



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Álvaro de Sousa Coelho

**A mágica é a fonte dos caminhos: a experiência artístico-psicodélica de Lula
Côrtes como reencantamento do mundo (1970-1975)**

Campina Grande – PB

2025

Álvaro de Sousa Coelho

**A mágica é a fonte dos caminhos: a experiência artístico-psicodélica de Lula Côrtes
como reencantamento do mundo (1970-1975)**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal de Campina
Grande como requisito parcial para a obtenção do título
de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento
Coorientadora: Prof. Dra. Michelly Pereira de Sousa
Cordão

Campina Grande – PB

2025

C672m Coelho, Álvaro de Sousa.
A mágica é a fonte os caminhos: a experiência artístico-psicodélica de
Lula Côrtes como reencantamento do mundo (1970-1975) / Álvaro de
Sousa Coelho – Campina Grande, 2025.
136 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de
Campina Grande, Centro de Humanidades, 2025.
"Orientação: Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento, Profa. Dra.
Michelly Pereira de Sousa Cordão."

Referências.

1. História. 2. Lula Côrtes. 3. Cultura e Sociedade. 4. Psicodelismo. 5.
Reencantamento do Mundo. I. Nascimento, Celso Gestermeier do. II.
Cordão, Michelly Pereira de Sousa. III. Título.

CDU 94(043)

Álvaro de Sousa Coelho

A mágica é a fonte dos caminhos: a experiência artístico-psicodélica de Lula Côrtes como reencantamento do mundo (1970-1975)

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 26 de fevereiro de 2025 pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Michelly Pereira de Sousa Cordão, Dr.(a)
Coorientador(a)

Prof.(a) Alarcon Agra do Ó, Dr.(a)
Instituição Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

Prof.(a) Antonio Clarindo Barbosa de Souza, Dr.(a)
Instituição Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

*À Tuit, que, em sua inocência, me
convence que a vida é, de fato,
mágica.*

AGRADECIMENTOS

Começo estes modestos e apressados, mas sinceros, agradecimentos citando àquele que me orientou durante todo o desenvolvimento deste trabalho, mas que lamentavelmente não pôde estar presente na defesa final, por estar de licença médica. O professor Celso, cuja admiração nasceu nos tempos de graduação – que já me aparecem distantes na memória – pelo zelo com que ensinava, e cresceu ainda mais quando descobri o cuidado com que orientava. Nossas conversas foram poucas, mas cheias de significado, bastando-me para entender o caminho a seguir e, às vezes, para questionar por que certos caminhos existem (sobretudo os burocráticos). Mais do que um orientador, foi presença que amparou, instigou e tornou este trabalho menos árduo, mais leve, mais possível.

Mas o que mais me marcou, no entanto, foi o dia em que saí do cineclubes Timbu (aliás, também agradeço aos cineclubes Timbu e Memorial) e, como de costume, fui ao espetinho, tomar cerveja e cachaça (também agradeço ao espetinho, às cervejas e principalmente às cachaças). Lá, encontrei Celso, sozinho, com um copo na mão. Por uma noite, rompemos aquele vínculo que antes parecia ser apenas institucional e fomos grandes amigos.

Diante desse impasse da licença de Celso, convidei a professora Michelly, também coordenadora do curso, para assumir seu lugar na reta final; só assim conseguiria defender a dissertação em tempo hábil. Michelly esteve sempre por perto, oferecendo auxílio no que lhe cabia e indo além, tornando-se peça essencial não só para este trabalho, mas para todo o Programa. Talvez, sem seus esforços, eu nem tivesse conseguido uma bolsa; talvez este trabalho não fosse o que sonhei que fosse. O certo é que, graças a ela, pude me dedicar a ele por inteiro.

Também lembro daqueles que ajudaram a dar forma a este trabalho. Aos professores Alarcon e Clarindo, que compuseram a banca, sou grato pelo apoio e pelas contribuições ao longo do tempo. Alarcon cruzou meu caminho “por acaso”, mas logo se tornou presença querida. Sempre gosto de ouvi-lo, mesmo que suas piadas sejam péssimas. Já Clarindo, tenho é medo. Mas, ao contrário do que imaginei, e do que ele mesmo deixou supor ao indicar que ia me massacrar, suas ponderações vieram com moderação e de maneira leve.

Cabe, ainda, uma menção ao meu ex-orientador da graduação, Gervácio, que teve participação importante na minha trajetória pré e pós-ingresso no mestrado. Foram muitas as indicações e conversas que sempre me ofereceram importantes *insights* para minha formação.

Fechada a primeira página de agradecimentos e saindo deste ambiente acadêmico, devo lembrar das duas pessoas mais importantes para mim: mãe e pai, Alda e Enoque. Porque, antes de tudo, vem o amor. E nenhuma palavra basta para dizer o quanto os amo. Sei que eles sabem. Sei que sentem. Esta dissertação só existe porque eles me deram tudo: apoio, coragem, mundo. E tudo que faço, faço também por eles. Agradeço por serem quem são e por me ensinarem tanto. Todos os dias.

Aí vem Manu. (Acho que só Manu e uns poucos gatos pingados vão ler este troço.) Minha irmã. Por mais que eu busque independência, tenho que reconhecer: muito do que sou veio dela. Durante este período de escrita – para mim marcado por experimentos, mudanças e viagens, Manu esteve. Como sempre esteve e como sei que sempre estará.

E os tantos amigos. Acho que nada me é tão sagrado quanto todos eles. A convivência em Campina me fez muito bem. Afetivamente, me sinto realizado. Agradeço aos passeios de bicicleta planejados mas não concretizados com Aciole (agradeço também às bicicletas, especialmente à Frankenstein). Agradeço às bebedeiras não planejadas, mas sim concretizadas, com Aciole, Caio, Tusão, Gabriel e os Arthurs 2 e 3; às partidas de xadrez com Matheus e com tantos outros, seja na UFCG, na UEPB ou nos torneios; às mentiras e tirações de onda de Miguel; às conversas que desejaria que durassem uma vida com Tatá. Aos amigos que construí no Capri: Luíza, Cris, Mateus, Mari e, por que não, Athos? Aos meus colegas de turma, que, claro, tornaram-se mais, Danilo e Mikhail Brochov. E à todos os pequenos momentos com aqueles que cruzaram meu caminho – nas ruas, nos bares, nas festas, na vida.

