 17).

A toda poderosa deusa criadora de imagens, a câmera que projeta na TV e no cinema os sonhos que articulam com os mitos secretos de cada um, satisfaz os sonhos de grandeza e o mito da salvação. Assim, essas imagens são representadas como raríssimos seres que tais peixes no aquário ou insetos não percebem o que está à sua volta, água ou ar. E mais:

O cinema evoluiu em duas direções.

Uma, o espetáculo. Juntamente com a Fantasmagoria, tem
por fim criar um substituto total
ao mundo dos sentidos.

A outra, as cabines para espreitar mulheres,
a cujo domínio tanto pertence o erotismo como os incon-
troláveis ritos da vida real, imitação de um buraco de fechadura
ou da janela do voyeur, sem cor, nem som,
nem grandeza.
(MORRISON, 1987: The Lords; VS, 1-9, p. 65).

A toda poderosa deusa câmera que cria filhotes mitológicos e os projeta na tela da TV ou cinema une o espetáculo à fantasmagoria, ou seja, pessoas que se tornam mitos em canais de cooptação e reprodução em massa para substituir o sentir em um sentido já dado como exemplo. Isso se torna um jogo de erotismo reproduzindo os ritos da vida real, no qual a tela se assemelha à um buraco na fechadura em que se pode ver e sentir prazer olhando a intimidade alheia sem ser visto. Isso substitui a experiência, satisfaz o desejo de forma efêmera, criando um vínculo de dependência cada vez mais acentuada, pois ali não há risco, não há contato com a vida. Vendo e ouvindo esses cânticos ritualísticos projetados na tela garantem a paz a si mesmo, apaziguando qualquer busca além.

Baudelaire na Paris do século XIX se viu também enredado no dilema tempo mítico versus homem histórico, pois este seduzido pela tecnologia se torna um produto dela, frio e calculista que transforma todos em números. Para não se tornar mais um número ele se refugia em sua poesia, pois “na época do poeta, a fotografia e o folhetim foram as vedetes que ajudaram a transformar o artista em mero número, um entre tantos. (MENEZES, 2014, p.56). Assim ele escreve: *“nesses dias deploráveis, surgiu uma nova indústria, que muito contribuiu para confirmar a tolice de sua fé e para destruir o que de divino no espírito francês.”* (BAUDELAIRE apud MENEZES, 2014, p. 56). A fotografia se tornou a tela do cinema em seus rituais mitológicos, produzindo em massa seus mitos.

Mais de cem anos depois os Estados Unidos da América se tornam o maior exportador de imagens e sonhos do planeta e tudo que ele produz, reluz em um grande espetáculo via Hollywood. Jim Morrison foi estudante de cinema da Universidade da Califórnia e percebeu que as imagens criadas na tela eram como as imagens resgatadas e visualizadas no inconsciente da natureza pelo xamã. Incorporado e identificado com essa visualização e os símbolos do passado, os confronta com os símbolos do “presente”, procurando construir uma estética de proteção diante dessa continuidade esmagadora e cada vez mais especializada e tecnológica da indústria.

Decodificando os mitos naquilo que Marcelo Marques chama de *práxis mítica*, em que “o mito é uma coisa viva, faz parte do que os gregos chamavam *phýsis*, realidade emergente e viva” (MARQUES, 1994, p. 22) e “o todo do *Kósmos*, as práticas e instituições sociais, os fenômenos psíquicos adquirem sentido ao serem inseridos em genealogias que remontam às origens últimas de todas as coisas” (MARQUES, 1994, p. 23), podemos resgatar indícios, vestígios de um conhecimento que marca e demarca a vida. Essa relação do mito com o discurso narrativo nos remete a uma busca pela origem, ou seja, um retorno às raízes, portanto, ao contarmos com esse conjunto de enunciados somos afetados e perfurados por estilhaços que nos fazem voltar, seja na origem de uma sensação ou na origem do próprio homem. Analisar o “*por que somos o que somos agora*” (grifo meu), é compreender melhor o sentido da história.

Os poderes do Yoga. Ser invisível ou diminuto.
 Ou gigante tocando as coisas longínquas.
 Mudar o curso da natureza. Partir para toda a
 Parte no espaço e no tempo. Convocar os mortos.
 Exaltar os sentidos, captando imagens inacessíveis
 De acontecimentos noutra mundo, nas zonas profundas
 Da nossa mente e das outras mentes.
 (MORRISON, 1987: *The Lords*, vs, 1-7, p. 17).

Portanto, práticas meditativas da Índia comuns ao hinduísmo e ao budismo são formas que o homem mitológico encontra para sair desse estado preso ao medo do destino e libertar-se da história. O praticante de *yoga* une-se à natureza e, ao tornar-se pequeno com a prática meditativa, ocorrendo a sua dissolução na natureza, o homem se torna gigante, pois alcança conhecimentos distantes tais qual o xamã que volta com os “olhos vermelhos” de êxtase pelo que viu no mundo espiritual. Capaz de mudar o curso do destino, pois aprendeu o ensinamento dos ancestrais e conseguiu captar o sentido das imagens na profundidade da mente da natureza. Como já foi dito, só Jim Morrison entre os integrantes da banda The Doors não participou da escola de meditação transcendental do Maharishi Mahesh Yogi em 1965, pois ele acreditava no caminho do xamã e do efeito visionário do transe causado pelas drogas, ou seja, um dionisíaco nato. Porém, Jim Morrison chegou a escrever uma música para o Maharishi, *Take it as it comes* (Aceite o que vier) que saiu no primeiro LP (*Long Play*) da banda em 1967. O interessante é notar que o período dos *beatniks* na década de cinquenta com Kerouac e Allen Ginsberg, líder e inspirador do *flower Power* (poder da flor) injeta na contracultura nos anos sessenta a filosofia Oriental e em pleno *Woodstock* em 1969 havia *yogues* praticando *yoga* e meditação com as pessoas. A declaração de Kerouac “*Tudo me pertence, porque sou pobre*” revela, de acordo com Willer (2014), a profissão de fé de um

outsider, um retorno à simplicidade diante da complexidade tecnológica e progressista norte-americana. Associada ao budismo o caminho se faz de despojo e simplicidade para a superação da contingência e da necessidade, pois, as necessidades que não se bastam são criadas por uma complexa engenharia social.

A força literária da poesia de Jim Morrison está carregada de uma memória mitológica e tal qual o mito a literatura possui uma função religiosa e poética e *“as duas combinam-se para permitir o acesso do homem ao divino e, ao mesmo tempo, do homem a si próprio, isto é, para que ele possa refletir-se e contemplar-se”* (MARQUES, 1994, p. 24). E como diz Marques *“o mito torna possível o humano, e o faz poeticamente”* (MARQUES, 1994, p. 24), assim podemos ver a potencialidade da literatura como hábito de vida que inspira quem escreve e quem ouvi ou lê.

Por dentro do sonho floresce o sono vestindo o teu corpo
como uma luva. Afinal liberto do espaço e do tempo. Apto
a dissolver-se no verão que corre.
(MORRISON, 1987: The Lords, vs, 1-3, p. 22).

Dentro do sonho, o homem histórico esta vestido em imagens oníferas, mas o homem mitológico se liberta do tempo e do espaço e acorda apto a viver os ciclos da natureza, pois ele retorna renovado.

O mito então tinha a função de regenerar o homem em sua natureza e criar um vínculo entre os grupos comunitários em sua organicidade física e espiritual. Apesar de personagens, lugares ou acontecimentos imaginados, os mitos *“sempre expressam verdades que são básicas para um grupo humano.”* (AMADO, 1995, p. 54). Assim, são transformados em símbolos para serem lembrados, agrupando e criando identidades. Entretanto, *“a escolha desses elementos não é casual; como a memória e a história, o mito é seletivo. Os elementos escolhidos, as “ideias básicas” – chamadas de arquétipos por Carl Jung – devem expressar noções e emoções com as quais a maioria do grupo se identifica.”* (AMADO, 1995, p. 54). Os mitos não têm compromisso, assim como na literatura, de reproduzir o real, mas possuem a potencialidade de *“simbolizar grande número de acontecimentos e emoções em uma única cena ou momento, e também podem abrigar contradições.”* (AMADO, 1995, p. 54-55). E essa potencialidade ultrapassa fronteiras de classe e cultura circulando em diversos significados através do tempo e do espaço sendo manipulados como fonte de poder, tanto individual quanto coletivo, grupo, família, governo ou nação, mas sempre socialmente

determinado. Contudo, os símbolos criados são frutos de símbolos do inconsciente da natureza, portanto os mitos criados representam a força secreta e propulsora da história.

A história e mito eram indistintos, *“os gregos antigos chamavam os mitos de ‘histórias verdadeiras’, para diferenciá-los das ‘falsas histórias’ as fábulas e os contos de fada.”* (AMADO, 1995, p. 57). Com a separação da história do mito, a narrativa mitológica foi rejeitada como irracionais e fantasias, pois a história passa a ter a concepção de conhecimento exato, verdade e ciência. Mas, *“essa concepção não leva em conta que racionalidade, ciência e verdade podem ser historicamente construídas.”* (AMADO, 1995, p. 57). Diante das transformações e mudanças constantes nas narrativas históricas, muitos historiadores estão incorporando elementos que antes eram impensáveis como subjetividades, emoções, significados e mitos, assim a história abre um leque de possibilidades de ver um mesmo objeto. Contudo, *“mito e história entrelaçaram-se várias vezes, ignoraram-se mutuamente, complementaram-se, opuseram-se um ao outro.”* (AMADO, 1995, p. 58). Entretanto, o mito não desapareceu, encontra-se escondido nas pulsões das criações e ações do homem fazendo e tentando se salvar da história.

Tens de enfrentar
A tua vida
Que está a passar sorrateiramente
Por ti
Como uma serpente
Enrolada em êxtase

Baba de caracol

Tens de enfrentar
O inevitável
No fim de contas
Ossos Sangrentos apanhou-te!
(MORRISON, 1993; Últimos escritos: You must confront, vs, 1-11, p. 45).

A serpente enrolada na árvore do conhecimento do bem e do mal no centro do jardim do éden judaico-cristão, a serpente sagrada dos Hindus, a serpente mágica *Kundalini*, a serpente emplumada e o caracol (simbolizando a vida em espiral) dos Astecas, e as serpentes na cabeça da Medusa grega são símbolos eternos e universais de desafios e mistérios que variam de acordo com que uma cultura a experienciou. Viver é enfrentar e encarar a vida como ela é, em seu ciclo de construção e destruição, na baba do caracol e em meio aos perigos serpentinos da tentação e do êxtase descobre-se o poder da imanência, vive-se a eternidade no agora, pois no final a morte inexoravelmente te aguarda. Jim Morrison foi um autêntico dionisíaco, pois procurou viver até o tutano dos ossos o que ele acreditava como

homem mitológico e poeta xamânico. Era chamado o Rei Lagarto, pois tinha uma afinidade simbólica com esse réptil que se regenera ao ter a cauda decepada e também com as cobras que representam o inconsciente e as forças que mais tememos (a serpente no centro do Éden). Jim Morrison escrevia tal qual o réptil que rasteja e entra nos buracos profundos da mente da natureza e traz o pó das profundezas. Sua poesia é uma celebração à vida e ao agora, portanto uma fenda na obscuridade do eterno presente e sua travessia. E Jim Morrison sabia o que estava fazendo, ele não era apenas um louco *rockstar* com suas manias e bebedeiras, pois em suas apresentações com a banda ele testava a multidão levando-a de um lado a outro em suas pulsões. Ele dizia que fazia a multidão, em sua excitação ultrapassarem a linha de segurança do palco e percebia que as pessoas quando levadas a romper as fronteiras, os seus limites, elas não sabiam o que fazer. Fazia esses testes porque sabia das pulsões dionisiacas e apolíneas lendo Nietzsche e havia lido o livro “Vida contra Morte” de Norman O. Brown. Sendo que este faz uma análise da história no viés psicanalítico de Freud, em que a impressão que se tem, é que a humanidade mesmo com toda sua luta e progresso não tem noção do que realmente quer, pois nossos verdadeiros desejos são inconscientes. E o pior é que somos incapazes de nos satisfazer e nessa voracidade insaciável, somos agressivos e hostis com a vida, caminhando a passos largos a uma autodestruição. Portanto, *“com os olhos abertos, e quando a folha da figueira não mais esconde nossa nudez, nossa atual situação é sentida como crise trágica em toda a sua realidade concreta.”* (BROWN, 1974, p. 10). Assim na história temos criado “folhas de figueira” para tampar o que mais espantamos e temos pudor, nossa nudez e nossa verdadeira natureza. O mito se desdobra em criações e ações na história e assim sempre retornamos ao mito. E a poesia de Jim Morrison é uma Ode à vida e às suas obscuridades.

Parece vulgar o olho
Dentro da sua feia concha.
Abre, descobre
Todo o teu brilho
(MORRISON, 1987: The Lords, VS, 1-4, p. 24).

Em sua memória e consciência mitológica Jim Morrison busca no mito um olhar diferenciado dos horrores da história trágica o seu sentido e brilho. Porém o seu retorno ao mito e a um passado nostálgico não tinha a intenção de retorno, mas o de compreender melhor o presente e vivê-lo da melhor forma em intensidade. Esses versos remetem ao poeta visionário romântico inglês William Blake que dizia *“Se as portas da percepção se desvelassem, cada coisa apareceria ao homem como é, infinita. Pois o homem se enclausurou*

a tal ponto que apenas consegue enxergar através das estreitas frestas de sua gruta.” (BLAKE, 2007, p. 30). Para conhecer a verdadeira natureza do homem é preciso senti-la e não escondê-la ou condená-la como foi feito na história. Os mitos mostravam essa natureza e tinha como mensagem pedagógica de experimentação mostrar a travessia do homem a outro patamar de existência. A consciência trágica é despertada com a percepção do olhar no inconsciente da natureza e consequentemente do homem.

E mergulhado nesse inconsciente da natureza as nações são forjadas como baluartes de salvação, em uma concepção transfiguradora mitológica, que exploram e manipulam os símbolos com efeitos de dominação. A maioria dos jovens na década de sessenta já não aceitava mais essa velha história, enquanto Estados Unidos interferiam na vida e morte de pessoas no sudeste Asiático, na América Latina, financiando os golpes militares (inclusive o do Brasil em 1964), África e em todos os lugares que lutou por sua zona de influencia, com o simples pretexto de ser o salvador e exemplo de democracia no planeta. Os hinos criados por cada nação é o cântico ritualístico do mito que é territorializado novamente em prol do sacrifício. Assim, o mito é utilizado de forma destruidora. Por isso, Jimi Hendrix, o mito da guitarra, na manhã de 18 de agosto no festival de Woodstock “destruiu” o hino norte-americano “The Star Spangled Banner” com seu solo de guitarra, imitando lançamento de bombas, explosões e barulhos de guerra.

Os mitos estão relacionados com as grandes travessias da humanidade, ajudando-a a formar as grandes civilizações e onde se encontre uma grande civilização, ali estará um mito edificando, um grande mistério ou uma grande mitologia. Os mitos são pistas para as potencialidades da vida, é a busca que vai além do cotidiano, do bem e do mal no terror das obscuridades, e é a própria experiência de vida culminada através de uma busca, um encontro e de um sacrifício. Os mitos são atemporais e, em seus estudos, Campbell pôde perceber numa escala geral dos problemas levantados, que estes mitos *“são mais genuinamente humanos que especificamente culturais.”* (CAMPBELL, 1988, p. 10), pois têm uma relação com as cerimônias iniciáticas e os estágios da vida. Cita o exemplo da passagem da infância para a fase adulta e da condição de solteiro para a de casado, em que cada passagem é um rito, onde criamos representações e símbolos que sempre estarão presentes em nossa memória.

Ataque súbito
Apunhalado & mutilado mas sem
dor sem morte

Zona de silencio
com energia repentina

estranheza muda
 & consciência
 mui incomoda para o espírito
 vivente c/ amor & risos
 & doces memórias de melhores
 tempos
 quando falávamos & as palavras
 tinham forma suave junto
 de uma fogueira
 (MORRISON, 1993: Últimos escritos: Sudden Attack, VS, 1-14; p. 49).

Memória que retorna em sua musicalidade, um *ritornello* (barra de repetição na partitura musical) que possui diversidades de notas e variações relativas que retornam ao tom original. Na forma que a vida e o tempo vão desenhando as histórias, os risos, barulhos e amores nesses tempos vão matando (sem morte) e mutilando (sem dor), deixando um incomodo na consciência que não se sabe o que é na zona de silêncio. Deixamos de fazer fogueiras que iluminam nossas consciências, onde hoje as palavras são impostas e dadas como enlatados em prateleiras. A fogueira se tornou a TV que ilumina as noites profundas. A mensagem das palavras foi vítima de um ataque súbito de mutilação.

Captando a mensagem dos símbolos o conhecimento virá em forma de experiência de estar vivo, pois “*o que estamos aprendendo em nossas escolas não é sabedoria de vida. Estamos aprendendo tecnologias, estamos acumulando informações*” (CAMPBELL, 1988, p. 10) e, sendo assim, o estudo do objeto hoje em dia predomina em relação ao sujeito, afastando-o de si mesmo e da vida, transformando-o em objeto também. A descrença nos mitos, ou no conhecimento que se pode extrair deles para a vida, ou do encontro consigo mesmo, deixa uma incompletude, uma ruptura que é facilmente preenchida pela política de subjetivação que é lançada sorrateiramente pelas instituições abarcando o sujeito numa rede de agenciamento.

Os mitos são criados na busca da comunhão entre unidade e os princípios eternos da criação, e essa busca deixam seus rastros e símbolos para a posteridade. Serviam como guia para um estilo de vida, como enfrentar os desafios e fracassos da vida, seria uma transformação espiritual a ser vivenciada pelo indivíduo. De âmbito universal passa-se ao particular num parâmetro de tradução e de transcendência.

Traduções do divino
 em todas as línguas. Os Blues,
 Os discos põem-te no alto,
 em exércitos / em frequências velozes.
 O novo sonhador cantará
 ao espírito c/ pensamentos
 libertados pelo discurso.

Estações piratas da mente. TV de Las Vegas

Espectáculos de meia-noite.

(MORRISON, 1993: Últimos escritos: Translations of the divine, vs, 1-9, p. 53).

E a transcendência Jim Morrison encontrou no espírito da música, no blues que, em sua tradução, o tirava da frequência do discurso e espetáculos do senso comum, empalado pela mídia, para embalá-lo em outras frequências sonoras. Tal qual os Aedos na Grécia Antiga e os trovadores da Idade Média, a força dos bluesmen, cantores de blues que surgem para enfrentar a escravidão nas lavouras de algodão nos EUA, possuem a força mitológica e pedagógica, de uma forma ou de outra, do homem que luta contra o seu destino. Grandes mitos do blues, como Robert Johnson, Muddy Waters, Lightning' Hophins, Budy Guy, John Lee Hooker e B. B. King nasceram nessa luta dentro de um contexto de segregação bem arraigado nos Estados Unidos. Luta, então, que não se fez apenas nas lavouras de algodão, mas pelos direitos civis e contra a discriminação racial em pleno século XX através de batalhas enfrentadas por Marthin Luther King, levando em conta a decisão da Suprema Corte em 1954, proibindo a segregação nas escolas, boicotes a ônibus e mobilizações organizadas por mulheres como Rosa Parks (que chegou a ser presa por não se levantar e oferecer sua poltrona no ônibus a um branco), Jo Ann Gibbson Robinson e Ella Baker. Assim o poeta xamã em suas travessias para o outro lado busca em outros mundos e retorna em outra sintonia e linguagem com esse mundo.

Como perdemos o contato com esse tipo de linguagem, que é pensada através de imagens, ou seja, as metáforas que transbordam em toda mitologia, e como diz Campbell *“nosso pensamento é predominantemente discursivo, verbal e linear. Há mais realidade numa imagem do que numa palavra”* (CAMPBELL, 1988, p. 64), foi renegado de certa forma uma transcendência; e o uso das drogas e toda busca nesse sentido remete a uma relação de experiência que não é permitida no dia a dia.

O mito para Campbell é de duas espécies; uma que consiste na relação do indivíduo com ele mesmo, com sua natureza ou mundo natural o qual pertence, e outra que é o mito sociológico que liga esse indivíduo a uma sociedade, a um pertencimento social e cultural. Mas como o pensamento Ocidental condenou o primeiro, ou seja, o ser natural, este passou a um ser orientado sociológico, perdendo seu elo consigo e a natureza. Ao pensar que a razão iria conduzi-lo a emancipação ou controle da natureza, houve talvez um grande equívoco, pois o homem se esqueceu de que ele faz parte dessa natureza e ela não está somente fora dele. Contudo, esse tipo de pensamento como diz Campbell vem sendo impregnado na mentalidade Ocidental desde o primeiro milênio antes de Cristo e com o cristianismo que o herdou, assim

a condenação bíblica separa Deus da natureza e a condena. Assim matamos Deus, “Deus está morto” disse Nietzsche e todo mito que vivifica. Na tragicidade desse ambiente, um ser castrado de sua parte natural tem sido criado, sendo apenas um ser social e cultural. Tal qual um Prometeu acorrentado nas rochas da vida, suas entranhas tem sido devoradas pelos abutres do dia a dia.

Ouve agora isso:
Vou falar-te acerca da
Rádio Texas & do Grande Ritmo
Suavemente impelido lento & louco
como qualquer nova linguagem

Atingindo a tua cabeça
com a fria & súbita fúria
de um mensageiro divino
Deixa-me falar-te acerca
Da dor de coração & da perda
de Deus
Errando, errando
Numa noite sem esperança

Os negros na floresta
brilantemente emplumados
deixa-me mostrar-te a donzela
com alma de ferro forjado
Aqui fora no perímetro
não existem estrelas
Aqui fora a gente está pedrada
imaculada
(MORRISON, 1993, Now listen to this, vs-1-22, p. 129).

Os bluesman que tocam suas músicas lentas e loucamente suaves são como mensageiros divinos que atingem de forma súbita e furiosamente sua mente, porque exprimem suas dores e sua luta contra a segregação nessa terra e noite sem esperança. Ecoa errando, errando com a perda do Deus. Diante dessa terra os movimentos como os Panteras Negras surgiram como *Black Power* (Poder Negro) os negros brilantemente emplumados, para lutar pelos direitos civis e forma tão explosivos em seu potencial que assustaram tanto os conservadores quanto os progressistas nos EUA. Organizados em 1966 eram inicialmente uma patrulha que circulavam nos guetos negros para proteger os seus moradores da violência praticada pelos segregacionistas brancos e da brutalidade policial. Depois, os Panteras Negras acabaram por se tornar um grupo revolucionário marxista que propunham entre outras coisas, abolir todo imposto e indenizar os negros por séculos de exploração branca. Vestidos totalmente de pretos com suas boinas negras muitos radicalizaram buscando a luta armada para atingir seus objetivos. Entre os integrantes mais conhecidos estava Angela Davis, uma das precursoras do feminismo. Cada movimento nesse período era uma luta revolucionária de

libertação, como a mulher que buscava mais liberdade e espaço. Diante de tanta explosão revolucionária, alguns de forma petrificada imaculadamente observavam. Esse era o momento que cada movimento buscava uma relação mais íntima com sua própria força natural e instintiva.

Nossa vida está ligada inerentemente aos mitos e aos mistérios da natureza e quando o homem contemporâneo ou pós-moderno, seja qual o nome que o qualificar, esqueceu-se de si e desse elo, ele desenhou nas paredes de suas grutas uma angustiante tragicidade dialética dionisíaca-apolínea. Uma luta carnal e mitológica entre a ordem e o caos na caverna do esquecimento foi travada por Jim Morrison.

Nada. O ar lá fora
Queima os olhos.
Vou arrancá-los
E livrar-me da queimadura.
(MORRISON, 1987: The Lords, VS 1-4, p. 25).

Jim Morrison em sua trajetória com a banda, de 1965 ao início de 1971, atingiu, como diz Luiz Antonio Giron em um artigo na showbizz de 1996, uma feição estética niilista e surreal. E essa imagem foi adorada no altar da indústria de espetáculos e em 1991 foi lançado o filme de Oliver Stone acentuando tudo aquilo que Jim Morrison não gostaria; suas bizarrices como estrela do rock. Jim Morrison havia se tornado capa da revista *Rolling Stone* (símbolo maior da música pop) como *sex symbol* e, no final de 1970, Jim Morrison resolveu engordar e deixar a barba crescer na tentativa de quebrar com a imagem q ele tinha alimentado e criado dele. Com uma imagem antiglamourosa, Jim Morrison rejeitava o que o ar “lá fora” havia lhe queimado os olhos, portanto era preciso acabar com aquela farsa de adoração, arrancando-lhe os seus próprios olhos, ou seja, a sua forma de encarar aquele estrelato. Tal qual Édipo que furou os olhos depois de ter conhecimento de seu destino, Jim Morrison também o fez em sua forma metafórica e mitológica, afastando-se da banda em 1971 e indo para Paris para dedicar-se à poesia, seguindo as travessias e passos do mito.

Mito que para Campbell tem basicamente quatro funções que são a mística (o dar-se conta dos mistérios do universo e do indivíduo, e o espanto e abertura para a consciência desse mistério), a cosmológica (a forma do universo, sem alienar o mistério que o acompanha), a sociológica (princípios éticos e suporte para uma determinada ordem social), e a função pedagógica (como viver sob diferentes circunstâncias). Temos tempo pra refletir sobre essas ponderações? A ciência tem nos dado todas as respostas e não cabe a nós respondermos. Ele ainda coloca que,

mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. Vêm de tomadas de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica. E o único mito de que valerá a pena cogitar, no futuro imediato, é o que fala do planeta, não da cidade, não deste ou daquele povo, mas do planeta de todas as pessoas que estão nele. Esta é a minha ideia fundamental do mito que está por vir. E ele lidará exatamente com aquilo com que todos os mitos têm lidado – o amadurecimento do indivíduo, da dependência à vida adulta, depois à maturidade e depois à morte; e então com a questão de como se relacionar esta sociedade e como relacionar com o mundo da natureza e com o cosmos. (CAMPBELL, 1993, p. 33).

A perda ou afastamento desse contato tem aberto feridas, e assim o sujeito debilitado se torna alvo fácil de investidas de uma política que fabrica identidades como símbolos inconscientes do mito. Uma identidade sempre promete o bálsamo para a cura, o encontro consigo mesmo e a completude enfim. Entretanto, para Campbell, o único mito que valeria a pena pensar seria a do planeta, ou seja, buscar compreender melhor a relação do homem em relação à natureza para que ele possa amadurecer e saber o que fazer para que todos vivam melhores sem depredá-la e causar desarmonia. E, hoje em dia, podemos verificar que a maior preocupação e problema do mundo estão relacionados ao meio ambiente.

Os mitos de nossos dias surgem na ruptura com o banal e a camisa de força do cotidiano e são criados na tentativa de se preencher as lacunas e as falhas que o esquecimento impõe na memória. Ou ainda, são como pistas, e o fio de Ariadne que nos apegamos na tentativa de se sair do labirinto, pois o homem-animal (minotauro) está à espreita, entretanto os mitos são cacos de espelhos quebrados pela razão possibilitadora de demolição em nome do progresso, que impermeabiliza o olhar e o sentir das forças primordiais esquecidas.

Jim Morrison acreditava que essas forças primordiais são inerentes ao ser humano, acreditava que são como se fossem o frescor da infância, um estado de inocência, liberdade e espontaneidade que se perderam no racionalismo adquirido. E, como diz Luis Antonio Giron (1996), no mesmo artigo da ShowBizz, que Jim Morrison apocalíptico percebeu no éden tecnológico uma forma inútil de esconder a tragédia do ser humano. Quando a mecânica da vida nos abocanha criamos racionalismos, conceitos e armaduras para sobreviver; assim é sentido que o estado paradisíaco (estado de consciência de si, liberdade) foi perdido. Somos induzidos mecanicamente a várias formas do encontro consigo mesmo, como exemplo a autorrealização através do trabalho, títulos e a busca de novas sensações através de uma variedade de drogas, mas isso só tem criado dobras e lacunas.

Quando Carlo Guinzburg faz a pergunta, de forma provocativa, “*somos nós que pensamos os mitos ou os mitos que nos pensam?*” (GINZBURG, 1989, p. 217) e diz que Levi Strauss optou pela segunda, afirma que esta resposta está carregada de equívocos e de

irracionalismos de um eu interpretante. Mas é a interpretação que traz sentido e lógica e *“isso é naturalmente correto, mas há que se reconhecer aqui que a atribuição de sentido não é uma variedade deplorável do pensamento histórico, pelo contrário, é um elemento essencial da sua lógica. Sem atribuição de sentido, a historiografia simplesmente não seria possível.”* (RUSEN, 2011, p. 267). Isso demonstra também que podemos analisar como interpretamos determinada época que revela e resgata o eterno presente e, portanto, retorna ao mito, o eterno que molda o presente, já que, como diz Marques, *“no fazer poético o mito é recriado e adquire características propriamente literárias”* (MARQUES, 1992, p. 27), mas,

o mito opera através de representações cuja apreensão se dá pela vivência. Ele é vivo enquanto é vivenciado. E na excessiva proximidade da vivência, na confusão e indistinção do vivido, ele se esconde, se furta ao esclarecimento. Por isso, nós, ocidentais, intoxicados de racionalismos, somos capazes de perguntar: mito, o que é mito? Ainda existem mitos? Como o peixe dentro d'água perguntando: água, o que é água? Existe água? (MARQUES, 1994, p. 33).

Assim, Marques possibilita com essa concepção de mito e vida uma abertura para uma melhor compreensão de nossos irracionalismos através da ficcionalidade do mito. Desmitificar o mito Jim Morrison revelando em sua poesia o humano que lutou em sua contingência, em seus limites como sujeito histórico contra os simbolismos de seu tempo e em si mesmo é resgatar o seu eterno presente. Trazer a memória em sua potencialidade é viver na escrita sua intensidade e, portanto, resgatar o seu eterno presente. Isso é ser contemporâneo e ao mesmo tempo ir ao mito, ao arcaico, pois

de fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próxima da *arké*. Isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEM, 2010, p. 69).

Uma escultura da antiguidade ou uma pintura da Renascença, apesar de sua distância no tempo e espaço, possui sua contemporaneidade em seu devir histórico que pulsa no presente olhar. Há um intercâmbio e uma comunhão do olhar do passado com o olhar do presente. É colocar em relação consigo mesmo todo o instante do passado.

O mito é reatualizado pelo poeta que o ritualiza em seus versos, o corte com o tempo cronológico o leva a adentrar em outro mundo *“passando a viver no tempo primordial, no*

Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez. É por isso que se pode falar no “tempo forte” do mito: é o Tempo prodigioso “sagrado”, em que algo de novo, de forte e significativo se manifestou plenamente.” (ELIADE, 1972, p. 22). Assim, ele se manifesta novamente na memória e se contemporaniza na lição criadora e nas aspirações do poeta. Os mitos são os “trieiros” que, em meio à secura do tempo, rasgam o sertão e direcionam à nascente. A História vai usurpar e herdar essas diretrizes delineando em seu sistema nervoso os movimentos e ações do indivíduo *“e o mais surpreendente é que, mais do que em qualquer outra parte, ele sobrevive na historiografia.”* (ELIADE, 1972, p. 102).

Jim Morrison leu Joseph Campbell e tentou vivenciar no mito a experiência perdida buscando respostas para sua angustiante fome que carcomia a confortante imagem de si criada por ele próprio, pela mídia e pelos fãs no cenário musical. Entretanto, decodificar o mito e extrair da poesia de Jim Morrison, em sua abstração, subjetividade e ficcionalidade uma objetividade e um resgate de uma temporalidade histórica é dar uma nova possibilidade de interpretação para o presente.

1.2 MEMÓRIA E VIDA

Contudo, Jim Morrison procurou uma interpretação para o seu presente, buscando em outras temporalidades, memórias e olhares que constituíram o seu olhar. Portanto, decodificar o mito Jim Morrison é resgatar e absorver sua experiência para o presente, não para idolatrá-lo e novamente alimentar a máscara do mito, e sim, procurar aprender com seus erros, mas também aprender com suas percepções em relação ao que viveu e em relação à sociedade norte-americana criadora de símbolos de consumo da qual foi vítima. A memória resgatada através de sua poesia revela essas percepções que o deslumbrou ou o assombrou em determinado momento de sua evolução desde a sua formação intelectual, quanto profissional como poeta, cantor e letrista da banda. Memória separada de vida, de seus hábitos e ligações, ou seja, sem a compreensão dessa organicidade, pode possibilitar a criação de qualquer coisa que a absorva como identidade.

Metamorfose. Objecto cortado do nome,
dos hábitos e ligações. Separado, torna-se apenas
coisa, em si mesma. Quando tal desintegração
em pura existência se completa, o objeto
fica livre de devir absolutamente qualquer coisa.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs, 1-5, p. 78).

Tal qual Gregor, de Kafka, (do qual Jim Morrison era leitor) que se vê metamorfoseado em animal inominável ao despertar na manhã devido aos seus hábitos e ligações com uma vida mecanicista e arbitrária, quando nos afastamos de nossa verdadeira natureza, devido aos hábitos que a vida nos impõe, metamorfoseamos-nos em animais, em objetos inanimados. Separados de nós mesmos, da experiência de nossos sonhos e desejos, tornamo-nos coisas em si fáceis de ser manipuladas e absorvidas em identidades alienadas. Nessa coisificação os artistas se metamorfoseiam em mitos de nossos tempos vendidos como objetos de adoração. As ideologias de nossos tempos engessam a memória em franca manipulação arbitrária, pois ela está separada dos hábitos, ligações que a fez se tornar memória. A memória dos ataques com bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki ocorridos no final da Segunda Guerra Mundial separada de suas ligações, símbolos, signos e hábitos se metamorfoseia em qualquer coisa alienada do real. Se a história é uma construção, cabe à historiografia juntar os fragmentos para se ter uma leitura mais profunda dos símbolos para vislumbrar a unidade.

O sujeito afirma <<primeiro vejo coisas diversas
a dançar... e só então tudo se torna gradualmente
Uno.>>
(MORRISON, 1987: The Lords: vs ,1-3, p. 79).

Como numa orquestra sinfônica com sua diversidade instrumental que possui suas ligações que dialogam entre si formando uma uníssona harmonia, mesmo tendo os tons dissonantes. Pegar a imagem de Jim Morrison como um todo sem desmembrá-lo para entender como ele se formou como ser humano, como intelectual criador e consumidor de símbolos e como profissional, sua memória pode se tornar um dínamo de cópias errantes ou pedras rolantes. Como diz Pedro Só, em artigo sobre Jim Morrison na Showbizz de 1996, intitulado “*O poeta Jim Morrison segue inspirando loucuras 25 anos depois do fim*”, que 25 anos depois da morte do cantor o mercado ainda sugava a sua imagem e todos queriam o seu rosto bonito, sua música, seu carisma sexual, seu olhar perdido de Rimbaud californiano e suas pajelanças que fazia no palco, ou seja, uma reprodução em massa. A mídia sempre alimentou e criticou a memória mítica do Jim Morrison sem revelar porque o ser humano James Douglas Morrison criou essa imagem e o quanto ele se angustiou buscando uma travessia para o outro lado. Sem saber que Jim começou a odiar toda essa adoração e o que estava atrás dos símbolos que criou, as identidades são criadas em cima de uma memória falsa. Nesse jogo imagético do ser e não ser os dados são lançados no tabuleiro e os dardos incandescentes incendeiam memórias de bandeiras flamejantes. Como diria Rimbaud:

Não há partida. – Retomemos os caminhos daqui,
 carregando meu vício, o vício que deitou suas raízes de
 sofrimento ao meu lado, desde a idade da razão – que
 sobe ao céu, bate em mim, joga-me ao chão e me arrasta.
 A última inocência e a última timidez. Está dito.
 Não expor ao mundo meus desgostos e minhas traições.
 Vamos! A marcha, o fardo, o deserto, o desgosto
 e a cólera.
 A quem me alugar? A que animal é preciso adorar?
 Contra que santa imagem investir? Que corações que-
 brarei? Que mentira devo sustentar? – Em que sangue caminhar?
 (RIMBAUD, 1981, p. 50).

Para onde se corre a memória nos persegue como uma sombra enraizada, portanto não há partida se não se parte da “consciência trágica” (que será trabalhada mais abaixo), ou seja, o partir é estar cômico de sua fealdade e vícios, pois as mentiras e adorações que nos foram deixadas como heranças nos impedem de partir, sair desse estado degenerativo. Rimbaud, poeta francês que nasceu em 1854, e chegou a vivenciar a Comuna de Paris em 1871, escreveu toda sua poesia entre os dezesseis e dezenove anos, período que viajou bastante pela Europa na tentativa de desenraizar e desregrar os sentidos através de viagens e “viagens”. Tal qual o poeta francês que não aceitava nenhuma autoridade e tentou ser além de um dançarino das palavras e atos, um possesso que trás de outro mundo forças para encarar a sua realidade, Jim Morrison escreveu:

Já não temos <<dançarinos>>, os possessos.
 A clivagem dos homens em actores e espetáculos
 É o fato crucial do nosso tempo. Obcecamos-nos
 Heróis que por nós vivem e nós punimos.
 Ah! Se todas as rádios e televisões fossem
 Desligadas, e todos os livros e quadros
 Queimados já, todas as salas de espetáculos encerradas...
 Essas artes de viver por procuração...
 Contentamo-nos com a <<oferta>>, na nossa procura de
 sensações. Deu-se a metamorfose do corpo enlouquecido
 pela dança nas colinas num par de olhos
 rasgando a treva.
 (MORRISON, 1987: The Lords: vs, 1-12, p. 29)

A dança capaz de metamorfosear o olhar que, fortalecido pela busca audaciosa da força xamanica, rasga o véu e a clivagem imposta pelos meios de comunicação imbuídos de dominação, que havia (?) transformado os homens em meros espectadores. Portanto, tudo que nos oferece em mágicos espetáculos arrefece e amortece a procura dos sentidos, daí a busca pelo desregramento dos sentidos na tentativa de um retorno à voz primordial. Criam-se heróis que imageticamente são alimentados e também punidos ou crucificados, fazendo parte dos grandes espetáculos, tal quais os gladiadores escravos que lutavam entre si (ou com feras

selvagens) em arenas, onde no final a plateia decidia o destino do perdedor apenas com um sinal de dedo, o polegar para cima viver, para baixo morrer (hoje se usa o telefone para “matar”). Não que Jim Morrison queria acabar com todas as artes, pelo contrário, como seu pintor preferido era o pintor holandês *Hieronymus Bosch* que via a vida como um inferno, ele quis vivê-la para sentir por si o que se podia aprender metamorfoseado. Contudo, Jim Morrison se sentia como o herói trágico sacrificado no altar dos espetáculos do ser e do não ser da vida.

O “ser ou não ser” além de ser uma questão filosófica, é também uma questão histórica, pois, toda busca pela verdade ou felicidade se projeta, se curva, devido aos modelos sociais e culturais, e é atraída ao centro de gravidade num eterno presente em sua historicidade. História que cada um projeta nas ações e na busca do ser, ou consequentemente do não ser que se desdobra ao se lançar e ser lançado na vida. O ser e o não ser se torna uma questão histórica, pois é na busca que a vida impõe é que se é criado, inventado, entretanto, tal qual a angústia e o medo “que curiosamente, a historiografia, que em nosso tempo deslindou tantos novos domínios, o negligenciou. (DELUMEAU, 2009, p. 18). Os acontecimentos, as relações e as experiências vão formando marcas e identidades saturadas de memória que a medida que o tempo discorre ela forma e se infiltra em outras marcas e identidades que se tornam hábitos que possuem o DNA das marcas originais. O que o homem vive em seu tempo é uma busca ou fuga dessa memória que ele tem, seja ela individual ou coletiva, ela é elástica em sua multiplicidade e particularidades, mas se contrai em determinados momentos. A memória do “aprender a andar” se incorpora no hábito do andar. A dicotomia de memória-lembrança e memória-hábito de Bergson, de acordo com Paul Ricouer

o que faz a unidade desse espectro é a comunidade da relação com o tempo. Nos dois casos extremos, pressupõe-se uma experiência anteriormente adquirida; mas num caso, o do hábito, essa aquisição está incorporada à vivência presente, não marcada, não declarada como passado; no outro caso, faz referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga. Nos dois casos, por conseguinte, continua sendo verdade que a memória “é do passado”, mas conforme dois modos, um não marcado, o outro sim, da referência ao lugar no tempo da experiência inicial. (RICOUER, 2012, p. 43).

Sendo assim, o passado, e a experiência do que se viveu delineia a experiência do presente, e como diz Rusen “o passado é bastante singular: já passou e, no entanto, ainda está presente” (RUSEN, 2011, p. 259). Portanto, o que se fez no passado está incorporado e disfarçado no presente, contudo

Sonhos da fronteira
 Ocasão para pecadores
 viva se parecer
 dada a vaguear
 sozinha pela margem
 Não sou mais
 dado a sussurros
 Sou, dado o coração pulsar
 vida que me é possível
 dado a sussurros
 areias distantes
 (MORRISON, 1993: Últimos escritos: Untrampled footsteps: vs, 1-12 , p. 109-110).

Um dos slogans da contracultura era “seja realista, peça o impossível” e um dos trechos da música do The Doors “*When the music’s over*” diz “*We want the world and we want it... Now* (queremos o mundo e o queremos... agora.)” mostram que os sonhos não tinham fronteiras, que os passos iam além daquele horizonte engessado pela tradição, isso era para os “pecadores”. Os sussurros da tradição foram renegados em prol dos sussurros do coração que concatenavam com o pulsar de outros tempos. Com um questionamento do presente Jim Morrison lança um olhar que projeta luz na obscuridade contingente do passado trazendo, para o presente, as representações de diferença e repetição. Nessa operação ele tenta melhorar o passado e conseqüentemente seu presente. Se o passado está aqui em sua presentificação, detectá-lo e compreendê-lo é melhorá-lo como presente. Agarrou-se à vida como ela é, mergulhando mais profundamente em seus abismos, em seus desesperos e sexualidade latejante. Mas, como Homero apontou alegoricamente quando Ulisses retorna (o retorno do herói) da Guerra de Tróia à sua terra natal *Ítaca*, tendo que passar pelas Sereias e foi amarrado ao mastro do navio para não se deixar levar pelo canto mágico delas, tem-se que estar fortemente “preso” ao seu princípio (o retorno). Enquanto, em seus homens ele colocou cera em seus ouvidos para não serem seduzidos, ele rejeitou a cera, pois quis sentir os seus cantos e encantos amarrado no mastro do navio. Nietzsche também apontou os perigos desse retorno, pois ao sobrevoar abismos pode-se transformar no próprio abismo. Jim Morrison conhecia essas advertências e dos olhares de Narciso, mas quis senti-las como arte em sua própria experiência e tradução e não uma arte por procuração.

Assim, a memória individual e coletiva está em relação estreita com a utilidade para a vida, pois sua experiência e interpretação se tornam uma força de orientação cultural e de vida

certamente temos necessidade de história, mas de modo totalmente diferente de que tem necessidade o ocioso passeador pelos jardins da ciência, qualquer que seja o desdém que este lance, do alto de sua grandeza, sobre nossas necessidades e nossas carências rudes e indesejáveis. Isso significa necessitamos da história para viver e

para agir e não para nos desviarmos negligentemente da vida e da ação ou ainda embelezar a vida egoísta e a ação desleixada e má. (NIETZSCHE, S/D, p. 15).

É possível em meio às brumas do passado, nas narrativas constitutivas dos sujeitos históricos, delinear os traços de angustias, sofrimentos e as contingências em sua temporalidade e que ainda se possui e influenciam no hoje. Rusen procura nos mostrar “como o sentido das histórias se liga a expectativas de futuro que vão além da experiência do passado.” (RUSEN, 2011, p. 263). Essa experiência não é tradução para o não viver o que já foi vivido, mas como vivê-la de outra forma, para evitar as mesmas angustias e sofrimentos. Serão outras angustias e sofrimentos, pois as armadilhas são as mesmas...

Nessa relação do resgate da experiência do passado a expectativa de futuro é proporcional à esse resgate e compreensão, ou seja, se hoje a angústia e insegurança impera em nossa sociedade moderna (não houve ruptura, como será mostrado aqui, há uma outra concepção de contemporaneidade) é porque esse resgate foi mínimo. Portanto,

desde a antiguidade até os dias de hoje acumulam-se inúmeros testemunhos dessa relação: políticos, filósofos, teólogos e poetas, mas também manuscritos de autoria desconhecida, provérbios e enciclopédias, quadros e sonhos foram investigados, assim como os próprios historiadores. Todos os testemunhos atestam a maneira como a experiência do passado foi elaborada em uma situação concreta, assim como a maneira pela qual expectativas, esperanças e prognósticos foram trazidos à superfície da linguagem. De maneira geral, pretendeu-se investigar a forma pela qual, em um determinado tempo presente, a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade com a dimensão temporal do futuro. (KOSELLECK, 2012, p. 15).

E essa relação que é relativa, perceptível biologicamente, quando se olha as rugas que aparecem no rosto, ou se vê as ruínas de Parthenon ao lado da cidade moderna Romana altera a relação entre a experiência e expectativa dentro do contexto e do tempo histórico. E

à medida que o homem experimentava o tempo como um tempo sempre inédito, como um “novo tempo” moderno, o futuro lhe parecia desafiador. [...] E, se no cômputo da experiência subjetiva, o futuro parece pesar aos contemporâneos por ele afetados, é porque um mundo técnica e industrialmente formatado concede ao homem períodos de tempo cada vez mais breves para que ele possa assimilar novas experiências, adaptando-se assim a alterações que se dão de maneira cada vez mais rápida. (KOSELLECK, 2012, p. 16).

Mas, se observarmos bem não é o futuro o desafiador, e sim o presente, pois tal é a velocidade tecnológica que o acelera ainda mais em sua fugacidade, oblitera a experiência tanto presente quanto do passado, ficando um vazio embrionário para o futuro. A tecnocracia permeia assim e manipula o que se deve lançar nesse vazio que torna solo fértil devido ao medo do futuro. Não se tem mais tempo para tal reflexão ou absorção; o presente nos absorve,

ocorrendo o risco de desaparecer o passado e a expectativa de futuro. Quanto mais consciência uma pessoa tem de seu passado, mais concretude e base ela terá em seu presente e mais expectativa ela terá para edificar o seu futuro. Mas, não funciona assim, as coisas estão aqui agora em sua imanência em seu “tempo do agora”. Atordoados, os homens esperam a magia redentora do devir. Portanto, se a expectativa do futuro vai além da experiência do passado, é porque não se absorveu no “tempo do agora” em sua imanência e em sua presentificação essa experiência. É preciso o relâmpago na noite escura e densa do e (no) presente.

A história tem mostrado o quanto as grandes potências, durante as civilizações através dos tempos, têm abusado da memória para manter o equilíbrio de força adquirida, mas causou sempre uma neurose em sua população através de guerras, combates de dominação que deixaram traumas e sequelas profundas. A repressão surge, então, para controlar os impulsos e desejos alheios, criando no decorrer dos tempos uma sociedade autoritária e machista que mantém a ordem em uma hierarquia estruturada na desigualdade entre os sexos. A década de sessenta foi o ápice do movimento feminista que vinha já algum tempo lutando por mais espaço social e liberdade para as mulheres. A emancipação das mulheres havia sido impulsionada pelo duro trabalho nas fábricas no entre guerras, quando os homens foram para a guerra, foram elas que ocuparam o seu lugar na linha de produção. Essa voz adquirida até então, gritava por uma consolidação dos direitos da mulher à independência, liberdade, instrução escolar e igualdade de condições no trabalho. O símbolo de quebra dos valores opressores foi quando as feministas norte-americanas lideradas por Robin Morgan queimaram sutiãs em Nova York em setembro de 1968 e organizaram protestos contra o concurso de Miss América. A violência sexual, a qual a mulher sempre foi vítima, é sintoma da sociedade neurótica que tem a tendência memorial de dominação à base de violência.

Lamérica
A Religião & a Família
Lamérica
Desastre aéreo nos Bosques do Leste
Virgínia
Saltando de pára-quedas sobre os arrozais
Lamérica
Guerrilheiros e no interior da cidade
Lamérica
Uma viagem rápida na noite – a estrada
Lamérica
Progresso da Boa Doença
Lamérica
(MORRISON, 1993: L'américa, vs- 16-30, p. 145).

Essa sociedade tradicional arraigada na família e na religião envia seus filhos, onde saltam sobre os arrozais de uma nação no sudeste asiático, o Vietnã, para violentar não só este povo, mas também suas filhas. Em sua memória, essa sociedade esconde o Destino Manifesto que se espalha como Boa Doença e se estende para outros lugares e povos. No dia 16 de março de 1968, fuzileiros da 23 Divisão de Infantaria exterminaram, de forma cruel, 500 civis, perto da cidade de *Son My* no vilarejo de *My Lai*, onde a maioria das vítimas eram mulheres, velhos e crianças. Soldados mataram bebês que engatinhavam à procura das mães e as mulheres foram estupradas e sodomizadas e todas as casas foram incendiadas. *My Lai* ficou na história como uma mancha na tradição militar norte-americana e como um dos episódios mais terrível da guerra. A guerra já estava impopular nos EUA e mesmo assim foram convocados para o serviço militar mais 302 mil jovens, um aumento de 72 mil em relação ao ano anterior. Quando os jovens ficaram sabendo a reação foi imediata, fizeram protestos pelas cidades, ocupando algumas universidades como Trinity College, Boston, Colúmbia e Ohio. Mesmo com todo poderio militar dos EUA não conseguiram vencer os guerrilheiros, os Vietcongs, no Vietnã e a guerra foi perdida também no interior das cidades estadunidenses já que a guerra passou a ser impopular e o governo teve que enfrentar os protestos e a oposição de grande parte da população.

Mas, isso é a guerra diriam alguns, mas como aprender com o erro das grandes potências em todos os tempos é um desafio. Como um lampejo que possibilita o foco em determinado fato ou experiência do passado que ao ser resgatado se incorpora na experiência do presente, criando uma maior expectativa em relação ao futuro.

Esse lampejo, tal qual a experiência iluminada do passado exposta por Benjamin, em que na sua V tese sobre a história ele diz que *“a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento.”* (BENJAMIN, 2010, p. 11). Portanto, a experiência do passado iluminada resgata sua potencialidade para o presente e para a vida. Pois, se o passado não é reconhecido no presente, na tensão que ele causa, o presente corre o risco de desaparecer com a imagem do passado. O passado iluminado no “tempo agora” é recuperado e este clarão é libertador, é a redenção do passado no presente. Para Benjamin, mais do que político, ou seja, um embate de forças passado (memória) e presente (rememoração) há uma necessidade em urgência no agora revolucionário e em sua redenção em relação ao passado. Nesse jogo dialético de imagens, *“ele tenta dar conta da natureza de uma imagem “salvadora” que se propõe à superação – Aufhebung – das*

contradições entre o passado e o presente, a teoria e a prática.” (LOWY, 2007, p. 63). Jim Morrison viveu à risca os riscos e rabiscos que ele fazia do passado em sua memória de resgate e redenção nesse jogo inconsciente de medo, desejo, limite e liberdade, passado e presente. Resgatar na memorização de sua busca a sua compreensão de como alimentou e ficou preso às imagens traz como um relâmpago na noite outra visão do presente, da vida e da história, pois o tempo é do agora.

Os sonhos são ao mesmo tempo fruto & gritaria
 Contra uma atrofia dos sentidos
 Sonhar não é solução
 (MORRISON, 1993: The sidewalkers moved..., vs-45-47, p. 135).

1.2.1 Vida e Memória

Se há um único tempo que se desprende em inúmeros tempos, há uma única consciência que se desprende inúmeras consciências, pois cada tempo tem o seu próprio tempo e sua consciência. São as constelações de Benjamin e as pérolas de Bergson unidas em um mesmo fio. O instante focado e revelado no recorte do poeta é *“o Agora (jetztzeit), que, como modelo do tempo messiânico, concentra em si, numa abreviatura extrema, a história de toda a humanidade, corresponde milimetricamente àquela figura da história da humanidade no contexto do universo.*” (BENJAMIN, 2010, p. 20). O que se vê, na revelação do poeta, é o seu conflito consigo mesmo e também uma relação agonística com sua época em seu tempo e espaço, revelando o que Benjamin chama de constelações, ou seja, *“o historiador que partir desta ideia desfia os acontecimentos pelos dedos como um rosário. Apreende a constelação em que a sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época posterior.”* (BENJAMIN, 2010, p. 20). Cada momento ou acontecimento focado é uma revelação que tanto serve para analisar a apreensão de uma época anterior como posterior. O que Benjamin chama a atenção é a responsabilidade do homem com o passado e o presente, a importância da exigência do passado e sua memória, pois, *“não haverá redenção para a geração presente se ela fizer pouco caso da reivindicação (Anspruch) das vítimas da história.”* (LÖWY, 2007, p. 52). As constelações são revelações e cada revelação é uma porta estreita em que o messias pode entrar. O messias somos nós na presentificação anamnésica, na rememoração das angústias e sofrimentos do passado, que o presente tem como presente (algo dado) a redenção do instante histórico. Revelar o que está na obscuridade é dar oportunidade de redimir e melhorar o passado.

Bergson procura compreender a relação passado/presente e *“associa a duração à própria consciência, de modo que, segundo ele, todo estado de consciência é afetado pela duração, ou seja, todo fenômeno que se apresenta à consciência dura. Por isso ele pode dizer que o tempo só é real enquanto vivido como duração.”* (PUENTE, 2010, p. 39). Portanto, somente o que a consciência vivenciou dura como fenômeno já que o tempo não é possível apreendê-lo, e *“mais precisamente do que falar de consciência em geral, é a memória que tem como função conectar o passado ao presente, e esta é, na verdade, a definição mesma da duração: a continuidade do que não é mais (o passado) no que é (o presente).”* (PUENTE, 2010, p. 39). O instante não é apreensível como tempo, já que o tempo real é o tempo vivido pela consciência, e essa duração não é passível de apreensão já que ela não se detém. Entretanto, podemos apreender na consciência que se reflete na arte, na poesia o que dura em determinado momento, a revelação do vivido que é tempo real como duração e o que perdura em outro momento. É a fotografia que revela o instante em um eterno presente.

Nossa atenção se volta para os diversos estados que vivemos no dia a dia, alegria, tristeza, esperança, desesperança, conforto, desconforto e percebemos que mudamos incessantemente de estados e isso é o que nos faz existir, escrever a história. Mas, para Bergson, essa descontinuidade incessante de estados quando iluminada por nossa maior atenção e não uma atenção que se fixa em atos descontínuos, ela *“destaca-se sobre a continuidade de um fundo onde eles se desenham e ao qual devem os próprios intervalos que os separam (...)”* (BERGSON, 2006, p. 3).

Essa descontinuidade se desdobra em atos e acontecimentos múltiplos que se pautam em uma continuidade. A poesia em sua multiplicidade de expressão é a revelação dessa continuidade, onde o que perdura é o que se repete como fenômeno no estado de consciência. Revela o desenho ou caminho que perdura sob os passos da história.

Assim, *“a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente.”* (BERGSON, 2006, p. 47). Iludidos nos rituais que se tornaram cotidianos e se misturaram ao nosso olhar homogêneo e linear, o passado tende a se manifestar e a tencionar. Tal qual um cordão de pérolas em sua multiplicidade há um cordão que os reúne em uma unidade. Esse exemplo de Bergson sintetiza que as pérolas que representam as durações, os estados de consciência, são combinadas por um fio em sua trajetória em uma unidade. As pérolas estão revestidas por conceitos que adquirimos em determinado momento cultural. Só é possível resgatar o instante de cada duração se há ligação entre elas, se há

ligação entre os estados de consciência. Só é possível resgatar, iluminar um determinado ponto na história, como representativo de um estado de consciência se há ligação entre o estado de consciência que observa e o observado. Resumindo eu só posso conhecer uma coisa se eu a tiver dentro. Assim, experiência (experimental – ciência) se une à consciência, pois *“a matéria e a vida que enchem o mundo estão igualmente em nós; as forças que trabalham em todas as coisas, sentimo-las em nós; seja qual for a essência íntima do que existe e do que se faz, participamos dela.”* (BERGSON, 2006, p. 40). Para tal é preciso intervir nos símbolos (mito, cultura, literatura, ciência, etc), iluminar e revelar naquele instante determinado, em sua interioridade, o DNA que mantém a continuidade presa em seu cordão umbilical.

Urge acabar de vez com o <<Exterior>>,
absorvendo-o, interiorizando-o. Não sairei,
virás tu a mim. Ao jardim-natal
onde desponto. Cabeça onde teço um universo interior rival do real.
(MORRISON, 1987: The Lords: VS, 1-4, p. 42).

Contudo, essa subjetividade é tão real quanto o mundo exterior, pois esse exterior que molda e é moldado é a interiorização da vida na memória e consciência. Jim Morrison como dionisíaco chama a vida para si em sua interiorização como força primordial em seu jardim-natal. Assim ele pode rivalizar com o que estava acontecendo a ele como artista e pessoa e percebê-lo através da consciência trágica adquirida pela vivência no interior do furacão, ou seja, toda a turbulência que ele se viu na tentativa de lutar contra seu destino e sua imagem criada.

As imagens brotam de uma perca. A perca do <<espaço
acolhedor>>. Tiram-nos o peito e surge o rosto
em sua fria única, vigorosa, enigmática
presença.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs, 1-4, p. 44).

Jim Morrison cria sua imagem apolínea (chega a cortar o cabelo como de Alexandre O Grande representado em uma escultura do conquistador macedônio) também nessa dualística apolínea-dionisíaca porque se via perdido em meio ao mundo real, interiorizando-o ele pode perceber e criar um espaço acolhedor. Na perda do sentir o que se torna presente é a frieza do rosto. Portanto, nesse jogo de forças dionisíacas (sentimentos) e apolíneas (razão) Jim Morrison criou seu mundo acolhedor e em seu caderno de poemas estava escrito a seguinte frase: Há imagens de que eu preciso para completar a minha realidade.

Resgatar as experiências é prestigiar e compreender o brilho das pérolas e das constelações. Parece utopia, mas é a utopia que nos move, nos distancia das comodidades e da patologia. A movimentação é prevenção contra a doença.

A seca branca cresta a
Cidade do Sol
consumindo
os habitantes da leprosaria.
(Nascem os desertos em Santa Ana)
Desfeito e acossado na valeta.
Procuro a água, a humidade,
a <<frescura>> do actor, do amante.
(MORRISON, 1987: *The Lords*: vs,1-8, p. 26).

Portanto, a doença se alastra como a aridez causada pela forte incidência solar, em que a cidade que se intitula cidade do sol (e dos anjos), com sua incidência doentia consome os habitantes produzidos em departamentos contaminados. A aridez da cidade e seus efeitos era para Jim Morrison como a aridez do deserto Santa Ana ao sul da Califórnia perto de *Los Angeles*. Nessa percepção, ferido, mas, desfeito da incidência árida, Jim Morrison busca se refrescar e a umidade necessária para sobreviver em atuar numa relação de amor e ódio nesse jogo de embriagues e lucidez, tal qual um dionisíaco nato.

Prisões que são moldadas nas atividades da memória que se ocultam na distância, mas que também a deixam impedida ou ferida e até mesmo enferma como diz Paul Ricoeur. Nas transformações, ou *pathos* dessa memória coletiva e individual, o que foi ocultado tem relação intrínseca com o uso e a prática da memória. Portanto, uma questão patológica é levantada em relação à memória. E essa memória individual ou coletiva enferma é o estado do sujeito.

Com o auxílio de Freud (em seu ensaio de 1914, “Rememoração, repetição, perlaboração”), Paul Ricour diz que este colocava que o ponto de partida é identificar o obstáculo principal que o trabalho de interpretação esbarra no processo de recordar as lembranças feridas ou traumáticas. Esse obstáculo é relacionado às “resistências do recalque” que designa o termo “compulsão de repetição”, em que a lembrança é substituída pelo ato, ou seja, a pessoa não reproduz o que foi esquecido em forma de lembrança, mas em forma de ato, sem sabê-lo. No jogo de forças da compulsão de repetição e resistência ocorre a transferência da lembrança para o ato. Nas duas terapias propostas por Freud, uma está em relação com o analista e a outra com o paciente, sendo que a primeira requer a paciência diante das repetições que se manifestam escondidas na transferência, e na segunda requer a cessação do paciente de esconder de si mesmo seu verdadeiro estado, de ter a coragem de encarar suas manifestações mórbidas, reconhecendo-se como enfermas e fazendo delas

substância preciosa para o crescimento em sua vida. Portanto, não haverá “reconciliação” entre essas duas forças o recalque e a enfermidade se não houver o trabalho com a memória, o trabalho de rememoração.

O homem está preso ao mito do progresso, sua memória recalçada o impede de crescer, pois seus passos estão calcados no passado, resistindo a enxergar sua enfermidade e aceitar suas manifestações bárbaras como patologia histórica, ele anda em círculos. Assim, a angústia se faz presente como um processo histórico e sob o manto do mito do progresso as manifestações se repetem e as enfermidades permanecem.

Quantas feridas, traumas, lutos (mortes de pessoas queridas, ou de ideais como pátria, religião ou liberdade) e dores o homem passou em sua história, que o fez soterrar e sepultar sua memória. Mas, para resistir criou um manto de progresso que o revestiu, encobrendo suas feridas e as impedindo de cicatrizar e de se emancipar. O objeto amado e perdido ainda está vinculado à memória, mas a realidade requer que a libido renuncie à ligação com o objeto amado. Portanto, Paul Ricouer comparando outro ensaio de Freud (Luto e melancolia de 1915) chega ao trabalho de luto, de melancolia, também como força emancipadora do passado

assim, é ao sobre-investimento das lembranças e das expectativas, pelas quais a libido permanece ligada ao objeto perdido, que se deve o preço tão alto a ser pago por essa liquidação: “A realização em detalhe de cada uma das ordens ditadas pela realidade é o trabalho do luto”. Mas, então, por que o luto não é a melancolia? O que faz do luto um fenômeno normal, embora doloroso, é que, “quando o trabalho de luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido”. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado com o trabalho de lembrança. Se o trabalho de melancolia ocupa neste ensaio uma posição estratégica paralela à que a compulsão de repetição no anterior, pode-se sugerir que é enquanto trabalho da lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho de luto. (RICOUER, 2012, p. 86).

O ponto inicial desse empreendimento é o de reconhecimento da doença ou neurose como tal no processo de manifestação ou remanifestação no ato. Se o reconhecer-se e aceitar o estado patológico que se encontra é ponto de partida para a emancipação, o trabalho com o mito do progresso é primordial para que haja verdadeiramente um pró-egresso (o afastar-se da clausura para a liberdade e crescimento).

As situações patológicas oriundas de perdas; sejam elas físicas (líderes, territórios, holocausto, etc), ou abstratas (liberdade, poder, etc) que acarretam uma pessoa ou um povo são constituintes de identidade individual e coletiva com uma memória histórica enferma. E *“a transposição das categorias patológicas para o plano histórico justificar-se-ia mais completamente caso se conseguisse mostrar que ela não se aplica apenas às situações*

excepcionais evocadas acima, mas que elas se devem a uma estrutura fundamental da existência coletiva.” (RICOUER, 2012, p. 92).

Os modernos círculos do inferno: Oswald (?) mata o Presidente.
Oswald apanha um táxi. Oswald manda parar à porta da pensão.
Oswald salta do táxi. Oswald dispara sobre o agente. Tippit.
Oswald despe o colete. Oswald é capturado.
E escapa-se para dentro de um cinema.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs, 1-5, p. 19).

Jim Morrison passa pelos círculos dantescos em sua contemporaneidade e mostra os vícios e “pecados” da sociedade norte-americana e em nove passos ele retrata o assassinato do Presidente Kennedy, em 1963, na cidade do Dallas no Texas. Como se fosse um script ele cria o cenário de um grande espetáculo cinematográfico. Em 5 de junho de 1968, seu irmão, o senador Robert Kennedy candidato à presidência dos EUA foi ferido mortalmente por um árabe palestino logo após ele fazer um discurso no salão do Hotel Ambassador em Los Angeles. As mortes dos Kennedy são uma nebulosa até hoje, mas se sabe que Robert Kennedy estava investigando a máfia americana e a máfia de exilados cubanos em conspiração com a CIA, como mandantes do assassinato de seu irmão. Dois meses antes ele anunciava em Indianápolis, para uma multidão em um comício, a morte de Martin Luther King e disse que era o caso de perguntar que espécie de nação eles eram e que direção eles queriam ir... Memórias, memórias em luto.

O excesso de sentido ou o excesso de memória aparelhado ao excesso de esquecimento ou excesso de falta de sentido são constituintes de identidades, que se manipuladas mostram toda a sua fragilidade. E

o que faz a fragilidade da identidade? É o seu caráter puramente presumido, alegado, pretenso da identidade. Esse *claim*, como diriam os ingleses, esse *Anspruch*, como diriam os alemães, aloja-se nas respostas à pergunta “quem?”, “*quem* sou eu?”, respostas em “que?”, da forma: eis o que somos, nós. Somos *tais*, assim e não de outro modo. A fragilidade da identidade consiste na fragilidade dessas respostas em *que*, que pretendem dar a receita da identidade proclamada e reclamada. O problema é assim afastado em mais um grau, da fragilidade da memória à da identidade. (RICOUER, 2012, p. 94).

Fragilidade que Jim Morrison só foi compreender um pouco mais tarde, chegando a dizer que se reconhecia como um fantoche em meio às forças que o circundava. Tais manipulações criam no tempo distorções de identidades inflamadas e chegam ao extremo de como os neonazistas, e tantos outros grupos que deflagram bandeiras carregadas de memórias que confrontam ou apoiam determinado ideal perdido. Presos às lembranças fantasmagóricas

e aos símbolos de conforto ou repúdio, a transferência ao ato carregado de medo, angústia, revolta e violência é imprescindível, pois, como se busca na história,

Os filmes proporcionam uma espécie de espúria eternidade.
(MORRISON, 1987: *The Lords*: vs, 1, p. 53).

E essa busca gera uma sociedade artificial, onde identidades são engendradas e manipuladas com a intenção de preencher o vazio. Jim Morrison flertou com passado, colhendo suas danças e sensualidades para aprender a dançar em seu presente. Mas podemos dizer que houve um excesso desse passado, portanto que se acabou se perdendo com o presente? Se o caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria, como disse William Blake, ele diz também que o excesso de pranto ri e o excesso de riso chora. Como foi dito por Jim Morrison que há o conhecido e o desconhecido e entre esses pontos há as portas, e ele queria ser essas portas. Assim ele se coloca entre a comédia e a tragédia como fenda para se compreender melhor esse espetáculo no palco da vida. Jim Morrison se via como um bufão que estragava tudo no final, e o final foi seu único amigo (*The End*).

Mas, “*o que, antigamente, foi fonte de júbilo e de lamento deve agora tornar-se fonte de reconhecimento, como sucede na vida individual.*” (BURCKHARDT, 1961, p. 17). Reconhecer aqui é rememorar, e para rememorar é preciso que se reconheça como ou em tal ou qual estado para que não haja obstáculo para a rememoração e emancipação através de uma consciência trágica.

Órgãos genitais de macho: pequenos rostos
formando trindade de ladrões
E Cristos.

Pais, filhos e fantasmas.
um nariz encavalitado no muro
E dois meios olhos, tristes olhos,
mudos, desamparados, multiplicam
o infindável ciclo das vitórias.

Parcos e secretos triunfos, lutas
de cavalaria e agressões de prisão,
glorificam as nossas muralhas
enebriando-nos a vista.

O horror dos espaços vagos
Propaga a sua marca à intimidade.
(MORRISON, 1987: *The Lords*: VS, 1-14, p. 59).

Jim Morrison denuncia a arrogância norte-americana que se expressa como uma força genital masculina, formando os bons e maus ladrões ao lado do Cristo no Calvário, como se fossem os salvadores do mundo. Geração pós-geração, pais e filhos idolatram os fantasmas

que criam muros com marcas dos triunfos, vitórias desde a luta contra os indígenas na conquista do oeste até as agressões no leste como no Vietnã, inebriando os olhos desamparados e tristes que buscam pela glória, perpetuando assim o ciclo de vitórias. O medo de perder esse passado de absurdos gloriosos reproduz marcas indelévels no tempo e na mente dos corsários que exploram e saqueiam memórias alheias.

Rusen diz *“quero mostrar como a história pode ser lugar do utópico. Argumentarei que o tempo histórico deve ser explicado como o lugar do sem-lugar e que a experiência histórica deve ser caracterizada como sendo marcada pela transgressão da experiência na realização da vida prática dos seres humanos.”* (RUSEN, 2011, p. 263). A experiência de outrem e de ontem é a transgressão da experiência no hoje, na prática do dia a dia. Apenas narrar os fatos do passado, não há resgate ou transgressão da experiência no “tempo agora”, pois há um jogo de imagens e associações do passado com o agora.

Tarot. O jogador solitário. Deita
as cartas para si mesmo. Retorta do tempo em
permanente mudança, embaralhar e partir. Separar
as figuras. Reuni-las de novo. Este
jogo revela germes da verdade, e da morte.

O mundo transforma-se num jogo de cartas aparente-
mente infinito, ou talvez finito. Trocas,
associações de imagens, são regras do jogo.
(MORRISON, 1987: The Lords: VS,1-8 , p. 47).

Como em um jogo de cartas, as memórias e imagens do passado estão embaralhadas no presente, em que são separadas e reunidas novamente, revelando traços e sensações. O tarot, com suas cartas e arcanos simbólicos que numa relação numérica revelam os traços do jogador, retrata essa busca e luta do homem e seu destino. Jim Morrison procurou aprender o jogo em meio a todo *establishment* com seus simbolismos de vida e morte. Se a vida possui o seu jogo, o artista dionisíaco joga com esse jogo, pois adquiriu a consciência trágica.

O lamento do passado é traduzido pelo pensamento histórico numa força e experiência libertadora como coloca Rusen ao citar Buckhardt. E Buckhardt diz que *“o único elemento invariável e que consideramos passível de ser analisado; o ser humano, com seu sofrimento, suas ambições e suas realizações, tal como ele é, sempre foi e será, daí podermos afirmar que nossas considerações serão, até certo ponto, patológicas.”* (BURCKHARDT, 1961, p. 12). Portanto, ele considera os elementos que se repetem, os elementos constantes e analisa o que se compreende desses elementos que tencionam o presente, como perigo e doença. E Burckhardt chama a atenção que diante desses elementos que formam os fenômenos

históricos, os indivíduos tomam consciência de sua importância para mudá-los, mas geralmente se voltam para o partido atacante ou resistente, servindo um ou outro e não se situam fora dos acontecimentos para superá-los, abstraindo-se deles e conseqüentemente do passado. Ficam-se presos a um estado de servidão, sem julgar objetivamente o passado, e pode-se dizer que sem a absorção da experiência passada os erros tendem a se repetir. Portanto,

o efeito principal desse eterno processo de construção e destruição é a “realidade histórica”, que se manifesta às vezes livre, às vezes presa. Sob mil formas, complexa, sob todas as máscaras possíveis, expressando-se ora de maneira otimista, ora pessimista, fundando Estados, Religiões e Civilizações, destruindo-os logo em seguida, assumindo às vezes formas indecifráveis para si própria, derivada de sensações obscuras, veiculadas pela imaginação e não pelo raciocínio, surgindo, porém, logo depois, paralelamente à reflexão pura e agitada por pressentimentos isolados de um futuro distante. (BURCKHARDT, 1961, p. 15-16).

Imaginação vinculada à memória que se incorpora aos passos do presente em uma rede de sensações obscuras que se pode perceber em revanchismos nacionalistas, xenofobias e ódios ancestrais. É com uma sensação de angústia, sensação elegíaca das coisas é que se percebe nossa servidão passiva a elas, às mascaras que o passado envolve com obscuridade o presente. A servidão mostra que não se conseguiu absorver a experiência do passado, que se tornou culturalmente uma prisão que tolha a vigília e a visão no e do presente. Os bárbaros, para Burckhardt, são os que não saem dessa esfera cultural limitada que se resume na sua historicidade e esta, na cultura. E nós, bárbaros de hoje, cultuamos a lista canonizada de nossos inimigos e aliados histórico-etnográficos do passado. E suas vozes são brisas ou tempestades que delineiam as formas corpóreas dos passos, do velejar e desse jogar.

<<Jogadores>>- o menino, o actor e o batoteiro.
A ideia de acaso não existe no mundo da
criança nem no do primitivo. Também o batoteiro
se julga ao serviço de um poder alheio. O acaso é hoje
a religião da cidade moderna, como o teatro,
mas sobretudo o cinema, religião de possesores.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs: 1-6, p. 27).

Criança e primitivo como força primordial que atua em sua espontânea criatividade mitológica em jogo, enquanto o ator com seu papel já delineado por um poder alheio, o diretor, apenas atua. O batoteiro (tradução de *gambler*, que joga com o risco ou aquele que faz trapaças no jogo) joga com os riscos por isso trapaceia para obter vantagens, e esse é seu poder, a trapaça. Aqui, Jim Morrison mostra sua relação de amor e ódio com o cinema e a atuação, por um lado é positiva quando há o jogo dionisíaco, mas ela também é negativa

quando atua ao acaso guiada pelas forças alheias. Por isso, possessão, possuída por forças alheias colhidas nas ocasiões do cotidiano esvaziadas de sentido para a vida. Como Jim Morrison era um leitor de Antonin Artaud, o teatro só teria sentido se voltado para a vida. E esse sentido Jim Morrison percebeu quando estudava cinema na UCLA (Universidade da Califórnia) e chegou a dizer que o bom do cinema era que não tinha autoridades ou especialistas, pois os estudantes podiam assimilar para si todo o conhecimento, sabendo tanto quanto o professor, ou seja, vida e arte estavam interligados na formação do profissional.

Portanto, essa religião dos possessos se dá também na história, em que os possuídos incorporam memórias e símbolos do passado culturalmente de forma consciente e inconsciente, ofuscando o sol e o brilho do presente. Contudo, não é a náusea sartreana do presentismo (do passado que não existe professado por esse pensador em seu livro *Náusea*) que se delineia aqui, mas a redenção e absolvição do passado no presente com o devido respeito e absorção à sua experiência. E o futuro distante é agora, urgindo e rugindo o que ainda não aconteceu. Por isso, a angustia de ontem é uma questão histórica para o hoje e será para o amanhã e *“o que antigamente, foi fonte de júbilo e de lamento deve agora tornar-se fonte de reconhecimento, como sucede na vida individual. Dessa maneira, a frase Historia vitae magistra assume um significado ao mesmo tempo mais elevado e mais limitado.”* (BURCKHARDT, 1961, p. 17). Mais elevado porque reconheceu e absorveu a experiência do passado no presente. Mais limitado porque se, se pode manter no sonho inebriante do passado pode-se despertar dessa imagem. A história desperta, mas também mantém a imagem onírica. Sem compreender o legado cultural carregado de teor psicologizante, corre-se o risco do presente perder-se com o passado, pois não apreende o passado nem o presente. Corre-se o risco de transformar a história numa anedota.

sangue sangue sangue sangue
estão a transformar o nosso universo
numa anedota.
(MORRISON, 1993: American prayer: vs, 253-255, p. 33).

Jim Morrison percebeu a comédia humana em um presente exangue, em que as coisas se tornaram frias devido a perda do olhar que acolhe e vivifica e

As imagens brotam de uma perca. A perca do <<espaço
acolhedor>>. Tiram-nos o peito e surge o rosto
em sua fria, única, vigorosa, enigmática
presença.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs, 1-4, p. 44).

Na dialética sono-vigília, memória-rememorar a história se torna um relâmpago em meio à noite que leva ao despertar para a urgência revolucionária do agora. Nas imagens oníricas Jim Morrison procurou o aquecimento, o momento teleológico para a salvação. Percebeu que as imagens que ele herdou do passado e que desde a infância as incorporou no espaço simbólico, no sonho do cotidiano era o óbice do presente, mas também um trampolim para despertar, *“quer dizer: no contexto onírico procuramos um momento teleológico. Esse momento é a espera. O sonho espera secretamente pelo despertar, o homem que dorme entrega-se à morte apenas até nova ordem – ele espera com astúcia pelo segundo em que escapará de suas garras.”* (BENJAMIN, 2007, p. 435). Portanto, ele teve que atravessar o pórtico guardado por feras, desertos e símbolos arcaicos do inconsciente da natureza, como ele diz

Eu atravessei a sala de estar da pantera
 E o nosso verão em conjunto terminou
 Cedo demais
 Mais forte do que distante
 Estrangulado pela noite
 Repousa na minha queimadura solar
 Descansa no deserto secreto dela
 Este é o mar da incerteza
 Que tece harpas
 Não fenecentes
 & sem cordas
 É o irmão, não o passado
 Que transforma a luz do sol em vidro
 É o vale
 Sou eu
 Declarações de
 Uma estranha testemunha
 (MORRISON, Últimos escritos: I walked thru...: vs, 1-17, 1993, p. 75).

Com a travessia para o outro lado, sob o temor negro da fera que domina o mercado das incertezas, da fama e do fracasso, da revolução e da alienação, Jim Morrison viu que aquele momento forte do despertar da música na década de sessenta já havia passado, assim como John Lennon dirá também em 1970 que o sonho havia acabado. Essa força solar deixou feridas e queimaduras que adquiriu na travessia por esse deserto secreto, de negras seduções e vertigens, em que os instrumentos não têm som, ou seja, não transmitem vibração, vida. Assim, para ele não, é o passado que mata a vida, mas, seu irmão, o presente que transforma em matéria sem vida o que vivifica. Contudo, Jim Morrison busca jogar com essa percepção pessimista e niilista através da consciência trágica, adentrando no inconsciente da natureza. O vale de lágrimas pode se tornar um vale perdido de uma sabedoria antiga e como ele dizia,

que havia o conhecido e o desconhecido ele seria a porta que estaria entre os dois. Revela assim, o seu inconsciente íntimo, particular em suas imagens oníricas e também o coletivo.

Para Jung o inconsciente pessoal, superficial, repousa sobre uma camada mais profunda, inata, sem as experiências pessoais que é o inconsciente coletivo que é universal e

contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são '*cum grano salis*' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza em cada indivíduo (JUNG, 2000, p. 15).

O que está no inconsciente individual, ou seja, seus conteúdos, são o que ele chama de complexos de tonalidade emocional, é a intimidade da vida anímica. Já os conteúdos do inconsciente coletivo são o que ele denomina de arquétipos, que são tipos arcaicos, primordiais, imagens muito remotas que têm como expressão e representação no mito e nos contos de fadas. Assim

o homem primitivo é de tal subjetividade que é de admirar-se o fato de não termos relacionado antes os mitos com os acontecimentos anímicos. Seu conhecimento da natureza é essencialmente a linguagem e as vestes externas do processo anímico inconsciente. Mais precisamente pelo fato de este processo ser inconsciente é que o homem pensou em tudo, menos na alma, para explicar o mito. Ele simplesmente ignorava que a alma contém todas as imagens das quais surgiram os mitos, e que nosso inconsciente é um sujeito atuante e padecente, cujo drama o homem primitivo encontra analogicamente em todos os fenômenos grandes e pequenos da natureza. (JUNG, 2000, p. 18).

A experiência primeva se diluiu na distancia temporal e espacial sendo que, nessa relação, criamos identidades na ânsia e na busca de preencher essa vacância memorial e primordial. Identidades são portais para retorno a esse estado primordial mitológico de pertencimento que aquece e conforta a alma.

Jim Morrison percebeu essa busca pelo retorno primordial, criando uma identidade que o possibilitava um “não lugar”, uma passagem para o outro lado, para suportar o seu presente. O mito como ensinamento primordial, como diz Jung é sagrado, cheio de ensinamento intuitivo, mas também perigoso, pois arroga autoridade suprema e é destituído da experiência primeva, perdendo seu sentido. Sendo assim, fica-se preso ao símbolo, à imagem onírica apenas como objeto de fé.

Portanto, o individual como vigília, ou como discípulo de Virgílio (passado presentificado, conjurado) guiado pelos mundos infernais, se torna portador da lanterna que ilumina o passado presentificado nas sombras dos rastros que são delineados e projetados na ação do presente.

Com nosso olhar constitutivo do presente é possível reconciliar com um passado constitutivo de outro olhar para resgatar e iluminar experiências. Nota-se, na poesia de Jim Morrison, um olhar que questiona os valores de seu presente, transgride os fatos com sua experiência e revela um sem-lugar através de sua poesia: Partindo desse olhar e das angustias alçadas por Jim Morrison, ele nos revela a prisão, o poder e a sedução na sociedade moderna, mas revela também uma utopia, sua busca para atravessar para outro lado, um outro reino, uma outra concepção de vida. Suas angustias são universais, pois se encontram com as angustias em qualquer lugar onde se depara com as grades e fascínios de uma sociedade moderna que carrega em si todos malefícios e benefícios. Essa sociedade independe se é na América do norte, Los Angeles, século XX, onde Jim Morrison começou com a Banda *The Doors*, ou se é na Paris de Baudelaire no século XIX, ou se é a sociedade em que Thomas Morus critica quando escreve seu livro *Utopia* no século XVI. O seu fascínio e poder é o mesmo, sua propaganda de progresso e bem-estar envolvente é o grande brilho de sedução em todos os tempos e espaços. A poesia de Jim Morrison revela o ontem no agora, ou seja, a sedução do transeunte que plaina diante da mercadoria e se torna sua imagem e semelhança. Da mesma forma que suas apresentações (com a banda *The Doors*) eram como antigos rituais tribais, sua poesia busca esse contexto, em que as palavras com teor e caráter xamânico ululam e comungam a liberação do inconsciente. Jim Morrison brincava com a plateia, incendiava-a e a levava ao seu limite, trazendo à tona seu inconsciente. Inconsciente em memória idas, em idas e vindas na curva do tempo, portanto, talvez o melhor seja “*Não mexer nestes fantasmas.*” (MORRISON, 1987: *The Lords*, vs-1, p. 46). Contudo, vida e memória estão intrinsecamente ligadas em um jogo e, como retrata Nietzsche, a memória diz “eu fiz isso” e o meu orgulho diz de forma inflexível “não posso ter feito isso” e a memória cede.

CAPÍTULO II – TRÁGICO, TEMPO E LINGUAGEM

2.1 O NASCIMENTO DO TRÁGICO EM JIM MORRISON

Desde sua adolescência, Jim Morrison buscava despertar nas pessoas os seus medos e limites, sempre causando nelas uma ansiedade por não saberem o que viria acontecer, ele era muito imprevisível em suas atitudes. Andy, irmão de Jim Morrison, contava que ele às vezes o colocava em situações embaraçosas, abordando meninos na rua dizendo a eles que seu irmão queria brigar. Nas apresentações da banda os integrantes às vezes ficavam sem chão, pois Jim Morrison ia por caminhos tortuosos em seus improvisos em um jogo com a plateia. Essa conduta estará ligada à teoria descoberta nos tempos de escola, pois identificou-se com a leitura e interpretação de Freud da história, *Life Against Death* (vida contra a morte) de Norman O. Brown, em que a humanidade deve ser vista como uma massa inconsciente de seus desejos, sempre hostil à vida pendendo para a autodestruição já que o homem é um ser em estado animalesco frustrado com o mundo que o circunda, já que seus desejos não são totalmente saciados, assim, “*do ponto de vista psicanalítico, esses desejos insatisfeitos e reprimidos, mas imortais mantêm o processo histórico. A história é forjada, além de nossas vontades conscientes, não pela destreza da Razão, mas pela astúcia do desejo*” (BROWN, 1972, p. 32).

E esses desejos são carregados de símbolos primevos que em nossa inconsciência se escondem e estão interligados aos mitos. Jim Morrison como conhecedor dessa teoria e dos mitos dizia aos seus amigos que podia olhar para uma multidão e diagnosticá-la psicologicamente, agitando-a e fazer amor com ela. (HOPKINS, 1994, p. 42). Portanto, Jim Morrison as fazia romper, através da música e de seu poder xamânico que foi adquirindo em suas performances, o limite do conhecido e do desconhecido em sua natureza.

Influenciado pela leitura de *On The Road* (Pé na Estrada) de *Jack Kerouac*, às vezes pegava a estrada para se divertir, chegando a atravessar a fronteira com o México. Sempre estava disposto a romper as fronteiras, seja com bebedeiras desafiando autoridades como policiais (foi preso por ter pego um capacete de polícia num carro de patrulha), ou na escola, indo além do que os professores pediam (seus temas eram sempre obscuros, como é o caso de seu estudo sobre o pintor holandês *Hieronymus Bosh*, que via o mundo como um inferno).

Jim Morrison, na UCLA (Universidade da Califórnia), fez amizade com Dennis Jacob (que mais tarde trabalharia como assistente comercial de Francis Ford Coppola em

Apocalypse Now), com John DeBella (que apresentou a Jim Morrison o xamanismo), e com Phil Olano (tinha lido praticamente tudo de Carl Jung). Criaram uma ligação discursiva filosófica e psicanalítica, onde discutiam Nietzsche, Freud, Jung e outros. Jim identificou com a obra de Nietzsche “O Nascimento da Tragédia para o Espírito da Música”, em que ele fala sobre o clássico conflito entre a arte apolínea e a arte dionisiaca. Jim identificou-se com Dionísio que, como ele, gostava de dizer “*sem quaisquer imagens, ele próprio, a dor pura primordial e a sua primordial ressonância*” (MORRISON apud HOPKINS, 1994, p. 50). Foi essa obra que marcou mais Jim Morrison e o fez buscar em Nietzsche o que este havia buscado nos gregos; a arte trágica. Os gregos criaram sua forma de encarar sua realidade, no Olimpo a aparência foi refletida pela luz do deus Apolo para eclipsar a sabedoria de Sileno (Sátiro, metade homem, metade bode, que na lenda diz ser o tutor de Dioniso) que dizia o bem supremo aos míseros humanos era não ter nascido, já que esse bem era inacessível, restava assim, logo morrer. Assim, os gregos divinizaram a beleza, não num além mundo, mas professaram uma religião da vida, através da arte. Mas, na sombra do Olimpo, Sileno bradava aos quatro ventos: infelicidade, infelicidade! No impulso da criação da arte apolínea foi deixado de lado o outro impulso: o dionisiaco. Mas a arte os salva... Como conquistar isso? Como integrar em si as pulsões de vida e morte?

Então, Nietzsche vai buscar essas respostas nos gregos (nos pré-socráticos) para suas angustias, depara-se com a arte trágica grega, a reconciliação de Apolo com Dioniso, que o inspira em sua criação filosófica a transformação da forma ou fenômeno natural (os terrores que sentia como humano demasiado humano) em fenômeno estético (artístico). Faz da dor e do terror em si uma potência de criação, uma forma de encarar a realidade e superação da vida como obra de arte. Em seu primeiro livro, “O Nascimento da Tragédia” (1872), vê e coloca nas divindades clássicas inspiradoras da arte e da religião essas “*pulsões artísticas da natureza, que se traduzem no homem pelos dois estados criativos por excelência, o sono e a embriaguês*” (HAAR, 2007, p. 68), mas para que isso ocorra nesse espírito de *agón* (conflito), é necessário que ele se metamorfoseie impulsionado principalmente pelo dionisiaco, na própria obra de arte viva da natureza.

Porém, encarnado apenas pelo impulso dionisiaco, se desperta um desgosto pela vida, pois, se vê somente ilusão no cotidiano, nas formas de viver no mundo civilizado. Sem uma objetivação apolínea que racionalizará os dramas do sofrimento pela busca no interior de suas entranhas do estado primordial de liberdade, haverá uma recusa à ação e à criação. Se no drama de viver essas contradições ou estados de potências não serem dominadas e

transformadas em atos artísticos de criação, o corpo torna-se patológico. Contudo, a arte plástica ou apolínea de criar formas vindas dos sonhos, em que os homens são todos artistas perfeitos, portanto, aparência, e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca do dançar e da embriagues exaltante diante da realidade e da vida se unem tal como o sexo, para criarem a arte trágica, gerando a consciência trágica. Se a arte apolínea é a individuação e afastamento da natureza, a arte dionisíaca é a desindividuação e reconciliação do homem com a natureza. O artista dionisíaco é a união dos antagonismos e em sua criação ele tenta jogar com o sonho e a embriagues, a razão e o sentimento de viver.

Início da viagem com gritos
tremendos
___ Tivessem eles mais cedo migrado

___ forte gemido agudo
penetrante lamento animal
de uma mulher
lá no alto da cidadela do monte

___ Débil cerca de arame
apartando da mente
o coração
(MORRISON, 1987: The news creatures: vs, 1-10, p. 119).

Na memória do poeta a potência da Musa do alto do Olimpo traz imagetivamente a dor primordial e os rituais dionisíacos no alto das montanhas em sua luta e tentativa de migrar, atravessar as fronteiras da mente e coração. Jim Morrison dialoga com as pulsões e com os tempos em uma ligação de homem mitológico e homem histórico e no encontro dessas linguagens, o eterno presente se revela como choque e redenção em sua poesia.

Jim Morrison buscou em Nietzsche, respostas para sua criação artística, vivendo intensamente seu lado dionisíaco. Os mistérios mitológicos fizeram-se presente em seu corpo e mente, num jogo dilacerante entre vida e morte, mortalidade e imortalidade, buscando adquirir, portanto, a consciência trágica. Jim Morrison fez de suas dores uma forma estética de criação e musicalidade poética tornando-se mito em nosso tempo. Mergulhado em sua escuridão existencial ele buscou a especialidade de capturar os raios que o perfuravam e confortavam, tanto que John Densmore chegou a declarar que não entendia que

ele quis realmente sair de dentro de si, e ir completamente até os extremos, tão longe quanto se pode ir, sempre. Eu nunca percebi porque vinha da concepção indiana da metafísica, que é uma concepção racional seja ela qual for. Ele estava sempre numa onda Nietzscheana ou lá o que é, numa exploração existencial. (JOHN DENSMORE apud HOPKINS, 1991, p. 93).

Em entrevistas posteriores à morte de Jim Morrison, John Densmore chegou a dizer que quem o havia matado era Nietzsche devido essa busca existencial procurando a união das pulsões criadoras apolíneas e dionisiacas como obra de arte.

Em suas discussões com os amigos, ao falarem de Dioniso, lembravam-se da frase de William Blake “*Se as portas da percepção estivessem purificadas, tudo surgiria ao homem como realmente é; infinito*” (BLAKE, 1987, p. 37) o que deu a ideia a Aldous Huxley de escrever seu livro *As Portas da Percepção* (*The Doors of Perception*). Outra frase de Blake que marcaria Jim Morrison foi, “*o caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria*” (BLAKE, 1987, p. 25). Essa seria a sua busca e sua *Ars Magna*, não só como o cantor e letrista da banda, mas em sua vida pessoal.