No entanto, dentre tantas pessoas, talvez a que esteve mais próxima de mim neste período seja Jessiquinha. De cerca de um ano morando em Campina, ela foi quem sempre esteve ao meu lado. Para onde quer que eu fosse, estava comigo. Contava comigo. Ela é parte essencial de tudo, marcada para sempre na minha vida.

Por fim, não desejo que essas palavras sejam a única ponte entre mim e aqueles que mencionei. Que minha admiração se revele nos gestos, nos olhares, nos pequenos momentos que dizem mais do que qualquer linha escrita. E que aqueles que aqui não aparecem não pensem que o amor se mede por palavras – ele transborda no que se vive, no que se compartilha. Nem sempre consigo expressar meus sentimentos como gostaria ou como se espera, mas, à minha maneira, busco semear carinho, gratidão e afeto por onde passo.

Ah, sim. agradeço à Lula Côrtes. Por tantos ensinamentos. Por tantas horas o ouvindo, o lendo e o admirando. Por tantas noites aprendendo a despertar o meu sonhar. Por tantas noites sonhando. E por não querer acordar.

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise de parte da obra do multiartista Lula Côrtes – priorizando suas produções literárias, especialmente *Rarucorp* (1971), *Hábito ou Vício* (1972), *O Livro das Transformações* (1975) e a produção literária posta no encarte do *Paêbirú* (1975) – sob a perspectiva de um conceito central: o de *reencantamento do mundo*. Este conceito refere-se a uma tentativa de resgatar a magia, o encanto e os valores que foram apagados pela modernidade. Portanto, o leitor acompanhará fragmentos da vida de Lula Côrtes e encontrará uma exposição de seus textos, seja em prosa ou poema, conjuntamente a suas relações com os ideais contraculturais e as crenças utópicas dos anos 1970. Quer dizer, ao dialogar com o conceito exposto, sua obra, com o auxílio de substâncias psicodélicas, insere tentativas românticas e revolucionárias de se transformar os valores da sociedade, dialogando com as profundezas da existência ao fornecer novas visões, formas de vida, caminhos e maneiras de se experienciar o mundo. Alguns dos valores promovidos são: o *reencantamento da natureza*, visto que a natureza, no capitalismo, é vista como algo a ser destruído e transformado em lucro, mas, na obra de Lula, mostra-se um lugar encantado que carrega uma magia intrínseca a partir de uma renovação cíclica; uma valorização das constantes transformações em detrimento de se fixar em algo; o enaltecimento do sonho; o reconhecimento da dualidade da existência, que aceita o mal como parte da natureza humana; os caminhos direcionados ao desconhecido, assumindo que nem tudo pode ser explicado pela razão, bem como que o encontro com o indefinido revela maravilhas; e, a valorização do indivíduo frente a atomização social. No fim do trabalho, as obras de Lula Côrtes elaboradas nos anos 1990 – *Lula Côrtes & Má Companhia* (1996) e *A Vida Não é Sopa* (2006) – também serão analisadas, pois contém fortes elementos de desilusão frente a não transformação desses valores almejados nos anos 1970.

Palavras-chave: Lula Côrtes; psicodelismo; reencantamento do mundo.

ABSTRACT

This paper proposes an analysis of part of the work of multi-artist Lula Côrtes – prioritizing his literary productions, especially *Rarucorp* (1971), *Hábito ou Vício* (1972), *O Livro das Transformações* (1975) and the literary production published in the booklet of Paêbirú (1975) – from the perspective of a central concept: that of *re-enchantment of the world*. This concept refers to an attempt to rescue the magic, enchantment and values that had been erased by modernity. Therefore, the reader will follow fragments of Lula Côrtes' life and will find an exposition of his texts, whether in prose or poems, together with their relationships with the countercultural ideals and utopian beliefs of the 1970s. In other words, by dialoguing with the concept exposed, his work, with the help of psychedelic substances, inserts romantic and revolutionary attempts to transform the values of society, dialoguing with the depths of existence by providing new visions, ways of life, paths and ways of experiencing the world. Some of the values promoted are: the *re-enchantment of nature*, since nature, in capitalism, is seen as something to be destroyed and transformed into profit, but, in Lula's work, it is shown as an enchanted place that carries an intrinsic magic based on a cyclical renewal; an appreciation of constant transformations to the detriment of being fixed on something; the exaltation of dreams; the recognition of the duality of existence, which accepts evil as part of human nature; the paths leading to the unknown, assuming that not everything can be explained by reason, as well as that the encounter with the indefinite reveals wonders; and, the valorization of the individual in the face of social atomization. In the end of the paper, the works of Lula Côrtes produced in the 1990s – *Lula Côrtes & Má Companhia* (1996) and *A Vida Não é Sopa* (2006) – will also be analyzed, as they contain strong elements of disillusionment in the face of the non-transformation of these values sought in the 1970s.

Keywords: Lula Côrtes; psychedelia; re-enchantment of the world.