Jim Morrison e Dennis Jacob resolveram então formar um grupo que se chamaria “As Portas Abertas e Fechadas” (*The Doors: Open and Closed*). Jim Morrison e Phil Olanos tinham várias idéias para filmes que iam desde a vida de Rimbaud à cena clássica em que Nietzsche intervém a um carroceiro que batia em seu cavalo. Outro amigo de Jim Morrison nessa época foi Félix Venable, que não era tão intelectual como os outros, mas havia algo obscuro que fazia lembrar o herói de Jim no livro de Jack Kerouac “*On The Road*”, Dean Moriarty.

Conheceu também Frank Lisciandro e Paul Ferrara, tornando-se bons amigos, sendo que mais tarde eles fariam filmes juntos, *Feast of Friends* (1968) e em 1969, com o nome de HWY (abreviação de *Highway*), em que Jim Morrison atuou como um caroneiro.

Seu professor de teatro apresentou-o a obra de Antonin Artaud, que escreveu o seu grito para a revolução no teatro a partir de asilos de loucos durante os anos trinta e quarenta e que dizia o teatro ser como a peste que possuía seu delírio e sua comunicação, fazendo disso sua fascinação. Fascinação desencadeada pela perda de individualidade, devido a desejos e sentimentos reprimidos no dia a dia; levados e confrontados na virtualidade do palco, pois “*a arte não é pacificadora. As formas e os símbolos são produções que tornam visível e multiplicam as forças e os conflitos reprimidos que, liberados no espaço virtual do teatro, se mantêm no seu estado de virulência pura*”. (ARANTES, 1988, p. 22). A presença de si é revelada, pois como diz Arantes “*o virtual é o duplo do real na medida em que nele se mantêm acesas e vivas as forças e os desejos que afirmam a si mesmos contra a fatalidade*”. (ARANTES, 1988, p. 22). Forças que Jim Morrison tão bem as representaria em suas performances ritualísticas diante da plateia.

Mais tarde, o Teatro Vivo (*Living Theater*), com influências de *Artaud*, fundado em 1947 em Nova York pelo casal, *Judith Malina* e *Julian Beck*, seria para Jim Morrison a cartada final em seus espetáculos. Esse grupo experimental de teatro levava a plateia ao limite procurando dissolver as barreiras existentes entre atores e público, pois, se misturavam à plateia fazendo-a participar. Nesse teatro alquímico como pensava *Artaud*, “*o grande mágico (que) por suas formas é a figuração esperando tornar-se transfiguração*” (ARANTES, 1988, p. 27) uniria arte e vida. Jim Morrison, como um xamã ou um artista dionisíaco, buscava essa transfiguração no palco e em sua vida, a sabedoria alquímica de separar, purificar e reunir os opostos da vida “*solve et coagula*”.

De acordo com Marsicano (1991), Jim Morrison como conhecedor da filosofia de Nietzsche, viveu essa força dionisíaca intensamente e os concertos dos *Doors* eram rituais e em cujo delírio sagrado a natureza abria suas portas e mostrava sua verdadeira face em um ritual mágico capaz de causar seus efeitos catárticos dos antigos mistérios órficos. Transformou-se em Dionísio, e nessa metamorfose viu-se diante de um abismo. Em cada *show*, Jim Morrison sobrevoava esse abismo e em seu ritual xamânico conjurava as forças em atividade na tentativa de se libertar do arcabouço mental rígido da sociedade. O mito ressoou nele sua mensagem abismal, incorporando em si uma dialética poética filosófica, uma luta entre liberdade e prisão, vida e morte.

Dentro desse contexto, a força dionisíaca que tanto atrai quanto causa repulsa, e de acordo com Nietzsche, que a moral ensina a desprezar e odiar aos que possuem essa força de potência, é medida sob outras condições; e sem a consciência destas e das intenções dos impulsos primordiais, entra-se no labirinto. E que força é essa que liberta e aprisiona ao mesmo tempo, que dá vida e leva ao fatalismo como numa tragédia grega.

Consciente dos dois pólos Jim Morrison chega a dizer que

nós respondemos à mesma necessidade humana que a tragédia clássica (...). Por vezes deleito-me ao considerar a história do *rock'n'roll* do mesmo modo que a origem do drama grego, que começou na eira para debulha de cereais, nas estações cruciais e que originariamente era apenas um grupo de adoradores que dançavam e cantavam. E depois, um dia, alguém possesso saltou afastado da multidão e pôs-se a imitar um deus. A princípio era apenas canto e movimento. Com o desenvolvimento das cidades, um número crescente de pessoas já não se dedicava senão a uma única coisa, ganhar dinheiro, mas era necessário continuar contato com a natureza, de uma maneira ou de outra e então começaram a ter actores que o ganhavam para elas. Penso que o rock preenche a mesma função e poderia tornar-se uma espécie de teatro. (MORRISON apud MULLER, 1983, p. 85).

Para Muller, poderia se tirar daí as duas ideias que Jim Morrison professava no palco em suas performances, uma que era dramatização com aspecto “primitivo”, e a outra que era a concepção da música, do concerto em si ser um ritual. Arte e vida se misturam para dar um sentido místico e religioso, num *religere* (religar) transcendente, e como diz Jim Morrison “*a minha religião é a minha arte como reflexão de vida*” (MORRISON apud MULLER, 1983, p. 86). Nessa relação de arte e vida a busca pelo conhecimento de antigos xamãs, que através de um transe ritualístico induzidos por cogumelos sagrados e o cacto peyote, procuravam religar o mundo físico com o mundo dos espíritos, o mundo visível com o invisível, no intuito de encontrarem o sentido ou a fonte de vida. Jim Morrison se via nas vestes de um xamã, assim conduzia a plástica plateia numa viagem ritualística de gestos, voz e música, como está expresso na letra da música *Shaman's Blues*:

Now if you have a certain evening
 agora se vocês têm uma noite certa
 You can lend to me
 vocês podem emprestar-me
 I'll give it all right back to you
 Eu darei a vocês de volta
 Know how it has to be with you
 Eu sei o quê fazer com vocês
 I know your moods and your mind
 Eu conheço seus modos e suas mentes
 And you're mine
 E vocês são meus

Com sua voz que, às vezes, parecia uma lâmina afiada de tão cortante e incisiva, evocava a tragédia num ritual que transmigrava a crueldade da vida e a transformava em arte. Das obscuridades, da profunda embriagues a transportava para o mundo das aparências olímpicas e apolíneas. Em Jim Morrison os extremos se tocavam sem o medo da tragicidade da vida que desafia a morte. Ele é uma mescla de vida e morte disputando um corpo em busca do sol apolíneo. Mas, como poeta xamã, ele fazia de suas performances o ritual de comunhão e de cura com a plateia.

A influência de Antonin Artaud ecoava nas performances de Jim Morrison que tentava fazer a união ritualística da poesia, a música e a plateia. Pensamentos como “*sem um elemento de crueldade na base de todo o espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é pela pele que faremos entrar a metafísica nos espíritos*” (ARTAUD apud MULLER, 1983, p. 88), faziam com que Jim Morrison extrapolasse esses conceitos só para ver os efeitos no público. Manipulava a plateia consciente do que estava fazendo num simulacro ritualístico e quando a música acabava

(*When the music's over*) todos tinham certeza que ali havia o brilho de um mito, mas não sabiam que sua tragédia poética iria se cristalizar no final da noite (*End of Night*). Jim Morrison pressentia...

Como já disse, ninguém sabia o que iria acontecer nos *shows* dos *Doors*, e essa era a grande magia de terror e fascínio que Jim Morrison criava. Os próprios integrantes da banda ficavam tensos diante dessa perspectiva, um momento de silêncio durante a apresentação já era um prenúncio de tempestuosas nuvens. Como ele mesmo disse

a mascara da actuação dá-me essa oportunidade, um lugar onde me escondo e então posso me revelar. É porque a vejo como mais do que uma actuação, do que vir fazer umas músicas e ir embora. Tomo tudo verdadeiramente a sério. Não sinto que tenha feito obra completa enquanto não consigo pôr toda a gente no teatro numa espécie de chão comum. Algumas vezes interrompo pura e simplesmente a canção e deixo que surja um longo silêncio, que irrompam todas as hostilidades, inquietações e tensões latentes antes de nos unirmos todos. (MORRISON apud HOPKINS, 1994, p. 124).

Jim Morrison dizia que esperava a plateia não aguentar mais a tensão e estar prestes a explodir, então, voltavam com a música. A todo tempo ele estava testando os limites, a “realidade” entre a loucura, a embriagues e a lucidez.

Bebedeiras tornaram-se uma constância no seu dia a dia (entre seus grandes companheiros de bebedeiras estavam Alice Cooper, cantor de rock; e Tom Baker, ator), fazendo com que sua imagem aproximasse mais e mais com a imagem dionisíaca que vinha sendo criada. Durante as gravações do terceiro álbum da banda “*Waiting for the Sun*” (1968), criou-se uma tensão entre os integrantes da banda devido às impreviões e bebedeiras de Jim Morrison. Ele já estava tendo uma aversão à imagem que os fãs haviam criado dele e que ele havia ajudado a criar, como ele diria mais tarde.

Começou a engordar e como lhe disse Paul Rothchild, (produtor da banda) a perder sua voz. Nesse período ameaçou deixar a banda, (a banda tinha ganhado prêmios como, melhor vocalista, melhor revelação do ano, Ray Manzarek como terceiro melhor músico do ano, ficando atrás de Eric Clapton e Ravi Shankar, e o primeiro álbum tinha ficado em segundo, o primeiro foi Sargeant Pepper dos Beatles), pois, não era aquilo que queria, mas foi persuadido por Ray Manzarek a ficar mais seis meses. Mais uma vez o dualismo o envolveu numa áurea trágica de liberdade e necessidade.

Sua relação com o público era um fio tênue que às vezes atingia uma elasticidade prestes a se romper e passar para o outro lado (*break on trough*), causando incidentes como os de New Haven (Connecticut) em 67 e o de Miami (Flórida) em 69.

No caso de *New Haven*, durante o *show*, Jim Morrison na música *Back Door Man* começa a contar o que havia acontecido nos bastidores, que estava com uma garota numa sala e um policial o aborda esborrifando gás lacrimogêneo em seus olhos. E entre esse discurso gritava que “todo o mundo de merda o detestava”, enquanto os policiais invadiam o palco e o agarravam, a confusão tornou-se geral. Preso, a acusação foi de perturbação à ordem pública, resistência à ordem e comportamento indecente e imoral.

Pequenos incidentes os acompanharam, fazendo com que o nome da banda fosse vinculado a confusão, sendo renegada a sua apresentação em vários lugares. A própria plateia como já tinha criado uma imagem das performances excêntricas de Jim Morrison sempre esperava o dualismo característico de seu ritual xamânico: caos e transcendência. Mas “*os Doors tinham-se tornado maiores que a realidade, as suas relações com a audiência estavam a tornar-se mais irrealista em cada espetáculo que passava. Não só Jim se sentia desmerecedor da adoração, como continuava crescentemente confuso sobre o que fazer.*” (HOPKINS, 1994, p. 184), e o pior, começou a odiar essa relação.

Assim, Jim Morrison chega a dizer que depois de “*ver uma serie de acontecimentos e pensar ter um controle sobre eles... vê-los como se passaram... entendo de repente que era, de certo modo, apenas um fantoche de uma quantidade de forças que só vagamente compreendia.*” (MORRISON apud HOPKINS, 1994, p. 182). Durante uma apresentação, em Los Angeles, em que a plateia estava bastante inquieta, Jim Morrison mandou-a calar a boca, perguntou por que estavam ali, e sabia o que queriam, porém iriam ver apenas música nada mais e os esconjurou como um xamã.

No dia da apresentação em Miami Jim, Morrison estava em Nova Orleans e perde o avião, quando chega para a apresentação já está totalmente embriagado. O caso de *Miami* foi um pouco mais grave (sendo que houve mandato de prisão expedido pelo FBI, sob acusação de comportamento impudico e lascivo em público por exibição de suas partes íntimas e a simulação de atos de masturbação e de copulação oral), e não se sabe realmente o que aconteceu, pois os que estavam lá divergem no relato do acontecido. Uma coisa é certa, Jim Morrison em sua embriagues incitou a plateia com discursos fervorosos, e o fato curioso é que na noite anterior ele havia assistido uma apresentação do *Living Theatre (teatro vivo)*, que depois de ficarem um tempo fora dos E.U.A., estavam numa excursão pelo país denominada “*Paradise Now!*”.(Paraíso Já!) e Jim Morrison quis conhecer melhor e de perto como funcionava esse entusiasmo que estava fascinando as pessoas. No dia 28 de fevereiro de 1969, Jim Morrison assistiu a última apresentação do grupo, e ali viu e sentiu as angustiantes frases

proferidas e gritadas pelos integrantes a surtirem os efeitos avassaladores na plateia que interagiu com o grupo. Frases como: “Não posso viajar sem passaporte!”, “Não sei como parar a guerra!”, “Não podes viver se não tiver dinheiro!”, “Não me deixam fumar a marijuana!”, “Não me deixam despir!”, “A cultura reprime o amor!”, “Estou fora do paraíso” foram impelidas para quebrar com os limites sociais e culturais e os integrantes começaram a se despir até que a polícia entrou e não deixou a peça continuar. Mark Amatin, um dos representantes do grupo foi convidado por Jim Morrison para um jantar em sua casa em Beachwood, Hollywood, onde Jim Morrison disse a ele que queria incorporar mensagens políticas no que ele estava fazendo, mas não sabia como começar, pois as pessoas esperavam isso e estavam prontas a obedecer cada palavra dele. Jim Morrison disse a ele que seu trabalho inicialmente tinha sido uma experiência religiosa e que tinha se tornado diversão, ele queria mudar isso.

Jim Morrison teve a apresentação com a banda um dia depois em Miami no dia 1 de março de 1969, em que colocou em prática o que viu na apresentação do grupo *Living Theatre*. Embalado por esse fio cortante de sua memória teatral, ele insultou a plateia com frases e gestos empurrando-a para o lado obscuro de si. Totalmente embriagado, depois de a banda tocar uma música, ele começou a falar para a plateia que não estava falando de revolução, mas de diversão, amor e quando começava outra música só cantava uns versos e começava a falar novamente. Cada música era entremeada com sopros abissais de uma garganta em agonia, suas frases eram recheadas de amor e violência, indo de gritos roucos na tentativa de romperem a letargia, como “*vocês são todos um bando de idiotas!..., deixam as pessoas dizer-vos o que vão fazer! Deixam as pessoas empurrar-vos. Quanto tempo pensam que vai durar? Por quanto tempo vão deixar que vos empurrem? Por quanto tempo? Talvez adorem que, talvez adorem que vos afocinhem a cara na merda..., são todos um bando de escravos!*” (MORRISON apud HOPKINS, 1994, p. 198-200), para frases que falavam de amor e convidava-os a se juntarem a ele, “*Não existem regras, não existem limites...*” (MORRISON apud HOPKINS, 1994, p. 202). Em outra parte ele diz “*costumava pensar, que tudo era uma brincadeira. Pensava que era alguma coisa para rir, e depois, nas ultimas semanas conheci algumas pessoas que estão a fazer alguma coisa. Estão a tentar mudar o mundo, e eu quero ir na viagem. Quero mudar o Mundo*” (IDEM). A música continuava com seu embalo hipnotizador, enquanto Jim Morrison confessava em seu ritual as obscuridades e os sonhos humanos. Dioniso e Apolo se configuravam no corpo e nas palavras numa trágica rouquidão agonística, terror e sublime se abraçavam, medo e prazer se submetiam a um único frêmito. Como conduzir essas forças? Essa história não nos é ensinada, como escrevê-la? Que

memória é essa que aglomera repulsa e fascínio? Como dizia Jim Morrison *“isso excita as pessoas. Sabes o que acontece? Ficam com medo, e o medo é muito excitante. As pessoas gostam de ficar com medo. É exatamente como o momento antes de se ter um orgasmo. Toda a gente quer isso. É uma experiência máxima.”* (IDEM).

O palco foi se tornando um amontoado de pessoas e Jim Morrison os incitava dizendo que só partiriam depois de se divertirem, e quando o perigo estava eminente um segurança o arremessou para fora do palco no meio da plateia. O *show* tinha chegado ao fim, agora era colher a ressaca do espetáculo, as consequências de Moria.

Enfim, muita coisa aconteceu nesse dia. A repercussão foi imediata e negativa para a banda e Jim Morrison foi acusado de vários delitos como: comportamento lascivo e impudico, exibição indecente (acusado de expor seu órgão genital), etc. Em 5 de março, Bob Jennings, de vinte e dois anos, trabalhava no escritório do procurador geral do Estado aceitou “servir como queixoso no caso”, como diz Herry Hopkins e Daniel Sugerman no livro “Daqui ninguém sai vivo”. Deu-se início a uma campanha a favor da decência, foram canceladas apresentações da banda e a imprensa voltou-se contra Jim Morrison, saindo sua imagem na *Rolling Stone* (revista especializada em rock) com a frase: *Wanted* (Procura-se) no estilo faroeste. O caso se agravou e o FBI entrou com um mandato de captura e, dia 4 de abril, acompanhado de um advogado, Jim Morrison se entregou e teve que pagar uma fiança de 5000 dólares, mas esse caso se estendeu como em um insano teatro até sua morte em Paris em 3 de Julho de 1971. Jim Morrison saiu profundamente marcado da experiência de Miami e, como dizem Hopkins e Sugarman, não teve um dia que ele não pensasse nesse espetáculo. Acompanhado por um advogado se rendeu ao FBI no dia 4 de abril de 1969, pagando uma fiança de 5000 mil dólares para ser libertado, mas o processo se desenrolou e quando Jim Morrison morreu em Paris ainda não se tinha chegado a um veredicto final. Em suas entrevistas ele evitava falar no caso Miami e nas apresentações, Jim Morrison tornou-se comedido, devido a cláusulas no contrato que obrigavam a pagar uma fiança caso acontecesse alguma coisa obscena.

Vale lembrar que os EUA estavam passando por turbulências internas, como o assassinato do ativista negro o pastor Martin Luther King (1968) e do senador Robert Kennedy em 1968, irmão do Presidente John Kennedy assassinado em 1963 e os assassinatos que o clã Manson havia cometido no final da década de sessenta (como diz Hopkins e Sugerman, utilizados para manchar a cultura jovem), e a guerra do Vietnã que já criava uma

repercussão negativa entre os jovens. Assim a banda The Doors se tornou alvo de uma “purgação” pública.

A própria plateia já não esperava muito e Jim Morrison, como diz Hopkins e Sugerman, parecia estar contente com isso dizendo em uma entrevista que “*tinha tentado reduzir o mito ao absurdo, exorcizando-o desse modo*” (MORRISON apud HOPKINS, 1994, p. 213).

Contudo, Jim Morrison aborreceu-se com tudo isso em torno dele e voltou-se contra o que ele havia ajudado a criar e a noite em Miami foi o ápice do que suportava. Como ele diz:

acho que estava farto da imagem que havia sido criada à minha volta, para a qual contribui por vezes conscientemente, a maior parte das vezes inconscientemente. Tornou-se mais do que eu verdadeiramente podia suportar e então pus fim a isso tudo numa só noite gloriosa. Creio que tudo se resumiu a eu ter dito ao público que não passavam de um bando de idiotas condenados... (MORRISON apud MULLER, 1983, p. 119-120).

Mesmo que Jim Morrison tenha tentado quebrar com sua imagem de *sex simbol*, ele não conseguiu fazer com que o público (pelo menos a maioria) o visse não apenas como o embriagado, o louco cantor e compositor da banda *The Doors*, mas como “um ser humano sensível, inteligente, atormentado pela alma de um palhaço que me força sempre a estragar tudo nos momentos mais importantes...” (MORRISON apud MULLER, 1983, p. 120).

Suas loucuras e ações nos faz pensar com Marc Bloch que dizia que “*o homem passa o tempo a montar mecanismos de que se torna depois prisioneiro mais ou menos voluntário*” (BLOCH, 1965, p. 39), e se não tivermos consciência disso o erro se perpetua e “*a ignorância do passado não se limita a prejudicar o conhecimento do presente; compromete, no presente, a própria ação*” (BLOCH, 1965, p. 40). Podemos então inferir que não só o sujeito acorrentado ao seu dia a dia, que mais tarde em sua narrativa histórica será o sujeito histórico que criou mecanismos que o aprisiona, mas, também os povos, civilizações, com seus valores estipulados e estabelecidos culturalmente, perpetuam o erro e se tornam prisioneiros mais tarde de suas criações. Essa espiral é a grande contradição da história que não aprende consigo mesma.

Jim Morrison notou que não estava iluminando as circunstâncias, mas as havia obscurecido mais ainda, fugindo de seu controle e tornando-se prisioneiro delas. Sua ousadia de ter enfrentado o que havia criado deixou marcas, orifícios nessa muralha. Tentar olhar por esses orifícios é buscar uma compreensão maior do sujeito, do indivíduo, do ser humano que em sua história se viu enredado numa história trágica maior. No palco o ator cria sua liturgia e

desperta a plateia de sua letargia, fluindo e influindo sobre os ânimos tanto de um quanto do outro. Isso é magia, essa arte que comunga com vivos e “mortos” iluminando o caminho, pois sua função é

Amargo repasto no pasto doentio
Melancolia animal sob o chicote
Quotidiano
Cortinas de ferro rasgadas.
O labor do sol insinua
o pó, lâminas, vozes.

Apelo da Fúria
Apelo da febre, recebe
os sonhos húmidos de um Rei Asteca.
(MORRISON, 1987: vs,1-9, p. 95).

Já era visível o declínio do herói trágico no início da década de setenta, seu envolvimento com a bebida e drogas o tinha levado a um fundo sem volta. Já tinha sentido o sabor amargo do espetáculo doentio e se sentia um animal acossado pelos ditames da fama e da glória e depois de tantas cortinas de ferro rasgadas para se chegar ali o que ele via cortava a pele como lâmina e perfurava os ouvidos as vozes ferinas da multidão. Apenas uma incessante fome do monstro feito um Rei Asteca que em sua voracidade febril exigia sacrifícios. Quando Jimi Hendrix morreu, em 18 de setembro de 1970, (Jim leu a notícia num jornal em Miami pouco antes de seu julgamento; disse “alguém acredita em presságios?”) e nem um mês depois, no dia 4 de outubro morreu Janis Joplin, por conseqüências do uso de drogas, Jim Morrison dizia aos amigos que eles estavam bebendo com o número três. No festival da ilha de *Wight* (Inglaterra), em agosto de 1970, Jim Morrison cantou de olhos fechados sem se mexer, o cansaço havia triunfado sobre o grito, mas não sobre o mito, sua força saía pelos poros e plainava sobre todos. A última apresentação com a banda foi em dezembro em *New Orleans*. Jim Morrison ainda gravaria com a banda dois álbuns de estúdio, “*Morrison Hotel*” (1970), *L.A. Woman* (1971) e um ao vivo “*Absolutely Live*” (1970), com músicas inéditas. Ao comentar uma das músicas do álbum de *L.A. Woman*, “*Hyacinth House*”, Fowlie diz que “*as flores do mito são as músicas dos Doors. Elas brotaram da tragédia e encontraram vida na forma de arte*” (FOWLIE, 2005, p. 124). Os Doors ainda gravariam três álbuns depois da morte de Jim Morrison, *Other Voices* (1973), *Full Circles* (1975) e *An American Prayer* (1978), com gravação de Jim Morrison declamando sua poesia, “Uma oração Americana”.

Antes mesmo de ser lançado o álbum *L.A. Woman*, Jim Morrison e Pamela Courson voaram para Paris em 13 de março de 1971, com o intuito de deixar tudo para trás, dedicar

sua vida a poesia na cidade dos poetas. Mas a bebida o acompanhou, chegou a cair do terceiro andar do hotel sobre o teto de um carro. Nesse período Jim Morrison conhece Hervé Muller, poeta francês, reacendendo esperanças de uma nova vida criativa, mas já era tarde demais.

A morte de Jim Morrison no dia 3 de julho ainda é um mistério, ficando a versão oficial que foi o depoimento de Pamela. Em seu depoimento, ela disse que acordou de madrugada com a respiração ofegante de Jim, este não quis chamar um médico e foi tomar um banho, e como não voltou mais para a cama ela foi ao banheiro e o encontrou na banheira, morto, com um leve sorriso nos lábios. Como não conseguiu tirá-lo ligou para seus amigos. O laudo médico foi assinado pelo médico legista Max Vassille e consta que Jim Morrison morreu de parada cardíaca e edema agudo do pulmão. O funeral foi realizado no cemitério Père-Lachaise em Paris somente com a presença de Pamela, Bill Siddons (empresário da banda), Alan Ronay (cineasta amigo de Jim), e alguns amigos.

Outra versão é do próprio Hervé Muller que diz que Jim Morrison ficou a noite inteira do dia 3 para o dia 4 no Rock'n'Roll Circus, um clube noturno, a espera de uma dose de heroína para Pamela. Para ele os testemunhos são suficientes para estar convicto que Jim Morrison procurou heroína nessa noite, e mesmo com a advertência do fornecedor de que era puríssima, portanto muito forte, ele a usou, tendo uma overdose. Desfalecido em coma ou já morto, Jim Morrison foi levado para o seu apartamento.

Multimédias são sempre tristes comédias.
Burlesca terapia de grupo, miserável
casamento entre os actores e os espectadores, numa
masturbação recíproca. Os executantes dependem
da audiência e o público... o público
pode obter as mesmas titilações suaves na galeria
dos monstros na Feira Popular, e mais fantasia e
divertimento num bordel mexicano.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs:1-8, p. 75).

Triste comédia, pois atrás do sorriso perfeito nas telas de cinemas, TVs, revistas e jornais há manipulação e interesses de organizações patrocinadoras em manter um padrão e uma ordem, ou seja, condicionar o público alienado da realidade e próximo à moda. Em 1962, de acordo com Sean Purdy (2014), 90% das famílias norte-americanas já possuíam televisão, sendo que este veículo de entretenimento com seus programas, séries foi transformado também em um reforço de atitudes homogêneas “brancas” em favor do consumismo e da conformidade social. E como diz em sua poesia o casamento entre os que atuam e os que os assistem é uma miserável masturbação burlesca, gerando os mesmos prazeres de bordéis e feiras de monstros. Para atingir certa audiência, qualquer situação ou

situações relacionados aos artistas são transformados em grandes espetáculos como foram a morte de Janis Joplin e Jimi Hendrix. Talvez por saberem que a morte de Jim Morrison seria transformada também em espetáculo tal qual as outras estrelas do rock, seu corpo foi velado por pouquíssimas pessoas em Paris e enterrado no cemitério Père-Lachaise. Este se tornou o quarto lugar turístico mais visitado em Paris, um espetáculo à parte e ali, além de Jim Morrison, estão celebridades como os compositores Bellini e Chopin, os escritores Oscar Wilde, Marcel Proust e tantos outros.

Pamela poderia revelar a verdade, mas nada disse e logo, como não suportou a morte de Jim Morrison e depois de tentar várias vezes o suicídio, morreu de overdose no dia 25 de abril de 1974.

Diante desse grande desafio de transformar essas memórias e o pó em hálito de vida nos caminhos da existência a arte literária e a poesia tornam-se o resgate de fragmentos iluminados, porém, ofuscados e revestidos pelo pó, se capazes de desnudá-los participaremos do sofrimento e também da sabedoria do mundo, como diz Nietzsche (A Origem da tragédia). A arte salva e estanca o corte que a sensação do real provoca.

A floração
de pessoas de aspecto divino
no ar em surdina
pareceria
estranha
a um intruso
de certo tamanho
mas isso é tudo o que nos resta
como guia
Agora que ele se foi
(MORRISON, 1994: Últimos escritos: The flowering: vs,1-10, p. 75-76).

Na indiferenciação, a diferença surge como potência de vida e o que aflora são símbolos que alguns deixam como trilhas no ar, que somente o poeta-xamã consegue perceber em seus rituais que caçam as palavras de cura. Como um intruso que se infiltra em outro mundo para raptar as palavras e lançá-las ao alcance de todos, o poeta xamã se foi, mas deixou seu legado de cura. Quem decifrar as imagens criadas no bojo da existência não será devorado por elas. Nesse embate do ideal (o apolíneo) e o real dilacerante (dionisíaco), a história, a arte e o ser é forjado em seus signos. Mas o que são signos? Eles forjam o ser ou o ser que os forjam em sua comunicabilidade com a vida? Para Deleuze todos os signos convergem para a arte; vê-los em sua existência, em sua essência, é transformar todos os outros. Na alquímica comunicabilidade com o pó, com a madeira, com a pedra, com tons e cores a obra se ergue como trilha de cura contra a história.

Jim Morrison como o herói trágico revela seus símbolos, neuroses e sonhos e em sua luta contra o seu destino a sua busca pela travessia para o outro lado

Porque o homem inventou as casas
E isolou-se em quartos,
Depois da árvore e da caverna.
(as janelas usam-se nos dois sentidos,
Os espelhos apenas num.)
Não atravessas nunca o espelho
Nem mergulhas na janela,
(MORRISON, 1987: The Lords: vs, 1-7, p. 36).

Contudo ficou preso em suas fantasias da infância, em seus quartos e em sua imagem refletida no espelho, percebeu esses símbolos, viu através da janela o outro lado, mas não conseguiu atravessar e se libertar da imagem refletida e mergulhar na janela para fora de sua prisão. Mas o herói trágico deixa o seu legado, revelando os seus símbolos, pois o seu sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado, mesmo que os sonhos sejam formas distorcidas do sonhador, como diz Campbell (2013), porém os mitos apresentam os problemas e soluções válidos para toda a humanidade. Se Jim Morrison conseguiu vencer ou não suas limitações históricas, não se pode dizer, mas ele revela em suas visões, ideias e inspirações as fontes primárias da vida e do pensamento humano. Jim Morrison desmembrado tal qual Dioniso pela fúria dos Titãs em sua busca trágica se reúne em sua arte e poesia como *amor fati* (amor ao destino) transfigurado e extasiado de vida, porque venceu a morte e a história como homem mitológico, ou homem eterno. A arte o salva porque revela seus mistérios.

Destrói telhados, paredes, vê os quartos todos de uma vez só.
Do ar furtamos deuses, com a percepção onisciente
dos deuses, mas não o poder de
penetrar almas e cidades, como eles lá do alto.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs,1-4, p. 33).

Assim, os mitos revelam todos os quartos do homem e da humanidade (cidades), pois tem a onisciência dos deuses, Jim Morrison percebeu através de sua janela aberta e respirou o ar impregnado de vida e viu em suas feridas a história da humanidade.

2.2 UMA ORAÇÃO AMERICANA: O ÊXTASE DIONISÍACO DA VIDA

Existem diversos tipos de liberdade, como também milhares de abordagens sobre o assunto... A espécie mais importante de liberdade é aquela que lhe assegura o direito de ser o que realmente é. Seu desempenho na realidade sempre se efetua através de um papel a ser representado. Você descarta sua capacidade de sentir, e na verdade,

coloca uma máscara. Não se pode efetuar uma revolução em larga escala se não houver primeiramente ao nível pessoal, individual. A revolução tem de eclodir primeiramente dentro... Você pode não abalar uma pessoa tirando sua liberdade política, mas coibindo sua liberdade de sentir, decerto a destruirá. (JIM MORRISON – entrevista a Lizze James – 1967. MARSICANO, 1991, p. 65).

Quando Jim Morrison expôs que iria montar uma banda de rock, um amigo disse que ele nem sabia cantar e como chamaria a banda, foi então que respondeu que haviam as portas (The Doors) e que havia o conhecido e o desconhecido e o que separava os dois é a porta e ele seria a porta. Foi em 1965, em Venice Beach Los Angeles, que Jim Morrison teve o encontro com Ray Manzarek. Seu destino estava selado e a porta foi arrombada e dali tal qual a caixinha de Pandora saiu todas as imagens oníferas, ficando no fundo a esperança, sua poesia como redenção.

Conheces o quente progresso
Debaixo das estrelas?
Sabes que existimos?
Terás esquecido as chaves
Do Reino?
Terás nascido já
& será que estás vivo?
(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 1-7, p. 15).

Jim Morrison expõe em imagens poéticas sua visão de progresso e vislumbra o que se perdeu; o que esse progresso pode causar como esquecimento da própria vida, das lições que a história proporcionou e consequentemente o esquecimento de si mesmo. Mergulhado em sua escuridão existencial ele buscou a especialidade de capturar os raios que o confortavam. Foi aos extremos para sentir o que uma civilização podia oferecer e o que encontrou foi um vazio, sentindo conforto nos raios calorosos da arte que rouba o fogo mitológico do existir. Viu a face decrépita do tempo que carcome os povos e buscou refúgio nos braços xamânicos primordiais da natureza. Jim Morrison era o “Contra” da Contracultura, pois sua poesia parte da dor, do caos e da violência, nas entranhas da pulsão dionisíaca e revela seu inconformismo com a sociedade norte-americana.

Os EUA eram o símbolo do progresso, mas a que preço esse emblema seria cobrado de uma sociedade que caminhava para uma alienação ufanista, consumista, em que o *american way of life* seria uma forma dominadora de manipular interna e externamente. Para Nilson Araújo de Souza, os EUA, depois da imediata ascensão como potência capitalista, no pós Segunda Guerra Mundial, entra em crise no início da década de 70 quando o presidente Richard Nixon decreta o fim da paridade e da livre-conversabilidade do dólar. Isso só ficaria mais evidente com fim do socialismo na URSS e no leste europeu no final da década de 80, já

que a produção era monopolizada pela oligarquia bélico-financeira. Estagnados economicamente abandonaram a economia de real de produção para investirem na especulação financeira que nada produz só se apropria e só sobreviveram, como diz Souza, devido à moda dos vampiros, sugando o que os países subdesenvolvidos tinham em potencialidade. Esse imperialismo decadente em estupor debateria diante da economia mundial, em que numa rede globalizada estaria dependente da situação norte-americana. A lição anti-imperialista contra a metrópole Inglaterra nos primórdios da formação da nação foi esquecida, embasbacados com o brilho de um progresso ilusório embasado na especulação e dominação.

E, de acordo com Sidney Lens, os EUA criaram um mito da moralidade para aliviar a consciência e sustentar sua imagem. Através de invasões a outros países e participações em guerras (como na Coreia em 1950 e no Vietnã em 1965) essa imagem foi embasada nos princípios elevados de levar a liberdade e estancar agressões sempre respeitando o direito desses povos invadidos de escolher seus próprios destinos. E assim

no pensamento, bem como nas ações – assim prossegue o mito –, os Estados Unidos têm sido antibelicosos, antiimperialistas, anticolonialistas. Jamais buscaram obter nem um único centímetro do território de outrem, e as poucas colônias que adquiriram foram tratadas com consideração e liberadas tão prontamente quanto permitiram as circunstâncias. (LENS, 2006, p. 21).

Entretanto, as lições foram perdidas e o desenrolar em seu processo histórico foi outro, com crueldades e excessos, como diz Lens, começando com os índios que foram cada vez mais empurrados para reservas improdutivas.

Portanto, a ligação xamânica de Jim Morrison com os nativos norte-americanos é um sinal político de resgatar a consciência e identidade desse povo que foi massacrado pela política nada generosa estadunidense. Fica evidente,

no entanto, a América generosa não existe e nunca existiu. Os Estados Unidos têm roubado, pedaço a pedaço, grandes territórios de povos impotentes ou quase impotentes; têm imposto sua vontade sobre inúmeras nações, contra os desejos delas; têm violado centenas de acordos; têm cometido crimes de guerra tão chocantes quanto numerosos; têm manejado um chicote militar e o dólar como isca para construir um império jamais vista pela humanidade; têm intervindo implacavelmente nos negócios internos de grande número de nações para impedi-las de escolher os líderes que desejam ou de derrubar, pela revolução, os que não desejam. E, ao contrário do mito, o impulso para a expansão – à custa de outros povos – remonta aos primórdios dos próprios Estados Unidos. (LENS, 2006, p. 21-22).

Imbuídos do sentimento “destino manifesto”, a expansão seria uma consequência do que estavam destinados a levar justiça e liberdade a todos, abrindo-lhes novas possibilidades e perspectivas de progresso e “civilidade”.

A Contracultura percebeu essa falsa moralidade e esse falso mito de civilidade, vendo o barbarismo e agressividade da política estadunidense, por isso o slogan “paz e amor”, buscando novas fusões. Na Contracultura, o imaginário revelou sua potencialidade como força catalisadora e união de sons e filosofias Oriental (*Robbie Krieger*, guitarrista do *The Doors* teve como professor de cítara o indiano *Ravi Shankar*) e Ocidental, mas num anti-intelectualismo, numa negação ao vão intelectualismo iluminista de progresso, de cronologia temporal, embarcando nas ondas dionisíacas, em direção à eternidade do mito.

Reinventemos os deuses, todos os mitos
das eras
Celebremos os símbolos das anciãs florestas profundas
[Terás esquecido as lições
da guerra antiga]

Precisamos de grandes cúpulas douradas
(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 8-13, p. 15).

Símbolos arquetípicos que afloram na poesia em contrapartida ao símbolo do progresso que faz esquecer a experiência e consciência da luta do ser humano na inconsciência da história. Se, se precisa de grandes cúpulas douradas é porque algo novo precisa nascer, ser reinventado. Como Mikal Gilmore diz em seu livro “Ponto Final”, que os dois primeiros discos da banda *The Doors* de 1967 (*The Doors e Strange Days*) abordam temor e perda, portanto, pode-se notar que sua poesia segue essa linha mental de horror em relação ao seu tempo. Assim, sua poesia se torna um refúgio e busca de redenção na rememoração mitológica e histórica. Compreender esses símbolos da natureza é aproximar do homem primitivo numa conciliação com o homem moderno, portanto não uma nostalgia do passado, mas uma forma de condução no presente e consequentemente ao futuro. Tal qual xamã, o poeta Jim Morrison inquirir o leitor num ritual de palavras que revela a sua doença e a expurga, convidando o leitor a essa purificação através de um mergulho ritualístico nos símbolos da natureza, ou seja, a reversibilidade do sagrado e

também na mágica das palavras do poeta visionário, palavras que irão soar como o cântico de cura do xamã, recebido para curar sua própria enfermidade durante o aprendizado. É preciso ser um cântico poderoso a fim de liberar o xamã da mais dolorosa doença – apropriada morte – que ele deverá dominar a fim de tornar-se um curandeiro. (SANTOS, 2013, p. 47).

Partindo desse principio, a perda não é irreversível, seu lamento indígena é um convite ao leitor à busca da linguagem “secreta” da natureza solapada pela linguagem cientificista do progresso. Portanto, ele chama a atenção da autoridade que impõe os moldes a serem seguidos.

Os pais cacarejam nas arvores das florestas
A nossa mãe está morta no mar
(MORRISON, 1993: *An American prayer*: vs, 14-15, p. 15).

Os mentores fazem seus discursos, representando a autoridade e a mãe que representa o conforto e o carinho está morta no fluxo e refluxo da vida. Jim Morrison passou o último natal com a família em 1964, depois disso não os encontrou mais e durante entrevistas que o perguntavam sobre sua família ele dizia que os tinha perdido num acidente. É um sentimento de perda, mas como coloca muito bem Mikal Gilmore, Jim Morrison tinha adquirido a capacidade em sua determinação de cantar um sentimento que refletia a sensação de um momento de final de noite, onde ele compartilhava com seus amigos suas ultimas palavras, um sentimento de cansaço do mundo e da sociedade em que vivia, mas, com um grito dilacerante fazia uma ode à vida. Com a música *The End*, Jim Morrison choca as pessoas no *Whiskey a Go Go* (1966) a primeira vez que coloca na letra o efeito edipiano trágico grego (*father, I want to kill you; mother, I want to fuck you, all night long- pai eu quero te mata; mãe eu quero te foder a noite toda.*). Sua justificativa foi que sua inspiração vinha do “Nascimento da Tragédia” em que Nietzsche faz uma análise da tragédia grega. E numa relação com Édipo de Sófocles, Jim Morrison procurou também conciliar as forças que fazem sucumbir à dor e ao erro mesmo com toda sabedoria. E teve outra relação simbólica, pois Jim Morrison não encontrou mais sua família, sua mãe e sua irmã tentaram conversar com ele em um show, mas não conseguiram, pois ele alegou que não tinha família.

Uma sociedade pós Segunda Guerra Mundial, um mundo dividido em dois blocos (capitalista, socialista), em um processo da Guerra Fria, pós-macarthismo (caça aos comunistas), pós Guerra das Coreias e que encarava mais uma guerra, a do Vietnã, assim fez surgir esse movimento que insurge contra o poder de Estado, de dominação, e servidão ao consumismo, ao *status quo* social.

Sabes que estamos a ser conduzidos ao
matadouro por plácidos almirantes
& que lentos generais gordos se tornam
obscenos com o sangue jovem
(MORRISON, 1993: *An American prayer*: vs, 16-19, p. 15).

O pai de Jim Morrison, George S. Morrison almirante da marinha norte-americana se torna, por volta de 1963, capitão do *Bom Homme Richard*, um dos maiores porta-aviões do mundo. Jim Morrison, em 1964, participou com seu pai de uma manobra no pacífico e ele, com o cabelo curto ainda, é levado a um barbeiro do navio para acertar um corte mais “apropriado”. Ainda lançam no mar alvos parecidos com figuras humanas para que Jim Morrison as alvejasse com uma metralhadora. Essas experiências amargurariam seu não conformismo com o autoritarismo na relação tanto de pais-filhos quanto de Estado-cidadão. Despertando nele esse sentimento antipatriarcalismo, revela não só esse traço individual, mas também a relação da nação que envia seus filhos ao Vietnã numa guerra insana, em que a obsessiva política estadunidense de dominação perde milhares de jovens. E essa obscenidade pelo sangue jovem se torna uma forma de domínio econômico, pois o envio de milhares de jovens para as guerras na tentativa de dominar um país abririam as portas à assistência econômica e militar, ou seja, o direito de intervenção naquele país. Mesmo que sua política tenha tentado poupar vidas escolhendo o inimigo certo e na hora certa, como diz Lenz (2006), essa política foi fria e calculista, pois focou o momento certo de tirar proveito econômico e militar de quem enfrentou e de a quem se aliou. Desde o início de sua política expansionista os EUA têm utilizado essa forma, desde a guerra contra os índios, a Espanha, o México (incorporando metade dessa nação), a França (no período napoleônico) as intervenções nas repúblicas das bananas e as intervenções nos golpes militares na América Latina (inclusive Brasil). Os EUA esperaram nas duas Grandes Guerras Mundiais o momento certo para intervir, quando Alemanha já estava debilitada na luta contra Inglaterra, França e URSS. Assim pode sair vitoriosa depois das duas Grandes Guerras, pois “ajudou” a reconstruir a Alemanha (dividindo-a com URSS) e reabilitar as outras potências Inglaterra e França, dominando a parte Ocidental e já que a URSS espoliou outra parte, dominando a parte Oriental. Vejamos o que diz Lenz, pois,

de qualquer modo, os Estados Unidos, moldaram um império mais formidável do que qualquer outro do passado. Passaram, progressivamente, do imperialismo territorial do século XIX para o imperialismo limitado da primeira parte do século XX e, por fim, para o atual imperialismo global. Nessa longa cronologia, é difícil encontrar um ano no qual as tropas americanas não estivessem lutando no solo de alguém. Em 23 de junho de 1969, o senador Everett Dirksen registrou uma lista de mais de 160 iniciativas militares dos Estados Unidos, desde a “guerra naval não declarada com a França” em 1798-1800, até o Vietnã. De acordo com o conhecido historiador militar William Addleman Ganoe, o país esteve envolvido, durante seus primeiros 148 anos, em 110 conflitos militares e 8.600 batalhas, com a consequente lista de mortos chegando à aproximadamente 1.280.000 homens. (LENZ, 2006, p. 29).

Assim, evidencia a visão antibelicista e anti-intervencionista da contracultura do “paz e amor”, e em contrapartida a visão mais intimista de Jim Morrison em que revela um olhar mais voltado à dor e à angustiante perda dos valores universais e naturais e à acomodação de quem tem o poder. Santos coloca que

diferentemente da geração “*flower power*” com seu grito de liberdade, geralmente associada aos anos de 1960, a voz de Morrison chamava à rebeldia e não a atitudes pacíficas. Seu impulso era obscuro, uma necessidade de confrontação e mudança que muitas vezes se aproximava de um comportamento extremista. (SANTOS, 2013, p. 35).

Como Jim Morrison disse

tenho sido sempre atraído por ideias sobre a revolta contra a autoridade – quando faz as pazes com a autoridade, a pessoa torna-se uma autoridade. Gosto de ideias sobre a quebra ou a subversão da ordem estabelecida – estou interessado em tudo o que respeite à revolta, à desordem, ao caos, e especialmente à actividade que parece não ter significado. (MORRISON apud HOPKINS, 1991, p. 104).