LISTA DE FIGURAS/IMAGENS

Figura 1 – Alguns símbolos da Pedra do Ingá ¹	12
Figura 2 – Capa e contracapa de <i>Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol</i> (1975) ²	14
Figura 3 – Frase final de <i>A Chamada</i> (1975) ³	20
Figura 4 – Lula Côrtes com seu tricórdio ⁴	23
Figura 5 – Ilustração de Lula Côrtes.....	30
Figura 6 – Fotografia localizada em <i>Rarucorp</i>	56
Figura 7 – Primeiro trecho de <i>Rarucorp</i>	57
Figura 8 – Segundo trecho de <i>Rarucorp</i>	57
Figura 9 – Capa de <i>Satwa</i> (1975).....	60
Figura 10 – Capa e Contracapa de <i>No Sub Reino dos Metazoários</i> (1973) ⁵	61
Figura 11 – Capa de <i>Ave Sangria</i> (1974) ⁶	62
Figura 12 – Estrutura de <i>O Livro das Transformações</i>	65
Figura 13 – Capa de <i>Flaviola e o Bando do Sol</i> (1976) ⁷	67
Figura 14 – O passar das páginas em <i>Sr. N.</i>	94
Figura 15 – Capa de <i>Rosa de Sangue</i> (1980) ⁸	118
Figura 16 – Capa de <i>O Gosto Novo da Vida</i> (1981) ⁹	119
Figura 17 – Capa de <i>Bom Shamkar Bolenath</i> (1988) ¹⁰	121
Figura 18 – Capa de <i>Lula Côrtes & Má Companhia</i> (1996) ¹¹	123
Figura 19 – Capa de <i>A Vida Não é Sopa</i> (2006) ¹²	123

1 Disponível em: <<https://universodosparques.com.br/pedra-do-inga/>>. Acesso em 03: set. 2024.

2 Disponível em: <<https://radios.ebc.com.br/artes-clube/2023/08/o-clube-do-vinil-traz-o-album-raro-paebiru-de-1975>>. Acesso em: 03 set. 2024.

3 As figuras 3, 5, 6, 7, 8, 12 e 14 são do acervo do autor.

4 Disponível em: <<https://medium.com/zumbido/um-som-pesado-c3ad55832>>. Acesso em: 16 set. 2024. Também para a figura 9.

5 Disponível em: <<https://melomano.com.br/produtos/marconi-notaro-no-sub-reino-dos-metazoarios-1973/>>. Acesso em: 18 set. 2024.

6 Disponível em: <<https://medium.com/@brunoascari/ave-sangria-ave-sangria-27cd5f398707>>. Acesso em: 18 set. 2024.

7 Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/01/27/unico-album-de-flaviola-e-o-bando-do-sol-ganha-reedio-em-lp-no-brasil.ghtml>>. Acesso em: 19 set. 2024

8 Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/06/23/album-de-lula-cortes-rosa-de-sangue-desabrocha-ao-ser-relancado-em-lp-quase-40-anos-apos-edicao-original.ghtml>>. Acesso em: 03 out. 2024.

9 Disponível em: <<https://estilhosdiscos.com.br/produto/lula-cortes-o-gosto-novo-da-vida-1981/>>. Acesso em: 03 out. 2024.

10 Disponível em: <<https://boaviagemdiscos.com.br/produto/lula-cortes-e-jarbas-mariz-bom-shankar-bolenath>>. Acesso em 03 out. 2024.

11 Disponível em: <<https://soundcloud.com/jamymaj/lula-cortes-ma-companhia-meus-caros-amigos>>. Acesso em: 03 out. 2024.

12 Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/8619436-Lula-C3B4rtes-M3%A1-Companhia-A-Vida-N3A3o-%C3%89-Sopa>>. Acesso em: 03 out. 2024.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – SÃO VÁRIAS AS TRILHAS: LULA CÔRTEES E A CONTRACULTURA.....	24
1.1 – O raiar artístico no auge da contracultura.....	24
1.2 – Lula Côrtes: de roqueiro a <i>hippie</i>	26
1.3 – O desenrolar das tiras do véu do pensamento.....	30
1.4 – O psicodelismo como revolta à razão instrumental.....	37
1.5 – A trilha contracultural em direção ao desengano.....	42
CAPÍTULO 2 – A TRILHA ATÉ SUMÉ: A MAGIA DA CONTRACULTURA RECIFENSE.....	48
2.1 – As chegadas de Lula Côrtes e da contracultura em Recife.....	48
2.2 – <i>A Valsa dos Cogumelos</i> contra a repressão.....	52
2.3 – <i>AbraKadabra</i> , e a mágica se materializa.....	56
CAPÍTULO 3 – AS BÚSSOLAS PERDEM A RAZÃO! SE TODO LADO É NORTE REALMENTE: O DESENCANTO E O REENCANTO EM LULA CÔRTEES.....	69
3.1 – Desencanto: a alienação e a despersonalização das experiências humanas.....	69
3.1.1 – <i>Santo Amaro Sol</i> e os homens sendo mortos por suas próprias tramas.....	73
3.2 – Reencanto: <i>é preciso acabar com essa angústia diária</i>	82
3.2.1 – O encontro com a tarde: a natureza como força motivadora do mundo.....	85
3.2.2 – <i>Sr. N.</i> e o sonho de sonhar em paz.....	88
3.2.3 – <i>A Chamada</i> e a entrega ao indefinido.....	95
3.2.4 – <i>Parta como flecha em rios de incerteza: uma oferta para a experiência</i>	108
3.2.5 – <i>Paêbirú</i> e o êxtase do desconhecido.....	113
EPÍLOGO – DE QUE VALEU A CAMINHADA?: O DESENGANO EM LULA CÔRTEES.....	117
4.1 – Lula Côrtes: de <i>hippie</i> a roqueiro.....	117
4.2 – Desengano: <i>perdi a bússola e a vela está rasgada</i>	124
4.3 – <i>Balada para quem nunca morre</i>	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	134

INTRODUÇÃO

Pelo Vale de Cristal

Acredite se quiser

Um viajante lunar desceu no raio laser

E no radar

*Com sua barba vermelha desenha no peito a
Pedra do Ingá!*

Trilha de Sumé, do álbum Paêbirú (1975)

Era 1974 quando três então jovens – Lula Côrtes, Zé Ramalho e Katia Mesel –, atraídos por antigos inscritos e impulsionados por lendas e mistérios que cercavam aquele enigmático local, decidiram fazer uma série de visitas à Pedra do Ingá, um monumento arqueológico localizado na pequena cidade de Ingá, no agreste da Paraíba. Trata-se de uma pedra que possui desenhos, símbolos e inscritos encravados tão complexos a ponto de suas origens serem ainda desconhecidas, tendo sido teorizadas, cientificamente ou mitologicamente, diversas possibilidades sobre quem teria marcado a pedra e quais seriam suas intenções e significados.