O mergulho de Jim Morrison numa crise existencial foi buscar através do álcool e das drogas uma forma de tocar a essência perdida do homem natural, e “*a busca de Morrison foi, em última análise, a busca de cada xamã, a busca do primitivo; uma tentativa de definir o que é essencial para além da alienação ingênua presente na sociedade humana dita civilizada.*” (SANTOS, 2013, p. 40). Essa busca criará uma imagem onírica também que terá uma relação trágica grega que acompanhará Jim Morrison narcisicamente, até que ele perceba e tente conciliar as forças e as pulsões apolíneas e dionisíacas, procurando na poesia a sua redenção. E esse primitivo é uma questão histórica e cultural que foi abafada pelo racionalismo cientificista, como diz Santos, assim, quanto mais o homem se distancia dessa natureza menos natural ele se torna. O poeta-xamã Jim Morrison tenta romper para o outro lado e resgatar essa consciência perdida. Se a acomodação no cotidiano e ao poder, seja ele intelectual ou político entorpece os sentidos naturais, a década de sessenta buscou romper com essas fronteiras, buscando compreender a linguagem da natureza. Essa comunhão do homem com a natureza e consigo mesmo foi perdida, outra linguagem foi implantada para ser tecnologicamente manipulada. Assim toda memória tanto individual quanto coletiva foi manipulada, pois,

Sabes que somos governados pela TV
A lua é uma besta de sangue seco.
Bandos de guerrilheiros contam efectivos
No próximo canteiro de verdes vinhedos
Preparando-se para a guerra contra inocentes pastores

Que se limitam a morrer
(MORRISON, 1996: An American prayer: vs, 20-25, p. 17).

E a referencia à TV não quer dizer simplesmente uma rede de telecomunicações e entretenimento, mas implicitamente os interesses embutidos que são canalizados em nosso cotidiano. Os EUA, e ainda são, um dos maiores produtores cinematográficos do mundo e, consequentemente, um dos maiores produtores de imagens oníricas com o *american way of life*. Os interesses que corporações, governamentais ou não, querem incorporar no perfil sociocultural das pessoas. Jim Morrison utiliza muitos símbolos, buscando no primitivo, mergulhando na floresta, no deserto e no lado escuro da lua, do inconsciente à procura do elo perdido, sendo assim, a lua e a TV (uma besta de sangue seco, sem escrúpulos) passam a ter ligações que drenam, alimentam e influenciam a vida. Essa é a urgência da experiência humana, ter consciência do que influencia e causa doença e saúde e “*é disso precisamente que trata o poeta-xamã, a cura da alma humana através dos cantos sagrados que dão voz a um sonho de “totalidade e urgência da experiência humana” há muito perdido.*” (SANTOS, 2013, p. 54). Com isso, ele mistura passado e presente, alegorias e fatos na tentativa de delinear um sentido mais global e concreto para a vida em sua busca visionária. Como Jim Morrison tinha uma leitura do *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, ele incorpora essa impressão em seus versos e traz as pulsões dionisiacas e apolíneas em uma batalha lírica e real. Os soldados ou bandos de guerrilheiros são apenas números móveis, efetivos usados nas guerras insanas idealizadas pelos Estados Unidos que combatem povos pastoris, agricultores como no Vietnã. Jim Morrison absorveu a experiência de Ray Manzarek (tecladista da banda) que em 1962, como efetivo do exercito norte-americano foi enviado à Tailândia para treinamento, ou seja, uma preparação para a Guerra do Vietnã que começaria em 1965. Ray Manzarek serviu por um ano e meio, depois de ter sido considerado um pervertido sexual e libertino (Ray Manzarek mentiu aos comandantes, dizendo que era homossexual, para ser liberado, foi considerado inútil para o exército, voltando para a UCLA (Universidade de cinema de Los Angeles, onde estudou com Jim Morrison e foram colegas de Francis Ford Coppola e alunos de Josef Von Sternberg, diretor de O anjo azul).

Dizer que a banda *The Doors* ou especificamente Jim Morrison eram apolíticos é inócuo, pois ele vai no âmago do *status quo* daquela época e em suas imagens oníricas (apolíneas- princípio de individualidade) e as revela como formas da natureza humana. Dos verdes vinhedos que enaltecem a vida fluídica e dionisiaca da pulsão (quebra do princípio, embriagues que leva ao autoesquecimento, porém universal, reúne-se com a natureza,

buscando a Unidade Primordial) dessa natureza que incorpora na ânsia de poder aos domínios de uma nação que corporifica e racionaliza suas pulsões, porém as esconde atrás de uma bandeira, juntando os números (pessoas), dando-os um sentido de pertencimento. Assim, os manipula, liberando essas pulsões para seus fins destrutivos e dominadores. Sob a aparência racional da unidade (bandeira) esconde-se o sofrimento. O poeta-xamã mostra essa artificialidade, pois a Unidade Primordial nasce da fusão da consciência dessas pulsões, mostrando o perigo da individualidade e o perigo da universalidade e as fragilidades da identidade. Poeta dionisiaco que além da dor, celebra a vida e cria outra comunidade.

Ó grande criador dos seres
 Concede-nos uma hora mais para
 Exibirmos nossa arte
 & aperfeiçoarmos as nossas vidas
 (MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 26, 29, p. 17).

Entretanto, essa força dionisiaca é mais forte que a bela aparência e busca criar uma comunidade mais elevada, pois reúne o homem com a natureza, levando-o a aproximação consigo mesmo. Se Dionísio é autoesquecimento, é lembrança também, e apesar de tudo, penetra na natureza com o fervor e alegria da primavera. Assim,

Dionísio é, portanto, a lembrança constante da força primitiva que está presente em tudo, embora frequentemente distante, sob o véu da razão. Uma força muito mais forte que a da bela aparência, já que a última é despedaçada pela ação do esquecimento para que a voz harmoniosa da Unidade Primordial misteriosa possa ser ouvida no coração do homem. (SANTOS, 2013, p. 69).

Essa voz e essa força foram alçadas pela dualidade da bela aparência da Contracultura, mas Jim Morrison a espedaçou com sua força primitiva, revelando a unidade primordial misteriosa.

Então, quando Jim Morrison pede ao “criador” mais um tempo para mostrar a sua arte e se aperfeiçoar ele percebeu as imagens oníricas de seu tempo e suas próprias deficiências, vendo na arte uma forma de despertar e aperfeiçoar-se.

As traças & ateus são duplamente divinos
 & mortais
 Vivemos, morremos
 & a morte não é o fim
 Viajamos mais ainda para dentro do
 Pesadelo
 Agarra-te à vida
 A nossa flor apaixonada
 Agarra-te às conas e pichas
 Do desespero

Obtemos a nossa visão última
com o esquentamento da virilha de Colombo
encheu-se de morte verde
(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 30-43, p. 17).

O êxtase de viver é mais forte que o ciclo natural da vida, assim a morte não é o fim do sonho, e se as traças carcomem no dia a dia a matéria, os ateus jogam com o sonho e a aparência de viver e o arrebatamento na potencialidade da imanência. Agarrando-se à vida como ela é, há a revelação de sua potência sexual (às conas e pichas na tradução portuguesa refere-se aos órgãos genitais; feminino e masculino, respectivamente). E, nessa visão alquímica de Jim Morrison, em que tudo na vida é uma relação sexual, tudo passa a ser um ato de criação e transformação no jogo de opostos, “*o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem*”. (NIETZSCHE, 2010, p. 9). Se vivemos e morremos num jogo embriaga (dor) da natureza, há algo mais forte que a morte que é o aperfeiçoamento artístico do homem como obra de arte, pois, “*ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez.*” (NIETZSCHE, 2010, p. 9). Porém, o artista dionisíaco agarrado à vida em sua embriaguez e fervor apaixonante tem que estar ao mesmo tempo à espreita, observando, conjugando embriaguez e lucidez (caráter apolíneo). Então que se mergulhe no pesadelo, pois o artista se molda e se aperfeiçoa nesse jogo de forças. A descoberta viril de Colombo tornou-se apenas poder pelo poder, notas verdes que disseminam morte e desigualdades, angustias. O que a inveja cobiça nos corredores desse *mainstream* socioeconômico e cultural permanece cravado na virilha cheia de morte verde da história.

O culto à natureza leva o homem a se aproximar de si, e assim, quando falamos da década de sessenta, não podemos deixar de dizer da grande revolução no comportamento sexual. Agarrar à vida foi explorar essa potencialidade sexual, “faça amor e não guerra” foi o slogan difundido contra a guerra no Vietnã. Arte e sexo se mesclavam, reconciliando sonho e embriaguez, quebrando vínculos sociais, fazendo assim uma arma contra a guerra e o *establisment* norte-americano. Agarrar-se às “conas e pichas” do desespero é dizer não à guerra, pois a terra (América) em potencial descoberta por Colombo se tornou um símbolo do poder dominado pelo dinheiro, o dólar. Então, Jim Morrison jogou com essas forças e o que tocou e viu;

(Toquei a coxa dela
& a morte sorriu)
(MORRISON, 1995: An American prayer: vs, 44-45, p. 17).

Jim Morrison sobrevoou os abismos da fama, tornou-se *sex symbol*, vestiu-se das douradas luzes dos holofotes insaciáveis da beleza apolínea e sentiu o amargo e a contrapartida do Olimpo e os reflexos de Narciso.

Reunimo-nos no interior desse antigo
& insano teatro
Para propagarmos o nosso desejo pela vida
& escaparmos à enxameante sabedoria
das ruas
Os celeiros foram arrasados
As janelas conservadas
& apenas um de todo o resto
dança & nos salva
(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 46-54, p. 17).

Jim Morrison sentia a vida como a tragédia grega delineada pelos poetas trágicos em suas obras apresentadas nos teatros gregos, em que se expunha a luta do homem em sua liberdade contra o seu destino e suas consequências. Apesar de a vida ser esse teatro insano, em que a inconsciência é a constância no instante do desenrolar da história, o desejo pela vida é mais forte que toda a destruição que se tem feito sobre a sabedoria do passado. Jim Morrison encontra fendas em tudo isso para perceber o que os antepassados primitivos deixaram para alimento da alma, fazendo assim de sua arte a busca por esse alimento primevo. Despertando sua consciência trágica ele procurou dançar em meio às imagens que ululavam à sua volta.

Jim Morrison em sua vigília-sonho percebeu que

Com o divino arremedo
Das palavras
A música inflama o temperamento
(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 55-57, p. 19).

E essa união da força dionisíaca da música, que infla a vontade de viver, com a força apolínea das formas plásticas, que esculpe palavras que revelam na poesia a forma mais intensa da realidade que é o sonho, cria arte superior: a arte trágica. Nessa dança dialógica xamânica de palavras e musicalidade seria possível a revolução e transformação das imagens oníricas. A música na década de sessenta nos EUA foi o grande baluarte dessa potencialidade e Woodstock ocorrido em Agosto de 1969 seu grande símbolo de transformação.

Essa potencialidade despertada do sonho fica mais próxima e incorporada à vida. A imagem do mais novo e mais moderno e a do eterno retorno como imagem e forma onírica do acontecimento, ambas as formas mitológicas são imagens projetadas por um sonho coletivo

que ignora a história. Retirar do mito, esse poder é despertar do sono que se provoca com suas imagens oníricas. Os fenômenos históricos são turvos e obscuros para o próprio coletivo que sonha, a ação presente seria a explosão e o despertar desse sonho da história numa reviravolta revolucionária. A presentificação do passado é a verdade da ação do presente.

A experiência vivenciada e exposta na poesia como linguagem transversal por Jim Morrison resgata o instante de seu período, de sua potencialidade de transformação adormecida em imagens oníricas e as traz para serem incorporadas no agora da ação presente.

Onde estão as festas
Que nos prometeram
Onde está o vinho
O vinho Novo
(morrendo nos vinhedos)
Arremedo permanente
Dá-nos uma hora para a magia
Nós os da luva púrpura
Nós os do voo de estorninho
& da hora de veludo
Nós os gerados por prazeres arábicos
Nós os da abóbada solar & da noite
(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 62-73, p. 19).

Se o que os políticos prometem e não cumprem e o que se vive é somente a materialidade dilacerante, não tendo nada de novo para se alegrar, tornar a vida mais suportável, a vida se torna apenas uma trágica-comédia. Mas, a arte transforma a vida em magia e, no voo do dia a dia, os que nascem da fusão da noite e do dia, dos que transformam a travessia do deserto em prazeres fazem da vida um lugar suportável. Mas, essa crítica que Jim Morrison faz, foi absorvida e aproveitada pelo próprio sistema, pois depois da contracultura, descobriram que a juventude poderia ser uma fonte de riqueza, já que com a busca e fabricação de identidades, os meios de comunicação poderiam manipulá-los nessa formação. Portanto, o abrir os olhos para esse contexto histórico é estender a vigília para o instante agora. Contudo, a arte salva, pois, Walter Benjamin (2007) citando Novális diz que toda obra de arte possui uma necessidade de existir, iluminar essa necessidade em sua estrutura é revelar na alteridade as veias e pulsações do viver no instante histórico. Assim, há a redenção do passado e sua transformação no presente que se melhora.

Dá-nos um credo
para acreditarmos
Uma noite de Luxúria
Dá-nos confiança na
Noite
Dá de cor

Cem matizes
 Uma rica mandala
 Para mim & para ti

& para a tua sedosa
 Casa almofadada
 Uma cabeça, sabedoria
 & uma cama

Confuso decreto
 O constante arremedo
 te reivindicou

(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 74-89, p. 19-21).

Assim, Jim Morrison reivindica algo para acreditar e confiar, pois a vida em seu decreto confuso de prazeres e dores já havia se tornado uma pilhéria. Os homens já haviam feito duas grandes guerras mundiais, e gerado tantas outras guerras, o homem iluminista da razão que levaria ao progresso e ao bem estar de todos, só tinha mostrado até então, injustiças e dominações provindas de uma racionalização mecanicista. E esse sistema que só possui cabeça, razão, vida sem cor e se esconde em seus luxuosos refúgios, Jim Morrison reivindica cores em mandala para uma vida que precisa de cura, precisa de sabedoria.

Nós acreditávamos
 nos bons velhos tempos
 Que ainda recebemos
 de modo escasso

As coisas Amáveis
 & o sobrolho carregado
 Esquecem & consomem

Sabes que a liberdade existe
 num livro escolar
 Sabes que os loucos são
 quem dirige a nossa prisão
 dentro de uma jaula, dentro de uma gaiola
 dentro de um branco, livre e protestante
 Maelstrom

(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 90-103, p. 21).

Jim era louco tal qual Nietzsche e Blake? Questionamento de Muller que pode ser respondido por Foucault que dizia a loucura uma forma de transparecer a verdade? Que verdade é essa? A da profunda inconsciência humana que brinca de vida nos parapeitos da morte num jogo trágico e esse jogo que Jim Morrison dizia que todos adoram, mas não admitem que seja um jogo. Jim Morrison foi considerado um artista excêntrico, arrogante e maluco em suas apresentações, porém, se aprofundamos e formoralém do bem e do mal para enxergarmos James Douglas Morrison, perceberemos que suas atitudes eram uma proteção contra toda essa vã autoridade que se ufana de sábia. Essa autoridade que lança imagens

sedutoras de um mundo carcomido pelo egoísmo adornado de “coisas amáveis”, mas que em sua verdadeira natureza são destruidoras, fazendo esquecer o que ainda se tem de forma escassa. O mundo é uma *mimésis* (imitação) de pessoas que o enxergam por entre grades preconceituosas (branco-negro - amarelo; católico – protestante – muçulmano); partido de direita - partido de esquerda, etc.), assim, a liberdade só existe nos livros escolares, na alegoria de páginas amareladas pelo tempo. Para Jim Morrison a única obscenidade que ele conhecia era a violência (maelstrom) praticada por esses loucos que nos governam e manipulam nossos sonhos e nossa prisão, portanto, suas atitudes refletiam a busca por uma via que necessitava quebrar com essas amarras e prisões.

Empoleirámo-nos, temerários,
à beira do aborrecimento
Estendemo-nos para a morte
no cimo de uma vela
Esforçamo-nos por algo
que já nos encontrou

Podemos inventar nossos próprios reinos
Grandes tronos purpúreos, aquelas luxuriantes cadeiras
& amar é o que devemos, em leitos de ferrugem.
(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 104-112, p. 21-23).

O medo faz com que sejamos presas frágeis guiadas e paradoxalmente ao que buscamos, esforçamo-nos cada vez mais para os braços daquilo que nos aprisionam e nos matam. Contudo, se os loucos que nos governam de tronos e cadeiras “luxuriantes” e os leitos que nos confortam já estão carcomidos pela ferrugem, Jim Morrison joga com a possibilidade de outros reinos com grandes tronos também, mas que representam o amar. Por mais que Frank Lisciandro afirmasse que era impossível uma conversa sobre política com Jim Morrison, por ele ser totalmente apolítico, suas poesias traspassam o senso comum da crítica política, pois mergulha no inconsciente da natureza do poder, do medo, do sexo e da morte, já que política é o jogo desses pilares. Política para ele era a interação entre as pessoas, era a procura individual do poder, sob qualquer ideologia romântica ou filosófica, assim, não se podia separar política de nada. Mas, Jim Morrison jogava com tudo isso, inclusive com a imprensa, às vezes dizia coisas para manipulá-la, como uma expressão que ele usou que acabou circulando e passaram a vincular a banda como “políticos eróticos”.

Portões de aço fecham os gritos dos prisioneiros
& a musiqueta. Onda Média, embala os seus sonhos
Sem o orgulho dos negros para alçar os sorrisos
enquanto os anjos trocistas coam as aparências

Ser uma colagem do pó das revistas
 Esboçada na testa dos muros da confiança
 Não é mais que prisão para aqueles que devem
 levantar-se de manhã & lutar por tais
 (MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 113-120, p. 23).

Na década de cinquenta nos EUA os anjos trocistas, seres com poderes de mídia, coam as aparências, de um lado os negros com o *Rhythm and blues* se tornam os símbolos de modelo e como diz Hobsbawn (1996), tornam-se o idioma universal de jovens e notadamente de jovens brancos e, em contradição, havia nos ônibus cadeiras separadas para brancos e negros. A moda estampada nas revistas é a prisão de todos que levantam todos os dias para o trabalho, mas os portões de ferro da mídia abafam os gritos, as inquietações, com novos modelos no mercado.

Laços cruéis
 Os servos têm o poder
 homens-cães & as suas mulheres mesquinhas
 esticam pobres cobertas sobre
 os nossos marinheiros
 (& onde estavas tu na nossa
 hora difícil)
 A mungir o teu bigode?
 Ou moendo uma flor?
 Estou farto de rostos severos
 olhando-me desde a torre
 da televisão. Quero rosas no
 Meu caramanchão; topas?
 Bebês reais, rubis
 devem agora substituir os estranhos
 abortados na lama
 Esses mutantes, alimento sanguíneo
 para a planta cultivada
 (MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 129-146, p. 23-25).

Em agosto de 67, Jac Holzman, Presidente da Elektra, gravadora da banda *The Doors* anunciava “discos de ouro” pela vendagem superior ao milhão de dólares e pela vendagem superior ao milhão de cópias do *Single* lançado com a música “*Light my fire*”. Essa música havia permanecido em primeiro lugar por três semanas nas paradas de sucesso em Los Angeles, dando lugar depois a música *All You Need is Love* dos *Beatles*. Foi período que o pai de Jim Morrison se tornou o mais jovem almirante da Marinha dos EUA e foi também quando eles tocaram no programa *The Ed Sullivan Show*, em que já haviam tocado *Elvis Presley*, *Bob Dylan* e *Beatles*. A música tinha uma parte que dizia “*Girl we couldn’t get much higher*” (garota, nós podemos ficar muito mais altos), assim o genro do Ed Sullivan, Bob Precht, que era diretor do espetáculo pediu para mudarem esse verso, pois não podiam falar isso em rede, já que era uma alusão a estar alto nas drogas. Jim Morrison concordou e disse que com

certeza mudaria, mas na apresentação cantaram o original, deixando Bob Precht com muita raiva, que depois da apresentação foi falar com a banda dizendo que eles tinham prometido. Jim Morrison dissimuladamente disse que havia esquecido no meio de tanta excitação. Jim Morrison mostra que não suportaria a autoridade de ninguém e à medida que o tempo vai passando, ele vai percebendo esses laços de poder o vão sufocando chegando ao ponto de não suportar mais esse jogo. Percebeu que esses homens-cães e suas mulheres mesquinhas (talvez uma referência à sua mãe que para Jim Morrison mandava em casa) donos do poder que acobertam as inquietações dos que tentam navegar em outras águas e buscar novas terras. Farto de tudo isso, dos que manipulam através da TV. Jim Morrison faz uma referência ao bigode de Nietzsche que filosofa a marteladas e destrói os floreios da aparência e os escravos do poder. Jim Morrison propõe um não lugar, e aqui reside sua utopia, em que deve haver uma substituição dessas pessoas carcomidas pelo poder por outras que brilham em seu conhecimento da vida. Propõe outro reino, um lugar de conhecimento e encontro de si com a natureza.

Basta de dinheiro, basta de vestidos bonitos
 Este outro reino parece de longe melhor
 até a sua outra mandíbula revelar incesto
 & perder a obediência a uma lei vegetal

Eu não irei
 Prefiro uma festa de amigos
 À uma festa do Gigante.
 (MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 159-165, p. 25).

Mas basta, Jim Morrison preferia a simplicidade da vida, dos amigos, à grande festa de espetáculo do gigante EUA.

2.3 TEMPO, LINGUAGEM: A POESIA COMO REVELAÇÃO ONÍRICA DA SOCIEDADE MODERNA

Jim Morrison possuído pela potencialidade da Musa (filha de *Mnemosýne*, a memória) mergulha e atravessa tempos em sua linguagem poética-xamânica, revelando e celebrando um eterno agora. Revela em sua memória de poeta, o que Marcel Detienne (2013) coloca sobre a tensão da tripla oposição; memória-esquecimento, elogio-reprovação e luz-noite, o lugar de sustentabilidade de *Alétheia* (verdade). Essa verdade revelada não é dissociada da memória que ele em seu discurso simbólico-religioso institui como realidade primordial.

Portanto, pode-se perceber que, “os acontecimentos históricos não podem ser vistos como motivados, apenas, por motivações racionais, lógicas, numa redução a um materialismo ou objetivismo vulgar. “(...) *A história é feita de outras materialidades, como a do desejo e do poder.*” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2004, p. 28). Perambular por essas sensações é caminhar por trilhas íngremes e secas e sentir a impotência e o medo diante da secura e aridez da vida, mas também inventar novos horizontes. É o que Jim Morrison faz em sua poesia, mostra a prisão, mas com uma força propulsora dionisíaca propõe outros horizontes, onde há uma união do homem com a natureza íntima das coisas, ou seja, do homem histórico com o homem mitológico

Leões inertes na praia alagada.
O universo inteiro ajoelha no lodo
interrogando-se sobre a dureza de tais
poses decadentes
refletidas no espelho da consciência humana.

Espelho ausente e múltiplo, absorvente,
indiferente a tudo quanto o visite
ou retenha a atenção.

Porta para o outro lado,
a alma liberta e galga.

Viro os espelhos para a parede
Na casa dos novos mortos.
(MORRISON, 1987: *The Lords: VS*, 1-12, p. 90).

A vida moderna cria e metamorfoseia a linguagem e seus próprios mitos que enraízam seu próprio poder no cotidiano imperceptível de nossas ações e sentimentos. Os leões, grandes conquistadores estão inertes, prostrados em poses decadentes diante da forma que se vive nessa sociedade moderna. O que reflete na consciência humana é insensibilizado e absorvido pela indiferença da multiplicidade fragmentada. Onde está Jim Morrison? Atrás de máscaras e conceitos que tecem sua imagem e seu rastro. Tirá-los, depois de identificá-los é revelar sua experiência aurática e abrir a porta para o outro lado, pois é libertar-se da imagem e da promessa refletida na casa dos novos mortos. Espelhos que refletem o olhar e, nos olhos, o espelho d'alma encarcerada se quebra e perde a visão e o foco. Jim Morrison com seu olhar percebe as paredes que aprisionam e se torna a porta, como reflexão e saída do cárcere e promessas vãs.

A promessa de bem estar, igualdade, progresso e felicidade na modernidade interrompe o processo, vem a doença; e o ser doente busca em sua memória a pulsão da cura, vem a pré-história em outra configuração no movimento da história. Essa memorização, carregada de sensações primordiais de liberdade comunitárias e tribais, se configura na

sociedade moderna como promessa que se torna o valor do sonho e o poder do fetiche, o mágico e o sobrenatural passam a ser metamorfoseados na mercadoria de consumo e suas tecnologias. E todas essas formas

correspondem na consciência coletiva imagens nas quais interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Essas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras. (BENJAMIN, 2007, p. 41).

Imagens carregadas de devir, mas também da força primordial e isso gera o vazio da promessa. A indústria da fantasia cria brinquedos que encaixam em nossos desejos mais secretos e inconscientes, manipulando nossa vontade de sempre estar à procura do novo na tentativa de preencher o vazio. Mas esse vazio não será preenchido, pois ele representa a sensação primordial perdida como elemento da história primeva. Seguir essas trilhas por onde passam esses desejos (imagens) é criar a possibilidade da porta na parede e voltar o olhar para outros horizontes de contemplação e compreensão na história, pois, ela é feita de promessas.

Nietzsche (2012, p. 43) questiona se *“criar um animal que pode fazer promessas - não é essa a tarefa paradoxal que a natureza se impôs, com em relação ao homem? Não é este o verdadeiro problema do homem?”*. Para fazer promessas precisamos de memória que faz lembrarmos-nos do nacionalismo, individualismo e tudo que se pode dominar através do poder da memorização. Vestido de sua camisa de força social, o homem se torna um ser confiável. O esquecimento para Nietzsche é o poder ativo, não uma força inercial, mas aparelho inibidor que dá espaço ao presente e ao novo, enfim,

precisamente esse animal que necessita esquecer, no qual o esquecer é uma força, uma forma de saúde forte, desenvolveu em si uma faculdade oposta, uma memória, com cujo auxílio o esquecimento é suspenso em determinados casos – nos casos em que se deve prometer: não sendo um simples não-poder-livrar-se da impressão uma vez recebida, não a simples indigestão da palavra empenhada, da qual conseguimos dar conta, mas sim um ativo não-mais-querer-livrar-se, um prosseguir-querendo o já querido, uma verdadeira memória da vontade: de modo que o primitivo “quero”, “farei”, e a verdadeira descarga da vontade, seu ato, todo um mundo de novas e estranhas coisas, circunstâncias, mesmos atos de vontade, pode ser resolutamente interposto, sem que assim se rompa essa longa cadeia do querer. (NIETZSCHE, 2012, p. 44).

Quantas coisas não foram interpostas entre essa memória à vontade e o agir, recrudescendo assim, essa cadeia alimentar, ou seja, a hierarquização social, o orgulho do universal ao individual que mina o querer. Portanto, o indivíduo soberano e dono de si, torna-se o fruto mais maduro da modernidade se vê na sua orgulhosa consciência a verdadeira consciência de poder e liberdade, um sentimento de realização e produto acabado como instinto dominante. Assim ele honra, ou despreza, de acordo com suas medidas de valor. Valorizando ou desvalorizando o outro, ele é também julgado e valorizado como mercadoria. E tudo é um espetáculo no palco de um grande anfiteatro.

<<A fita começa dentro de 5 momentos >>

Anunciou aquela voz estúpida

<<Todos os que não estão sentados, queiram esperar pelo próximo espetáculo >>

Desfilamos lentamente, languidamente

até o átrio. O auditório

era vasto, & silencioso.

Assim que nos sentamos & fomos obscurecidos

A voz continuou:

<<O programa desta noite

não é novo. Já viram

este entretenimento uma & outra vez

viram o vosso nascimento, a vossa

vida & morte; devem recordar-se

de tudo o resto - (tiveram

um bom mundo quando

morreram?) –será suficiente

para fazer um filme? >>

(MORRISON, 1993: An American prayer: vs, 170-187, p. 27).

Como um script de cinema, Jim Morrison delineia a seção e sucessão de cenas criando imagetivamente um drama, em que o espetáculo começa quando as pessoas se sentam e são obscurecidas (mortas) pela voz que ordena e as que estão de pé (ainda em vigília) esperam pelo próximo espetáculo (até serem obscurecidas pela voz que ordena). A fita que é projetada imagetivamente pela linguagem poética nos faz reviver os mesmos dramas que se repetem e refletem na tela da consciência e nos questiona se o “morrer” trouxe um bom mundo (obscurecidos pelas promessas em formas mediáticas do viver).

Como em um script cinematográfico também e utilizando-se de uma menemotécnica (o que causa dor é que fica na memória), como diz Nietzsche, o passado refluí dentro de nós, pautado na dor como forma de criar “ideias fixas”, indelévels, hipnotizando o sistema nervoso e intelectual. Assim, se perpetua o jogo de promessas. O esquecimento é a consciência da presentificação e a revelação da potencialidade da imanência. O esquecimento não é esquecer

o passado, mas roubar dele o fogo que ilumina o presente, pois se fica no passado acaba se queimando no fogo dessa ilusão. A potencialidade é o roubo do fogo e não deixar que ele se torne um jogo, ou seja, o passado perpetua estruturas e diretrizes no presente.

Mas essa autoafirmação, que pode chegar à exacerbação aristocrática, para Bauman, o homem superior de Nietzsche com seu poder e a determinação a desconsiderar regras e obrigações se depara com o autocontrole do momento, as forças hostis à autocriação e às suas próprias marcas que ele realizou e potencializou. Assim

o momento presente (e cada passo no caminho para completar o autocontrole é um ou outro “momento presente”) não pode ser sistematicamente separado de tudo que já aconteceu. Um “novo início” é uma fantasia que de fato não pode ser realizada, já que o ator chega ao momento atual portando marcas indeléveis de todos os momentos anteriores; e, sendo um Super-homem, as marcas dos momentos passados só podem ser as de seus próprios feitos pregressos. Um “episódio” plenamente independente e auto-suficiente é um mito. Os atos têm consequências que lhe sobrevivem. (BAUMAN, 2009, p. 29).

E as consequências são históricas e culturais, e com essa perspectiva, na ânsia de demonstrar força, pode estar a maior fraqueza e a responsabilidade é proporcional aos seus feitos que podem ser as causas da própria dor ou de outrem. O super-homem metamorfoseado no pó e na secura da vida fica impotente diante da *kryptonita* das influências sedutoras das promessas.

A sociedade moderna consegue, entretanto, metamorfosear a dor, esvaziá-la de seu sentido emancipador e preenchê-la com outros signos. O medo se torna um mecanismo para que se busque preencher esse vazio da dor, se vestir com a camisa de força social para ser confiável como cumpridor de promessas, pois “*o apelo do cinema reside no medo da morte*” (MORRISON, 1987, The Lords, vs-1 p. 55). Na modernidade, ou pós modernidade para outros, a vida é *hightech*, ou seja, possui altas tecnologias e analgésicos para matar a dor. E essa sociedade moderna *ciberworld* promete a cura e a salvação. Basta uma pequena leitura da história para se perceber essas diretrizes e estruturas. E como diz Bauman

poderíamos até dizer que nossa era moderna começou verdadeiramente com a proclamação do direito humano universal à busca da felicidade, e da promessa de demonstrar sua superioridade em relação às formas de vida que ela substituiu tornando essa busca menos árdua e penosa, e ao mesmo tempo mais eficaz. (BAUMAN, 2009, p. 9).

E a forma de demonstrar superioridade em relação a um momento passado está justamente nas tecnologias e indústrias de bem-estar e entretenimento que se aperfeiçoam.

Poder econômico e segurança não são sinônimos de felicidade, pois o desconforto é gerado pela promessa líquida em que a liberdade é submetida. Portanto,

os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provém de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais. (BAUMAN, 1998, p. 10).

Essa estrutura é histórica e sociocultural e como não se tem como preencher todas as lacunas da promessa, vem a doença, e com ela um quite de promessas eficazes de cura. E a esperança se renova a cada moda e moeda na roda da moenda. E o campo está minado

Um campo entrincheirado.
Exército e exércitos
Pasto de
Chamas
(MORRISON, 1987: The new creatures: vs, 1-4, p. 116).

E a voracidade é tamanha que, como um exército devasta uma região em período de guerra se alimentando de tudo que é vivo, tal quais animais que pastam, as chamas que mantêm cada ser vivo são pasto para a vontade de poder. Ah, guerras que alimentam apenas os olhos cegos costurados por fios de fina seda de cobiça.

Engolindo ar no canal sumário
O chão salta como os cães
para morder, o terreno, & a dor rolante.

Pântanos, arrozais, perigo.
Abatidos, mais de uma dezena deles
em luta com a placenta húmida

Enquanto alguns aterram lá nos oceanos
Mergulhadores nus flutuam, flutuam livremente,
no útero.

O mar é uma vagina que
pode ser penetrada em qualquer ponto.
(MORRISON, 1993: Planes are groaning mothers, vs- 9- 19, p. 171).

A guerra do Vietnã foi uma constante nas poesias de Jim Morrison que denuncia essa violência perpetrada pelos EUA em relação a esse povo em sua própria casa, em luta com a placenta úmida (nos pântanos onde produziam arroz). Os EUA lançaram mais bombas no Vietnã que no período da Segunda Guerra Mundial, matando milhares de civis em suas aldeias e plantações. Enquanto no interior do Grande Gigante, em seu útero, hippies nus faziam sua viagem psicodélica livremente. Com linguagem às vezes direta, Jim Morrison

brada contra o Gigante e lança pedras pontiagudas com sua funda poética, denunciando essa agressão e violência como um estupro.

Foi dito que a literatura é ato de criação e de cura e o poeta tem cantado em versos o confronto com a modernidade e revelado, como observador, as mazelas e responsabilidades desse sujeito soberano de si num exacerbado mercado de “eus” e “outros” que circulam em vitrines e vias em individualismo.

Chacal, farejamos a caravana dos sobreviventes.
Ceifa sangrenta nos campos de batalha.
Nenhum cadáver sacia nosso magro estômago.
A fome põe-nos na pista do cheiro.
Estrangeiro, viajante.
Olha-nos nos olhos e traduz
O horrível latido dos cães do passado.
(MORRISON, 1987: *The new creature*: vs, 1-7, p. 117).

O passado late como cão (que protege a carniça) para o viajante do tempo, estrangeiro de todos os tempos que segue a pista do cheiro de podridão. Os cadáveres não saciam a fome das grandes potências com estômagos em buracos negros. Potencias que ceifaram tantas vidas em tantas batalhas de obscuras consequências. E o Chacal seguiu os rastros até sua presa. Os rastros são a guerra da França na Argélia em seu processo de descolonização (1954-1962), onde milhares de civis morreram (cerca de 1,5 milhão de pessoas morreram nessa guerra) pelas mãos do exército francês e de colonos franceses ou pela guerrilha Frente de Libertação Nacional. Chacal (tinha trabalhado para a CIA no pós-guerra) foi um assassino contratado logo após a guerra por antigos militares franceses desertores que haviam formado a OAS, uma organização secreta e que queriam assassinar o presidente De Gaulle devido ao descontentamento com a descolonização da Argélia. Mas o atentado foi frustrado e De Gaulle ainda governou a França até 1969.

Sujeição a um aniquilamento total como diz Henry Miller? A voracidade que uma modernidade sempre expressa em suas vazias voltas, ou sugando como vampira o pulsar artístico de cada um, levando a um sentido de fim e refletindo em poetas e artistas extemporâneos. O espetáculo precisa continuar e novos corpos precisam ser descobertos para servirem ao banquete e os cães farejam o medo de ontem e de hoje que deixa sua trilha, abrindo uma brecha para o ataque. Miller diz que

quando se sufoca a voz do poeta, a história perde seu sentido e a ameaça escatológica irrompe como nova e terrível aurora nas consciências humanas. Somente agora, a beira do abismo, é possível compreender que tudo que nos ensinam é falso. A prova dessa afirmação devastadora está aí, visível, todo dia em

toda parte: no campo de batalha, no laboratório, na fábrica, na imprensa, na escola, na igreja. Vivemos inteiramente no passado, alimentados por pensamentos estéreis, crenças obsoletas, ciências mortas. E é o passado que nos devora, e não o futuro. O futuro sempre foi e sempre será do poeta. (MILLER, 2004, p. 8-9).

Futuro alquímico de um passado que, sufocado na garganta, revela o pó de algo perdido. Poeta, tanto profeta quanto xamã que vive em sua vanguarda futurística porque ouve seu grito primordial e nesse nó nostálgico busca transcender o tempo. Mas que tempo? Paradoxos que se encontram e desencontram. Há futuro para o poeta, ou ele é o próprio futuro que flerta em curvas circulares com um passado mitológico? As portas estão abertas e estão fechadas, pois se *“as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como ele é, infinito. Portanto, o homem encerrou-se em si mesmo, a ponto de ver tudo pelas estreitas fendas de sua caverna.”* (BLAKE, 2001, p. 37). Essa é a trilha que o poeta percorre, deixando migalhas pelo caminho na esperança que outros perdidos pela floresta os sigam.

Submergido na noite do *glamour*, Jim Morrison viveu *“o caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria”* (BLAKE, 2005, p. 19). Era a era da contracultura que subverteu a década de sessenta do século XX a uma busca pela consciência de si na contramão da cultura preponderante *american way of life* norte-americana. Testou a realidade em seu limite no balanço do *rock’n’roll* e das drogas, bebendo das taças brilhantes da fama o que ela podia lhe dar, violentando a prudência, pois *“a prudência é uma velha solteirona, rica e feia cortejada pela incapacidade.”* (BLAKE, 2005, p. 19).

Na busca de compreender uma linguagem, criamos novas linguagens e novas possibilidades de mundos, assim nos reinventamos e caminhamos. Razão que em desdobramentos e racionalidades diante do acaso e do que não é previsível cria a história. Benjamin pensa essa razão juntamente com a história e a apreensão da história se faz através da linguagem e como diz Gagnebin, organizadora e apresentadora da obra de Walter Benjamin, *“Escritos sobre mito e linguagem”*, essa ligação linguagem e história em Benjamin anunciam que *“não há, portanto, nenhuma formação de linguagem, obra literária ou filosófica, que não seja trespassada pela história, em particular, pela história de sua transmissão; como tampouco pode existir uma história humana verdadeira que não seja objeto de elaboração e transformação pela linguagem.”* (2011, p. 10).

O tempo em seu devir transforma a linguagem e a linguagem transforma os objetos representados. Jim Morrison busca transformação, tal qual poeta-xamã, onde as palavras são revelações, onde se considera a *“poesia como um ritual mágico, no qual poeta e leitor se encontram para participar de um antigo, embora renovado, rito, no qual a poesia permanece*

como um derradeiro solo sagrado de palavras.” (SANTOS, 2013, p. 12). Palavras que caem como cascata de um imaginário que revela descontinuidades e continuidades de um contexto histórico, revela a força e essência do mito, pois *“afinal, como a poesia não se limita a encontrar a verdade da matéria, ela pode mirar seus olhos reveladores no mundo mítico da substância intangível do sentimento e da imaginação e desvendar, senão a verdade, ao menos a essência daquilo que se admira.*” (SANTOS, 2013, p. 14). Entretanto, *“o que hoje é evidência foi outrora imaginação.*” (BLAKE, 2005, p. 22).

Com sua poesia, Jim Morrison abre uma fenda na narrativa preponderante de progresso, revela as mazelas de uma sociedade moderna, do poder, da busca de sentido. Ele cria um desvio de leitura na visão homogênea do hábito, rasgando as vestes luxuosas que protegem o corpo cômodo na poltrona da racionalidade. Sua poesia traz a memória (história), o esquecimento (mito), a força utópica da transformação e da cura xamânica que como lampejo ilumina o tempo, o seu tempo, o tempo de todos.

São estes os nossos amigos
competindo apavorados
nos sossegados vales do parlamento?

O meu filho não morrerá na guerra
voltará
voz paralizada de camponês pescador
do Oriente
(MORRISON, 1987: The new creatures: vs,1-7, p. 134).

Enquanto as falas dos políticos são ouvidas em suas competições por poder e que seus filhos não vão para a guerra, a voz de um camponês pescador do Oriente que perde seu filho na guerra é calada. E o interesse de mostrar domínio e poderio norte americano com suas imagens capitalistas sobre o Vietnã camponês fez com que ele se tornasse indiferente à dor e à busca deste povo. Sociedade que chega a tal ponto de desenvolvimento na história que a indiferença de uns geram a indiferença e ódio em outros, ou seja, é a forma que o olhamos uma pessoa que vai determinar como ela nos olha. Nos rastros dessa angustia pessoal percebe-se também a angustia de uma época, que historicamente não se apreende. Entretanto, os rastros são pérolas resgatadas com o fio da compreensão histórica, são as constelações que iluminam a noite profunda dos tempos.

Jim Morrison utiliza sua poesia em seu desdobramento construtivo para encarar o seu presente, entretanto, ele busca na interpretação do passado o “fôlego” para vivificar seu presente. Sua narrativa poética é um encontro interativo de uma angústia do presente com uma angustia do passado que consequentemente, como já foi dito, interage nas angustias e na

constituição narrativa do futuro do presente. Decodificar as angustias do passado, para relacioná-las com as angustias do presente, busca-se uma nova compreensão e outro patamar para o olhar no presente. Se a poesia revela as contingências e limites do período e nos faz refletir para o presente e se ela faz essa ligação, há um tipo de narrativa que interrompe a transmissão, ocorrendo a perda da experiência. Com a perda dessa experiência as identidades são criadas, contudo, elas geram uma falsa sensação de bem estar e pertencimento, mas, elas são anacrônicas e ao mesmo tempo contemporâneas, pois, ao mesmo tempo em que são carregadas de imagens primevas, estão submetidas as investidas das novas sensações.

Por favor
mostra-nos a tua cabeça de trapo
e o sorriso desses olhos de lama
pelo fogo aplacados
a tua camisa florida
e o olhar incisivo, aranha
viva, calculista
remota mentira

volta, serena
ao simulacro da vida
(MORRISON, 1987: The new creatures: VS, 1-10, p. 135).

Sua poesia carrega os símbolos do inconsciente de uma sociedade que se diz moderna e possuir todos os elixires e prazeres da vida em seu hedonismo, contudo, abre suas veias e mostra as pulsões de sua enfermidade. Mostra que mesmo vestida de flores, o seu olhar já sem vida é como a da aranha calculista que tece sua teia na perspectiva de conter suas presas.

Deslizas no verão morno
O teu ávido saque apodrece
A tua terra inculta
O teu vazio crescente
Pálidas florestas que obscurecem na orla
Da luz.

Mostra outros milagres
Outras armas mágicas.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs, 1-8, p. 94).

Aquece com teu falso conforto e comporta em teus poderes a magia de saquear em segredo e na calada da noite as luzes de cada olhar, tornando-as servas e áridas para o crescimento e transformação. Em tua falsa religiosidade esta sociedade constrói teus milagres e faz deles armas para aprisionar e esvaziar a fertilidade das pulsões. Para Jim Morrison, o próprio *rock'n'roll* não passaria de uma moda quimérica, pois, ele ficaria preso em si mesmo de certo modo incestuoso, desaparecendo a energia e o brilho inicial. Dizia também que com

o retorno do espírito do Jazz, os bons músicos dos grupos se tornariam apenas virtuosos egocêntricos. Portanto, o solo fértil foi saqueado, e a floresta (o que era natural) se obscureceu diante da luz e da energia original. As florestas foram bombardeadas no Vietnã e iluminadas pelas bombas de Napalm e Agente Laranja mataram o inimigo em mágica e milagrosamente distância. A violência foi tecnológica e foi brutalmente primitiva

Fodi criancinhas da Indochina
Do Norte
Marcadas com napalm & gritando
de dor.
(MORRISON, 1993, I fucked the dregs, vs-14-17, p. 179).

Sua poesia expõe, assim, a potencialidade da literatura como fonte histórica capaz de expor a brutalidade e a dor e fazermos sentir essa angústia, resgatando e iluminando o eterno presente, pois a força de

um poema é a própria imagem da vida, expressa em sua verdade eterna. Há esta diferença entre uma história e um poema, de que a história é um catálogo de fatos separados, que não têm outra conexão do que tempo, lugar, circunstância, causa e efeito; a outra é uma criação de ações de acordo com as imutáveis formas da natureza humana, como existente na mente do Criador, que é, ele próprio, a imagem de todas as demais mentes. A primeira é parcial e aplica somente um período específico de tempo e a certa combinação de eventos que nunca poderão se repetir, a última é universal e contém em si mesma o embrião de uma relação de quaisquer motivos ou ações que ocorram nas possíveis variações da natureza humana. O Tempo, que destrói a beleza e a utilidade da história de fatos particulares, desprovida da poesia que poderia investi-los, eleva a beleza da poesia e constantemente desenvolve novas e formidáveis aplicações desta eterna verdade que esta contém. (SHELLEY, 2008, p. 86).

Mesmo com a diversidade cultural, distância, tempo, lugar e histórias diferentes há uma conexão imutável tal qual um DNA ou arquétipo que liga a todos nessa busca misteriosa pela felicidade. A poesia traz nesse lampejo do fato particular, digitais do coletivo e o que permanece como potencialidade de novas percepções e também paradoxalmente o que se continua a errar.