Figura 1 – Alguns símbolos da Pedra do Ingá



Fonte: *Pedra do Ingá*, matéria para a página *Universo dos Parques*

Em Catoira e Netto (2018, p.59) são apresentadas diferentes significações e interpretações atribuídas aos desenhos ao longo da história. Essas interpretações vão desde a possibilidade de terem sido feitos por indígenas nativos de milênios atrás, como os Tupis ou os Cariris; por povos estrangeiros, como os navegantes fenícios; por intervenção de extraterrestres, que os teriam cunhado através de raios lasers; e até por seres lendários. Foi uma destas últimas que motivou os três jovens a se interessarem pelo local: a lenda de Sumé.

Naquele tempo, o Senhor dos Cristais vestiu sua mais bela túnica de opala e disse: Vinde irmãos, pois que ELE chegará agora. Virá do alto, em sua águia, despido de ódios e de medos. Virá com seus raios e sua arte e sua barba vermelha. Nos ensinará o trato das pedras e dos metais, o manejo dos sonhos e o mistério das sementes.

E eis que, em estando todos ao redor da pedra, ELE apontou no horizonte como uma estrela azul. Chegou suave e pousou, e houve silêncio.

A irmã cobra e o irmão calango tremeram e pensaram que nosso pai Sol e nossa Mãe Lua sejam louvados, pois que ELE, o irmão homem, chegou.

E o homem deixou sua águia, pisou o chão e disse: Aqui é um novo reino, começou uma nova eternidade. Tomou pela mão o irmão felino e saiu cortando o chão com seus instrumentos fantásticos e semeando uma nova vida.

Primeiro é preciso conhecer a água, sua profundidade é cósmica: Depois o fogo, o calor que é vida e explosão. O ar a força, a ação. A terra: Tudo e nada.

Depois ELE mostrou as coisas: “isso aqui é fibra” e desenhou o agave sobre a pedra. Assim fez com todas as coisas. Depois disse que se chamava SUMÉ.

Comeu alguns grãos, bebeu alguma coisa muito amarga e deitou-se no colo da senhora dos granitos. Partiu com a madrugada em busca do PAEBIRU.

Nos seus passos o rastro de sementes rumo ao Sul e ao Pacífico...

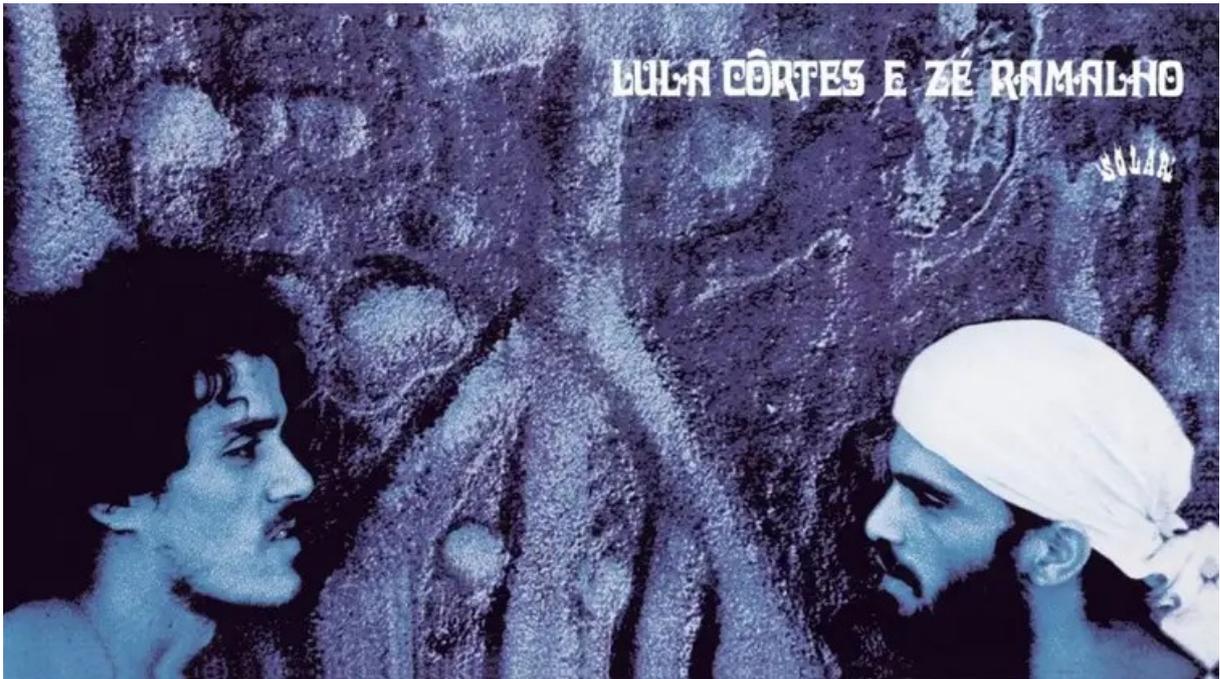
Raul Córdula, no *Paëbirú* (1975)

A figura de Sumé é um mistério que perpassa todo o continente americano, existindo diferentes narrativas sobre sua lenda. Uma delas – essa que expus – descreve Sumé como um ser de imensas barbas vermelhas que desceu dos céus para ensinar aos povos indígenas diversos conhecimentos até então desconhecidos, como a agricultura. Realizada essa tarefa, deixou mensagens na pedra e fez o tal “caminho da montanha do sol”, ou *Peabiru*, trilha que liga o oceano atlântico ao oceano pacífico, conectando a Paraíba com Machu Picchu.