Literatura e realidade se permeiam e se afastam deixando seus rastros. Ambas, literatura e história possuem seus simbolismos, uma desterritorializa em sua subjetividade, a outra territorializa em sua objetividade. A ficção é fruto de um imaginário que se faz de bases concretas e reais através de uma observância e vivência na relação com a vida e a realidade é feita de uma soma de conceitos formulados através da observância e vivência também com a vida. A literatura retrata o caos e a história tem a pretensão de organizar e explicar esse caos. Assim

tanto o discurso historiográfico quanto o literário fazem parte daquilo a que Lacan chamou de simbólico e Deleuze e Gattari chamaram de linha de simulação, ou seja, aquela instância que afronta o real e procura dar-lhe forma, consistência, dotando-o de certa ordem, certa estabilidade, certa regularidade, dotando-o de significados. No entanto, o discurso historiográfico vem se situando, desde sua emergência, na terceira linha, ou seja, naquilo que os dois filósofos franceses chamaram de linha de territorialização. A história, como discurso, tem tido receio de encarar a realidade tal como ela é: caótica, turbilhonante, proliferante, para se situar na descrição, inicialmente, e depois, na análise de territórios já cristalizados, já formados, de ordens já estabelecidas, desconfiando de tudo aquilo que não vê; tendo medo de se situar neste lugar em que, segundo Foucault, apenas as artes e a Literatura vieram se alojar, na modernidade; este lugar de encontro direto com a desrazão, com o informe, com o ainda não objetivado, o ainda não subjetivado, o ainda não-humano, o inumano, por isso o ainda não submetido, o indomado, o ainda não dobrado pelo poder: as forças de fora.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 46).

Portanto, os rastros de realidade que um escritor imprime em seu discurso literário e ficcional é uma resistência, uma linguagem transversal à realidade crua e nua e uma tentativa de transgredir o que a história apenas pretende relatar em sua descrição. É uma possibilidade de redenção, utilizando o termo de Benjamin, à dureza áspera da realidade. Entretanto para dar uma ordem ou racionalização objetivada da realidade tem afastado e afugentado de suas normativas discursivas todo sabor de mito, de pensamento trágico, da poesia que ameaça a ordem, comungando assim, com o pensamento original da história.

Peter Gay diz que todos os personagens imaginados, suas reações diante dos testes que o mundo lhes impõe, todas elas têm suas dimensões culturais e que

o centro único das percepções é sempre o indivíduo, que tenta decifrar os significados e calcular suas consequências. Por essa razão é possível, e pode ser altamente produtivo, que os estudiosos da sociedade, ao ler os romances, oscilem entre o macro e o micro, explorando, cada um à luz do outro. O romance, numa palavra, é um espelho erguido ao mundo. (GAY, 2010, p. 18).

Se lido de forma correta, a possibilidade de se tornar um documento extraordinariamente instrutivo, pois *“encontra-se na intersecção estratégica entre a cultura e o indivíduo, o macro e o micro, apresentando ideias e práticas políticas, sociais, religiosas, desenvolvimentos portentosos, e conflitos memoráveis, num cenário íntimo.”* (GAY, 2010, p. 16). Como diz Peter Gay os personagens imaginários possuem suas reações pessoais que possuem dimensões e reflexos culturais. Apesar dos reflexos serem imperfeitos numa obra literária ou num romance e *“mesmo quando apresentam as coisas de modo errado, eles podem fazê-lo de maneiras instrutivas, lançando luz sobre atitudes de classe ou preconceitos religiosos típicos.”* (GAY, 2010, p. 19-20). Para compreender porque os personagens

reagiram de tal forma é preciso compreender o que fez acontecer levando em consideração as fontes principais de motivação: a sociedade, a arte, e a psicologia individual, pois

não são compartimentos estanques; ao contrário, fluem um para dentro do outro, tornando o ato da criação literária um processo intrincado. É apenas um conjunto, em proporções únicas, não de todo previsíveis, que eles produzem um retrato, uma estátua, uma tragédia – um romance. (GAY, 2010, p. 14-15).

Portanto, se os poetas estrangulam a linguagem em suas alucinações imaginárias, elas partem de uma reação cultural, social e individual em sua criação estética, artística que apresenta em suas sutilezas, às vezes surreais, a realidade, o concreto em que viveu o criador.

Peter Gay diz que *“o que Elisabeth Bishop disse bem sobre os poetas se aplica da mesma forma aos romancistas: eles também colocam sapos imaginários nos jardins reais, e até os sapos se parecem suspeitamente com a realidade.”* (GAY, 2010, p. 141). Criam um mundo paralelo, de fora, mas com as digitais e as noções de pesos e medidas do mundo real.

Arquitectar habitações temporárias, jogos
E casulos, onde jogar, esconder.

O primeiro homem ergueu-se, mudou de posição
mal o raiar da visão
lhe desfraldou Bandeiras no crânio

e cheio de vida, cabelos, unhas, pele
lentamente virou-se, rodou, dentro
do aquário morno, morna
roda rodando.

Peixes profundos, moreias, escuras salamandras
que voltam pelo curso noturno do sono.

A ideia de ver furta-se
da toca animal, esse oceano
de terra, cujo corpo é o olho.
(MORRISON, 1987, vs,1-14, p. 103).

Signos que se ocultam e se metamorfoseiam em corpo e sangue e são revelados na escrita literária e poética através de trilhas que atravessam a obscuridade dos sentidos. Como uma câmera ou objetiva, o olho que tudo vê, pode esquivar diante de tanta animalidade e parar de enxergar. Jim Morrison faz uma alusão ao que se constrói para se esconder e jogar, e tais quais animais estranhos do profundo oceano, pensamentos e sentimentos estranhos emergem do mais profundo do sonho. O homem em seu crescimento, mal raiou o discernimento da razão ele já estava preso às bandeiras que o fez viver preso e limitado tal quais peixes em aquários ou preso à roda da vida, já que ficou à mercê do jogo do tempo.

- E os carros funerais, sem música ou tambor,
Lentos passam por mim e a esperança destarte
Vencida, chora: e a angustia estorce-se de dor,
Sobre o meu crânio implanta o seu negro estandarte.
(BAUDELAIRE, 2007: Spleen, vs-17-20, p. 89).

Jim Morrison, com os olhos feridos e ouvidos perfurados por ter visto e ouvido imagens e sons do outro lado (de ter sentido as dores de outros poetas como Baudelaire), expõe as chagas e loucuras da sociedade e do caminho do homem, da angustia que continua como carros funerais ainda a passar diante dos olhos da história e que traz em seu crânio, uma bandeira negra. Mas a esperança não morreu e se fortalece com a arte, pois como diz Deleuze, a literatura é um empreendimento de saúde, o escritor vê e ouve coisas em proporções demasiadas, muito fortes, irrespiráveis para ele, assim ele retorna com *“os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados.”* (DELEUZE, 2011, p. 14). E diante da dor ela se torna mais forte.

Revela o devir-molécula na escrita da vida, como diz Deleuze, a escrita é inseparável do devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, um processo, pulsando sua potencialidade, mas também mostrando na interrupção do processo, sua doença, pois “a doença não é processo, mas parada do processo *“(...) por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o próprio homem.”* (DELEUZE, 2011, p. 14). E esse empreendimento consiste em inventar um povo que ainda falta. Como na sociedade moderna tudo está dado, acabado, interrompe-se o processo, vem a doença e a impossibilidade da saúde.

A possibilidade que o artista vislumbra em sua visão mítica ou transe visionário o conduz a paradoxos de terríveis tempestades. Há percalços pelo caminho que com sua “aparência da aparência” convida ao sono, mas a arte expressada grita o que o artista talvez não consegue entender, pois ela é sua linguagem mais sublime; “acordem”. Todo mito possui um grito, e o artista, balbucia esse apelo. Nesse drama de uma tragédia grega a história se desenrola em sua espiral e em cada curva escuta-se um cântico, um lamento. Novos mitos são criados na dessacralização da linguagem, assim Jim Morrison se torna mito e em seu grito cria imagens para melhor suportar a vida. Assim ele disse:

tínhamos uma teoria do Verdadeiro Rumor (*True Rumor*), segundo a qual se a vida não é tão excitante e romântica como deveria ser, então dizem-se coisas que são falsas porque é melhor que sejam criadas imagens. Não importa que não sejam

verdadeiras, desde que acreditemos nelas. (MORRISON apud HOPKINS, 1994, p. 51).

Alimenta essa imagem dionisiaca que narcisicamente o sufoca, porém a testa em suas apresentações com a banda. Sua arte se torna um signo e o signo se torna a sua arte.

Para Deleuze todos os signos convergem para a arte; vê-los em sua existência, em sua essência, é transformar todos os outros. Mas, a existência é um caminhar pela secura e exuberância da vida.

A secura da vida faz o homem retornar a linguagem universal, a uma linguagem que ele perdeu com o advento dos conceitos, pois os signos se tornaram cada vez mais distantes do que é vivido *“a palavra que era o elemento unificador da sociedade arcaica é agora o elemento crucial de um jogo de separação-união, marcado pelo conflito, pela luta de interesses sociais, pela dominação e, mais importante, dominação através da pretensão à verdade”* (MARQUES, 1994, p. 30). Nas dobras do ideal e do real, do conceito e da coisa em si, nas metamorfoses que volatizam o esclarecimento, o esquecimento se metamorfoseia em signos enigmáticos que flutuam no éter do horizonte.

Tal qual xamã o poeta colhe suas visões e as deposita no branco das trilhas, onde esconde o atalho. O que é patologia torna-se saúde e os olhos injetados de vida enxergam mais na fabulação e *“não há literatura sem fabulação, mas como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências.”* (DELEUZE, 2011, p. 14). Não há vida sem fabulação e não há fabulação sem vida, e

essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios da linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias. (DELEUZE, 2011, p. 16).

Na ambiguidade da linguagem, na crise agonística do “ser” e do “estar” revela-se a “vontade de potência”. O fora seria uma forma de resistência aos signos estipulados em toda forma de expressão, aos domínios do saber e do poder. Tateando o pensamento de Blanchot, Michel Foucault e Deleuze, Tatiana Salem Levy analisa o fora e demonstra que esse “ser da linguagem” é uma forma de resistência, uma nova criação na forma de pensar “que questiona e ultrapassa “as verdades” de cada época histórica”. (LEVY, 2011, p. 12). Deleuze leva essa experiência do fora em outras estratégias de resistência, colocando-a em direto contato com o

nosso mundo, para crer novamente neste mundo, “*assim como a necessidade de transformá-lo*” (LEVY, 2011, p. 13).

Jim, na tentativa de resistir o canto sedutor de sua época, a viveu, mas a questionou e procurou ultrapassar as verdades de sua época para acreditar novamente no mundo.

Em teoria o nascimento é provocado
pelo desejo da criança abandonar o útero.
Mas na fotografia o pescoço de um cavalo nascituro
apesar das pernas já de fora, luta por reentrar.

E isto diz tudo:

Sorvemos o leite do seio
até não haver mais leite.

Atulhamo-nos em riqueza
até transbordar.

Ele sorve a semente, orgulhoso
até que, boca pálida, foge

chupa ela a raiz, mundo
arrepiante devorando a criança.

Não me engolirá a terra
quando eu morrer, ou o mar
se for o mar a minha morte?
(MORRISON, 1987, p. 104).

E nessa pulsão de vida e morte, nascer e morrer diante da realidade em sua animalidade, o homem ainda não aprendeu a lidar com os seus extremos, pois se ele tem riquezas, sua ambição é indiferente aos limites, fazendo com ele sugue tudo e transborde diante do júbilo, desperdiçando a potencialidade e possibilidade de transformar, pois devora a raiz e semente exaurindo forças de renovação ao mundo. Jim Morrison vai à Paris, em 1971, como homem simples e comum, porque depois de se transbordar percebeu que estava devorando sua possibilidade de renovação como artista e homem. Procurou, assim, reconfigurar seu tempo e revalorizar seu contexto histórico através de sua poesia.

De acordo com Dosse, a reconfiguração do tempo e a revalorização do curto prazo, da ação localizada, do acontecimento, da conversão da disciplina histórica a uma pragmática que no presente é imperativo, a desperta do sono estrutural. E essa “virada historiográfica”, termo do historiador Pierre Nora, “*convida a comunidade dos historiadores a revisitar as mesmas fontes históricas a partir dos rastros que os fatos, os homens, os símbolos, e os emblemas do passado deixaram na memória coletiva.*” (DOSSE, 2012, p. 3). Isso rompe caminho para

outros lados, lados abertos de possibilidades de “visão e ação”, para uma linguagem do fora, interiorizado do agora, surgindo uma história diferente, focando,

não mais os determinantes, mas seus efeitos, não mais as ações memorizadas, nem mesmo comemoradas, mas o rastro dessas ações e o jogo dessa comemorações; não os acontecimentos por si mesmos, mas sua construção no tempo, a obliteração e o ressurgimento de seus significados; não o passado tal como se passou, mas suas reutilizações permanentes, seus usos e abusos, sua pregnância em relação aos sucessivos presentes; não a tradição, mas a maneira como ela se constituiu e transmitiu. (NORA apud DOSSE, 2012, p. 4).

Sem estar fechado a um projeto determinante, o campo de possibilidades fica aberto ao historiador a escancarar as portas para as potencialidades do presente, pois, *“as rupturas necessárias para ser reconhecida como uma disciplina de caráter científico marginalizaram inúmeras potencialidades inexploradas de um passado que permanece ainda por interrogar em relação a nosso presente”*. (DOSSE, 2012, p. 4). Nesse desconectar/conectar com a tradição o campo se abre em outras potencialidades e entre o objeto e o sujeito faz-se uma ligação de outro tempo, um tempo intermediário, uma ponte entre tempo vivido e tempo cósmico (Paul Ricoeur). Se a velha concepção teleológica da função da história esta morta, novos sentidos são geridos no olhar.

Entretanto, buscar aos modos de conexão de anacronias, (acontecimentos, noções, significações que circulam dando sentido) como elas se conectam em outras linhas de temporalidades definindo direcionamentos e sentidos e a

multiplicidade das linhas de temporalidades dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua responsabilidade “científica e mais preocupada com o que quer dizer “história”. (RANCIÈRE, 2011, p. 49).

Desnaturalizar o mito, a literatura e a história é abrir fendas nas significações, nas contradições e expor o indizível, as feridas, e o que tenta estancar a hemorragia que foi subtraída pela construção poética da narrativa, “domesticada” (Roland Barthes) para amenizar as coisas e não mais agi-las ou transformá-las. Assim *“o que parece evidente é que nos situamos no meio de uma complexificação e estilhaçamento da realidade, onde é preciso encontrar novas formas de acesso para compreendê-la.”* (PESAVENTO, 2006, p. 11).

O embrutecimento pela vida é a imperceptibilidade dos códigos e “a literatura, enquanto agenciamento maquínico, funde conteúdo e expressão e arrasta o pensamento para o “buraco negro”, para o caos e para o redemoinho do pensar” (PETRONÍLIO, 2011, p. 21)

para a decodificação com uma “nova” sensibilidade. Mostra o inacabado do ser, sempre um devir, em metamorfoses em sua historicidade.

Somente a literatura e a arte são livres para pensar dos avessos, como no *Germinal* Emile Zola, na boca do personagem Suvarin as palavras são fluidas e cortantes, onde ele diz:

tu podes compreender isto? Esses operários chapeleiros de Marselhesa que ganharam a sorte grande de cem mil francos e que, imediatamente, foram comprar títulos, dizendo que de agora em diante iam viver sem fazer nada! Essa é a intenção de todos vocês, operários franceses: refestelados ao egoísmo e na vagabundagem. Gostam de gritar contra os ricos, mas não têm coragem de dar aos pobres o dinheiro que a sorte lhes envia... Vocês nunca serão dignos da felicidade enquanto possuírem alguma coisa, enquanto esse ódio aos burgueses for apenas o desejo desesperado de serem burgueses também. (ZOLA, 1972, p. 416).

E, no final, Zola chega à conclusão que todos têm a culpa, tanto burgueses quanto proletariado. Talvez ainda não possamos compreender isso na imagética onírica essa luta e esse jogo. Nas dobras do coração, dos desejos mais recônditos está o sertão, está a história em miniatura que salta para fora, para participar do jogo na grande conjuntura. E a modernidade como novidade continua em velhos discursos de progresso, felicidade e emancipação. A arte e a poesia se tornam, então, um choque como redenção na memorização da história.

Oh, como me puderam fazer isso
Testemunha do grande dançarino
Deus, és um sátiro disfarçado
Que assim cruelmente & inutilmente
me torna a vida atravessada.
Aqui ficarei deitado, espoliado, ao vento frio
Na estrada, até que a paz gele
tudo,

& me santifique.
Rude bastardo espectral
Ah! Olha quem chega agora.
(MORRISON, 1993: The Blues, vs-1-11, p. 189).

Ah, poeta, tu aprendeste os passos do dançarino Zaratustra e ouviste tuas palavras: *“terrível é estar a sós com o juiz e vingador de sua própria lei. Assim uma estrela é arremessada ao espaço vazio e ao gélido sopro do estar só.”* (NIETZSCHE, 2011, p. 61) Viste o rosto de Deus de cornos na escuridão de tua noite entre os raios da tormenta por onde cavalgaste o dorso das Fúrias bem e mal. Emulado no altar da Musa foste santificado na eternidade poética da travessia trágica dos heróis. Ah, mas olhe, quem será o próximo conviva a se faltar do banquete?

No final, Jim Morrison queria que a plateia sentisse a música e a poesia em seus efeitos de transformação e não adoração. Percebeu seus erros e como era um fantoche em meio a todo sorriso. O sorriso não desvelado da vida talvez seja o grande jogo irônico da tragédia. A esfinge tem um sorriso de Monalisa.

CAPÍTULO III – REMEMORIZAÇÃO E POESIA

3.1 OS POETAS MALDITOS E JIM MORRISON

Jim Morrison se torna mito e, em uma nova concepção, é chamado “o Dionísio do rock”, como já foi dito, o mito se fez carne, portanto, histórico, mas o poeta em seu grito se fez mais forte, em um embate de forças históricas e mitológicas. Afastando-se do cenário musical, ele buscou refugio na terra de Baudelaire, de Rimbaud, onde passou seus últimos momentos no palco da vida. Colheu e saboreou os frutos do tempo, pois sabia que “*a eternidade vive enamorada dos frutos do tempo.*” (BLAKE, 2007, p. 19). Saboreou as delícias e o fel ao banhar-se nas águas do *Letes*, mergulho e esquecimento “*o excesso de pranto ri. O excesso de riso chora.*” (BLAKE, 2007, p. 21). No deserto sob o efeito de *peyote* buscou visões e “*num grão de areia ver um mundo/na flor silvestre a celeste amplidão/segura o infinito em sua mão/e a eternidade num segundo.*” (BLAKE, 2007, p. 87). Nos labirintos da glória se vendeu, se comprou, mas viu que “*esta moeda, com que / todo mundo paga, / a glória - , / esta moeda, com luvas lhe toco, / com náusea a espezinho /quem quer ser pago? / os venais... / quem está à venda agarra / com mãos gordas / essa lata tilintante de toda a gente, a glória.*” (NIETZSCHE, 1986, p. 73). Entretanto, foi na poesia que ele buscou a sua cura e redenção, depois de sobrevoar e se transformar em seu próprio abismo e

agora – solitário contigo, / dividido no teu próprio saber, / entre centenas de espelhos / falso perante ti mesmo, entre centenas de memórias / inseguro, / cansado de todas as feridas, / transido por todas as geadas, / estrangulado nos teus próprios laços, / conhecedor de ti mesmo! / carrasco de ti mesmo! (NIETZSCHE, 1986, p. 46-47).

Trespasado por mil visões em cantos e mil flores do mal que germinaram em seu jardim, e depois de uma temporada no inferno, Jim Morrison como carrasco de si mesmo, palhaço de si mesmo, como foi dito e vivido também mil vezes em todos os séculos por mil poetas, refugia-se no poder da narrativa poética, criando frestas no mundo de mil armadilhas e prisões. E, através de sua gruta, viu as sombras se projetarem e percebeu que

Nossos cantos
Nossas flores
São nossa mortalha.
Divirtamo-nos:
Com eles se tece
A união das águias e jaguares.
Com eles nos iremos
Todos da mesma forma.
(Cantos Nahuatl. REZENDE. Poema 13; vs: 22-29; 1995, p. 65).

Cantos que ecoam de todos os cantos e tempos da história, cantos acompanhados por tambores que marcavam os passos e compassos da coragem dos guerreiros astecas jaguares e águias. Poemas cantados pelos poetas-guerreiros (*cohyotlua*) unidos pela amizade (*icniuhyotl*) e pelo ardor religioso em festas da elite guerreira que celebravam a guerra. Celebração com ardor religioso, como diz Rezende, mas não isenta de angústia e sofrimento, e esses sentimentos eram sacrificados no altar aos deuses, como os prisioneiros e vítimas da guerra (as flores). Os cantos celebravam a vida e a união da terra e do divino diante do caos e crueldade, da angústia da morte e da exaltação religiosa. O poema é o resultado dessa tensão guerreira que paira sobre e sob a vida. Se a vida era bárbara, a beleza se fazia presente no olhar poético do poeta guerreiro que transmutava toda dor e sofrimento em palavras e cânticos de celebração à vida ou ser supremo. Se existia o sacrifício e o massacre humano em oferenda aos deuses, ainda existe hoje essa brutalidade, um sacrifício em prol de ideologias e sistemas carcomidos pela barbárie. E a poesia ainda salva o poeta do mundo bárbaro e de sua própria barbárie.

Jim Morrison percebeu os arquétipos existentes nessa arte que atravessa fronteiras, nessa narrativa poética que liga todos os tempos. A poesia revela esse homem de ontem, de hoje e vislumbra esse homem de amanhã, caso não se aprenda com toda angustia e crueldade, mas também beleza do passado. O que foram os sacrifícios de ontem? O que são os sacrifícios de hoje e o que serão os de amanhã? O poeta guerreiro xamânico se sacrifica em prol da união do terreno profano e o espiritual e deixa em seus versos e cânticos o vislumbre da eternidade. O poeta se torna maldito, pois viveu o inferno e as sombras e traz a marca guerreira do jaguar, contudo, traz também o voo sapiente da águia e o sorriso do sol. Filho dessa ambiguidade, suas palavras se transfiguram em trovões que relampagueiam na noite profunda dos tempos, revelando o rosto dos tempos. Nessa agonística a poesia denuncia as neuroses e a doença da sociedade, mas também é revelação trazendo à tona a beleza e sensibilidade de todos os tempos:

Só o genocídio revolveria a terra
Expondo os vermes escondidos. Revelando
a vida dos nossos insatisfeitos loucos.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs, 1-3, p. 16).

Somente algo forte para revolver a superfície e expor a doença e sua causa, desvelando a louca voracidade oculta no cotidiano das necessidades em toda a sua pompa ritualística. O mito da expurgação em que revolvendo a terra renovaria o ciclo da natureza e do homem se apresenta na poesia como redenção. A contracultura na década de sessenta representou esse

revolver a terra, pois essa geração buscou ir além das tradições e romper com o verniz que a sociedade impõe na superfície cultural como uma forma de ocultar as desigualdades e anomalias existentes.

Esses versos são muito semelhantes à visão de William Blake em relação às mazelas da sociedade inglesa na segunda metade do século XVIII e início do XIX, assim “*conduz teu carro e teu arado sobre os ossos dos mortos.*” (BLAKE, 2007, p. 19), pois, “*o verme perdoa o arado que o parte.*” (Idem). Esse simbolismo envolto no poder poético emana da relação intrínseca do poeta com as entranhas da terra, ou seja, revela seu mergulho no seio obscuro da natureza, em que percebe o indescritível e o infinito dentro do orgânico e do finito. Poeta visionário, pintor, gravurista, William Blake desde criança tinha suas visões de anjos e demônios e conta a história que quando seu pai o levou ao atelier de William Wynne Ryland, um dos grandes artistas da época, para que ele tivesse aulas de pintura, William Blake disse ao pai que não tinha gostado da cara daquele homem, porque ele tinha todo jeito de quem iria morrer na forca. Doze anos depois, sua profecia se cumpriu, sendo enforcado em 1783. Alberto Marsicano (autor de “Jim Morrison por ele mesmo”, foi aluno de Ravi Shankar e ainda hoje toca os clássicos do rock como Jimi Hendrix e Deep Purple em sua cítara) que foi tradutor da obra de William Blake “O casamento do céu e do inferno” de 1790, diz que com suas visões de iniciado druida (para ele sem sombra de dúvida sua obra está vinculada à tradição celta) ele descodifica e denuncia o engano das concepções religiosas que insistem em se opor céu e inferno.

Ouçã a voz do Bardo!
Que vislumbra as Imagens;
E cujos ouvidos têm escutado
O Verbo Sagrado
Pelas remotas paragens,
“Não mais se afasta;
E por que se afastaria?
O chão estrelado
A imensa costa
São seus até romper o dia.”
(BLAKE, 2007: Introdução de canções da Experiência (fragmento), vs,1-10, p. 115).

Ah, poeta que revela as imagens que viste e o que escutaste no seio obscuro da natureza, tu sabes o quanto és medonho esse caminho solitário do peregrino que ousa caminhar por terras ignotas. E que confiança é essa que perpassa teu íntimo memorial que mesmo depois da escuridão e sentir o universo nesse chão o dia chegará! Esse é o grande segredo e ironia da natureza? Depois de uma noite sempre tem logicamente o dia? Depois da tempestade vem a calmaria?

Ao voltar ao lar, sobre o abismo dos cinco sentidos onde um precipício de escorregadias escarpas franze seu cenho a este mundo atual, vislumbrei um poderoso Demônio em negras nuvens envolto pairando sobre os flancos dos penhascos, e com fogos corroentes gravava a seguinte frase, agora captada pelas mentes dos homens, e por eles à Terra revelada:

“Como sabeis, que cada Pássaro que irrompe a ventania não abarca um imenso universo de delícias, imerso em vossos cinco sentidos.” (BLAKE, 2007, Uma visão memorável, p. 18).

Ah, poeta que denuncia o lugar e o mundo em que se encontra e declama e reclama esse retorno a um não-lugar imemorial, mas que como lei da gravidade a memória tende a cair como refúgio no seio e no anseio da natureza primeva. Mito ligado à Terra Prometida, à cidade Sagrada Jerusalém, o lugar celestial no interior do céu de cada um, mas também interligada ao inferno de cada um. Uma jornada na Divina Comédia, em que Dante é guiado por Virgílio, o poeta de Mântua, (que vem de Manto na língua etrusca equivalente a Hades, deus na mitologia grega do mundo inferior ou inferno), pelos mundos infernais e, depois, ascende ao purgatório e ao paraíso. Ah, poetas que entendem os sentidos do mundo e subvertem os cinco sentidos irrompendo para o outro lado do véu do olhar. Para entender isso diria o poeta Mario Quintana, há que ser passarinho, pois tudo que é denso, pesado e emperra o olhar “passarão”. Em busca dessa Terra Prometida muitos passarão, outros passarinho. Na noite de 4 de abril de 1968, o pastor Martin Luther King conversava com o pastor Jesse Jackson na sacada de seu quarto no hotel Loraine em Memphis, Tennessee e havia acabado de escrever seu sermão para um ato religioso no dia seguinte, *“Só desejo fazer a vontade de Deus. E ele me permitiu chegar ao topo da montanha, e eu olhei ao redor e vi a terra prometida. Talvez não chegue lá com vocês. Mas quero que vocês saibam, essa noite, que nós como um povo, chegaremos à terra prometida.”* Mas, logo se ouviu o barulho de um tiro de fuzil e Martin Luther King caiu mortalmente ferido. Martin Luther King, desde 1955, quando Rosa Parks foi presa, liderava campanhas contra a segregação racial e, em 1963, liderou a Marcha sobre Washington por empregos e liberdade, em que Bob Dylan e Joan Baez tocaram para cerca de 250 mil pessoas reunidas diante do capitólio. Nesse dia, ele fez o seu famoso discurso *“I had a dream (eu tenho um sonho)”* que se tornaria o discurso mais famoso da história e de grande impacto na luta dos negros pelos direitos civis e fez com que a emenda constitucional dos direitos civis (com essa emenda o governo federal poderia intervir nos estados que promovessem segregação racial) fosse enviada ao presidente John Kennedy, sendo aprovada e sancionada no governo de Lyndon Johnson. Sua, morte causada por um segregacionista fanático chamado James Earl Ray, despertou uma comoção nacional, em que protestos violentos explodiram pelo país a fora e o balanço final foi de 43 mortos, 23.987

prisões e cerca de Três mil feridos, sem falar nas casas e estabelecimentos comerciais que foram destruídos ou saqueados.

Se não há como apreender essas formas de consciência que o ser humano adquiriu nesse processo entre o sono e a vigília, abre-se a possibilidade de apreender o estado de consciência aberto pela vigília individual diante do sono do coletivo. Esses processos são tão inconscientes quanto os hábitos inconscientes, processos naturais tais como digestão e respiração que para Benjamin, permanecem nesse ciclo de eterna repetição, incorporando no coletivo, como política e religião, e se transformam em história, ou seja, o que é interior no coletivo é exterior no individual. Recordar ou rememorar é o despertar como lampejo na obscuridade dos sonhos e mitos através dos tempos e Jim Morrison sabia disso.

A cidade dorme
E as crianças tristes
Erram em bandos de animais.
Imaginam falar
Com seus amigos
os cães
que lhes ensinam pistas.
Quem poderá detê-las agora?
Quem poderá fazê-las voltar
Ao redil?
(MORRISON, 1987: the new creatures: vs, 1-10, p. 125).

A cidade ainda dorme, e as crianças tristes continuam errando, mas aprenderam as pistas com os cães guias e agora ganham muito dinheiro e podem sustentar seus devaneios em canis sofisticados e luxuosos. A contracultura se foi, e sua inquietante busca se tornou uma estética almofadada pela artificial alegria das flores e incensos e ninguém poderá deter essa força, pois, ela está intrinsecamente ligada à força religiosa do espetáculo do poder verde pálido “em Deus nós confiamos”. E entre tantos e tantas a liberdade se tornou também uma mercadoria a se comprar e consumir com doses e regras do *showbusiness*. Jim Morrison buscou se libertar dessa prisão, percebendo que a fama não tinha aquela beleza tão anunciada nos contornos clássicos e apolíneos, pois em suas veias corria o vinho dionisíaco da embriagues pela vida tal qual Rimbaud em sua fúria precoce contra toda hipocrisia e moralidade social.

Outrora, se bem me lembro, minha vida era um
festim onde se abriam, todos os corações, onde todos os
vinhos corriam.
Uma noite, sentei a Beleza nos meus joelhos. - E achei-a amarga. - E injuriei-a.
Armei-me contra a justiça.
Fugi. Ó feiticeiras, ó miséria, ó ódio, a vós é
meu tesouro foi confiado.
Consegui fazer desvanecer-se em meu espírito toda

a esperança humana. Sobre toda alegria, para estrangulá-la, dei o salto surdo da fera.
Chamei os carrascos para, perecendo, morder, a corronha dos fuzis. Chamei as calamidades, para me sufocar com a areia, com o sangue. O infortúnio foi o meu deus. Estendi-me na lama. Sequei-me ao ar do Crime. E preguei boas peças na loucura.

E a primavera me trouxe o pavoroso riso do idiota.
(RIMBAUD, 1985: Uma temporada no inferno: vs, 1-17, p. 45).

Poeta de visão precoce, Rimbaud se incomoda com a hipocrisia da sociedade, sua desconfiança em relação a ela o fez se armar de todas as calamidades e vícios, assim, ele atira contra a beleza para estrangular toda máscara de alegria e, em sua ânsia de viver a realidade, fugiu das amarras para viver o excesso e atingir o palácio da sabedoria. Fez de seu teto o céu estrelado e dionisiacamente com o sorriso da loucura sorriu diante dos infortúnios. Com a lama, escreveu sua poesia nas dobras do tempo e seu pavoroso e assustador sorriso floriu com a primavera em dia de festim, em que todos os corações pulsam e todos os vinhos correm. Escreveu toda sua obra literária no período de quatro anos, dos dezesseis aos vinte anos de idade, enquanto percorria a Europa à pé ou de trem, renunciando depois à literatura.

Jean-Nicolas Arthur Rimbaud também era filho de militar tal qual Jim Morrison, seu pai, Frédéric Rimbaud, era capitão da infantaria francesa, portanto sempre estava longe de casa. Nasceu em 20 de outubro de 1854, em Charleville, e sua precocidade (sua ampla leitura que ia desde, Rabelais, Rosseau, Helvetius, Baudelaire e Vitor Hugo ao ocultismo de Eliphas Levi) veio junto com sua rebeldia que em 1870 fugiu de casa para ir à Paris no intuito de assistir a queda de Napoleão III, diante das primeiras notícias de derrotas da França na Guerra Franco-Prussiana. Foi preso antes de chegar ao destino, pois seu bilhete de passagem não permitia ir muito longe, e coube ao seu professor que gostava muito de seus poemas, a sua soltura. Depois fugiu para a Bélgica, mas retornou à sua cidade, ficando pouco tempo, fugindo para Paris, já que os acontecimentos políticos em Paris o tinham seduzido bastante, a invasão dos alemães, a queda de Napoleão III e a Comuna. Muitos dizem que ele participou da Comuna de Paris, nas barricadas e confrontos com a polícia (revolta dos trabalhadores, pequenos artesãos e comerciantes que tentaram dar um golpe no novo governo conservador francês que neutralizou o movimento revolucionário em 21 de maio de 1871), depois de Paris ter-se rendido aos alemães em 1871. Entre as idas e vindas em suas fugas nesse período, Rimbaud escreveu vários de seus poemas, sendo que com o final da guerra, ele é aconselhado a enviar seus poemas a Paul Verlaine que o convida a ir à Paris em 1871 como um prodigioso poeta e que se tornará um pioneiro do simbolismo moderno. De personalidade intempestiva,

não se prendeu à Paris e aos letrados (Mallarmé o chamou de “viajante notável”) e viveu uma aventura desregrada dos sentidos com bebidas, haxixe, viajando entre Bélgica, Inglaterra e França, suas desventuras foram sua escola. Sua relação com Paul Verlaine foi muito tumultuada, escandalosa e acusados de homossexualidade, sendo que este chegou a dar um tiro em Rimbaud, depois de terem viajado a Londres e retornado à Bélgica, mas só teve um ferimento de leve no punho. Rimbaud abandonou sua vida literária em 1875 e viajou por quase toda a Europa (chegou a se alistar no Exército holandês, indo para Java, mas desertou e voltou à Europa), indo para o norte da África em 1880 se dedicar ao comércio de marfim, café, peles e armas. Na África, Rimbaud atravessou desertos e perambulou por regiões inóspitas, mas contraiu um tumor no joelho e teve que voltar para a França em 1891 para ser tratado, mas acaba morrendo em Marselha no dia 10 de novembro de 1891. Sua influência se estenderia e influenciaria músicos, artistas e poetas do século XX como Pablo Picasso, Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Bob Dylan, Henry Miller, Jim Morrison e tantos outros.

Poeta visionário, Rimbaud proclamava sua repulsa pela poesia dos letrados e se proclamava poeta vidente, descobridor de uma nova região poética. Em sua poesia e em sua prosa cria imagens e experiências místicas que revelam a busca de si mesmo em meio à natureza, pois para ele o primeiro estudo do homem que ser poeta é seu próprio conhecimento, cultivando-o espiritualmente até a monstruosidade. Essas experiências e descobertas vinculadas em uma linguagem nova, de acordo com Lêdo Ivo (1985), seria para Rimbaud uma poesia comunitária e os poetas seriam guias de uma ordem e cidadania, na busca de um equilíbrio entre arte e vida, cujo modelo era a Grécia.

Que era eu no século passado: só hoje é que torno a encontrar-me. Não mais vagabundos, nem guerras vagas. A raça inferior espalhou-se por toda parte – o povo, como de diz, a razão; a nação e a ciência.

Oh ! a ciência! Tudo recomeçou. Para o corpo e a alma o viático, - tem-se a medicina e a filosofia – os remédios de boas mulheres e as canções populares bem arrumadas. E os divertimentos dos príncipes e os jogos que eles proibiam! Geografia, cosmografia, mecânica, química!...A ciência, a nova nobreza! O progresso. O mundo em marcha! Por que não haveria ele de girar? É visão dos números. Encaminhamo-nos para o Espírito. Falo com a certeza do oráculo. Compreendo e, não sabendo explicar-me sem palavras pagãs, pré-feriria calar-me.

(RIMBAUD, 1985: Sangue ruim; 50-65, p. 48-49).

Nessa prosa, depois de maldizer sobre seus antepassados, os gauleses, dizendo que deles tinha a idolatria e ao amor ao sacrilégio e todos os vícios, ele exaspera-se contra todos os ofícios, padrões, empregados, mendigos, criminosos e tradições como família, história francesa, cristianismo, judaísmo, a razão e a ciência. Como se tudo isso fosse a razão do

mundo girar, mas diante de tudo e toda pobreza de valores ele suscitava, mesmo com todo os desregramento dos sentidos, o do caminho para o espírito. Ah poeta que soube por conhecimento próprio, vivendo por vales, pântanos, desertos e florestas que “*a vida é uma farsa que todos devem representar.*” (RIMBAUD, 1985, Sangue ruim, p. 54). Além de tudo voou e desembarcou em outras praias e lugares ignotos, pois,

O poeta é semelhante ao príncipe do céu
Que do arqueiro se ri e da tormenta no ar
Exilado na terra e meio do escarcéu,
As asas de gigante impedem-no de andar.
(BAUDELAIRE, 2007, O albatroz, vs 13-16, p. 18).

Ah, poeta que diante de toda tormenta cavalga (referencia à *Riders on the Storm* – música do The Doors), no indômito destino do ser, ri enquanto todos choram e chora enquanto todos riem em suas obscuridades, infla o peito de coragem e atíça as asas da imaginação em direção ao não-lugar, onde somente pensamentos inefáveis sobrevoam:

Aquele cujo pensar, como a andorinha veloz
Rumo ao céu da manhã em voo ascensional,
Que plana sobre a vida a entender afinal
A linguagem da flor e da matéria sem voz!
(BAUDELAIRE, 2007, Elevação, vs 13-16, p. 19).

Poeta de asas leves que nos leva a planar sobre o horizonte dos símbolos e entender um pouco mais da vida afinal, pois, mesmo a diferença do tempo e do espaço, o voo é o mesmo e as asas são perenes artifícios da imaginação que emana da eternidade. E a imaginação será o poder, “*imaginação no poder*” slogan que o maio de 68 na França fez tremer toda sociedade parisiense. Em fevereiro de 68, alunos da faculdade de Nanterre, no subúrbio industrial de Paris, começaram a exigir livre circulação de homens e mulheres nos aposentos estudantis, pois os homens jamais podiam ir até o quarto das mulheres, reivindicando maior liberdade nos dormitórios. Mas, o estopim foi em 22 de março quando alunos liderados por Daniel Cohn-Bendit (que ficou conhecido como *Dany Le Rouge* – Dany o vermelho, por ter os cabelos vermelhos) protestaram contra a prisão de membros do Comitê contra a Guerra do Vietnã. Ocuparam juntamente com os estudantes de Paris as extensões da Universidade de Paris em Nanterre, levando a reitoria ao fechamento da universidade, com isso, levou a Sorbonne a abrir as portas para os alunos, sendo ocupada no dia 3 de maio e invadida pela polícia, onde houve uma violenta repressão diante da resistência dos alunos. Barricadas haviam sido levantadas, nas ruas centrais de Paris e no bairro Quartier Latin, bairro de intelectuais e estudantes, e o paralelepípedo se tornou o símbolo da busca da utopia

sonhada, e em 6 de maio a polícia do presidente De Gaulle entrou em confronto com 13 mil jovens, mas o maior confronto foi no dia 10 de maio que ficou conhecido como Noite das Barricadas. Mas, a essa altura, já havia adesão de operários, professores, funcionários, jornalheiros, comerciários e bancários passando a uma questão maior.

Ah, Paris, palco de tanta história, no mesmo período em que Rimbaud passou por lá, na Comuna de Paris em 1871, Nietzsche havia participado da guerra Franco-Prussiana (1870-1871), como enfermeiro e escrevia o núcleo de seu primeiro livro “O nascimento da tragédia”. Suas indagações o levaram a percepção de que a tragédia havia nascido do espírito da música. Mas, como indagava-o, música e tragédia, tragédia e os gregos, se os gregos eram o povo considerado mais belo, mais invejado, mais sedutor, o povo mais impelido à vida, como os gregos precisavam da tragédia, da arte da tragédia? Esse sinal de interrogação para ele incidia diretamente sobre o valor da existência, mas esse pessimismo seria um sinal de decadência e da falência dos instintos enfraquecidos? Ou toda a força dos gregos haveria uma busca pela aspereza, pelo horror e pela incerteza da vida e um pessimismo devido ao excedente de força? Essa busca pelo terrível não seria uma forma de equiparar sua força diante do mito trágico e do espírito dionisíaco? Diante disso o socratismo avassalador com sua ponderação, a moral, a dialética e a serenidade do homem não seria um sinal de crepúsculo? Ah, e a ciência, não seria a nossa ciência encarada como sintoma de vida uma distração e receio contra todo o pessimismo, uma engenhosidade contra a verdade? Ah, poeta, só tu para dizer palavras e indagações tão profundas e dolorosas que ainda ecoam em corações rebeldes e malditos. Ah, poeta, só tu para mostrar que os traços da arte são como cicatrizes na noite e essas cicatrizes são como relâmpagos que iluminam os fragmentos dessa tragédia que se chama existência. Tal qual o quadro pintado por David “A morte de Marat”, representando a morte do revolucionário francês dentro de um ideal clássico que, no dizer de Argan (1992), não oculta a realidade da história com o mitologismo arcádico e nem a supera com a metafísica do “sublime”, mas olha o trágico em sua imanência na crua realidade das coisas, o deter da vida e a passagem do ser ao nada e ao não ser. A poesia de Jim Morrison pinta um quadro da sociedade em que essa passagem também se faz visível e tangível. No quadro de David, o corpo inerte na banheira, em que Marat se aliviava da dor (pois tinha uma doença de pele adquirida nos tempos de revolução, quando fugia pelos bueiros de Paris, que somente com o banho aliviava a dor na pele) não revela a violência do assassinato e nem agonia da morte, apenas a faca (a arma da assassina), algumas gotas de sangue, a pena (a arma do tribuno) e a lista dos possíveis condenados. Esse tema da morte, de acordo com Argan ligava David à Caravaggio como no Sepultamento de Cristo e à Possin que também é frequente esse tema

“como passagem do presente a um passado sem fim, do drama à catarse”. (ARGAN, 2006, p. 44). Com isso, diz Argan, o sentido de serenidade clássica reunia o sentido pagão ou natural e o sentido espiritual ou cristão da vida, porém em David a morte não é cristã ou pagã e sim o deter-se do presente, as coisas sem a vida *“não havendo drama, não há tempo nem espaço”*. (ARGAN, 2006, p. 44). No quadro na contraposição entre sombra e luz o corpo jaz com um leve sorriso nos lábios, o justificado diante da “injustiça” do assassinato o redime e o absolve das condenações que pronunciou e com essa lógica, David revela que *“a história não é mais fato memorável e exemplar, tampouco drama ou episódio; é a lógica e, ao mesmo tempo, a moral dos acontecimentos.”* (ARGAN, 2006, p. 44). Com teu leve sorriso parecia saber que as coisas seriam daquela forma. Jim Morrison foi encontrado na banheira no apartamento em Paris com um leve sorriso nos lábios, seus erros foram expurgados nesse momento, seu sorriso revela que sabia já condenado podia condenar sem infringir a lei moral. Ah, poeta, só tu podes sorrir diante da morte, pois teu sentir rasga as fronteiras entre a sombra e a luz, entre o bem e o mal.

Em seu livro, Rimbaud e Jim Morrison – os poetas rebeldes, Wallace Fowlie faz uma relação do poeta francês Rimbaud com Jim Morrison, de sua influencia na poesia do poeta americano e diz que *“estava começando a acreditar – estamos falando dos anos 60 – que Rimbaud em sua vida e em sua obra, era mais universal do que eu imaginara a princípio”* (FOWLIE, 2005, p. 22) e que essa mesma relação remeteria a Willian Blake, em que os versos mais conhecidos poderiam ter sido escritos por Rimbaud: *“se as portas da percepção se desvelassem, cada coisa apareceria ao homem como é, infinita. Pois o homem se enclausurou a tal ponto que apenas consegue enxergar através das estreitas frestas de sua gruta.”* (BLAKE, 2005, p. 30). Aldous Huxley, um dos “gurus” da contracultura, escreve o livro “As portas da percepção” e o nome da banda The Doors tem origem no verso supracitado. Isso quer dizer que a poesia e a criação artística possuem traços que escondem e mostram a potencialidade e as contingências de seu tempo e as angustias intercambiáveis através do tempo.

Na retorta repete o alquimista os trabalhos da natureza.
(MORRISON, 1987: The Lords: vs, 1, p. 83).

E, como alquimistas, os poetas repetem o trabalho de separação na natureza do que é denso, o chumbo, na tentativa de transformá-lo em algo mais limpo, mais aprazível à existência ou coexistência entre as contradições, por isso o antigo dilema alquimista “solve et coagule”, dissolver e unir as contradições em outro patamar de consciência terrena e espiritual

se faz presente. O misticismo da contracultura herdado da geração *beat* foi tão forte que em um protesto contra a Guerra do Vietnã realizado em frente ao Pentágono entoaram mantras para deixarem o prédio suspenso no ar. Essa concepção mitológica do poder e da magia ressuscitada que a contracultura traz à tona, para Roszak (1972) é uma distinção altamente crítica, sendo assim essa magia é melhor que a que faz um avião sobrevoar uma cidade e arremessar ali uma bomba altamente destrutiva como um anjo do apocalipse com sua trombeta que lança a maldição sobre uma cidade e a destrói com seu poder. Esses jovens que vieram e rejeitaram os milagres dessa ciência, mostraram que essa magia de mantras é um estilo de vida altamente crítico, pois ela não é manipuladora e é mais democrática, pois todos a possuem no êxtase do sentir e do olhar. Essa não-política em uma conduta pacifista é totalmente política por uma outra via e porta; a porta da percepção. Como diz a música de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores*, que ficou em segundo lugar no festival de música em 1968, pois, os militares não queriam que uma música crítica ao governo militar ganhasse o prêmio:

Pelos campos há fome
Em grandes plantações
Pelas ruas marchando
Indecisos cordões
Ainda fazem da flor
Seu mais forte refrão
E acreditam nas flores
Vencendo o canhão

Essa música se tornou um hino nos protestos dos jovens brasileiros imbuídos da força da contracultura e foi censurada e proibida de execução por vários anos. Essa era a utopia dos jovens na década de sessenta, vencer toda a vã tecnologia com a sensibilidade.