Assim, essas lendas que cercam a Pedra do Ingá impulsionaram o trio a investigar os mistérios daquele local, tendo interesses mesclados entre misticismo e arqueologia, carregando muita ansiedade em seus nervos e com a mente sob efeito de psicotrópicos. Dessas incursões nasceu, em 1975, o álbum duplo *Paëbirú: Caminho da Montanha do Sol*, que traz o nome de Lula Côrtes e Zé Ramalho, com projeto gráfico por Katia Mesel.

No encarte do álbum encontram-se as letras das músicas que possuem letra, algumas fotografias da pedra e de alguns dos mais de 30 artistas participantes na elaboração do disco, os créditos dos responsáveis pela produção, pelas fotografias e pelas canções, e um texto escrito por Lula Côrtes, chamado por seu filho Nemo Côrtes de “Manifesto Paëbirú”, este sendo a produção literária de toda essa experiência.

Figura 2 – Capa e contracapa de *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol* (1975)



Fonte: *O Clube do Vinil* traz o álbum raro “Paêbirú” de 1975, matéria para o Portal EBC

No “Manifesto Paêbirú”, Lula Côrtes descreve seus primeiros contatos com a pedra e relata que, ao encarar seus símbolos, os jovens começaram a acreditar no que ele chama de “loucura verdadeira”: o mito se fazendo real. A “loucura”, isto é, a sensação que foge ao controle da razão, se dá por essas crenças lendárias serem irrealis na nossa sociedade contemporânea, recordando Weber (2005, p.32), que, analisando as mudanças nas atitudes e práticas surgidas da ascensão do capitalismo e do advento da modernidade, concluiu que as ações humanas e as instituições sociais passaram a se organizar cada vez mais de maneira calculada e sistemática, seguindo apenas princípios racionais. Dessa crescente racionalização, a sociedade passou por um processo de desencantamento, onde seu caráter mágico foi deslocado ou eliminado, não deixando espaço para elementos lendários ou míticos na vivência cotidiana. Foi nesse processo que as antigas explicações mitológicas e lendárias do mundo se transformaram em explicações irracionais.

Acontece que esse desencantamento moderno acaba representando toda a visão científica, lógica e burocrática da vida contemporânea, que se manifesta no nosso mundo – capitalista por excelência – de diversas formas, como na produtividade, eficiência e incessante busca pelo lucro colocadas acima dos valores subjetivos do humano. Isso leva à alienação do sujeito, cuja vida social se torna instrumentalizada e mercantilizada; ao modo que seu valor é medido por seu benefício econômico ou utilidade imediata, e não por seus valores intrínsecos ou afetivos, resultando em sua desconexão das relações sociais que sustentam a vida.

Sabendo disso, meu principal objetivo com este trabalho é discutir como, no Recife da primeira metade dos anos 1970, reagindo a essa sociedade desencantada, a turma que ficou conhecida como *psicodelia recifense*, neste trabalho encabeçada pela figura de Lula Côrtes, viveu uma fase que buscava uma visão de mundo mais mágica, aderindo ao *reencantamento do mundo* como modelo crítico de transformação dos valores da sociedade, mirando trazer de volta a magia e o encanto – valores antigos apagados pela modernidade – ao mundo. Sendo assim, por meio de uma linguagem altamente psicodélica, poética e subversiva, Lula propôs, como na experiência do *Paêbirú*, sentidos existenciais que rompessem com as “jaulas de aço” da razão instrumental, isto é, a estrutura alienante que aprisiona os indivíduos nas leis do sistema, que Weber definiu como sendo a nossa vivência cotidiana contemporânea.

O reencantamento como modelo crítico, aliás, é uma manifestação ascendida pelo Romantismo, que, como define Lowy e Sayre (1995, p.34), é uma visão de mundo de pura revolta contra a civilização capitalista moderna em nome de certos valores sociais ou culturais do passado. Essa visão se sustenta desde a segunda metade do século XVIII, quando a sociedade começou a se racionalizar aos moldes iluministas, até os dias atuais, em que ela permanece marcada pela mesma tendência racionalizada e desencantada.

Sendo contrário ao capitalismo, o passado que o Romantismo e o reencantamento remetem é um passado pré-capitalista, sendo perceptível uma paixão por tradições pré-modernas, nas quais a dignidade humana ainda não havia sido reduzida a uma mercadoria. Assim, os românticos enaltecem o mundo, a cultura e os valores encantados das culturas indígenas, bem como se fascinam por elementos que não tem espaço nessa estrutura racional, como a alquimia, a mitologia, a bruxaria, a astrologia, a natureza, o medieval, o oriental e a transcendência; além de elementos onde a razão não alcança, como a emoção, o mistério, o desconhecido, o indefinido, a incerteza, o sonho e o cosmos (Lowy, 2020, p.37-38).

Acontece que, o que por vezes pode ser encarado como uma simples idealização do passado que se encerra em si mesma, adquire significados revolucionários a partir de 1924, com o “nascimento” do Surrealismo, que equilibra a crítica romântica do capitalismo com o componente da transformação da sociedade, inaugurando uma poderosa dimensão entre a união da Arte com a Política. Três décadas mais tarde, essa relação ganhou um novo ar a partir do surgimento de diversos movimentos culturais contestadores da cultura capitalista, estes que ficaram conhecidos como Contracultura, que também aproximaram suas intenções de rompimento com a sociedade ocidental com ideias românticas do período, promovendo, dentre outras coisas, estilos de vida envoltos de uma profunda conexão com a natureza e uma valorização do indivíduo frente a atomização social posta pela modernidade.

Os movimentos de Contracultura espalharam-se por todo o mundo, evidentemente chegando à Recife. Nesse âmbito específico, o *Paêbirú* (1975) é, sem dúvida, a mais célebre das experiências recifenses que buscaram esse reencantamento, trazendo para a realidade o que se vê como irreal através do veículo mágico dos psicotrópicos, esses que, por meio da expansão da consciência, diluem a razão e tornam vivas lendas como a de Sumé.