A tentação original foi a de destruir.
Os Penhascos. A Estrada. Os Muros.
Heroísmo original – enganar os elementos
do fogo. Chamar criaturas para a tempestade.
O heroísmo original foi a queda. O baile.
O todo. Homem natural.

Participar na criação.
Aprontar as coisas. Trazer as coisas
até o ser.

A encruzilhada onde o carro se oculta.
Jaz. Habita. Um lugar de encontro
de mundos. Onde se fazem os sonhos.
Onde tudo é possível. Os demônios
mentem.

(MORRISON, 1993: The original temptation, vs, 1-14, p. 165-167).

Contudo, Jim Morrison revira os subterrâneos da sociedade e revela toda a crueza e monstruosidade em sua violência contra a vida, pois, essa sociedade tecnocrata tentada a destruir todo caminho da vida com suas dificuldades naturais, procurou manipulá-los e enganá-los com seu poder de manipulação tecnocrático. Esse heroísmo original gerou a queda do homem natural enquanto, este homem comuna também ao poder de criação e tudo é criado em prol do ser. O carro é o milagre dessa magia negra que manipula em prol de um único poder central e não em prol de todos. O carro é a encruzilhada de dois mundos, o da liberdade e dos sonhos, mas também o mundo que os “demônios”, os “magos negros” da tecnocracia manipulam os sonhos.

O carro é de aço & cromado. A pilha de lenha.
O alto da pilha. O montão. O cemitério.
Onde o metal é reduzido ao seu mudo
elemento comum. Para renascer. Uma fábula
de renascimento no deserto. Tornar-se
caos & regressar.
(MORRISON, 1993: The original temptation, vs, 15-20, p. 167).

E tudo se amontoa em um espaço reduzido de “mortos” e o regresso para Jim Morrison é o caos e a travessia pelo deserto, ou seja, o despertar da percepção que o homem precisa do caminhar solitário em si para pensar por si, o deserto tem a magia de conectar o homem com o seu universo. E tudo se torna o elemento comum inoxidável e cromado pela tecnologia especializada em criar de forma subliminar e mascarar essa inversão do sacrifício humano, pois,

Uma campanha ou convenção presidencial, recheada de sensacionalismo artificial, constitui exemplo óbvio de um ritual degradado destinado a mascarar, com sanção democrática, uma politicagem desabonatória. Da mesma forma, a moderna febre belicista, forjada através da hábil propaganda e jogando com frustrações históricas, representa um deturpado ritual de sangue. É uma reversão ao rito do sacrifício humano ou animal, mas agora sistematizado a tal grau que lhe faltam as gratificações imediatas e pessoais, ainda que repulsivas, do original. Por isso, exige não uma, mas milhões de vítimas: populações anônimas a que os meios de comunicação só se referem através de fórmulas. O sangue dos mortos jamais é visto ou tocado, seja com repulsa ou com prazer. Ao invés disso, um guerreiro, talvez recrutado a contragosto a contragosto, larga uma bomba de um avião ou aciona um controle remoto – e em algum lugar distante toda uma cidade agoniza. O ato foi mecanicamente preciso, objetivamente planejado pelo Estado-maior e executado a sangue frio. A sociedade participa da vida e da morte da guerra lendo passivamente as estatísticas de genocídio no jornal. (ROSZAK, 1972, p. 154).

Essa inversão é o que poetas e artistas vêm denunciando através dos tempos, porém devido a uma linguagem nebulosa e oculta por símbolos tem-se transformado em estética cultural e não visto com a seriedade e profundidade que o tema necessita. Roszak percebe

essa denuncia que a contracultura fazia, e o que os hippies com sua miscelânea de antropologia e pura inspiração revelava, a diferença da magia boa com a magia má de vazios rituais alienadores. Os hippies tribalizados se reuniam na colina de jardins públicos para saudar o sol do verão, o seu nascer e o seu se por e dançavam e cantavam e faziam amor e todos tinham igual acesso sem ordem ou planos a esse acontecimento. Nietzsche diria que não acreditaria num Deus que não soubesse dançar.

Como a história pode extrair dessa linguagem nebulosa, que beira ao mitológico e à ficcionalidade uma aproximação com as representações de seu tempo e transformá-las em vida, nos pode levar a outra interpretação do presente. O poeta pensa o mito, se transforma no mito e esse mito desdobrado de outras temporalidades revela um eterno presente. Assim o historiador deve ser como o poeta que se transforma em alquimista dos tempos e em seu laboratório tenta separar da obscuridade (do chumbo) do passado, o brilho (do ouro) e nova compreensão para o presente.

O poeta vive essa dualidade, o eterno e o presente em um jogo intrigante e como disse Hervé Muller pelo pouco que conheceu Jim Morrison foi o suficiente para

ficar marcado pelo seu impressionante carisma. Discutindo um pouco com ele, imaginava-se depressa a que ponto a sua personalidade era rica e complexa. Um dos seus aspectos mais fascinantes era essa dualidade entre um espírito instintivo até o misticismo e uma inteligência extremamente aguda e analítica, servida por uma curiosidade insaciável. Creio ter posto bem em evidencia a coerência notável das suas ideias que, alimentadas por uma vasta cultura, se articulavam em diversas concepções metafísicas e artísticas até realizar um verdadeiro sistema filosófico original. Podemos distinguir aí um certo numero de temas obsessivos, essencialmente em forma de dualidades: autoridade e revolta, morte e sexo,, particularmente. Mas há ainda um fundamental, por que se encontra a todos os níveis do pensamento e também da vida de Morrison: o que poderíamos chamar de “filosofia do jogo” que ainda repousa numa dualidade. (MORRISON apud HOPKINS, 1983, p. 104).

E nesse jogo de dualidade o poeta-xamã embriagado de palavras mágicas vê seu reflexo na face da multidão e ali ele se deleita com sua neurose edipiana e narcisista, pois ela é mãe em sua criação, ela é pai em sua autoridade e a imagem que ele contempla de si é de um deus inefável que ele não consegue tocar. Wallace Fowlie, a quem Jim Morrison escreveu agradecendo por traduzir Rimbaud para o inglês, diz que ele foi

porém, mais do que uma figura edipiana, foi exemplo e personificação do recorrente narcisismo masculino. Ele enxergava sua imagem na fonte (no rosto de seu público, como reflexos na água) sobre a qual Narciso, eternamente sôfrego, eternamente extático, se debruça. Esse é o modo de existência de um artista. A tendência natural da alma humana é proteger o ego, e essa tendência se manifesta mais

profundamente no artista.[...] Muitas vezes, define-se arte como a revelação da verdade. Assim, a arte explicaria o artista e o mundo. Mas a arte também é uma mistificação. Narciso vê a própria imagem nas águas do lago e se sente atraído por si mesmo, mas não compreende esse mistério. Por que ele se apaixona por si mesmo? O mito está vivo, e seu caráter misterioso permanece inalterado. A arte empresta encanto e beleza ao terrível. (FOWLIE, 2005, p. 139-140).

Portanto, diante dessa proteção o jogo se desenrola e através da mitificação ou mistificação o homem mitológico investe contra o homem histórico na tentativa de salvaguardar a imagem inefável, o mito extático, mas fugidio. Nesse jogo dual de realidade e mistificação, a arte se torna o reflexo e reproduz o que o artista vive de beleza e de terrível e que reflete consequentemente a luta de todos em todos os tempos rebuscados de mito. Na cópula desses dois corpos, a beleza e o terrível, nasce o artista e

Os alquimistas detectam na actividade sexual do homem o equivalente da criação do mundo, do crescimento das plantas e das formações minerais. Quando veem a união da chuva à terra, veem-na num sentido erótico, imensa cópula. E isto é extensível a todos os domínios naturais da matéria. Porque os alquimistas imaginam episódios de amor entre os elementos químicos e as estrelas, romance de pedras, fertilidades do fogo. (MORRISON, 1987, p. 85).

Esse erotismo está presente em sua poesia esteve na banda e em sua vida e Jim Morrison em uma entrevista a revista *Time* disse para pensarem neles como “políticos eróticos” e tudo era um ritual:

É como um ritual de purificação, em sentido alquímico. Em primeiro lugar, tens que passar pelo período de desordem, de caos, regressando a uma região de primitiva calamidade. A partir daí purifica os elementos e encontras uma nova semente de vida, que transforma toda a vida, toda a matéria e a personalidade até que por fim, com confiança, emerges e unes todos aqueles dualismos e oponentes. Então, não estás mais a falar do mal e do bem mas de algo unificado e puro. A nossa música e as nossas personalidades vistas no espetáculo estão ainda num estado de caos e desordem, mas talvez já tenham um incipiente elemento de uma qualquer espécie de pureza inicial. Ultimamente, quando aparecemos em pessoa, já começamos a ser absorvidos por um conjunto. (MORRISON, apud HOPKINS, 1994, p. 134).

Para Jim Morrison, tudo era um estudo, um abrir de portas que revelava sensualidades, obscuridades e pecados atraentes, mas que tudo era uma luta por uma metamorfose ou como um trocar de peles, uma busca por algo mais transparente, mais livre. Quando ele se referia à música e à vida as transformavam em um laboratório alquímico,

O happening / o acontecimento com éter introduzido através da ventilação numa sala cheia de gente arvora o químico em actor. O seu agente, ou injector,

é um exibicionista que cria um espetáculo só para si. As pessoas, enquanto actuam umas para as outras, são ao mesmo tempo público, e o gás mediatiza poemas através do corpo humano. assemelha-se isto à psicologia orgíaca mas tudo permanece no terreno do jogo e suas inúmeras permutas. (MORRISON, 1987: The Lords: vs,1-10, p. 74).

Os acontecimentos para Jim Morrison eram tal qual uma relação sexual, como os alquimistas percebiam as coisas na vida, portanto a atuação gerava uma química de transformação, onde o ato de individuação, particular, leva nessa relação orgástica e dionisiaca ao esquecimento de si e à comunhão com o público e o universal. As portas estão fechadas, mas a arte mostra orifícios nesta muralha, a música, a poesia nos diz algo, mas acostumados a balburdia convencionais do dia a dia, tudo se transforma novamente em pedra, grunhidos. Quando a música acaba e as luzes são apagadas, a sensação que fica é que as portas se abriram por um instante e que cada pessoa mergulhou nas águas obscuras do desconhecido. Como diz em um trecho na letra da música escrita por Jim Morrison “*When The Music’s over*”, “*Before I sink into the big sleep / I want to hear / I want to hear / the scream of the butterfly*” (antes de mergulhar no grande sono / eu quero ouvir / eu quero ouvir / o grito da borboleta) por um momento o instante de vida torna-se perceptível antes das portas se fecharem.

O jogo com esse dualismo foi uma constância em sua vida, sensibilidade e brutalidade, medo e intrepidez, ingenuidade e extrema malícia; e esses extremos se encontravam em Jim Morrison na forma de criação e destruição, mas em busca sempre de uma transformação, até o fim.

Intenção do happening: curar o tédio
lavar os olhos, reencontrar no fluxo vital
as descobertas infantis. O seu mais profundo e remoto
intuito é purificar a percepção. O happening
tenta mobilizar os sentidos todos, todo o
organismo, e encontra resposta junto das
artes tradicionais que apontam para as exíguas angras
da sensibilidade.
(MORRISON, 1987: vs, 11-18, p. 74).

Para ele tudo era um organismo que estava em transformação em uma copulação dentro de uma união, um “casamento elétrico” e a música era a forma dele se descobrir e testar a realidade em um estado de purificação. Fowlie (2005) conta que, em 1969, em Los Angeles, Jim Morrison estava sendo escoltado por dois policiais para fora do palco sob acusação de comportamento ofensivo e estes disseram que gostavam dele e queriam ouvir sua

música, mas, não aceitavam aquele comportamento. Jim respondeu que estava simplesmente testando os limites da realidade. Essa transformação alquímica a cada abertura de portas em busca de purificação tem muita relação com William Blake e Rimbaud em “Uma temporada do inferno” que fala sobre a poesia como a alquimia da palavra.

A poética fora de moda desempenhava um bom papel em minha alquimia do verbo. Habituei-me à alucinação simples: via realmente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escola de tambores feita por anjos, carruagens nas estradas do céu, um salão no fundo do lago; os monstros, os mistérios; um título de comédia musical suscitava terrores diante de mim.
Depois expliquei meus sofismas mágicos com a alucinação das palavras!
Terminei achando sagrada a desordem de meu espírito. Eu era um ocioso, presa de incômoda febre: invejava a felicidade dos animais, - as lagartas, que representam a inocência dos limbos, as toupeiras, o sono da virgindade!
(RIMBAUD, 1985: Uma temporada no inferno: Delírios II: Alquimia do verbo, p. 65).

Poeta que fez de sua poesia uma retorta, (vaso de destilação) em que destilou suas alucinações e seus monstros, criando mundos do caos e da desordem, abrindo portas e percepções vindouras para o despertar de um novo olhar. Jim Morrison abriu as portas também e nos faz inquirir, indagar sobre os caminhos do ser humano e sua crise com a modernidade, sua busca pela individualidade em meio a tantos rótulos e fetiches. Essas portas abertas podem nos mostrar muito mais que imaginamos, revelam o além mito, descobrir no ser humano James Douglas Morrison um pouco de cada um de nós, nossos conflitos e frustrações.

Mas deixe que *the Lizard king* (o rei lagarto, referente a uma composição de Jim Morrison / *I am the lizard king / I can do anything.*) abra mais um pouco as portas da percepção:

Isso é um absurdo. Como pode-se libertar alguém que não tem coragem para levantar-se e proclamar sua própria liberdade? Acho que não é nada disso. As pessoas declaram que querem ser livres – todos afirmam categoricamente que a liberdade é o que mais almejam, e que é o bem mais precioso que alguém possa querer. Mas merda! As pessoas temem a liberdade e conservam cuidadosamente suas próprias correntes... Como podem esperar de mim ou de outro a liberdade? Penso que as pessoas resistem à liberdade pois têm medo do desconhecido. Mas aí está a grande ironia... O desconhecido já foi certa vez conhecido. Nossas mentes já o detiveram... A única solução é confrontá-las. Confronte-se você mesmo – com o grande medo imaginário. Depois disso, o medo não terá mais poder e o temor à liberdade desvanecerá por completo [...] A espécie mais importante de liberdade é aquela que lhe assegura o direito de ser o direito de ser o que realmente é. Seu desempenho na realidade sempre se efetua através de um papel a ser representado. Você descarta sua capacidade de sentir e, na verdade, coloca uma máscara. Não se pode efetuar uma revolução em larga escala se não houver primeiramente uma ao nível pessoal, individual. A revolução tem de eclodir primeiramente dentro... (Trecho de uma entrevista a Lizze James em 1967 – MARSICANO, 1991, p. 67).

O poeta, o sujeito, o mito, a história se entrelaçam, e em seu desenrolar os fios tecem uma obscura caricatura que nos faz questionar o enigma de todos os tempos. Para Jim Morrison esse enigma é como o desconhecido que todos temem, porém um dia já conhecido nossas mentes moldadas e educadas se acostumaram aos grilhões e papéis que representamos socialmente que nos impedem de sermos realmente o que somos. A revolução para ele começa com o confronto consigo mesmo, retirando suas máscaras e encarando sua verdadeira face, assim ela poderá se estender a um contexto mais amplo. Há o conhecido e o desconhecido e entre eles existem as portas, contudo, se Jim Morrison foi uma das portas, é possível vislumbrar através dela um ser em agonizante crise consigo e com o mundo na tentativa de se encontrar. Entre arquétipos arcaicos desenvolvemos uma história que para Marx é primeiro tragédia, depois uma farsa, e podemos inferir que teleguiados inconscientemente por esses símbolos alimentamos velhas lutas e buscas que apenas se transfiguram de acordo com espaço e tempo. Trazer a tona os símbolos em sua rememoração é despertar do sonho de todos os tempos e perceber com novos olhos o sol do presente. A modernidade possui seu brilho e sua tecnocracia em seus tentáculos que absorvem a cultura, a política, a economia, as ideologias, enfim, sua interação organizacional que garante o controle dentro de uma engenharia social.

Jim Morrison, às vezes embevecido com o brilho da cidade, dos palcos e da multidão, um *badaud* (absorvido pela multidão, já não tem sua individualidade) e, às vezes, como observador e crítico, um *flâneur* (com plena individualidade), revela as suas angustias que essa sociedade o causava e a obscuridade do ser humano e suas influências idiossincráticas. Tal qual o Baudelaire que Benjamin descreve

mais tarde, após abandonar, passo a passo, sua existência burguesa, a rua tornou-se para ele cada vez mais um refúgio. Mas na *flanerie* desde o início havia uma consciência da fragilidade desta existência. Na *flanerie*, a necessidade se faz uma virtude; o que mostra a estrutura característica da concepção do herói em Baudelaire em todas as suas manifestações. (BENJAMIN, 2000, p. 9).

Para viver na sociedade moderna há que ser herói e “*aquilo que o assalariado realiza no trabalho diário não é menos importante que o aplauso e a glória do gladiador na antiguidade.*” (BENJAMIN, 2000, p. 12). Jim Morrison fez dos palcos um refúgio que passo a passo foi se distanciando também, para depois ir a Paris, em 1971, e dedicar exclusivamente à poesia. E essa poesia revela, qual relâmpago na escuridão, em seu eterno presente, as mazelas de uma sociedade moderna e suas repercussões no indivíduo que libera em sua

memória individual e coletiva, o que se perdeu, o que se achou em seu processo de historicidade.

À procura da rapariga
do guetto.
No escuro das ruas rudes.
Uma vela alumia a cabana.
A maga
Profeta fêmea
Feiticeira
Toda de passado
Vestida.

As estrelas
A lua
E lê nas mãos
a sina.

(MORRISON, 1987: *The new creatures*: vs, 1-13, p. 108).

Sim, Jim Morrison buscou essa mulher feiticeira que tinha ligação com as estrelas, com a lua, pelas ruas modernas e rudes de Nova York, e a cabana iluminada era o apartamento vitoriano gótico de Patricia Kennely. Jim conheceu Patricia numa entrevista, pois ela era chefe de redação de uma revista de rock e, desde aquele momento em que ele a cumprimentou e suas mãos se tocaram, faíscas voaram e ali naquele momento de magia Jim Morrison sabia que era um presságio, assim ele o disse. Patricia Kennely fazia parte das *Wiccans*, modernas feiticeiras que veneram antigas forças da natureza, a Grande Mãe e sua parte masculina, o Senhor, o Deus de cornos. Numa noite de verão de 1970, Jim Morrison e Patricia Kennely se casaram em uma cerimônia *Wicca* em seu apartamento gótico diante de várias velas acesas, uma sacerdotisa e um Sumo Sacerdote. O ritual transcorreu com rezas e invocação à Deusa e a realização de dois pequenos cortes em cada pulso e antebraço dos cônjuges e a mistura de gotas de sangue numa taça sagrada de vinho na qual beberam depois. Esse ritual, como diz Patrícia Kennely, era a combinação de duas almas no plano kármico e cósmico, ou seja, o juramento era para sempre na visão da Deusa, a morte não os separaria. Dois documentos foram emitidos, um em inglês e outro com símbolos de bruxas, onde todos assinaram e Jim Morrison e Patricia Kennely assinaram com sangue. Para Patricia Kennely, esse ritual era perfeitamente normal em sua religião, contou a Jim Morrison que dizia a lenda que o rei Henrique VIII da Inglaterra havia casado com Ana Bolena no ritual das bruxas, mas Jim Morrison ficou surpreso com ele e logo após serem declarados marido e mulher, ele desmaiou.

Ah girassol! Giras no tédio do tempo
Do sol contando os passos
Buscas o dourado e doce campo

Luminoso rumo dos peregrinos.
(BLAKE, 2007: Ah! Sun-flower!, vs-1-4, p. 107).

Desmaiou e girou na roda do tempo aturdido com os mistérios da terra e do sol em conúbio dourado, gerando campos, planícies, florestas e toda obscuridade pantanosa em seus passos de peregrino que para sobreviver bebe gotas de orvalho como constelações que refletem a luz primordial.

Isto vos digo:
Nenhuma recompensa eterna nos
perdoará agora por
desperdiçarmos a aurora

Acordaste uma manhã
& o sol estranho
& abrindo a tua porta...
(MORRISON, 1993: I want to tell you, vs-29-35)

A década de sessenta representou essa aurora de um novo olhar sobre o mundo e de acordo com Regina Zappa e Ernesto Soto no livro “1968 – Eles só queriam mudar o mundo” o ano de 1968 foi o ápice do despertar, pois não havia alternativa em um mundo dividido em blocos liderados por EUA (representando o capitalismo) e a URSS (representando o socialismo) e as duas potências tinham o poder para destruir o planeta com seus arsenais nucleares. Essa era a herança do pós Segunda Guerra Mundial, em suas zonas de influência essas potências alimentavam o ódio ideológico entre os povos. Em 68 foi o período de maior prosperidade e crescimento de toda a história do mundo industrializado. Mas, para a maioria dos jovens esse ambiente era insatisfatório, autoritário e injusto, em que uma grande potência como os EUA exercia uma violenta agressão a um país de pequenos agricultores no sudeste asiático, o Vietnã. Jim Morrison estava atento às manifestações que ocorriam pelo mundo e nesse poema abaixo ele relata sua visão da manifestação em Paris:

Os peões moveram-se mais depressa
Juntámo-nos à corrente. Subitamente
os chuis, escudos & viseiras de plástico,
brandindo longos e finos bastões
como varinhas de condão, em formação,
limpando a rua do outro lado.
Chegar mais perto ou manter a distância.
Os cafés recolhiam as mesas
e punham sobre elas as cadeiras, de pés
para o ar, montando as grades de segurança
como num infantário de aço. Assobios quando
chegam as carrinhas. Soldados
bigodudos. Abandonamos a cena.
Olhos de jovens, atentos, brilhantes.
A igreja. Uma cena pastoral

de guitarras, tambores, flautas,
 harpas, e amantes. Para além de
 Skakespeare & Co., os restaurantes
 de clientela elegante, do outro lado
 da rua, o pequeno bairro
 do Jazz (Story Ville), uma
 New Orleans em miniatura.
 Negros com camisas africanas.
 Uma banda de metais na rua.
 <<Até à vista meus amigos palmípedes>>
 A multidão sorri, abana, & canta
 Vamos mais além. O boulevard Saint-Michel.
 A estátua. O sena. Fogueiras
 de cartão cham de modo maligno
 Ao longo da avenida. Gente que alimenta o fogo.
 Cheiro de fumo. Chegamos mais perto,
 mais próximo. De súbito gritos
 longos gritos de guerra & a multidão corre
 para trás. E enquanto fugimos,
 eles atacam pelas costas.
 Empurrados contra as mesas de café.
 Metropolitano & quiosques de jornais – Uma
 rapariga é sovada, os seus gritos. Não
 consigo ouvir os golpes. Chuva. (homem com garrafa)
 Vem ter comigo à manifestação

Juntamo-nos a grupos sob as arvores
 & chuva. Altos edifícios públicos.

Vem ter conosco à manifestação

*Os sonhos são ao mesmo tempo fruto & gritaria
 Contra uma atrofia dos sentidos
 Sonhar não é solução.*

(MORRISON, 1993: The sidewalkers moved..., vs-1-46, p. 131-133-135).

Os peões se moveram no jogo e não aceitaram mais as autoridades em um confronto direto com a postura dos reis, rainhas, bispos e toda pedra foi utilizada em barricadas, em que a única autoridade era o desejo e a imaginação. Jim Morrison, com seu olhar selvagem, observa os peões em sua movimentação e o confronto com a polícia em sua autoridade sisuda azul, xequ mate. Quem ganhou o jogo? O Sena infiltra Paris como veia que injeta sangue e umidade no cotidiano seco dos transeuntes de histórias revolucionárias, agora ele traz novas águas em velhos leitos para uma nova revolução. Ah, Paris, de museus cosmopolitas agora não era o momento de conservar, mas de renovar o olhar.

Uma onda de protesto ressoou pelo planeta contra a opressão sobre as minorias, valores sociais ultrapassados, falso moralismo, a repressão sexual, as injustiças sociais em uma deformada prosperidade. No entanto, os jovens nas particularidades de cada lugar tinham alvos em comum; a luta contra o autoritarismo. A visão desse mundo não era capaz de preencher as lacunas que requeriam os sonhos e esperanças dessa nova aurora, e esse sol

estranho que bateu à porta e começou a entrar, deixou raios, mas que se fizeram laçaios. Desperdiçar essa aurora é gritar com Blake “*Antes que nutra desejos irrealizáveis, é melhor matar a criança no berço.*” (BLAKE, 2007: Provérbios do inferno, p. 26). Nossos desejos ainda são irrealizáveis, por isso ainda matamos o que sempre começa a nascer? Cronos com seu olhar curvo, sempre ardiloso que come seus filhos por medo de ser um dia subjugado? Quem é Cronos em nossos dias?

Em sua linguagem poética, metafórica, Jim Morrison busca reconciliar uma ligação com outros tempos, tempos lendários “*sentindo-se transformado num sacerdote indígena que manipula a magia para curar os enfermos*” (FOWLIE, 2005, p. 14). Da mesma forma que Jim Morrison intercambiou suas angustias com as do passado que ele alvejou, suas angustias intercambiam com as angustias de leitores e espectadores de nosso presente criando uma relação estética e cultural, portanto histórica. Como melhorar a relação passado–presente resgatando de uma obra poética, literária, o eterno presente atualizando-o como diz Benjamin (2000), num lampejo que percebe na imagem iluminada a simultaneidade do ocorrido desde sempre, uma imagem presa ao mítico e ao conformismo que acomete talvez a orla do agora. Reconhecer essa imagem é abrir possibilidades de redenção, de transformação no presente.

Deslocar o pensamento que ilumina uma periodicidade buscando seu sentido de relações é revelar os blocos de estruturas de pensamento que possui em si sua historicidade. O poema de Jim Morrison (William Blake, Baudelaire, Rimbaud e tantos outros) revela a descontinuidade, no que Certeau chama de monocultura universal, pois o contínuo e homogêneo é o sentido de progresso e essa quebra, por esses blocos ou estruturas de pensamento, mostra que “*o heterogêneo é, para cada cultura, o sinal de sua fragilidade e ao mesmo tempo, de sua coerência própria.*” (CERTEAU, 2011, p. 138). Perceber o pensamento de outrem em determinado contexto cultural e histórico é modificar a relação passado–presente, pois, nosso pensamento é deslocado de sua segurança, portanto, modifica a nós mesmos. A percepção na falha da linguagem homogênea mostra a diferença, a cesura e “*de fato, a diferença é que talha na homogeneidade da linguagem as cesuras do isolamento e que, inversamente, abre em cada sistema as vias de um outro.*” (CERTEAU, 2011, p. 144).

Linguagem que ao ser exposta se torna terapia na busca de seu espaço e identidade e em seu desdobramento fixa seu território, deixando marcas na história. Ao buscar essas marcas, as iluminamos com lampejos, as atualizamos, pois, tal qual Certeau dizia ao que ia perscrutar na história que “*passava entre os mortos, surripiando-lhes palavras perdidas*” (CERTEAU, 2011, p. 164), que era incapaz de pronunciar, mas, se via repetindo nos

fragmentos da linguagem desses mortos que, sem o seu conhecimento o diziam muito de sua ausência. Ausência de um conhecimento que ainda se repete e grita em nossas buscas. Estamos fazendo as perguntas certas? Reencontrarmos tal como somos atuais no passado, aquilo que buscamos, como diz Certeau, é impossível, não reconstruímos o passado como uma “ressurreição”, mas podemos perceber nossa ignorância e sua resistência. Para Certeau, existe uma estruturação oculta no passado que oferece resistência, e por outro lado existe também oculta uma estruturação oculta nas pretensões do presente, nos preconceitos que justamente determinam o nosso olhar. Articulando essas duas formas de “oculto” a verdadeira história emerge, pois a medida que o passado vai sendo organizado em função da coerência oculta no que está ausente vai-se revelando “a *situação panorâmica atual e particular*” (CERTEAU, 2011, p. 166). Ao organizar a ausência a historiografia revela e fabrica o perfil do presente contestando as certezas e desnudando a ignorância do presente.

Veste pele de cobra
Olhos índios
Cabelo cintilante

Move-se no ar
Insecto do Nilo
Perturbado.

(MORRISON, 1987, As criaturas novas: Poema I: vs – 1-6; p. 93).

Com seu olhar “primitivo” Jim Morrison era fascinado pelos répteis, pois além da relação de identificação que existia da cobra e dos lagartos com o mal, havia uma ligação íntima com o inconsciente e a memória humana arcaica. Esse olhar xamânico traz à superfície e à luz, a obscuridades e mistérios antigos movendo e perturbando os novos ares, buscando uma conciliação com a vida deixando-a cintilante. Em seu longo poema, *Celebration of Lizard* (celebração do lagarto), Jim Morrison faz uma celebração às forças ocultas e ao jogo que viveu diante do *establishment* e do *showbusiness*, diz

Já esta toda a gente?
Vamos dar início ao cerimonial.
Desperta!
Não te lembras de onde foi?
O tal sonho terminou?

A serpente era de ouro baço
Vítrea & enroscada.
Receávamos tocar-lhe.
Os lençóis eram prisões mortalmente abafadas
& ela sempre à minha beira.
Velha não era... jovem
De cabelo ruivo escuro
A pele branca e macia.

Corre prá cada de banho e vê-te
 ao espelho!
 Aí vem ela a entrar
 Cada gesto dela é um século lento que eu não sei viver.
 Deixo-me cair e encosto a cara
 Ao cimento gelado.
 Sinto a fria doçura do sangue a espicaçar-me,
 O brando assobio das serpentes da chuva...

Brinquei em tempos a um jogo
 Gostava de regressar rastejando mentalmente
 Deves saber de que jogo se trata
 É o jogo chamado <<fazer de maluco>>
 (MORRISON, 1986: The celebration of the Lizard, vs – 13-37).

Nesse cerimonial da fama e da glória ele percebeu que era preciso despertar depois de sentir que o sonho havia acabado e o que restava era o pesadelo que o envolvia como serpente com suas voltas de um brilho áureo sedutor. A imagem refletida no espelho foi sentida narcisicamente até sua monstruosidade fria ferir docemente na arena do jogo e do espetáculo sob o brando assobio das serpentes metereológicas. Contudo, essa imagem que projetava do Rei Lagarto para ele era apenas um jogo com o público, não era para ser tomado a sério “*é como se representasse o papel de mau num Western, o que não significa que seja mau. É apenas um aspecto que se mantém para o espetáculo. Realmente não levo isso a sério. É suposto ser irônico.*” (HOPKINS apud MORRISON, 1994, p. 171). Esse poema foi transformado em música do *The Doors* que entraria e daria o nome do terceiro álbum (que ficou sendo *Waiting for the Sun* de 1968), em que Jim Morrison queria que a capa fosse como um sintético da pele de um réptil, mas só foi sair no álbum de 1970, *Absolutely Live*, gravado ao vivo.

Sentidos que se metamorfoseiam em outras formas, em multiplicidades e práticas sociais que revelam a continuidade e a preservação da angústia e busca por liberdade. Liberdade que se esvazia de sentidos e cria uma multiplicidade de outros signos que se metamorfoseiam no processo histórico da existência. A sede, a fome na existência é metamorfoseada e saciada em múltiplas formas maquinistas, “Você tem sede de quê, você tem fome de quê” (Comida; música da banda Titãs). Essa é a indagação de todos os poetas e artistas em todos os tempos, de como que essa sede e fome estão sendo alimentados, de como estão sendo saciados em cada momento do que se chama modernidade.

Essa modernidade que não é de hoje, mas que já vem sendo denunciada por ilustres artistas, poetas, que com seus olhares visionários conseguiram vislumbrar as “novas” formas arquitetônicas que delineavam a vida; desvalorizando e transformando todo sentimento em mercadoria. Walter Benjamim expõe esse choque de valores comentando Baudelaire que

escreve seus poemas sobre a enxurrada de “novidades” na velha Paris e com ele a cidade da luz “*se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que sente ali como um estranho.*” (BENJAMIN, 2007, p. 47). Ali ele se torna um observador, um *flâneur*, que com um olhar que não foi subjugado nem pela burguesia, nem pela sedução da grande cidade, ele flana entre as mercadorias e busca asilo na multidão e nos gritos, choros e êxtases de artistas:

Eu sei que a maldição, a blasfêmia, o gemido,
O extase, o grito, o choro, o *Te-Deum* final,
Por mil labirintos são um eco repetido,
São para o peito humano um ópio divinal!

É um grito repetido por mil sentinelas,
Ordem retransmitida por mil porta-vozes;
É um aceso farol sobre mil cidadelas,
É voz de caçador nas selvas mais ferozes!

Com certeza, Senhor, o homem nunca nos dera
Testemunho melhor de sua dignidade
Que este ardente soluço a rolar de era em era,
E vem morrer aos pés de vossa eternidade!
(BAUDELAIRE, 2007: Os faróis, vs 33-44, p. 22).

Ele vê e ouve o crepitar da fogueira, acendida por artistas através dos tempos, como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rubens, Rembrandt, Watteau, Goya e Delacroix e rouba-lhes seu calor e suas cores e os expõem em sua poesia. Sua poesia se torna uma fenda, em que se vê os transeuntes desses tempos e os seus sonhos, ecoam como garras que arranham o peito humano em uma forma divinal, o *te-deum* (a vós, ó Deus) final. Ecos que como olhares cintilam na obscuridade dos tempos servindo de faróis que salvaguardam o caminho. Diante desses sóis e olhares acesos ele observa sua Paris e o que se expõe no mercado em vias largas onde a cidade se torna uma vitrine de exposições para roubar-lhe também o seu fogo e olhares para o seu despertar. Reluzentes em suas projeções

as exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível de mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua alienação e a dos outros (BENJAMIN, 2007, p. 44).

No bojo do elemento utópico, se camufla um elemento cínico, o brilho da distração que manipulada tecnicamente pela sociedade tecnocrata afasta-o do processo de emancipação, vem a doença, que é tratada como mercadoria pela sociedade moderna. Na modernização do

ritual, a dor se metamorfoseia em fantasia, numa via de exposições em mercado de procura e oferta que entroniza como mercadoria a própria aura.

A aura perdida entre os desígnios arquitetônicos do “novo”. Entretanto, *“a ideia de que a aura não é a qualidade de uma coisa ou de uma obra de arte, mas uma categoria da percepção sensorial.”* (JANZ, 2012, p. 14). Ocorre uma transfiguração do sagrado para o profano, tirando a experiência inicial a transferindo para uma estética sensorial. Por mais que as coisas estejam próximas a nós, elas estão distantes, e a causa é a essa perda da experiência sensorial aurática. A solubilidade dos objetos na velocidade da moda gera o paradoxo de presença e intocabilidade, presença e distancia. Se para Benjamin a perda do valor religioso e cultural de uma imagem evolui com a fotografia se metamorfoseando em apenas estética, a imagem gera outro culto imediatístico e ritualístico. O fetiche existe e enfeitiça porque ainda possui resquícios da arcaica sensação de veneração cultural, porém desvelada e cultuada apenas esteticamente.

A potencialidade da experiência aurática está na interação e uma comunicabilidade com a pessoa inteira. A imagem ou paisagem que se depara, o final da tarde numa montanha integra a pessoa ao cenário, possibilitando a experiência sensorial integral. Para Benjamin, como diz Janz, o perceber de uma áurea de algo é lhe dar ou investir potencialidade de golpear o olhar e

esse investimento é um privilégio da poesia, isto é, um ato genuinamente poético. Ele “desperta” e anima o objeto do olhar. Quem, “numa tarde de verão, em repouso”, acompanhar com os olhos a linha do horizonte das montanhas ou de um galho, os investe da capacidade de responder a esse olhar. (JANZ, 2012, p. 16).

Há um elo, uma semelhança entre o olhar e o mundo que possibilita a experiência aurática, que são as correspondências em Baudelaire.

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o veem com íntimos olhares

Como os ecos ao longe confundem seus rumores
Na mais profunda e tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.
(BAUDELAIRE, 2007; Correspondências, vs, 1-8, p. 19).

Onde o anseio do artista mergulha e busca conforto no seio da Grande Mãe Natureza que tão calorosamente foi cultuada em tempos arcaicos. Resgatar essa antiga sabedoria é

ouvir as vozes que flertam com a eternidade e trás em si linhas douradas que costuram todos os tempos em uma unidade que harmonizam os sons, os perfumes, as cores e as dores de tudo que se viveu. A intimidade vivida na escuridão e na claridade possibilita a visão dos símbolos e tendo isso em vista “*o nexo que a experiência aurática estabelece entre o eu e o mundo se torna possível porque ambos são semelhantes.*” (JANZ, 2012, p. 17).

Benjamin define também aura como “*um conjunto de imaginações que se agrupam em torno de um objeto avistado e que têm sua origem na memória involuntária.*” (JANZ, 2012, p. 16). Assim, além da ligação entre semelhantes, a experiência aurática gera também uma relação entre fenômenos diferentes e uma correspondência entre presente e passado revelada como “*datas de rememoração*”. E na busca do rastro, o que está distante e escondido aparece no fenômeno próximo com suas ultimas pegadas, enquanto a experiência aurática é o que está próximo, mas revela e aparece o que está distante, portanto, “*rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínqua esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.*” (BENJAMIN, 2007, p. 490). O poeta é um caçador que observa os rastros e os segue até se apoderar da presa e ela se apoderar dele em um só corpo.

Sendo assim, a poesia de Rimbaud e Baudelaire que iluminam toda a confusão da velha Paris e os ecos de uma França em profusão de cores, sons e perfumes; especificamente a poesia de Jim Morrison ilumina o caos em que viveu. Como fenômeno próximo e em suas ultimas pegadas, revela em seus rastros o escondido e o distante de quem as deixou, enquanto em sua experiência aurática percebe-se as silhuetas do distante no agora. Como diz Janz, ambos, rastro e aura são a ausência de algo presente, porém, a aura nos encanta e apodera de nós, enquanto o rastro; nós como leitores somos levados ao que o deixou, apoderando da coisa para a qual ele nos guia.

A colina é alta e transbordante
de perigos ricos em verde profundo.
Abrir as condutas.
Punir a agonia do manso companheiro de nossa irmã.
Queres de nós o mesmo que outros?
Adorar-nos?
Quando voltares desejarás
ainda jogar conosco?
(MORRISON, 1987: The new creatures, Poema, IV, vs, 1-8, p. 96).

Ah, poeta de malditos caminhos, revelaste os perigos que são ricos em aprendizado e vida, enquanto o manso companheiro em agonia, o destino, nos leva até nossa irmã, a morte.

Ao abrir as portas da percepção pela revelação da epifania do verbo sagrado puniste e absolveste a tua agonia! Ainda queremos de vós o mesmo que os outros; adorar-vos como fetiches e ideologias, por isso ainda os matamos e toda a possibilidade de redenção com nossa idolatria. Ah, poeta que perfura a escuridão da terra e absorve o teu húmus e nos oferece como manjar dos deuses, mas, o jogo continuará. E depois de desvelar e ver o ídolo Jim Morrison atrás das máscaras e imagens criadas tanto por ele quanto por mídia, ainda não percebeis o perigo e o quereis adorá-lo e copiá-lo como os outros que erraram e erram na história? Ainda quereis transbordar em imagens falsas e condutas mesmo depois de olhar o que há além da colina?

São os ecos do passado escondidos nas pegadas de sua poesia, entretanto, revelam o escondido na memória individual traços da memória coletiva, revela os arquétipos que delineiam a busca numa equação dialógica passado-presente. Fazer a leitura desses rastros é além de revelar o próximo, a sociedade, a angustia vivida em meio às novas edificações, revela as ruínas e os vestígios do passado escondidos na memória coletiva ou como arquétipos. Os fatos somente serão apreendidos quando transformados em estados de consciência. Assim apoderados do rastro a aura apodera de nós.

Se na experiência aurática da natureza a imagem possui o fogo imagético do momento vivenciado, na reprodutibilidade técnica a imagem possui o fogo fátuo dessacralizado, entretanto, sacraliza em outras percepções e outras fantasias possíveis somente devido ao culto. Entretanto, a rememoração é o choque e o relâmpago na noite que fascina. As fantasias, e a moda como veículo fantasmagórico modernizam os rituais, portanto, ela

prescreve o ritual segundo o qual o fetiche mercadoria deseja ser adorado. Grandville estende a autoridade da moda aos objetos de uso diário, tanto quanto o cosmos. Levando-a até os extremos, ele desvenda sua natureza. Ela se encontra em conflito com o orgânico, unindo o corpo vivo ao mundo inorgânico e fazendo valer no corpo vivo os direitos do cadáver. O fetichismo subjacente ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. O culto da mercadoria coloca-o a seu serviço. (BENJAMIN, 2007, p. 44-45).

Todos os sentidos são substituídos por novos sentidos literais, velhas palavras são substituídas dando uma nova significação para uma segurança científica de interpretação. Um novo conceito histórico é produzido com o intuito de salvaguardar a segurança da interpretação (numa visão linear). Mas a modernidade como foi dito, não é de hoje, mas ela se tecnifica e cria aparatos suntuosos idilicamente de acordo com o tempo e o espaço.

No “idílio fúnebre” da cidade, Baudelaire estiliza o ideal, como diz Benjamin, e desses estilizações nascem as “flores do mal”, a poesia que revela a utopia e a imagem onírica

na manifestação imagética da dialética e *“tal imagem é dada pela mercadoria: como fetiche. Tal imagem é representada pelas passagens, que são tanto casa quanto rua. Tal imagem é representada também pela prostituta, que é vendedora e mercadoria numa só pessoa.”* (BENJAMIN, 2007, p. 48). Na ambiguidade da imagem está a sedução que aparentemente brilha o novo, mas está também a revelação e a sedição da consciência contra seu reverso, pois

o novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. É a origem da aparência que pertence de modo inalienável às imagens produzidas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência cujo agente infatigável é a moda. Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre-igual. O produto dessa reflexão é a fantasmagoria da ‘história cultural’, em que a burguesia saboreia sua falsa consciência.” (BENJAMIN, 2007, p. 48).

E é na aparência do novo que a busca na história se faz desenrolar os pergaminhos do passado em novos mercados e valores. As relações se baseiam nessa aparência do novo no outro, refletindo a fantasmagoria do espelho e o feitiço da imagem, da mercadoria: o fetiche.

Tal qual o ideal urbanístico de Haussmann, em Paris (de Napoleão III), correspondia à voracidade do século XIX em relação ao enobrecimento das necessidades técnicas por meios artísticos, mas com a finalidade de proteger a cidade de uma guerra civil, das barricadas (que ocorreram em fevereiro na revolução de 1848, mas nada adiantou pois, novas barricadas surgiram com a Comuna de Paris em 1871, e o Segundo Reinado ruiu), o jogo se faz na ambiguidade das fantasmagorias do espaço, o novo como imagem atribuída a certa mercadoria, e a fantasmagoria do tempo, a estrutura mental coletiva que arrasta consigo o passado. Assim

a eficiência de Haussmann insere-se no imperialismo napoleônico. Este favorece o capital financeiro. Paris vive o auge da especulação. A atividade especulativa nas bolsas supera as formas do jogo de azar herdadas da sociedade feudal. Às fantasmagorias do espaço, às quais se rende o *flâneur*, correspondem as fantasmagorias do tempo, às quais se entrega o jogador. O jogo transforma o tempo em narcótico. (BENJAMIN, 2007, p. 49).

Tal qual a sociedade contemporânea que se esbalda na especulação da bolsa e em jogos de azares, a fantasmagoria vai abocanhando as classes seja ela, A, B ou C. O jogo é a ironia que o tempo nocauteia e prende em nomenclaturas e cria o mito da burguesia, o mito do proletariado e o da revolução. O que dizer da bolsa de valores na Wall Street de Nova York e da crise do capitalismo em 1929 que levou o mundo a uma crise em rede?

Para Benjamin, a ruína da burguesia tem seu início com a arquitetura enquanto obra de engenharia, segue-se a fotografia enquanto reprodução da natureza, a arte gráfica como publicidade e a poesia. Todos os produtos que se oferecem ao mercado como mercadorias, mas hesitam; e se hesitavam, não há mais hesitação. Mas,

são resquícios de um mundo onírico. A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve... (BENJAMIN, 2007, p. 51).

Mas, no sertão cibernético novas tecnologias surgiram no quadro do entretenimento, e os mitos continuam, enquanto “*a face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial. Assim é o olhar da Medusa para os gregos.*” (BENJAMIN, 2007, p. 63). Signos que em sua continuidade onírica petrificam o despertar de um momento histórico.