E a exemplo do *Paêbirú* (1975), o período entre 1970 e 1976 foi extremamente rico para esse momento romântico, contracultural, reencantador e, como mais tarde demonstrarei, revolucionário de Recife, tendo como principais destaques de suas produções os discos: *Satwa* (1973), de Lula Côrtes e Lailson; *No Sub Reino dos Metazoários* (1973), de Marconi Notaro; *Ave Sangria* (1974), da banda homônima; o já mencionado *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol* (1975), de Lula Côrtes e Zé Ramalho; e *Flaviola e o Bando do Sol* (1976), do artista e banda homônimos.

Luna (2010, p.87) aponta que essas produções ficaram, na época de seus lançamentos, restritas aos consumidores mais próximos dos grupos e/ou pessoas que se atraíam por ideais contraculturais. Essa difusão limitada é propiciada, dentre outros aspectos, pela baixa tiragem de cópias de discos, que distribuíam-se apenas regionalmente, não alcançando o grande público. No caso específico do *Paêbirú*, sua primeira tiragem teve, originalmente, 1500 cópias. No entanto, o ano de 1975 foi marcado por fortes enchentes em Recife, e uma delas atingiu o estúdio *Rozemblit*, lugar em que o disco foi gravado e onde estavam 1200 dessas cópias. Todas foram destruídas. Os 300 discos que restaram estavam seguros na casa de Katia Mesel e hoje estão entre os vinis brasileiros mais valiosos, custando alguns milhares de reais.

E se a música era, na época, consumida apenas por quem era próximo de seus idealizadores, a popularização contemporânea da internet e sua facilidade na troca de informações não os deixou serem esquecidos, de forma que têm-se acompanhado, desde a virada do século, uma espécie de redescobrimto desses artistas, divulgados, a partir de então, através de páginas digitais e blogs informais. Assim, foi a partir do ciberespaço e por vias de pirataria que muitas pessoas tomaram conhecimento da existência desses sujeitos e passaram a se interessar por suas artes, aumentando o alcance de suas obras e, conseqüentemente, o espectro de seus públicos. Hoje sabe-se que esses discos alcançam mais pessoas do que na época de seus lançamentos, ganhando atenção significativa de pesquisadores, colecionadores e outros interessados por arte psicodélica.

Resultado dessa atenção recente foi que alguns desses discos foram relançados tanto em selos nacionais quanto estrangeiros, além de que artistas voltaram a se reunir para novos trabalhos, com destaque absoluto para a banda Ave Sangria, que, em 2019 – 45 anos após seu

primeiro álbum de estúdio –, reuniu-se e lançou o disco *Vendavais*, elaborado com várias canções compostas na década de 1970, mas que não haviam sido gravadas em estúdio. Outro exemplo é Flaviola, que, em 2020, ano anterior ao da sua morte, lançou seu segundo disco, *Ex-Tudo*, que não chegou a ter o mesmo sucesso midiático que o retorno do Ave Sangria, mas foi simbólico ter seu nome novamente estampado em um álbum após 44 anos.

Nesse contexto, é interessante observar como os jornalistas Teles (2000, p.133) e Medeiros (2022, p.247), se referem a Ave Sangria em pouco mais de 20 anos de diferença: o primeiro, pioneiro nos estudos acadêmicos da *psicodelia recifense*, expressa sua opinião crítica, afirmando que a banda é uma das mais injustiçadas da história do *rock* brasileiro. Já o segundo cria uma narrativa de que a ave sangria, após o recente retorno da banda que carrega seu nome, finalmente alçou voo, isto é, deixou o chão e alcançou os céus, tendo finalmente o reconhecimento que lhe era devido e vendo seus fãs (tantos que talvez nem se imaginava) extasiados. Infelizmente nem todos os membros da formação original estavam (estão) vivos e presentes para prestigiar o sangrio voo da ave.

Tendo o pioneirismo de José Teles, a bibliografia e a produção acadêmica sobre esse momento também cresceram desde os anos 2000. Entre as produções mais relevantes, podem ser citados os livros jornalísticos mencionados no parágrafo anterior: *Do Frevo ao Mangubeat* (Teles, 2000) e *Valsa dos Cogumelos: a psicodelia recifense 1968/1981* (Medeiros, 2022), além dos trabalhos historiográficos de Luna (2010), Cabelo (2011), Lopes (2017), Filho (2019) e Santos (2019), e, ainda, trabalhos diversos em outras áreas como a antropológica, a geográfica, a filosófica etc.

Algo em comum entre todos esses trabalhos acadêmicos é que abordam esses grupos priorizando um debate sobre sua fonografia. No entanto, sabe-se que esses artistas não produziram “apenas” música, mas também literatura, teatro, cinema, artes plásticas etc. É até comum que trabalhos acadêmicos façam menção às demais manifestações artísticas desses sujeitos, mas sem maiores informações¹³, deixando nós, interessados por psicodelia, curiosíssimos.

Ironicamente, até agora, tenho feito exatamente isso a que chamo atenção, visto que pouco mencionei as demais produções. Minha intenção inicial foi trazer uma rápida introdução às obras musicais do período por ser o aspecto mais popular quando se fala nessa psicodelia, pois se a música permaneceu muito tempo desconhecida até ganhar visibilidade, as outras formas de arte ainda estão, em grande parte, obscuras.

13 Lopes (2017, p.230), por exemplo, diz, já em sua conclusão, que ao focar tanto na produção musical do período, se deu conta que pouco trabalhou com *O Livro das Transformações* (1975), obra com textos de Lula Côrtes e diagramação de Katia Mesel.