A contracultura percebendo essa postura consumista, fetichista e exibicionista que a sociedade norte-americana tradicional exaltava, rejeitava-a completamente em sua forma de vestir, principalmente os hippies e nos protestos pacifistas que faziam. A contradição era gritante, enquanto jovens de 18 anos participavam e morriam na Guerra do Vietnã, já que o patriotismo se tornou fetiche, eles não podiam votar e escolher seus representantes somente quando completassem os 21 anos. Os hippies, em manifestações, invadiam a bolsa de valores em Nova Iorque para rasgar ações e títulos, fazendo deles confetes. Diante disso, incorporaram a postura da “desobediência civil” de David Thoreau, protestavam contra o alistamento obrigatório em um ativismo pacifista contra Guerra do Vietnã. Na França o maio de 68 incendiou a cidade da luz com as manifestações que logo paralisaram a cidade com adesão de trabalhadores, população civil e intelectuais, como Jean-Paul Sartre, e em 24 de maio, os estudantes cruzaram o Sena para tentar incendiar a *Bourse*, o prédio da bolsa de valores. A guerra transforma pessoas em estatísticas e números que exaltam o orgulho nacional em um fetichismo exacerbado que somam ao aumento do preço das ações de indústrias bélicas. Então, qual é a salvação poeta?

Meu espírito toma cuidado. Nada de meios de salvação violentos. Exercita-te – Ah! a ciência não progride bastante para nós.
- Mas me apercebo de que meu espírito dorme.
Se ele estivesse desperto a partir daquele momento, cedo atingiríamos a verdade, que talvez nos rodeia com seus anjos chorando!... – Se tivesse ficado acordado até este momento, eu não teria cedido aos instintos deletérios, a uma época imemorial!...
- Se ele sempre tivesse ficado desperto, eu vogaria em plena sabedoria!...
Ó pureza! pureza!
Foi este minuto de vigília que me deu a visão da pureza! – O espírito conduz a Deus!
Dilacerante infortúnio!
(RIMBAUD, 1985: O impossível, p. 72).

Ah, poeta que perscruta o pulsar do chão, os sons do deserto e da floresta, que sente o perfume do charco e das flores, que vê as cores das noites e dos dias, e percebe o quanto o instinto é mais rápido que a ciência e mesmo assim o quanto o espírito ainda dorme. Ah, poeta que revela o quanto o caminhar é importante para o despertar do espírito, que enredado nas malhas da história se dopa em modernas armadilhas picantes e salvadoras, por isso, nada de meios de salvação que violentam a vida e a atrofia, exercita-te. A transcendência está na imanência do instante nesse eterno agora, no encontro da cruz, nessa relação horizontal e vertical, passado e presente. Nesse instante de vigília a visão se expande até o universo, do micro ao macrocosmo. Ah, poeta que se dilacera em sua dor por vislumbrar os olhos da tempestade, os olhos de “Deus” em sua cintilante confusão e profusão de cores. Sua dor não é vã, ela deixou pistas e rastros de terrível e assustadora pureza. A verdade é como o ar que respiramos e não percebemos o choro e o bater de suas asas. Mas, ao bater as asas gera um vendaval:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar e acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (BENJAMIN, Tese IX, 2012, p. 14).

Esses fragmentos são revelados nas poesias e obras artísticas, pois o artista como o anjo percebem as ruínas acumuladas desde o passado que sufocam o presente, mas não tem muito que fazer, acordar os “mortos”, pois a tempestade que emana do paraíso é forte e o empurra em direção ao futuro a que ele volta as costas. Tal é o progresso com sua força conflituosa que empurra e distancia da natureza primeva. Esse texto de Benjamin é o mais conhecido e interpretado, pois, de acordo com Löwy (2007), toca profundamente na questão da crise da cultura moderna e também tem uma dimensão profética que parece anunciar Auschwitz e Hiroshima, essas destruições que vieram coroar o amontoado que cresce até o céu de catástrofes sem fim. Essa tese da história utiliza o quadro de 1920 do artista do expressionismo alemão Paul Klee que Benjamin adquirira quando jovem, mas o que ele descreve tem pouco a ver com o quadro, seu relato parte do que a imagem o fez sentir e

pensar. Vale lembrar aqui que Benjamin, como judeu-alemão, teve que fugir da Alemanha no período de perseguição dos nazistas aos judeus e nessa fuga chegando na fronteira com a Espanha, para não ser prisioneiro dos alemães, se matou em 26 de setembro de 1940. Para Löwy, para construir esse texto provavelmente Benjamin se inspirou em algumas passagens poéticas de “As flores do mal” de Baudelaire como esses versos que parecem descrever a visão do passado da humanidade de seu anjo:

O cavaleiro estende um sabre que flameja
Sobre as turbas sem nome e que assim esquarteja,
Percorre como um rei, inspecionando a casa,
O cemitério imenso em que não arde brasa,
Em que repousa à luz de um sol pálido e terno
Quanto povo existiu desde o antigo ao moderno.
(BAUDELAIRE: 2007: Uma gravura fantástica, vs- 9-14, p. 84).

O tempo inexoravelmente deixa para trás as ruínas e mortes que causou, enquanto no cemitério imenso, (sem limite, na tradução de Löwy) se amontoa de memórias. Mas, para Löwy essa relação da tese IX com Baudelaire vai além porque a estrutura da alegoria se baseia em uma correspondência (no sentido em Baudelaire) entre o profano e do sagrado, a teologia e a política que perpassa as imagens. O correspondente profano da tempestade que sopra do Paraíso é o Progresso que é responsável pelo monte de ruínas que cresce até o céu e o correspondente sagrado da tempestade é a expulsão do homem do Paraíso (para Löwy foi nesses termos que Adorno e Horkheimer a interpretaram). Para Löwy, indícios baseados em textos de Benjamin direcionam que o equivalente profano desse paraíso perdido do qual o progresso nos distancia cada vez mais é a sociedade primitiva sem classes da pré-história, uma sociedade profundamente democrática e igualitária. As experiências dessa sociedade ficaram registradas no inconsciente coletivo, por isso na relação com o novo, com o progresso que causa catástrofe, a utopia nasce das entranhas de tempos imemoriais. O olhar trágico do anjo é o olhar de Benjamin, de Blake, de Baudelaire, de Rimbaud, de Paul Klee e de Jim Morrison, e tantos outros que vêm a repetição do passado, de como o progresso é direcionado a criar cada vez mais e mais catástrofes. Para Benjamin a quintessência do inferno é a eterna repetição do mesmo. É o operário que repete seu trabalho de forma mecânica e torturante em um estado alienante e toda a sociedade moderna submetida à repetição, ao “sempre igual” travestido e coroado como novidade e moda no reino mercantil.

Em uma entrevista à Lizze James em 1967, Jim Morrison fala de como a sociedade estava encalacrada dentro de uma imagem, de um comportamento atado como máscara, mas que todos amam intensamente suas correntes, esquecendo tudo a respeito do que realmente

são. E se tentar alertá-la, ela te odiará como se a tivesse assaltado, roubado seu mais precioso tesouro. Essa sociedade supervaloriza o controle, obrigando-nos a ocultar todo tipo de sentimento e denigre as culturas ditas “primitivas”, pois se orgulha de suprimir todos os instintos naturais e impulsos. Se observarmos como essas culturas vivem em harmonia com a terra, floresta e animais e não constroem poderosas engenhocas para atacar outros lugares que não concordam com seus ideais políticos.

Tanto está já esquecido
Tanto esquecido
Tanto a esquecer

Uma vez nascida a ideia
de pureza, tudo se perdeu
irrevogavelmente
(MORRISON, 1993: Diário de Paris: vs-1-6, p. 211).

O esquecimento e a memória, em um duelo do que se tem que esquecer e o que se tem que lembrar, mas os poetas são malditos racham o véu e trazem à tona os demônios e os deuses. Vida que nos mostra dos avessos em linhas e curvas, em aclives e em declives inimagináveis a “fera e a bela”. E *“Teseu olha, então pela primeira vez, e o vê. E não acredita. O Minotauro tem a sua cara. Teseu e o Minotauro são uma pessoa só.”* (LEMINSKI, 1994, p. 17). Tudo é um só?

3.2 POESIA: A ARTE COMO APOCATASTÁSE DA HISTÓRIA

A arte, a poesia especificamente, é a revelação (potência reveladora), é a força messiânica que irrompe no tempo mecânico a salvação. A poesia é a força que revela a pulsão primordial na história da humanidade, sendo linguagem primitiva. Por ser a expressão artística em seu ato de criação a que mais se aproxima dessa força primordial, podemos detectar aqui a temporalidade de determinado momento, mas também o que há de atemporal e o que une a todos numa imanência implícita. A arte, a poesia em si, é a linguagem capaz de explicitar, captar nas transformações, acontecimentos a sua essência e transmiti-la de geração após geração de forma sempre atualizada, contemporânea.

A poesia revela na história o que os homens falham e acertam, o que os levam à derrocada e ao crescimento. A poesia, a arte como ato de criação é a força reconciliadora através dos tempos assim, a poesia além de criar outro mundo, ela representa e revela este mundo. Se ela nega a história, *“em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem.”* (PAZ, 1982, p. 15).

Se ela nega a história nas linhas objetivas, ela a reafirma nas entrelinhas subjetivas que se objetivam na escrita do tempo e do espaço histórico, pois ela é a expressão histórica de tudo que se passou com a humanidade em sua luta por espaço e em sua luta contra o tempo. E tudo se encaixa na orla dos sentidos e das significações que possuem seu teor histórico, que direciona e aponta ao homem em sua concretude as suas exclamações e interrogações de significativas buscas. Ela possui todos os instantes e como raio em seu instante os ilumina; e nesse instante, *“o poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta a si próprio e transmuta o homem.”* (PAZ, 1982, p. 30). Sujeito e objeto se tornam parte de um todo, pois, *“a palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras.”* (PAZ, 1982, p. 37).

As palavras escondem
As palavras são rápidas
As palavras parecem bengalas

Planta-as
E elas crescerão
Vê como vacilam então.

Eu serei sempre
um homem da palavra
É melhor que ser um passarinho
(MORRISON, 1993: An American prayer, vs, 213-221, p. 29-31).

O mito é a palavra porque no início era o verbo e do verbo tudo se criou. As palavras escondem o sublime que passa em um piscar de olhos, mas, *penso logo existo*, e esse *logos* plantará sementes que crescerão como palavras para descrever o mundo. Ah, mas como elas vacilam e se tornaram bengalas mitológicas e históricas, assim os deuses das palavras constroem religiões, impérios, domínios e democracias. Como escondem também tanta terribilidade e mentiras e quantas memórias e esquecimentos guardastes como pérolas em fundos abismais marítimos! Ah, Nietzsche, poeta da destruição, com tua dança de *shiva* destrói mundos, pois, sabéis que a vida é mais forte e que *existo logo penso*, assim de acordo com o viver que crio o meu pensar numa relação íntima com a vida. Contudo, as palavras buscam respostas e nesse voar daqui pra lá e de lá pra acolá, nessa vacilação elas depositam sementes que germinam novas buscas. , um homem da palavra como passarinho voa descobrindo novos horizontes em sua liberdade de pensar. O homem passarinho, aquele que prende o passarinho numa gaiola afastou de si, do mundo natural, pela palavra, quando foi adquirindo “consciência” de si, paradoxalmente criou em si uma segunda natureza e essa

se tornou primeira, porém frágil. Mas, paradoxalmente, a palavra pode ser a ponte que retorna ao seu estado original, pois,

a palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. Mas, essa distância faz parte da natureza humana. Para dissolvê-la, o homem deve renunciar à sua humanidade, seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição. Ambas as tentações, latentes ao longo de toda história, apresentam-se agora com maior exclusividade ao homem moderno. Daí a poesia contemporânea se movimentar em dois polos: de um lado, ela é uma profunda afirmação dos valores mágicos; de outro, uma vocação revolucionária. As duas direções expressam a rebelião do homem contra sua própria condição. Assim, “mudar o homem” quer dizer renunciar a sê-lo: enterrar-se para sempre na inocência animal ou libertar-se do peso da história. Para conseguir o segundo é necessário transtornar os termos da velha relação, de modo que não seja a existência histórica que determine a consciência, mas o inverso. A tentativa revolucionária se apresenta como uma recuperação da consciência alienada e, da mesma forma, como a conquista que essa consciência determinaria a existência. (PAZ, 1982, p. 43-44).

Assim, o homem contemplaria a natureza que ele faz parte e a si mesmo, retornando à unidade original sem alienar-se e reconciliando-se consigo mesmo e com o mundo. Enquanto essa utopia não acontece, o poema continua sendo um dos elos e um dos recursos para ir além de si mesmo ao encontro do que é mais profundo e original.

O passado incrustado na memória faz explodir imagens oníricas que obliteram a visão do presente, pois, e

de fato, a partir do momento que somos os rebentos de gerações anteriores, somos também os resultados dos erros dessas gerações, de suas paixões, de seus desvios e mesmo de seus crimes. Não é possível livrar-nos completamente dessa corrente. Se condenamos esses desvios, pensando que nos desembaraçamos deles, o fato de que deles auferimos nossas origens não se suprime. No melhor dos casos, chegamos a um conflito entre nossa natureza transmitida e deixada em herança e nosso conhecimento; talvez chegamos também à luta de uma nova disciplina severa contra o que foi adquirido por herança e pela educação desde a mais tenra idade: implantamos em nós um novo hábito, um novo instinto, uma segunda natureza, de modo que a primeira natureza fenece e cai. (NIETZSCHE, S/D, p. 46).

Se a poesia é a aglutinação dos tempos, devido seu ato de criação próximo ao primordial, ela se torna um recurso para compreensão dessa segunda natureza e da primeira natureza, sendo um mecanismo de possibilidade de retorno ao significado do homem consigo mesmo e com o mundo. Paradoxalmente, o esquecimento possui em si um trabalho com o passado que constitui o presente na memorização, desvencilhando de suas amarras, absorvendo experiências; e ao mesmo tempo uma revelação de sua potencialidade na imanência.

Se houver culpa, a história será um calabouço cheio de criminosos e nada absolverá e herdará para o presente, a não ser sangue e prisão. Se a história narra os autos, a arte, a poesia penetra nas veias e corpo do processo, aglutinando os indícios do crime e da doença, mas, da cura também.

A poesia em sua linguagem desenraiza a condição humana e mostra suas raízes ocultas pois,

a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem, outra de gravidade, que a faz voltar. (PAZ, 1982, p. 47).

Assim, além da dialética, há uma interrelação dialógica das pulsões, do sujeito e do objeto, revelando a organicidade do tempo e da consciência em sua historicidade. Por isso é uma linguagem transversal, viva e comum em que *“ao criar a linguagem das nações europeias, as lendas e poemas épicos contribuíram para criar essas mesmas nações. Num sentido profundo, se fundaram – deram-lhes consciência de si mesmas.”* (PAZ, 1982, p. 48). Linguagem que cria imagens míticas e arquetípicas, mas, também é desterro e deserção das normativas que nacionalizam, urbanizam e territorializam em demasia, pois é o retorno à vida e à criação e recriação de si e de outros mundos.

Mas, para romper para o outro lado há que aprender muito com os povos chamados “primitivos” e sua relação com o tempo e o espaço que o circundam, como Jim Morrison diz a sociedade é uma lavagem cerebral (entrevista a Lizze James em 1967) e muita coisa deveria ser abandonada para entrever para o outro lado. Abandonar certos fardos para ser “passarinho” e deixar de ser “passarão”. Em outra entrevista, em 1969, Lizze James pergunta a Jim Morrison que no primeiro disco (1967) havia uma visão apocalíptica bem definida e o romper para o outro lado em uma transcendência, se ela ainda acreditava nisso e ele responde:

Agora é diferente. Parece que se torna possível gerar um movimento – pessoas levantando-se juntas num protesto em massa, recusando-se a ser reprimidas, unindo suas forças para romper aquilo que William Blake denominou “os grilhões que forjou nossa mente”... A época do amor nas ruas é finda. Com certeza pode-se pensar numa transcendência para eles – mas não no nível de massa, nem ao de uma rebelião geral. É chegada a hora da rebelião individual – cada um por si, como se diz. Salve-se quem puder. A violência nem sempre é má. Porque o mal é a paixão louca unida à violência. (Entrevista a Lizze James 1969. MARSICANO, 1991, p. 68).

Jim Morrison havia viajado com a banda em turnê pela Europa em 1968 (Londres, Copenhagen, Frankfurt e Amsterdã) e sabia dos acontecimentos e movimentos de protestos por lá e pelo mundo, desde Paris que se espalhou para outros países como Alemanha, Itália, Espanha, Tchecoslováquia, Japão, México, Brasil e tantos outros. Em todos esses lugares houve confrontação com a polícia e a criação de grupos radicais como a Fração do Exército Vermelho (RAF) também conhecido como Grupo Baader-Meinhof na Alemanha, as Brigadas Vermelhas na Itália (romperam com o Partido Comunista Italiano e formaram o grupo – sequestraram e mataram o primeiro-ministro Aldo Moro em 1978), Montoneros (Argentina), Tupamaros (Uruguai), VAR-Palmares, ALN, VPR, MR-8 (Brasil), o Exército Vermelho (Japão) e os Panteras Negras (EUA). O acontecimento mais violento foi o massacre dos estudantes na praça de Tlatelolco no México em outubro de 1968, que de acordo com Regina Zappa e Ernesto Soto (2011) deixou um número até hoje impreciso de mortos, feridos e desaparecidos. Na América Latina o resultado foi mais trágico, o movimento estudantil deparou com golpes militares e ditaduras militares como no Brasil em 1964 e o AI-5 (Ato Institucional) decretado pelos militares que tirava toda liberdade de expressão à partir de 1968. Jim Morrison sabia que o sonho havia acabado, “a paz e amor” dos hippies haviam findado, e não via com bons olhos a rebelião geral, para ele a rebelião deveria ser individual. Para ele a violência é fruto da repressão à energia primal e dos impulsos naturais do homem, assim o mal é a paixão louca unida à violência.

Nessa caverna obscura
 não podemos ir mais além
 O dinheiro é aqui chave
 para a idade tranquila. Cavalos,
 donatários de culpa. Grandes
 sacos de ouro.

Quero obediência!

Examinamos este antigo
 e insano teatro, obscuro
 como os luxuriantes altares
 das igrejas.

Confesso-me
 a paramentos
 pavimentos frios
 a pesadas cortinas

Os actores são duas vezes benzidos
 diante de nós. Isto é
 demasiado sério e severo.

Grande mistério!
 Uma paixão sem tempo
 modelada pela imobilidade.

(MORRISON, 1993: In this dim cave, vs-1-21, p. 103).

O mito da caverna de Platão aqui se faz presente em uma versão moderna e americana, em que a única imagem real é a projetada na tela do espetáculo, pois modela e torna real o brilho da ilusão. A culpa que o capitalismo nos incute, tal qual o poder das luxuriantes e antigas igrejas, nos faz páreos na corrida pela “salvação”. Mas obedecemos às ordens da encenação e da modelação, pois quem é ótimo ator é duas vezes benzido e abençoado nesse insano teatro de câmeras que captam todos os nossos movimentos. Esse é o grande mistério em que a sociedade se modela em cima da paixão despertada e direcionada pelo *establishment*. Essa é a grande violência para Jim Morrison que continua dizendo na entrevista porque ocorre isso:

Talvez pela tradição. Os Estados Unidos foram forjados na violência. Os americanos são atraídos pela violência. Atacam-se entre si para engendrar violência. São hipnotizados pela TV –TV é um campo de força invisível que os protege da realidade. O grande mal do século XX é a incapacidade de sentir. As pessoas adoram TV, óperas pasteurizadas, cinema, teatro, ídolos da música pop, e possuem um forte contingente emocional projetado à símbolos. Mas, no que diz respeito a suas próprias vidas, estão mortos. (Entrevista a Lizze James 1969. MARSICANO, 1991, p. 68).

A poesia de Jim Morrison é carregada dessa visão apocalíptica e ao mesmo tempo redentora, pois a sua vigília representou para ele um romper para o outro lado. Ele já vislumbrava as consequências da manipulação gerencial da mídia (mas, há que diferenciar a mídia boa da ruim, da mesma forma a magia boa da ruim) que petrifica tal qual Medusa ao se olhar diretamente para teu olhar de lúgubres e sombrias magias. Ele como símbolo que foi (e é ainda) se sentiu violentado e sufocado em seu estado de busca. Há uma passagem que é interessante citar, quando os outros integrantes da banda *The Doors* resolveram ceder a música *Light my Fire* para a fábrica de carros *Buick* fazer uma propaganda em que o verso original seria alterado para *come on Buick light my fire* (venha *Buick* acenda meu fogo). Jim Morrison estava de férias quando ficou sabendo essa ideia e lhe causou muita repulsa, mas, depois do caso de Miami a empresa desistiu de vincular seu nome ao da banda. Jim Morrison já revelava certa repulsa a tudo, estrelato, público e todo aquele movimento já não era o que ele queria. Sua frustração explodia nos palcos e fora dele à medida que foi percebendo que as letras e a música eram negligenciadas, estava se sentindo mal com o peso das expectativas das multidões.

esta turma feia
o nosso jacto envenenado
deus dá-nos amor & dá-nos
velocidade

Para nos fazer regressar a casa
 amor
 Estropiado pelas gentes
 cortado por nada
 Alojamento público
 o incrível dano
 pode se curado.

(MORRISON, 1993: Untrampled footsteps, Parte IV, vs-10-20, p. 113).

Símbolos, signos se corporificam no instante da revelação poética em que Jim Morrison expõe os seus grilhões e as consequências da perda da individualidade em prol do público. Sua poesia é carregada de dor, mas de júbilo também, pois, parte de uma maiêutica socrática e a subversão intuitiva das formas em experiência e vida. Fragmentado em mil pedaços, cortado e torturado em seu espetáculo e almeja o retorno ao estado perdido, o regresso trágico do herói ao seio e à casa de origem. Se a poesia revela a condição humana e a ilumina no instante da memorização; utilizando a linguagem de Benjamin, há a redenção humana.

A poesia supera a dialética, instaurando uma equação dialógica de intuição e pensamento, no que Schiller (1963) chama de mediação estética, onde os opostos se integram e refletem a unidade ou a pretensa busca pela unidade perdida.

Se a poesia em sua expressão da imaginação é inata à origem do homem como diz Shelley (2008), a poesia, e especificamente a de Jim Morrison se torna uma possibilidade de avaliação de seu tempo, mas carrega em si a substância de outras temporalidades. E com isso, o poeta nos inquiri à sua contemporaneidade e comparativamente a outras temporalidades, os fatos como estados de consciência, buscando nessa relação dialógica situar o estado atual. O que se absorveu dessa experiência ou não, o que mudou ou não, *“pois, ele não apenas intensamente observa o presente como o é e descobre as leis de acordo com as quais as coisas presentes devem ser ordenadas, mas também observa o futuro no presente e seus pensamentos são as sementes das flores e dos frutos do porvir.”* (SHELLEY, 2008, p. 82). A transcendência só é possível com a compreensão da potencialidade da imanência que pode ser revelada na memorização, onde carregada de contemporaneidade é a constelação dos tempos.

As formas gramaticais que mudam a expressão e representação do ânimo de determinado momento, a diferença entre as pessoas e as distinções de lugares são conversíveis sem ferir a poesia. Dante delineia um inferno em seus círculos bem palpável e conversível no presente. As esculturas, a pintura e a música também evidenciam essa relação, pois se pegarmos a pintura de Munch “O grito” do final do século XIX, podemos verificar que sua

expressão de espanto ainda é palpável e conversível ao século XXI. A música do disco solo de *Eddie Vedder* (vocalista da banda norte americana *Pearl Jam*) “*Society*” que fez parte da trilha sonora do filme *Into the Wild* de *Sean Penn* de 2007 (baseado em fato real, onde o jovem Christopher J. McCandless, que após se formar na universidade, resolve tornar-se um andarilho rumo ao Alasca. Cansado dos costumes capitalistas da sociedade e saturado com a hipocrisia e as mentiras de sua família (principalmente de seu pai), resolve doar todas as suas economias a uma instituição de caridade e partir para a sobrevivência na natureza selvagem) ainda reflete o que Jim Morrison dizia sobre a sociedade, “*É um mistério para mim / Nós temos uma ganância com a qual concordamos / Você pensa que você tem que querer mais do que precisa / Até você ter isso tudo / você não estará livre*”. A música da banda *Legião Urbana* “*Que país é este*” “*Nas favelas, no Senado / Sujeira pra todo lado / Ninguém respeita a Constituição / Mas todos acreditam no futuro da nação*” (escrita em 1978 e lançada em 1987) é bem palpável e conversível para o Brasil atual.

É o passado que não passa, é o eterno presente que precisa ser revelado, pois o instante iluminado pelo foco de um estudo de cada olhar e geração que passou é a revelação do que constitui o instante e olhar, a sua identidade e história. No ar que respiramos da história há uma cumplicidade e podemos dizer com Benjamin que

esta reflexão leva a que a imagem de felicidade a que aspiramos esteja totalmente repassada do tempo que nos coube para o decurso da nossa própria existência. Uma felicidade que fosse capaz de despertar em nós inveja só existe no ar que respiramos, com pessoas com quem pudéssemos ter falado, com mulheres que se nos pudessem ter entregado. Por outras palavras: na ideia que fazemos de felicidade vibra também inevitavelmente a da redenção. O mesmo se passa com a ideia de passado de que a história se apropriou. O passado traz consigo um índice secreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz, a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas? As mulheres que cortejamos não têm irmãs que já não conheceram? A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e nossa. (BENJAMIN, 2010, p. 10).

Essa ideia de felicidade que está nos ar que contagia uma geração após a outra, a angustia que gera no objetivo não alcançado e esse passado que trás os moldes e mascaras do presente criando identidades, deixam marcas secretas, um índice e estas marcas reveladas é a redenção do passado no presente. Para Walter Benjamin, a consciência histórica através da rememoração é a uma forma de redenção e reparação do passado. Isso é melhorar o passado, o que herdamos dele e entrincheira em nosso presente como fantasmas e memórias, mas

e todavia, a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação – em hebraico, *tikkun* – do sofrimento, da

desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar. (LOWY, 2005, p. 51).

Os ecos das vozes do passado devem ser ouvidos para serem reparados e terem sua redenção em nosso presente. Assim, Benjamin faz uma crítica ao discurso de progresso e a continuidade na história, pois, não apreendemos com o legado das gerações passadas e não aprendemos com a condição trágica humana nesse palco da vida. A condição para a redenção não é somente a rememoração, mas é a reparação do sofrimento e do que as gerações passadas sentiram frustradas em seus objetivos.

Em 1969 Jim Morrison escreveu um poema para Brian Jones, um dos membros fundadores da banda inglesa *Rolling Stones*, que foi encontrado morto por afogamento na piscina de sua casa no dia 3 de julho de 1969 (com 27 anos de idade). Essa morte comoveu bastante Jim Morrison, e ainda Jimi Hendrix e Janis Joplin morreriam nesse ano, e o destino o guiaria inexoravelmente exatamente dois anos depois numa vela de ferro ao encontro com a morte em Paris. A morte de Brian Jones foi envolta em mistérios, para alguns há um suposto assassinato envolvendo o empreiteiro de obras que reformava sua casa, contudo, foi oficialmente considerada como acidental por afogamento.

Habito numa cidade
Fui escolhido pra fazer o
Príncipe da Dinamarca
Pobre Ofélia
Todos os espectros que ele nunca viu
Boiando rumo ao destino
Numa vela de Ferro

Traços da tragédia Shakespeariana que delineia a crise do ser e do não ser Hamletiano que à mercê, boia inexoravelmente em direção ao seu destino.

Volta atrás, bravo guerreiro.
Dá o mergulho
Noutro canal

Piscina acabada de untar com manteiga
Onde fica Marrakesh
Sob as cataratas
a borrasca tumultuosa
onde os selvagens sucumbiram
ao cair da noite
monstros do ritmo

Em 1968, Brian Jones gravaria os dois últimos álbuns com a banda “*Jumpin’ Jack Flash e Beggar’s Banquet*”, considerado pela imprensa especializada como um dos melhores

álbuns de *rock'n'roll* dos anos 60. Os *Rolling Stones* já tinham atingido um sucesso tremendo e seus integrantes, Keith Richards, Mick Jagger e o próprio Brian Jones, já tinham envolvimento com processos, prisões por uso de drogas. Depois que Brian Jones foi isolado pelos integrantes da banda, liderados por Mick Jagger, deixou a banda devido a difícil convivência com eles, ele até procurou e propôs a John Lennon para entrar nos Beatles, mas, claro, este desconversou. Brian Jones havia passado várias vezes por Marrocos e apaixonado pela música de flautistas de JouJouka, grupo de *Marraquesh*, estava em seu estúdio ouvindo antes de ir para a piscina, onde ele como selvagem da música se sucumbiu.

Abandonaste o teu
Nada
pra ires lutar com o
Silêncio

Espero que tenhas saído
Sorrindo
Como uma criança
& penetrado no sereno espólio
dum sonho

O homem Anjo
que dá luta as serpentes
por amor só das palmas
& dos dedos

Mandou finalmente
Comparecer esta boa
Alma

Ofélia

Voga ensopada
em sedas
Sonho
de cloro
Doida asfixiada
Testemunha

O trampolim, o mergulho
A piscina

Brian Jones, quando deixa a banda, tenta reconstituir sua vida com sua namorada Anne em Cotchford Farm, em Sussex, parando com suas extravagâncias de *rockstar*, vida de sedas (viagem pelas drogas) e modas, para dedicar a uma vida mais saudável e enfrentar o teu silêncio, onde é lançado no trampolim a um mergulho sem volta em um asfixiante sonho de cloro.

Eras um combatente
adamascada, almiscarada musa

Eras o empanado
sol
para a noite televisiva

Sapos com chifres
atirador contra alvo amarelo

Vê onde isso acabou por levar-te
ao paraíso da carne
entre canibais e judeus

O jardineiro foi dar
Com o rígido corpo a Boiar

Feliz adormecido
Que matéria esverdeada é essa
de que és feito

Abram covas na pele
da deusa
Cheirará
enquanto for levado
através dos umbrais
da música

Nenhuma possibilidade

Réquiem por um duro

Aquele sorriso
Aquele olhar porcino
de sátiro
levantou-se e pulou

Enterrou-se no barro
(MORRISON, 1986, p. 149-153).

A testemunha e combatente foi derrotado no espetáculo noturno do *showbusiness*, seu brilho foi ofuscado e crucificado no paraíso da carne esverdeada (dinheiro), em que os adoradores de carne fresca imolam a sua presa. E a deusa Mãe-Terra se abriu para receber seu filho que exalará o perfume das esferas musicais, deixando em sua pele uma profunda cicatriz. Réquiem, réquiem, aquela possibilidade de sorriso e escárnio da realidade foi enterrada na lama, o sonho havia acabado. Narciso bate com dor ao peito e o seu eco faz mais uma vítima alucinada com sua imagem refletida nas águas da vida. Mais um narciso brotou as margens das águas, agora as margens de uma piscina.

Deparamos com um mundo que esquecemos no fundo da realidade do cotidiano, e por isso sempre a busca e o retorno às raízes, desprezando o que se pode apreender negando a vontade e como diz Nietzsche “*nesse sentido o homem dionisiaco é comparável a Hamlet: ambos “viram” e estão desencantados da ação, porque não podem alterar em nada a*

essência eterna das coisas; parece-lhes ridícula ou vergonhosa pretensão de endireitar o mundo” (NIETZSCHE, s/d., p. 52). Conhecer é ver os horrores e absurdos da existência e esse perigo para vontade, como explica plenamente Nietzsche, tem como antídoto a arte, pois *“só ela tem o poder de transformar o aborrecimento do que há de horrível e de absurdo na existência, e transforma-o em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida”* (NIETZSCHE, s/d., p. 52). Nutrimo-nos de aparências e a existência paradoxalmente torna-se mais real ao ser representada como forma poética, forma criada, imaginada, irreal, mas com a potencialidade cortante do fio da navalha.

Assim, as conexões com o passado são o despertar daquela época que se incorpora à ação do presente, o que para Walter Benjamin era uma apocatástase, *“e assim por diante ad infinitum, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase.”* (BENJAMIN, 2007, p. 501). Termo que designa no judaísmo “admissão de todas as almas no Paraíso”, Benjamin a transfigura para uma concepção histórica, ressignificando para a salvação da história. Reparar os sofrimentos e desilusões é a forma de regenerar a história a salvando de um acúmulo e tensão do passado no presente, com isso um presente que se prostra e se perde com o passado.

Não há épocas de decadência, resgatar a potencialidade de cada período histórico e introduzi-lo no presente é o despertar e a redenção (justiça) do sonho, da utopia como possibilidade de novas formas de pensamento e consequentemente ação. As fendas que se abrem através da linguagem transversal, nesse caso a poesia de Jim Morrison permite uma nova forma de pensar sua época e movimento para o presente. Separar nos momentos do passado o aspecto do elemento portador de futuro positivo e negativo e com uma nova visão desse aspecto negativo fazer surgir uma nova e positiva perspectiva para incorporá-lo no presente como ação revolucionária. Para ele, a redenção do passado era a revolução da ação no presente, mas seu olhar histórico parte da própria história para o presente para decifrar nas formas passadas as formas de hoje, a vida de hoje. Adquirir o “agora” de sua “cognoscibilidade” é estilhaçar a ilusão, o mito de progresso e de ideal que perpassa o sonho, portanto, a história não é o tempo homogêneo e vazio e sim o tempo do agora. As experiências depositadas no inconsciente do coletivo geram em interação com o novo, a utopia e essa imagem imóvel onírica apossada pelo historiador seria a possibilidade de redenção do passado e a salvação da história como brisa fresca para o futuro. O homem entrincheirado nessa rememoração abre uma possibilidade de nova configuração na história. Com um olhar alegórico em choque se abre fendas para uma possibilidade de visão

diferenciada do passado, e de sua redenção incorporando-a ao presente. Assim *“a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento”* (BENJAMIN, 2010, p. 11), o instante é resgatado de cada período, de cada geração em sua contemporaneidade. Para Benjamin mais do que político há uma necessidade em urgência no agora revolucionário.

O resgate do tempo na relação *Chronos* (tempo) e *Aion* (eternidade) é a ânsia do homem que inconscientemente e conscientemente busca sua redenção. No caminho paradoxal, entre determinismos e imprevisibilidades está o homem tentando escrever uma história diferente no desdobramento dessa eternidade. Não é possível pensar ou fazer nada diferente de determinada época onde o sujeito se encontra se não há resistência ou um olhar capaz de ver a transversalidade na linearidade de determinado período. Como disse Jim Morrison antes de formar a banda The Doors, mas já com o nome e os concertos na mente *“há o conhecido. E há o desconhecido. E o que separa os dois é a porta, e é isso que eu quero ser. Eu quero ser a porta.”* (MORRISON apud HOPKINS, 1994, p. 61). Então, a pedra seria lançada nas águas da vida e as ressonâncias Jim Morrison as viveriam como o herói trágico que luta contra seu destino e procura o retorno à seu jardim-natal. Esse herói que representa o inconsciente simbólico de todos que buscam essa aventura da desmedida traz consigo os meios de regeneração de toda a sociedade. E como retrata Campbell no *“O Herói de Mil Faces”* (2013) esse herói dotado de dons excepcionais que adquiri na aventura, mesmo sendo honrado em sua sociedade costuma não ter reconhecimento ou ser objeto de desdém, devido à deficiência simbólica que a sociedade possui. Quando Jim Morrison foi preso, depois do Show de Miami em 1969, uma comoção popular de repulsa a seus atos foi iniciada, inclusive com o apoio do então Presidente Richard Nixon. Se suas ações na apresentação da banda foram um erro, este erro que, como diz Campbell (2013), é o que leva o herói à ventura e ao contato com forças insuspeitas e não totalmente compreendidas. O erro pode ser o chamado para a aventura, um mergulho no inconsciente da natureza e na natureza do jogo. O inconsciente que é liberado é rejeitado pela sociedade, assim, o sapo, a cobra, dragões se tornam símbolos do mal que precisam ser eliminados ou transformados nos contos e histórias mitológicas. Olhar com moralidade os acontecimentos é não enxergar os meios e forças que jogam no interior da história, que a mitologia mostra o quanto é deficiente e limitada essa visão. Jim Morrison foi incompreendido, por isso foi sacrificado no altar do *showbusiness*, sendo cultuado por milhares de fãs postumamente. O símbolo se metamorfoseou diante de uma outra força; o capital espetáculo.

Assim, o passado nos segue a todo instante, como diz Bergson (2006) e nessa condensação da história, algumas vezes algumas recordações que escapam dessa nebulosidade temporal, nos advertem do que arrastamos atrás de nós sem sabê-lo. Portanto *“nosso passado, pois, manifesta-se-nos integralmente por seu ímpeto e na forma de tendência, embora apenas uma tênue parte dele se torne representação.”* (BERGSON, 2006, p. 48). Assim

é na pura duração que voltamos a mergulhar então, uma duração em que o passado, sempre em andamento, se avoluma sem cessar de um presente absolutamente novo. Ao mesmo tempo, porém, sentimos esticar-se, até seu limite extremo, a mola de nossa vontade. (BERGSON, 2006, p. 52).

Por isso, é importante o estudo do mito, da arte, e especificamente aqui da poesia de Jim Morrison como lampejo atemporal de uma memorização na história como resgate do que foi esquecido ou amordaçado na rotina de nossos hábitos do viver. Ter consciência disso é levar a liberdade individual a outro patamar de entendimento em relação às suas prisões memoriais.

O cinema é a mais totalitária das artes. Energia
E sensações sugadas pelo crânio,
Erecção cerebral, crânio inundado de sangue.
Tivesse tido Calígula um só pescoço para os seus desígnios
E teria degolado um reino de um único golpe.
É o cinema este agente transformador. Existe o corpo
Para bem dos olhos; galho seco
Suporte desses dois delicados e insaciáveis
Rubis.
(MORRISON, 1987, p. 52).

A consciência trágica que Jim Morrison vai adquirindo no decorrer de suas leituras e formação é refletida em sua poesia através de fortes pulsões apolíneas e dionisíacas. O cinema é visto com essa pulsão apolínea de individuação, onde todas as energias e sensações se canalizam formando um corpo perfeito com sua razão de ser, mas, ele é frágil, seco propício a ser decepado por “Calígula” (os grandes imperadores do *establishment*) por um único golpe, pois em sua magia de manipulação cria um único corpo no *phatos* de uma sociedade. Mas, ao mesmo tempo com a pulsão dionisíaca de desindividuação, ele é transformador, pois remete a ter um olhar diferenciado dos demais. Jim Morrison joga o tempo todo como artista dionisíaco com essa dualidade de imagens. Esse dualismo é o bem dos olhos rubis delicados e insaciáveis em suas pulsões, perceber suas fragilidades é adquirir consciência trágica da história em suas prisões e patologias. Percebendo essas obscuridades que Jim Morrison começou a escrever como forma de expurgar suas angústias e a banda veio como consequência da vontade de atuar como o xamã dançante que cura e é curado, ou aquele que

nada na maré obscura da vida. Assim, quando ele canta para Ray Manzarek em *Venice Beach, Los Angeles* um trecho de *Moonlight Drive*, formando os *Doors* em 1965, tinha em mente todo um show místico com a banda e uma grande plateia “Vamos nadar até a lua/ Vamos escalar a maré/ Penetrar na noite que a cidade dorme para esconder/ Vamos nadar esta noite, amor/ É nossa vez de tentar/ Estacionados ao lado do oceano em nossa estrada do luar.”

Em sua viagem visionária, Jim Morrison penetrou na noite que todos tentam esconder em seu sono e viu com os olhos rubis, mas afogou-se na noite, como ele diz no final da mesma música, “Venha, garota, vamos dar uma volta, descer até o oceano, chegar bem perto, ficar bem juntos, vamos nos afogar nessa noite.” Sua poesia ritualística é um grito dionisíaco à vida apesar de todas as contradições e dilacerações, viver é um jogo com as forças que a manipulam. Sua consciência trágica surge da compreensão que se precisa viver intensamente para conseguir separar os opostos.

Portanto, a sociedade esconde em seu “sono noturno” suas frustrações e agonias cotidianas que enfrenta em seu destino e sem perceber os trilhos e grilhões que foi e é submetida; a consciência trágica se perde. O presente se perde juntamente com o passado, pois a anomalia torna-se normalidade em um corpo insensível e indiferente, pois o muro adornado com belas imagens nos tornam lacaios do espetáculo.

Os Mestres apaziguam-nos com imagens. Dão-nos
livros, concertos, galerias, espetáculos, filmes.
Filmes sobretudo. Com arte nos confundem e
põem cegos à escravidão. A arte alegre
os muros deste asilo, cala-nos no segredo, divertidos
e indiferentes.
(MORRISON, 1987, 89).

Os EUA se tornam o maior exportador de imagens do mundo e Hollywood a capital mundial de fabricação de “estrelas” e “constelações” dentro de uma nova concepção de cosmogonia e mitologia. E a arte é colocada em outro patamar de sofisticação tecnológica, ou seja, reproduzir uma diversidade e multiplicidade cultural em uma falsa concepção de democracia. Jim Morrison vive em sua poesia um jogo dualístico e ritualístico de amor e ódio em que a arte seduz e leva à cegueira, mas, também liberta desde que tenha em si essa consciência trágica. Essa é a sabedoria alquímica, em um novo olhar como,

Antigos cineastas, que – como alquimistas –
se compraziam num segredo intencional sobre o seu trabalho
no intuito de preservar esse conhecimento de olhares
profanos.

Separar, purificar, reunir. Fórmula da

Ars magna, e do seu herdeiro, o cinema.
(MORRISON, 1987, p. 82).

Aqui, Jim Morrison já faz essa relação da arte, no caso o cinema, como força alquímica capaz de separar e extrair do mundo sua toxidez (o chumbo) e purificá-la reunindo-a em um novo olhar sobre a vida (o ouro). Essa é a grande arte (latim: *ars magna*) da vida, separar, purificar os opostos e reuni-los em sabedoria de vida. O cinema em nuances imagético, musicais e poéticos esconde tal qual a vida as contradições, mas explode no inconsciente devido à força dessas artes, a separação, a purificação e a reunificação devido a dilaceração do dia a dia.

E assim, podemos dizer, parafraseando Augusto dos Anjos, poeta brasileiro que viveu entre 1884 a 1914, que a boca que esgarra é a mesma que beija, a mão que acaricia é a mesma que apunhala. A consciência trágica é a terceira via que plaina de um lado a outro vivendo e aprendendo a viver essa comédia e tragédia na história. O despertar do sono no instante iluminado pela memorização da história através da poesia e da arte é a *apocatastasis* ou redenção e salvação no tempo perdido na história. É resgatar as constelações de cada geração, fazendo a ligação entre elas no instante do eterno-agora. Assim se melhora o passado, o presente e conseqüentemente o anjo da história não virará as costas para o futuro em sua perspectiva, pois, não teme as heranças catastróficas. Talvez mais uma Utopia. No dia 7 de setembro de 1978, morre Keith Moon, baterista da banda inglesa *The Who*, com 32 anos de idade; em 2 de fevereiro de 1979 morre Sid Vicious, baixista da banda inglesa punk *Sex Pistols*, com 21 anos de idade; em 18 de maio de 1980, morre Ian Curtis, vocalista e guitarrista da banda Inglesa *Joy Division*, com 23 anos de idade. Em 5 de abril de 1994 morre Kurt Cobain, vocalista e guitarrista da banda norte americana *Nirvana*, com 27 anos de idade. Em 23 de julho de 2011 morre a cantora e compositora inglesa Amy Winehouse com 27 anos de idade... Assim caminha a história...

CONCLUSÃO

Quando se diz conclusão sempre há uma conotação de “fechamento de conta”, fechou-se o círculo, mas diria aqui que é como o crepúsculo, é apenas uma preparação para a noite, reflexão, passagens, sonhos e uma abertura para um novo dia, um novo olhar. Isso é o mito de renovação, que procura se regenerar na natureza e se melhorar, assim o imitaremos aqui como salvação da história. E cada momento e instante tem o seu nascimento e seu crepúsculo no piscar de olhos, por isso não há conclusão, e sim um abrir de olhos e de portas. Cada instante do trabalho delineado aqui foi a tentativa de fazer surgir as portas diante do caminhar da leitura. As portas estão entre o conhecido e o desconhecido e a criação de novos mundos é a reconciliação dessa percepção. É a reconciliação do homem mitológico, criador de mundos e do homem histórico, que age nesses mundos. A conclusão não está no porvir como a salvação, mas no processo do caminhar e dos fragmentos que se vão se tornando portas da percepção e estados de mundos de consciência.

Se para que uma geração nasça a outra tem que morrer, ou seja, para surgir o novo e isso está representado no mito e na história, mas o que acontece se a geração que surge traz os ressaibos e vícios da anterior? Há o índice secreto (que são portas) entre as gerações que precisa ser resgatados e apreendidos para superar geração após geração, enquanto isso, o que se herda são muralhas e prisões, esperando sempre a salvação no porvir, no final da linha. Estamos presos à tradição mitológica judaico-cristã, mas que Benjamin consegue abrir portas nessa muralha, pois o messias e a redenção é o instante do agora, sendo que por esta porta, ou portas, o messias pode entrar. Assim, podemos inferir também que a cruz é o cruzamento do passado e do presente, e a força crística é o resgate dessas duas potências no instante do encontro (cruzamento) na memorização no tempo do agora. É o instante do encontro do homem mitológico e do homem histórico. Mas, nossa herança é outra, onde só há muralhas, pois o olhar ou está no passado, ou no futuro, porém carregado da tensão do passado.