Claro, as demais formas estéticas enfrentam dificuldades de circulação maiores que a música. Na literatura, a tiragem de exemplares dos livros era ainda menor que a dos discos, e, até hoje, não é fácil encontrá-los ou digitalizá-los. As artes plásticas podem ser ainda mais difíceis de acessar, pois, por exemplo, muitos dos quadros pintados e vendidos por Lula Côrtes talvez sejam desconhecidos até pelos atuais proprietários, que podem nem saber quem os pintou, sem contar a existência de apenas uma cópia original por quadro, que dificulta ainda mais o acesso. Em determinada entrevista¹⁴, por exemplo, encontramos Lula lamentando por não ter documentado uma série de quadros antes de vendê-los.

Felizmente, estão sendo realizados importantíssimos trabalhos, encabeçados por Nemo Côrtes, para resgatar à memória de seu pai. Entre 2020 e 2022 foi realizado o projeto *Atípicos*, que visou fomentar pesquisas, diálogos e registros sobre a obra plástica de Lula Côrtes, catalogando e tornando acessíveis 151 obras do artista que antes estavam localizadas apenas em acervos privados¹⁵. Além disso, o acervo de sua obra pode ser ampliado em breve, incluindo fonogramas inéditos, visto que, no momento em que escrevo esta dissertação, o projeto *Brilhos e Mistérios* está em andamento, com o objetivo de recuperar trabalhos musicais não lançados de Lula Côrtes. Fica aqui também um desejo para que, futuramente, um projeto seja realizado para mapear e tornar acessíveis os mais de 20 livros que Lula diz ter escrito, embora a mínima quantidade deles tenha sido publicada.

Sendo assim, sabendo da obscuridade de algumas obras, minha intenção ao longo desta dissertação é trilhar não apenas pela música, mas principalmente pela literatura, que se mostra um poderoso terreno de experiências para observar, entender e interpretar os elementos reencantadores e mágicos daquela lisérgica década de 1970. Para tanto, não pretendo trabalhar com todas as obras nem com todos os artistas psicodélicos, mas minha amostragem terá foco, como já evidenciado, na carreira artística de um dos personagens mais importantes do período: o escritor, pintor e músico Lula Côrtes (1950?-2011). Ressalto que, durante minha trajetória no mestrado, foi permanente a vontade de incluir suas artes plásticas no conjunto de fontes, mas o recorte se tornaria demasiado e o tempo insuficiente para dar conta de tanta inventividade. Assim sendo, limitei a abordagem à sua literatura e música.

Dessa forma, as fontes selecionadas para atingir meu objetivo serão um recorte das obras que tive acesso e que contaram com a participação de Lula Côrtes na autoria principal. Na literatura, serão analisados os livros *Rarucorp* (1971), *Hábito ou Vício* (1972) e *O Livro das Transformações* (1975); já em menor escala, na música, abordarei os discos *Satwa* (1973),

14 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7fL7ljHc2kw&ab_channel=ventoazuldosom>. Acesso em: 09 set. 2024.

15 As obras podem ser acessadas a partir da página <lulacortes.com/artes-visuais/>. Acesso em: 06 set. 2024.

Paêbirú (1975), *Rosa de Sangue* (1980), *O Gosto Novo da Vida* (1981), *Bom Shamkar Bolenath* (1988), *Lula Côrtes & Má Companhia* (1996) e *A Vida Não é Sopa* (2006). Contarei ainda com o auxílio de *Paisagens Pernambucanas* (1999), livro que cataloga uma exposição de Lula de mesmo nome e que traz muitas de suas reflexões acerca da arte. A maioria dessas obras serão introduzidas no capítulo 2, a partir de uma abordagem de suas formas e conteúdos, embora muitas delas apareçam como objeto de análise somente no capítulo 3.

A respeito dessas fontes, é importante destacar alguns pontos: 1) não desejo fazer uma análise aprofundada de todas as obras acima citadas, mas minha prioridade será analisar os trabalhos de Lula ainda pouco explorados e que contribuam para o objetivo deste trabalho, sendo esses principalmente seus três livros; 2) embora essas produções tragam o nome de Lula Côrtes na capa, e mesmo que ainda hajam obras que exponham fortemente o seu olhar individual, como *O Livro das Transformações* (1975), é preciso ressaltar o caráter coletivo, especialmente dos trabalhos elaborados nos anos 1970. O *Paêbirú*, por exemplo, conta com mais de 30 músicos participantes na elaboração do disco, mas os destaques na capa ficam na conta de Lula Côrtes e de Zé Ramalho. Dessa forma, parte dessas obras são experiências de grupos aos quais Lula esteve presente; 3) não são apenas as obras “em si” que nos importam, mas igualmente importante é imaginar a experiência que as geraram. Ou seja, o que estava no plano vivencial dos artistas no momento em que a obra é escrita ou musicada, visto que, sem exceção, todas as produções da década de 1970 foram influenciadas por psicotrópicos e trazem elementos mágicos, tal qual a experiência do *Paêbirú* que iniciou esta introdução.

Ademais, nesta lista de fontes estão também obras posteriores à década de 1970, que seria o eixo central desta pesquisa. Elas estão inclusas pois, ao verificar as intenções de Lula para com esse reencantamento do mundo nos anos 1970, observei que elas possuem aquele componente de transformação da sociedade inaugurado pelos surrealistas. No entanto, sabemos que a sociedade não se transformou após aquela década; ao contrário, o neoliberalismo se consolidou. Diante dessa não-mudança, Lula, na música *A Balada do Tempo Perdido*, composta em meados da década de 1990, se fragmenta e questiona o valor e a efetividade de sua própria caminhada. Sendo assim, esses elementos serão também explorados, culminando em um trabalho que, sob a denominação do conceito de reencantamento do mundo, se propõe a ser um mergulho no pensamento de Lula Côrtes e em como este está posto como revolta em parte de sua obra artística.