Se a revelação é Cristo, o filho, não como o fundador de uma doutrina dentro de um processo histórico do cristianismo, mas como o “fato” como o Deus “efetivamente real”, o instante é a revelação, como o instante do abrir de olhos é o ato de criação. Com o rompimento do equilíbrio dessas potências o homem cria um mundo dividido de si, um mundo exterior e mesmo que ele vanglorie dessa criação, como diz Schelling, *“uma vez separado de seu verdadeiro futuro, busca em vão seu fim e, engendrando esse tempo falso e*

de pura aparência, repete-se sempre ele mesmo numa triste uniformidade.” (SCHELLING apud COURTINE, 2006, p. 263).

Se não se compreende na história esse jogo de forças, e não se consegue abstrair na revelação da força crística do instante da conciliação das potências em jogo, separando assim o passado do presente e revelando mais uma vez a essência do devir, o “Deus real” (Deus está morto), o fato real, o futuro será imagem e semelhança do passado.

Essa revelação da força crística do instante coloca um fim ao processo mitológico no espaço da consciência humana, e os mistérios pagãos e as teofanias do Antigo Testamento são desveladas sob a chave dessa revelação. Mas a revelação em sua última instância e mais elevada é o próprio homem, onde o divino se finitiza, se torna homem, onde a eternidade se temporaliza e o tempo se eterniza.

Na história, podemos perceber inúmeros exemplos e é o que Nietzsche nos faz refletir em relação a história monumental e antiquada. Todas as eras e todo o passado incrustam como heras, rastejando e incorporando vegetalmente e animalescamente o presente, criando uma muralha orgânica de falta de visibilidade à real textura do que se toca e se vê. Dentro desse contexto, o presente pode ser asfixiado por essa hera, dependendo do grau de recrudescimento do passado e este tornar-se o coveiro do instante do “agora” e da possibilidade de transformação e regeneração devido à veneração ritualística do passado. A vítima sacrificada é o instante do agora para alimentar a sede insaciável e sanguinária de viver dos “deuses” do passado. Há quando é preciso ver as coisas com o olhar da história e há quando é preciso ver as coisas com o olhar não-histórico. O olhar histórico em demasia pesa o presente em seu sentir e ser, o homem deixa de ser, e o não-histórico cria uma atmosfera ambiente, onde se pode gerar vida, como diz Nietzsche. Para ele a história pertence ao ser vivo porque ele em atividade aspira, porque conserva e venera e porque já que ele sofre ele necessita de salvação. Estes três aspectos correspondem as três espécies de história; a que possui um olhar *monumental*, a que possui um olhar *antiquado* e a que possui um olhar *crítico*.

Inebriados com o passado criamos os monumentos a seguir do passado como sublimes, mas esse passado se deforma no presente, pois, a vida é instável e tem suas contradições. Hitler e todos os grandes ditadores sejam absolutos ou liberais (dentro da concepção que libera as diversidades, mas as modelam de acordo com seus interesses), imbuídos desse olhar *monumental* quiseram sacrificar o presente em prol desse sublime passado, pois gera um fanatismo nostálgico, onde o verdadeiro já passou, ou ainda que existe.

Quando os alemães invadiram Paris, Hitler já tinha uma maquete feita especialmente para esta cidade, pois ele queria destruí-la e construir outra baseada na arquitetura clássica. Ele quis também erigir um monumento em homenagem a Nietzsche, isso mostra como funcionava seu olhar monumental, pois distorceu toda a doutrina do super homem em prol de sua visão e poder monumental de dominação.

Com um olhar monumental visualizamos Jim Morrison, mas não o enxergamos. Já foi dito que poucas pessoas estavam no funeral de Jim Morrison em Paris e que ele foi enterrado próximo a túmulos de vários personagens importantes na história no cemitério *Père-Lachaise* e que se tornou posteriormente um dos maiores pontos turístico frequentado por fãs do mundo inteiro onde deixam suas oferendas. Esse “monumento” representa a memória que os fãs têm da rebeldia e o modelo que não se pode perder no esquecimento, porque há sublimidade em sua conduta. Jim Morrison se torna um monumento, onde identidades são criadas como reflexo dessa adoração.

Seguindo essa condut, o sentido de vida se amplia porque ocorre o resgate de pertencimento de uma mesma irmandade, de uma “tribo”. E em nossa postura devotados e fiéis à herança dos antigos e como novos proprietários desse patrimônio a que quer conservar como conduta de vida para os que virão, depositamos toda nossa força nesse olhar, pois como somos perecíveis o “Nós”, nos dá um sentido de lar, cidade, nação, raça. Mussolini quis trazer esse olhar de heranças antigas do Império Romano para construir um novo Império à base de força e poder remanescentes, mas distorcidos no presente. O símbolo do machado com os feixes (*fascio*, que significa feixe de varas e que deu origem ao nome fascismo) que denota união e força representa esse olhar antiquado. O lictor, uma espécie de oficial de justiça na Roma Antiga saía com a machadinha envolta com os feixes quando ia executar as ordens judiciais, é transfigurado com um olhar distorcido e antiquado do presente. Essa veneração fecha as possibilidades de abrir as nuvens espessas desse passado e sentir o brilho do sol do presente. É como se fosse nós presos à nossa casa em nosso conforto e venerássemos o sol como um deus, mas, não saíssemos para sentir o seu brilho e calor e aprender com suas contradições. Com esse olhar não se consegue ver o outro, porque tudo o que interessa é o que você recebeu ali, sua história, sua cidade, seu povo, “sua raça” (por isso ainda muitos falam em raças), assim a história se faz em sua espiral.

(Insultuoso regresso.
O temido, sombrio dia.)
A prisão é uma espiral de sonsos.
Secos como carne, de rostos caninos,
Espertos.
(MORRISON, 1993: Ensenada, vs-14-18, p. 175).

Como cães embasbacados com a fome e presos encoleirados aos tempos agredimos o insultuoso dia que retorna. O retorno não mata a fome, mas deixa esperto o olhar canino que ataca. Que olhar diferenciado do Jim Morrison se pode criar se todos os olhares em direção a ele é de veneração ou ódio ao mesmo tempo, criando sempre identidades nesse sentido? O que se pode gerar de novo essa adoração se eu não o senti, não percebi suas contradições, seus erros, suas angustias, suas fendas e trilhas, suas tentativas férteis e inférteis para se livrar de sua imagem que tanto alimentou? O que adiantaria se o transformamos no sol de nossa conduta e rebelião e não compreender que seu voo sobre o abismo e o caos na tentativa de se rebelar o transformou no próprio abismo e caos? O que adiantaria venerarmos sua bebedeira e não compreendermos que ele bebia porque, como diz Muller, estando assim ele podia ser quem ele era e podia libertar-se de seu personagem e de sua imagem que ele mostrava tanto desprezo? E cada vez bebia mais porque se sentia mais intimamente ligado a essa imagem até o momento que o fim, somente o fim foi seu único amigo. E *“paradoxalmente, era a sua única proteção contra a idolatria demencial dos admiradores e a adulação hipócrita dos inevitáveis parasitas. E aliás era o que ouvíamos dele...”* (MULLER, 1983, p. 106). Contudo, continua Muller, as pessoas não queriam compreender nada disso e ainda o viam como o “rei lagarto”. Então, bebemos porque estando bêbados conseguimos nos desvencilhar de qualquer imagem e sermos nós mesmos e podermos assim gritar bem alto e forte “EU SOU” e assim nos salvamos?

O fim do arco-íris

coloca todas as minhas gritantes fantasias
dentro de uma gigantesca
Armadilha

imagem de propagação da imagem própria
imagem de exaltação

Ungulação
limite a 1 árvore

Imagem de Utopia
Um massacre de fantasmas

Inocente-culpado...
(MORRISON, 1993: The end of the rainbow, vs-1-17).

O sinal que coroava os tempos se foi, deixando apenas as imagens. Imagens que circulam como éter no horizonte exaltando e causando a miragem que embaça a visão em mil armadilhas. Imagens que como fantasmas trazem os sonhos de um passado sem lugar que são

massacradas por isso pelo crivo dos olhares que julgam o certo e o errado e absolvem ou culpam. E no final tudo se resume nisso ser culpado ou ser inocente? Imagens criadas que temerosamente nos pressionam em nosso sentir e em nosso agir como nas representações imagéticas dos quadros de *Hieronymus Bosch*. As imagens aprisionam e como disse John Densmore, Jim Morrison tinha a aparência escultural do Davi de Michelangelo e a atenção feminina que ele recebia despertava nele um pouco de inveja, mas logo ele percebeu o quanto era perigoso aquele holofote brilhando sobre o vocalista. Ah imagens soníferas que seduzem nossos olhares em cômodas sombras.

O perigo perfila em todos os olhares e por fim, o outro ponto da história é o olhar crítico, que é também perigoso porque carrega a condenação do passado e chega à conclusão que tudo está errado por causa do passado e precisa ser passado um machado em tudo e vai-se às raízes para cortar e acaba matando a árvore da vida. Ao condenarmos, tem o seu perigo, contudo, de acordo com Nietzsche todo passado merece ser condenado, mas, não é a justiça que julga aqui e ainda menos a graça é a que diz a sentença. Se fosse assim tudo que nasceu mereceria desaparecer devido a todas as injustiças. Se pensarmos que nos livramos do passado dessa forma, matamos a nós mesmos no presente, porque somos frutos dos erros, dos crimes e dos acertos do passado. Assim toda possibilidade de conhecimento se perde entre os lauréis da arrogância e do pedantismo, porque nos julgaremos melhores e assim deixaremos de viver e experienciar o que os antigos deixaram como fendas e trilhas diante de seus erros e acertos. Às vezes, com um olhar não-histórico diante de um fato histórico tornará a visão mais leve para observar como esse fato está sendo vivenciado na vida.

Por isso, os críticos lançam um olhar para a década de sessenta e o movimento revolucionário que procurou se libertar de todo tipo de autoritarismo e veem apenas utopia, sonhos e alucinações. Buscaram liberdade para o corpo e a mente, usando o que tinham como armas mais democráticas, ou seja, o sexo, porque cada um tinha seu corpo como forma de se rebelar politicamente de forma erótica, e as drogas, porque com elas cada um poderia ir intimamente onde bem quisesse, em um lugar desesterritorializado sem as normas estabelecidas no cotidiano de um cidadão normal. As drogas possibilitaram a abertura das portas da percepção, e mesmo que deixaram uma herança que se alastra marcando profundamente a sociedade, acentuando desigualdades sociais e criando territórios de exceção, possibilitando a continuidade de insegurança, medo, violência e corrupção é preciso ainda compreender porque se busca tanto as drogas. Só com o olhar crítico em relação a Jim Morrison, passando por cima do aspecto monumental e antiquado de veneração sem

compreender suas ânsias, angustias, vaidades e gritos corre-se o risco de riscá-lo do sentido e ficar preso somente à sua imagem. E como diz Hervé Muller, poeta francês e um dos últimos amigos de Jim Morrison

porque esta idolatria que o perseguiu até a sepultura, foi o que em grande parte matou Morrison. Enfim, a sua morte não fez mais do que dar uma nova dimensão ao símbolo de revolta com o qual se identificavam tantos jovens. Mas, Jim Morrison, esse ser humano torturado e infeliz, com seus defeitos e as suas fraquezas, continua incompreendido. (MULLER, 1983, p. 159).

Incompreendido porque o envolvemos no mito, como veneração, na conduta e no monumento ideal para se rebelar ou no *bad boy* alucinado com drogas e bebidas. Assim matamos o frescor de sua contemporaneidade, o sentido de seu presente e consequentemente o sentido de nossa contemporaneidade. Jim Morrison viveu em um período revolucionário, só que ele ofereceu o outro lado da onda “paz e amor” dos hippies, porque para ele a pessoa devia viver em um estado de revolução constante e não só mudar as coisas e depois acabar; ser revolucionário para ele era algo presente no dia a dia, senão a pessoa estaria morta. O preço que ele pagou por isso foi muito alto à medida que foi percebendo as coisas ao seu redor e em 1968 ele já estava em colapso. E isso ficou registrado em sua poesia, em suas palavras que para ele podia ocorrer um holocausto e nada sobrar, mas a poesia e a música sobreviveriam, porque poesia é eterna. E por mais que ela nada diga, apenas apresenta as possibilidades, para ele a poesia abre todas as portas onde você pode atravessá-las, libertando-se de limitações em seus modos de ver e sentir. O mito, a rebeldia, as palavras e a imagem se perdem em prol de um domínio de saberes e não em prol de fecundar a vida presente.

<<Existe um palácio
no desfiladeiro
onde tu & eu
nascemos

Agora sou um homem solitário
Deixa-me regressar ao
Jardim

Sombras tristes
do desfiladeiro
Conheci-vos
& agora desapareceste

& agora o meu sonho desapareceu
Deixem-me regressar ao vosso Jardim

Um homem em busca
do Paraíso perdido
Pode parecer um tolo

aos olhos daqueles que nunca
procuraram o outro mundo

Onde os amigos jazem & derivam
Loucamente nos
Seus jardins privativos>>

(MORRISON: Diários de Paris, vs-105-125, p. 219).

Depois de passar e sentir a glória, Jim Morrison percebeu também o perigo das sombras e armadilhas. Depois de jogar com as pulsões da natureza, ele conheceu os perigos do palácio próximo ao precipício, onde nascemos, pois, surgimos dessa luta tênue da vida e morte. Longe em Paris, tudo desapareceu, seu sonho e os perigos do desfiladeiro (já que tinha deixado a banda) e agora solitário clama pelo retorno ao Paraíso perdido. Mas tudo parece tolice para quem nunca procurou esse outro mundo, já que os amigos ainda continuavam como loucos e mortos em seus jardins privativos.

No mito cristão a revelação do Cristo pode nos mostrar muito sobre a história, pois, tal qual no mito há uma identificação, um identifica com a carne e esta carne tem que morrer para se identifique com o espírito, e a outra identifica com os fatos, e esses fatos têm que morrer para que se identifique com a consciência vivida na história. Sendo assim a hipótese que quando a história se afastou do mito, perdeu a oportunidade de compreender melhor a condição humana, as experiências e buscas do homem em sua história. A história idolatra e crucifica Jim Morrison, mas não aprende com sua experiência e consciência de vida, apenas se identifica com os fatos, com a carne. Os primitivos viviam o mito, mas durante a história foi perdendo seu sentido e já não o compreendiam mais, por isso muitos sacrifícios humanos foram feitos, nós vivemos a história e não a compreendemos, por isso muitos sacrifícios humanos ainda são feitos mesmo que de outra forma.

Vivemos o mito, os signos e a história em seus contextos socioeconômico cultural, mas não os percebemos, pois, se tornam o ar que respiramos. A tragédia disso é que criticamos os signos, como as representações do capitalismo, mas ao mesmo tempo os alimentamos.

Assim o historiador assume o papel de interpretador de sonhos, despertando também a consciência trágica, pois, como Walter Benjamin via o despertar de um período como despreendimento de uma época que precisava ser resgatada, a experiência seria absorvida via dissolução das imagens, a sua “salvação” para o presente sendo superada aliviando o peso de um pesadelo sobre o presente. Assim seu método era dialético na forma de escrever história *“atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o*

mundo de vigília ao qual o sonho se refere” (BENJAMIN, 2007, p. 916). Na vigília do presente perceberia a imagem onírica como tal, sincronizando cada época presente com determinados momentos da história, despertando do sonho numa busca de redenção e resgate da potencialidade daquele presente, passado.

Para Walter Benjamin, nada adianta projetar o passado para longe, tornando-o mitológico, para ele a dissolução do mitológico no espaço da história haverá uma reflexão concreta, plausível em sua materialidade possibilitaria uma percepção e um despertar em relação ao que nos condiciona. O mito do progresso é dissolvido no rol da dialética para se perceber o “eterno retorno do sempre igual” das projeções oníricas produzidas pelo capitalismo onde a sensação do novo, do mais moderno impossibilita o despertar e a redenção do presente. Assim os objetos do passado não seriam imóveis e imutáveis, e através de uma reviravolta na dialética, ou seja, toda imagem resgatada seria trazida de cima para baixo, revolucionando e despertando do sonho, do fascínio do sono, da imagem onírica.

No final de seu livro “A História da Arte” Gombrich alavanca alguns pontos que modificaram a posição da e de artistas em nossa sociedade e entre um desses pontos me chama atenção o que ele se refere de como a ciência e a tecnologia vai interferir nessas posições. Para ele a forma que foi se vivendo preso à concepção tecnológica e científica, a arte foi se tornando um refúgio, onde passa a ser um local que se pode expressar as fantasias as inconstâncias e singularidades pessoais. Torna-se um local de combate contra o convencionalismo e padronização da sociedade burguesa fria e calculista em seus empreendimentos, podendo assim aí ocupar-se com seus sonhos de infância. Para Gombrich este engodo contra o padrão burguês fez com que ele descobrisse que era muito bom ser engodado, “*Não sentimos todos um certo prazer no espetáculo de pessoas que se recusam a crescer e ainda encontram um nicho no mundo contemporâneo?*” (GOMBRICH, 1977, p. 486). Mas mesmo que o dono do capital invista em um artista, onde ele pode trancafiar em seus sonhos e manias pueris o mercado tem suas leis que estão de acordo com a noção do público e a finalidade de sua arte.

Mas a finalidade da arte no palco dos espetáculos e estrelatos seria o de apenas entretenimento? Assim, a compreensão se torna mais simples ao ver como Woodstock em 1969 se tornou de um emblema de contestação à um símbolo de fabricação em massa de visuais e visões estéticas mercadológicas. Isso implica numa complexidade da mentalidade humana, pois, o exemplo de várias artistas que morreram nessa indústria de personalidades que deram prazer à plateia, mas quando recusaram, se angustiaram a esse modelo foram

julgados e condenados à outro espetáculo, ao de sua própria morte. Assim, foram transformados em mitos dos novos tempos em outro processo de vendagem e consumo. Seria uma nova forma da velha visão antropofágica? O irônico e trágico hoje seria que para ser “moderno” tem-se que aceitar tudo, para não desmerecer o título de intelectual, na moda, pessoa aberta e tal, mas tudo tem que estar de acordo com o mercado utilitário, ou seja, o de ganhar dinheiro apenas.

Assim, tal qual o herói trágico Jim Morrison tenta fugir de seu destino, mas ele está preso às fantasias do passado, de sua “infância”, e como diz Campbell (2013), essas fantasias impedem de avançar para a idade “adulta”. Essas imagens não foram expurgadas, portanto Jim Morrison por mais que ele tentou fugir delas, indo para Paris, elas não o deixaram passar para o outro lado, a vida “adulta”. Se os mitos e ritos tinham como função revelar os símbolos que levam o espírito humano a avançar em sua passagem da “infância” para a fase “adulta”, e se as neuroses, como ainda diz Campbell provém do declínio, afastamento desse auxílio espiritual, percebe-se como afastamos da compreensão dos símbolos e mitos e consequentemente a da função da história para a vida. Ficamos presos às fantasias da “infância”, não compreendemos a função dos mitos e símbolos para avançarmos para a fase “adulta”, portanto a história se torna uma tragédia grega, onde retornamos ao peso do passado.

Jim Morrison se torna um revelador de símbolos que podem nos auxiliar na compreensão dos sonhos de determinado período em uma memória coletiva que insistem em permanecer presa ao passado. O poeta xamã revela os seus sonhos, as suas neuroses e a possibilidade de cura. O homem em sua luta contra a morte, sempre acaba caindo em seus braços inexoravelmente, mas ele ainda não percebeu que é com a morte é que ocorre o renascimento, a ressurreição, assim o mito o revela em seus símbolos. Com o nascimento se conquista a morte, pois conseguiu absorver e expurgar o passado e criar algo novo dentro do organismo social.

E em tudo plasma repetir gestos, condutas, dores, mas, também buscas e danças que passeiam pelas ruínas dos tempos. Reconhecer essas imagens do passado no presente é abrir portas e janelas para ventilar para um novo olhar para o “agora” e consequentemente para um caminhar que se inventa para frente.

Esfrega a mente com escovas
De diamante. Depura com mandalas
A memória conserva-nos pérfidos & quentes.
O templo do tempo. Quem vai ser o 1?
Figuras encapotadas amontoaram-se junto às paredes.
Uma cabeça move-se lentamente como um relógio.

Estou a vir. Espera por mim.
(MORRISON, 1993: Scour the mind..., vs-1-7)

Festim de carne. Celebração de sangue
Ó afortunados a quem apraz o estúpido espetáculo
(MORRISON, 1993: Feast Green beast..., vs-33-34, p. 185).

As imagens impregnam e flutuam por entres as colunas do templo e a memória as celebra reaquecendo-nos e conservando-nos presos e disfarçados de acordo com o tempo às paredes da gruta. Depurá-las com o olhar selvagem e xamânico da mandala que tem o brilho do diamante na escuridão é o grito do mito que sai do peito do homem histórico.

E essas imagens dentro de um contexto social como representações plasmam, formam-se num processo de criação estética que é capaz de transformar as percepções e as experiências de seus leitores ou espectadores. Chartier, dentro de um contexto explicativo da noção de “energia social” de Greenblatt, explica que

por un lado, lo que capta la escritura literaria es la poderosa energia de los lenguajes, ritos y prácticas de del mundo social. Múltiples son las formas de las negociaciones que permiten semejante captura estética del mundo social: la apropiación de los lenguajes, el uso metafórico o material en el caso del teatro de los objetos de lo cotidiano, la simulación de los ceremonias y discursos públicos. Por otro lado, la energía transferida en la obra literaria [...] vuelve al mundo social a través de sus apropiaciones por sus lectores y espectadores. (CHARTIER, 2006, p. 8).

Podemos inferir que a angústia e o mito como criação em sua forma desdobrada esteticamente e metaforicamente através de uma obra literária se instala no olhar do espectador que o vive em seu cotidiano. Essa força estética faz recapitular nos leitores ou espectadores arquétipos que pertencem a outros tempos históricos. Assim o passado se interioriza dentro do presente numa forma estética. As angústias do passado se desenrolam circulando, desdobrando em potências de ritos, linguagens, criações e práticas sociais que criam identidades no presente e

ésta primera figura de la presencia del pasado dentro del presente establece una contemporaneidad entre las incertidumbres o las aspiraciones del público y la inestabilidad del sentido de la historia tal como la “presentifica” la obra estética” (CHARTIER, 2006, p. 11).

Mas, se o passado se presentifica, assim, tem sua contemporaneidade, e aprendendo a vê-la, a possibilidade de redenção messianicamente se intensifica como diria Benjamin.

Quando Agamben diz que o poeta como contemporâneo é a fratura, aquilo que impede do tempo compor-se; e o sangue é que deve suturar essa quebra, ele nos fornece dois conceitos de contemporaneidade. Uma que, de forma contemporânea ele retira de Nietzsche,

em que Roland Barthes a resume como “o contemporâneo é o intempestivo”, ou seja, é uma relação intempestiva que se tem com seu tempo, é uma tomada de posição em relação ao seu presente, ou seja,

o contemporâneo não é aquele que vive num outro mundo, e sim o que se faz ser contemporâneo é essa relação singular que adere, mas distancia numa “dissociação e um anacronismo”, pois quem coincide muito com sua época não a consegue capturar, não consegue fixar o olhar ou vê-la. Outra definição é a de que “o poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo” (AGAMBEN, 2010, p. 62).

Fixar o olhar no sorriso patológico do seu século, portanto, “*contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...] Contemporâneo é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas de seu presente.*” (AGAMBEN, 2010, p. 62-63).

Sociedade moderna que ignora a origem das coisas, acontecimentos, devido à visão mediática do sentido de viver e não se acostuma a aprender com suas experiências. Sertão que revela em suas dobras o movimento da história, as inter – relações em séries e acontecimentos. Na introdução de seu livro “Tudo que é sólido desmancha no ar” Berman diz que

existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. (BERMAN, 1986, p. 15).

Em meio a esse turbilhão, uma massa disforme caminha e cada transformação ocorrida modela novas formas, fazendo com que se distancie cada vez mais de si e de sua forma original, pois ainda diz Berman, ao “*passar por isso, tal sentimento engendrou inúmeros mitos nostálgicos de um pré-moderno Paraíso Perdido.*” (BERMAN, 200, p. 15). Início e fim sempre entrelaçados nas obscuridades do interior da caixa de Pandora, libertados todas as consequências, o que resta é um sabor de nostalgia e de esperança mitológica do tempo perdido. O que é eterno se engalfinha com o perecível, a liberdade se mescla nas rugas das necessidades que exigem transformações. Nascimento e morte, assim o homem tem tentado

sobreviver degustando em cada curva do tempo, em cada muralha que ele depara e intenta imprimir suas digitais rupestre em sua imortalidade mitológica.

E mais uma vez a palavra vem à tona: super-homem. Berman diz que Fausto (Goethe) diante de todo o seu conhecimento interno e visionário, porém passivo, busca e almeja transbordar essa abundância em conhecimento ativo. Para isso, invoca o Espírito da Terra, que aparece e ri dele, escarnece de suas aspirações cósmicas de *Ubersch* (Super Homem), e o questiona por que não lutava para ser um *Mensch* (homem), um autêntico ser humano? Para Berman a metamorfose desse símbolo (Super Homem) que Goethe traz à tona não é tanto para expressar a luta titânica do homem moderno, mas sugerir que essa luta está mal colocada. E esses problemas não eram apenas seus, dramatizam toda a conjuntura e estrutura que se vivia no período que foi escrito, onde a sociedade europeia anterior à Revolução Francesa e Revolução Industrial era fechada e estagnada. O Fausto é produto de uma cisão, dividido entre vida interna e externa. Sua abundância e dinâmica interna de conhecimento (porém, conhecimento passivo, contemplativo) se deparavam com a estagnação de uma sociedade atrasada (porém conhecimento ativo). Assim, diante do dilema a figura de Mefistófeles aparece para representar os paradoxos da força e da criação, pois,

Fausto não será capaz de criar nada a não ser que se prepare para deixar que tudo siga o seu próprio rumo, para aceitar o fato de que tudo quanto foi criado até agora – e, certamente, tudo quanto ele venha a criar no futuro – deve ser destruído, a fim de consolidar o caminho para mais criação. Essa é a dialética que o homem moderno deve apreender para viver e seguir caminhando; e é a dialética que em pouco tempo envolverá e impelirá a moderna economia, o Estado e a sociedade como um todo. (BERMAN, 2000, p. 48-49)

Em nossa sociedade moderna essa equação se inverteu, a vida externa é abundante, dinâmica e a vida interna se estagnou. A luta ainda está mal colocada, diante de Super-homens e Super-heróis de vitrine. Por isso surgem tantas “identidades”, como refúgio, e abrigo, uma busca pela autenticidade. O pó e a secura da vida é a metamorfose da *kriptonita*, onde o mercado se torna extensão do homem fragilizado. As baixas pelo caminho são apenas leis da vida, portanto,

aceite a destrutividade como elemento integrante da sua participação na criatividade divina, e você poderá lançar fora toda culpa e agir livremente. Nada de sentir-se inibido pelo freio da dúvida moral: *Deveria* fazê-lo? Na ampla estrada do autodesenvolvimento, a única questão vital é: *Como* fazê-lo? (BERMAN, 2000, p. 49).

Esse “como fazê-lo” se torna cada vez mais dinâmico, veloz, “*mais “verdadeiro homem” – mais masculino, mais sexual.*” (BERMAN, 2000, p. 50). Violentador e dominador, mefistofelicamente metamorfoseado em temas luxuriantes. Portanto, criam-se vínculos para

justificar seu domínio. Fornecem os bens; satisfazem a energia sexual e agressiva sempre que o elevado nível de vida não basta para reconciliar as pessoas com suas vidas e seus governantes, a “engenharia social” da alma e “ciência de relações humanas” fornecem a necessária catex libidinal. Na sociedade afluyente, as autoridades raramente se veem forçadas de seus súditos. (MARCUSE, 1999, p. 13).

Entretanto, a contradição se torna justificável e aparentemente oculta entre as mercadorias de consumo. E os mitos são metamorfoseados e novos mitos são criados em função dessa libido voltada para a mercadoria. Assim se compreende porque a liberação sexual na década de sessenta foi acatada pelos meios de poder, pois, percebendo que criar os meios das pessoas se satisfazerem sexualmente criariam também meios de dominá-las.

Então, como atingir a emancipação, libertar-se dessas prisões que parecem ter uma continuidade na história. Walter Benjamin surge, então, com sua crítica ao discurso do progresso e sua percepção de história descontínua, o autêntico instante, o tempo-de-agora que rompe a continuidade e faz sua revelação. Walter Benjamin utiliza fontes messiânicas (tradição judaica) e marxistas como inspiração para uma crítica do presente, mas consegue criar portas em cada uma dessas tradições.

Jim Morrison revelou em sua poesia o seu olhar em relação à potencialidade do momento em que estava vivendo, a potencialidade de outros tempos e ao mesmo tempo suas armadilhas e perigos. Seu olhar não era de um retorno a um passado libertador e sublime, mas resgate de uma sabedoria universal que se perdeu em meio a tantas mercadorias, contudo, possível de ser experimentada no presente. Não é uma apologia nostálgica do passado, pré capitalista ou pré alguma coisa “*é uma crítica ou um protesto relativos aos aspectos sentidos como insuportáveis e degradantes: a quantificação e a mecanização da vida, a reificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo.*” (LOWY, 2005, p. 18). Portanto, a poesia de Jim Morrison soma ao olhar de Benjamin que nos revela que nas descontinuidades, transformações que elaboram linguagens de tempos em tempos é possível resgatar suas revelações e atualizá-las no presente, no “tempo - do -agora” para uma crítica de emancipação.

Assim, para Benjamin o “tempo -de- agora”, como processo de realização, será sempre mola alavancadora para elevar-se do presente e poder resgatar do passado suas

revelações. A responsabilidade do presente urge, para Benjamin, uma visão mais crítica da história e não puramente estética.

O seu pessimismo e desconfiança em relação à história é o ato de criação e revelação contra um otimismo exacerbado e irresponsável da concepção do progresso. Por isso, Benjamin busca a experiência e as “correspondências” em Baudelaire, ou seja, as revelações que o passado depositou nele, constatando os “elementos culturais”, a experiência autêntica, a fusão da memória individual e coletiva, que o inspiraram sua recusa à catástrofe moderna: o homem autômato (a perda da memória), a degradação da experiência e uma vida esvaziada de sentido. Essa rememoração de dados e elementos culturais o proporcionou uma percepção e crítica maior em relação ao seu presente, compreender melhor e se posicionar melhor o que estava testemunhando em sua época. Se essa rememoração remete a um passado longínquo, mítico é porque a memória é alavancada pela consciência que revela o problema no presente, mas também a solução numa correspondência com a experiência do passado. Ou seja, tudo está, e tudo é aqui agora em sua imanência. A experiência, tal qual a “duração” de Bergson, ilustra para Benjamin, de acordo com Lowy, todos os momentos vividos, pois *“a experiência pertence à ordem da tradição, tanto na vida coletiva como na vida privada. Ela se constitui menos de dados isolados rigorosamente fixados pela memória, que de dados acumulados, quase sempre inconscientes, que nela se concentram.”* (BENJAMIN apud LOWY, 1990, p. 193).

Benjamin consegue com ousadia aglutinar e resgatar das forças (materialismo histórico, teologia messiânica romântica e judaica) a experiência autêntica de emancipação e transformação para a realização no presente. A consciência histórica é a revolução ou redenção no instante da revelação que leva a realização e interrupção do curso da história e do mito do progresso. Como ele diz *“Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado.”* (BENJAMIN, 2012, p. 46). Sua percepção coloca em evidência objetiva a irresponsabilidade dos que cultuam e manipulam a concepção de progresso. E aqui repito o poema que mostra esse grito de vida contra toda essa insanidade de domínio e poder em todos os setores da vida chamada moderna. *“Reunimo-nos no interior deste antigo / & insano teatro / para propagarmos o nosso desejo pela vida.”* (MORRISON, 1993, p. 17).

A poesia de Jim Morrison possui tal qual a poesia de Baudelaire, os fragmentos desunidos de uma verdadeira experiência histórica, portanto torna-se uma correspondência para se compreender o seu período e chave para compreensão de outros. E como diz Menezes (2013), quando Baudelaire percebeu que a liberdade era falsa e ele era apenas mais uma

mercadoria, sua poesia se torna um brado de horror. Inflado desse terror e olhar selvagem, em seu crânio são eriçadas bandeiras e movimentos de insubordinação. Para Andre Breton, coloca Menezes, só o olhar selvagem funciona bem, pois o olho máquina se ajusta ao olhar da nova perspectiva e percepção moderna e quase perde a capacidade de produzir lágrimas e assim é incapaz de se indignar. Imagens que são reproduzidas por Jim Morrison que vislumbra com seu olho primitivo (que está mais próximo da natureza das coisas) o seu redor e as lança no éter de seu eterno presente a poesia.

Jim Morrison viveu como poucos as mazelas dessa sociedade moderna, banhou-se nas águas do rio Letes e caminhou por entre holofotes e labirintos da fama, essa dama de mil faces e corpo sedutor. Vestiu-se para a festa, dançou, se embebedou com os olhares e o verde dos dólares, se fez da casa, abriu as asas num voo de Ícaro, e percebeu que era um estrangeiro naquela terra. Foi para Paris, em 1971, a cidade luz, na intenção de buscar sua redenção, tarde demais, em sua lápide a frase em grego, escolhida por seu pai o Almirante Morrison, diz: “fiel ao seu destino.”

Jim Morrison foi estrangeiro que subverteu os códigos e os inverteu em autor em si, em sol, em lá, em mi, em musicalidade universal, assim, fazendo raízes afluírem e flutuarem, escapando de uma territorialidade forçada. Elas nos remetem a novas buscas, a novos encontros e novas fugas, onde nesse sertão seres metamorfoseados em monstros urbanóides se arrastam pelos meandros secos (drenados) do cotidiano. A voz se perde, e tal qual Kafka, *“Foucault, a seu turno, usou a filosofia para escrever sobre a morte do sujeito, a morte do homem, sobre os modos de subjetivação e a construção de si.”* (GALLO, 2004, p. 84). Mas, os gritos e trilhas ficam como portas que também in-ventam no ato da criação a potencialidade libertadora. A morte de Deus, a morte do sujeito são transfigurações do mito nas entrelinhas do cotidiano que só serão compreendidas na dessacralização onírica, pois, assim o sonho terá o seu significado

O fim do sonho
será quando
tiver significado

todas as coisas mentem
Buda perdoar-me –á
Buda sim
(MORRISON, 1993: The end of the dream, vs-1-6).

E o sonho ainda não acabou, pois, é fugidio de acordo com as necessidades criadas, onde todas as coisas mentem em galopantes e flutuantes masmorras de bandeiras que

tremeluzem religiosamente em posição de salvação. Mas, depois que se torna alquimista do olhar e consegue separar as mentiras, dissolver e reunir como consciência e compreensão dos aspectos da condição humana a busca se torna um processo orgânico que a vida nos injeta com inspiração búdhica redentora. E Jim Morrison sabia que o que importa a Buda é o caminho, pois cada instante é a possibilidade do abrir portas para iluminação, enquanto no cristianismo o caminho é pecaminoso e a porta e o perdão ou não, estão no final. Por mais que Jim Morrison não quis participar das meditações no início como os outros integrantes da banda, preferindo o xamanismo e as drogas, depois o álcool, é porque o xamã foi a primeira figura a se colocar na sociedade humana como personalidade individual em sua estranha maneira mágica de ver as coisas.

Porque na realidade não sabemos lidar com nossa memória e nossa própria história, ficamos aquartelados e lutamos até a morte em nossas cômodas barricadas, esperando os nossos salvadores. Perdemos a ligação íntima com as coisas, ou seja, a experiência de adentrar a nossa natureza íntima. Enquanto não compreendermos que questões como o mito em seus voos metafóricos e o xamanismo são mais realizações humanas que culturais, nossa história não apresentará nada de novo dentro do contexto de emancipação. Enquanto não aprendermos com os gritos do passado representados na arte de tantos artistas, esses gritos reproduzirão vendavais no presente. É preciso o olhar histórico, mas com um olhar alquímico, com um olhar selvagem e intempestivo para arrancar o brilho da escuridão. É preciso um olhar não-histórico de alquimista, como o poeta que vivencia sua dor e seu tempo, arrancando dele a contemporaneidade de todos os tempos no arrebatamento do viver. Como o xamã que faz ligação desse mundo com outros mundos e extrai dele a cura para si, porque ele sabe que é doente, e assim, para os demais. É imprescindível compreendermos melhor os desejos e o que estão por trás deles na fabricação de histórias. Existe uma minoria que entende e procura tirar proveito para dominar e outra minoria que também entende, mas sabe que o caminho é individual e deixa trilhas para sair dessa realidade histórica.

Vivemos um momento de boom econômico (mesmo que todos falem em crise) e tecnológico, da mesma forma que ocorreu na década de sessenta (em outra espiral), só que eles reagiram e renegaram as falácias das promessas vãs em prol da liberdade. O que é possível aprender com eles? Nós acomodados em nossos empregos nos tornamos incapazes de reagir, pois, disseram que temos liberdade e a trocamos por segurança. Vivemos um momento em que a angustia em forma de depressão se propaga como a peste espanhola dizimando a vontade de se indignar e levantar e lutar para viver algo diferente, porque nos

falta o conhecimento mais íntimo da natureza das coisas. Somente com nossa narrativa linear dos fatos estamos perpetuando os grilhões do passado e perdendo a possibilidade de cura.

Imitar Jim Morrison é carregar os seus sonhos, delírios, erros e acertos em uma mesma camisa de força onírica e identitária. Desmitificar e desmistificar Jim Morrison é buscar compreender melhor nossas imagens oníricas que se instrumentalizam em identidades (perceber assim suas fragilidades) e, portanto compreender melhor esse período riquíssimo da contracultura na década de sessenta com seus pontos positivos e negativos. Mas, ao mesmo tempo em que se desmitifica e compreendem-se os grilhões do mito (e seus aspectos positivos), percebem-se também as armadilhas da história (e seus aspectos positivos), com isso possibilita-nos de perceber o cruzamento (maior equilíbrio) entre o homem mitológico e o homem histórico. Mas, somente com a vida para se aprender, pois, o saber não é maior que ela. Reconciliar com a vida em sua terribilidade e sublimidade é o grande desafio do mito. Reconciliar com a vida no presente a sublimidade e a terribilidade do passado é o grande desafio da história. Esse é o despertar da história e consequentemente a sua salvação, já que se salva esse elo entre as gerações faz da história uma narrativa mais próxima e mais humana e não uma anedota, pois, se isso reflete no que passamos em sala de aula, refletirá no que podemos fazer para construção de um viver com melhores condições humanas. Ou isso é um mito? Poetas uni-vos...

Obrigado, senhor
Pela luz branca que cega
Uma cidade surge dos mares
Tive uma dor de cabeça atroz
da qual é feito o futuro.
(MORRISON, 1993: Thank you ó Lord, vc-1-5, p. 207).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFIAS

ABENSOUR, Miguel. **O novo espírito utópico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Editora da Unochapecó, 2010.

AMADO, Janaína. **Construindo mitos: a conquista do oeste no Brasil e nos EUA**. In: PIMENTEL, Sidney Valadares; AMADO, Janaína (Org.). **Passando dos limites**. Goiânia: Editora da UFG, 1995.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História – A arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo, SP: Difel – Difusão Editorial S.A., 1985.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **A arte da vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2010.

_____. **O Capitalismo como Religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem. (1915-1921)**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BLAKE, William. **O casamento do céu e do inferno & outros escritos**. Floresta, RS: L & PM Editores, 2007.

BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do Mito**. Com Bill Moyers. Rio de Janeiro: Palas Athena, 1993.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2013.

_____. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2004.

CANTINHO, João Maria. Cosmopolitismo em Walter Benjamin: entre o apelo da revêrie e a experiência do choque. In: MENEZES, Marcos Antônio de. Murilo Borges Silva. **Escrita na Água: história, sociedade e cultura**. Curitiba, PR: Editora CRV, 2014.

CERTEAU, Michel. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. São Paulo: Autêntica, 2011.

CHARTIER, Roger. El pasado em El present: literatura, memória, historia. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 7-19, jul.-dez., 2006.

COELHO, Teixeira. **O que é Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos; n. 4).

COMFORT, David. **O livro dos Mortos do Rock**. Revelações sobre a vida e a morte de sete lendas do rock'n'roll. São Paulo: Aleph, 2010.

COURTINE, Jean-François. **A tragédia e o tempo da história**. São Paulo: Editora 34, 2006.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DETIENNE, Marcel. **Mestres da verdade na Grécia Arcaica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DOSSE, François. **A história**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp (FEU), 2012.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Editora Mercuryo Ltda, 1992.

FONG-TORRES, Ben. **The Doors por The Doors**. Rio de Janeiro: AGIR, 2010.

FOWLIE, Wallace. **Rimbaud e Jim Morrison**. Os poetas rebeldes. Rio de Janeiro: Campus, 2005.

GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, Edson (Org.). **Kafka, Foucault: sem medos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

GAY, Peter. **Represálias selvagens. Realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann**. São Paulo: Companhia das Letras; Editora Schwarcz, 2010.

GILMORE, Mikal. **Ponto final**. Crônicas sobre os anos 1960 e suas desilusões. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas sinais**. São Paulo: Editora Scharcz, 1989.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. São Paulo: Circulo do Livro AS, 1972.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**. O breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção. O céu e o inferno**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente: sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs.). **Walter Benjamin. Rastro, aura e historia**. Belo Horizonte: Editoraufmg, 2012.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl G. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam. MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2014.

KELEMAN, Stanley. **Mito e Corpo**. São Paulo: Summus, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Editora PUC - Rio, 2012.

LEVY, Nelson. **Crítica e utopia**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

LEVY, Tatiane Salem. **A experiência do fora. Blanchot, Michel Foucault, Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LEMINSKI, Paulo. **Metaformose. Uma viagem pelo imaginário Grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo**. Ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das Teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LORENZ, Konrad. **A demolição do homem – crítica à falsa religião do progresso**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MARCUSE, Herbert. **O fim da Utopia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MARQUES, Marcelo Pimenta; BARRETO, Marco Heleno; VIEGAS, Sônia; VIEGAS, Anna Maria. **Mito**. Caderno de Textos, Belo Horizonte, n. 2, 1994.

MARSICANO, Alberto. **Jim Morrison Por Ele Mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1991.

MENEZES, Marcos Antonio. **O poeta da vida moderna**: história e literatura em Baudelaire. Curitiba: CRV, 2013.

MILLER, Henry. **A hora dos assassinos**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

MORRISON, Jim. **Uma oração americana e outros escritos**. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 1986.

_____. **Os mestres e as criaturas novas**. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 1987.

_____. **Últimos escritos**. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim; Edição 347, 1993.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

MUGGIATI, Roberto. **O grito e mito**. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

_____. **ROCK – Da Utopia à incerteza (1967-1984)**. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção Tudo é História; v. 2).

MULLER, Hervé. **Jim Morrison para lá dos Doors**. Coimbra, Portugal: Centelha, 1983. (Coleção Rock On 1).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Da utilidade e do inconveniente da história para a vida**. São Paulo: Escala, s/d.

_____. **Genealogia da moral**. São Paulo: Schwarcz, 2012. (Companhia de Bolso).

_____. **A origem da tragédia**. São Paulo: Editora Moraes, S/d.

_____. **Ditirambos de Diónisos**. São Paulo: Guimarães Editores, 1986.

_____. **A visão Dionisiaca do Mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PATRIOTA, Rosangela. **História - Performance - Poesia**: Jim Morrison, O Xamã da Década de 1960. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2001%20-%20Rosangela%20Patriota.pdf>.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PESAVENTO, Sandra Jathay. História e literatura: uma velha-nova história. In. COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Org.). **História e Literatura**: identidades e fronteiras. Uberlândia: EDUFU (Editora da Universidade de Uberlândia), 2006.

PETRONÍLIO, Paulo. **Gilles Deleuze e as dobras do sertão**. Goiânia: Kelps, 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINTO, Débora Morato. **Consciência e memória**. Coleção dirigida por Marilena Chauí e Juvenal Savian Filho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

PUENTE, Fernando Rey. **O tempo**. Coleção dirigida por Marilena Chauí e Juvenal Savian Filho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In. SALOMON, Marlon. **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

REZENDE, Marcos Coroli. **Dezoito Cantos Nahuatl**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

REVEL, Jean-François. **Nem Marx nem Jesus**. São Cristovão, RJ: Artenova, 1973.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

RIMBAUD, Jean-Nicolas Arthur. **Uma temporada no inferno & iluminações**. Trad. Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

RUSEM, Jorn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. In: SALOMON, Marlon (Org.). Chapecó, SC: Argos – Editora Unochapecó, 2011.

SANTOS, Marcel de Lima. **Jim Morrison – o poeta-xamã**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SCHILLER, Friedrich. **Sobre a educação estética**. São Paulo: Editora Herder, 1963.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. São Paulo: Landmark, 2008.

SOUZA, Nilson Araújo de. **Ascensão e queda do Império Americano**. São Paulo: Hucitec; CPC-UMES/MANDACARU, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre; PIERRE, Vidal-Naquet. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, S/D.

WILLER, Claudio. **Os Rebeldes**: geração Beat e anarquismo místico. Porto Alegre: L&PM, 2014.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. **1968** – Eles só queriam mudar o mundo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

[https://pos-historia.historia.ufg.br/uploads/113/original_Fran%C3%A7ois_Hartog_-_Regime_de_Historicidade_\(1\).pdf](https://pos-historia.historia.ufg.br/uploads/113/original_Fran%C3%A7ois_Hartog_-_Regime_de_Historicidade_(1).pdf).