Para tornar a proposta ainda mais clara, este trabalho será estruturado em torno de três palavras essenciais: desencanto, reencanto e desengano. Sumariamente, o desencanto refere-se à sociedade e seus valores desencantados, o reencanto à tentativa de transformação desses

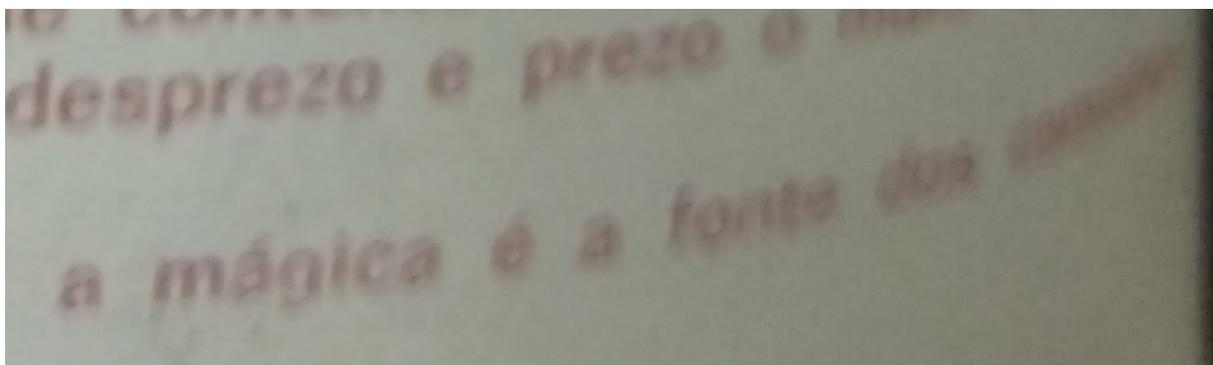
valores ao reencantá-la, e o desengano (o ato de sair do engano) ao questionamento da eficácia dessa tentativa de reencanto. Os dois primeiros estão ligados às obras de Lula da década de 1970, enquanto o último refere-se às produções das décadas posteriores.

Para tanto, utilizo como fontes secundária materiais não-acadêmicos localizados em meios digitais, como documentários e aquelas páginas encontradas em blogs, que frequentemente trazem valiosíssimas entrevistas que recorrem à memória desses personagens. Além disso, me aproprio de entrevistas realizadas por outros trabalhos acadêmicos, como aqueles jornalísticos e historiográficos já mencionados.

Tendo deixado claro as fontes e o que desejo fazer com elas, gostaria de aproveitar esse espaço para, mais uma vez, expressar meu agradecimento a uma grande personagem dessa psicodelia: Katia Mesel. Após a publicação do meu Trabalho de Conclusão de Curso (Coelho, 2022), em abril de 2022, no qual utilizei especificamente *O Livro das Transformações* (1975) como fonte, entrei em contato com Katia manifestando meu desejo pessoal por expandir essa pesquisa através do estudo de novas obras. Ela, que fez a diagramação e o projeto gráfico de alguns dos discos e livros citados, além de ter participado de algumas experiências que os geraram, gentilmente me recebeu em sua residência, em Recife, em julho do mesmo ano, e permitiu que eu registrasse alguns desses livros por meio de fotografias¹⁶. Assim, o contato com a maioria das fontes para a realização deste trabalho foi feito através dessas fotografias. Obrigado, Katia. Se não fosse sua receptividade e colaboração, este trabalho não seria possível.

No entanto, no momento de registrar essas fotografias, a união da minha inabilidade com a câmera, o péssimo equipamento pessoal e o medo de minimamente danificar as obras ao tocá-las fez com que alguns registros ficassem ilegíveis, como a figura a seguir demonstra:

Figura 3 – Frase final de *A Chamada* (1975)



Fonte: Acervo do autor.

16 Na intenção de colaborar com a acessibilidade às obras, as organizei em um drive para livre acesso. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1lcf-529GTFeMLQm5hq9UENPumbvVAsfh?usp=drive_link>. Acesso em: 02 out. 2024.

Incomodado com essas ausências, entrei em contato com a página de *instagram* do projeto *CrocoDiscos*¹⁷, uma loja de discos de vinil que desempenha um papel fundamental na difusão da música brasileira e na preservação da cultura de vinil, e que possuem um exemplar de *O Livro das Transformações*, onde está localizado o texto *A Chamada*. Gentilmente, Lígia, sempre prestativa, me enviou uma fotografia nítida desse trecho antes ilegível, revelando que a frase final é: *a mágica é a fonte dos caminhos* – frase que intitulou este trabalho. Assim, deixo aqui também o meu agradecimento à Lígia, em nome de todo o grupo do *CrocoDiscos*.

Bem, mas por que trabalhar com Lula Côrtes? Primeiramente, é inegável minha admiração pessoal pela obra do artista, sendo esse o motor inicial que me motivou a trilhar meu caminho acadêmico dialogando com sua obra. Segundo que é igualmente inegável sua imensa contribuição para a arte e a psicodelia recifense, sendo ele um dos personagens mais atuantes daquela década, que muito tem a dizer sobre como interpretá-la. Por fim, e talvez o mais importante, acredito que Lula tem muito a nos ensinar.

Dadas minhas intenções, este trabalho naturalmente se vincula à História Cultural. No entanto, como pretendo trazer à tona também um caráter social, evidenciando fortes elementos críticos para com a forma que nós, seres humanos, nos organizarmos, este trabalho dialoga igualmente com as contribuições da História Social. Assim, ele se insere nas interseções entre a História Cultural e a História Social, com especial atenção a dois temas: História da Arte e Cultura Engajada, unindo-os sob o enfoque da Arte Engajada e da relação entre Arte e Política.

O programa que possibilitou a realização deste trabalho foi o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (PPGH-UFCG); cuja área de concentração é História, Cultura e Sociedade. Este trabalho se insere na linha de pesquisa II, intitulada História, Cultura e Identidades, cujo um de seus eixos centrais é estudar temáticas culturais sobre determinados grupos e sua funcionalidade enquanto contestação da ordem social – o que precisamente será abordado aqui. A pesquisa foi financiada durante 20 meses (de agosto de 2023 a março de 2025) pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ-PB), à qual também sou imensamente grato.

Finalmente, como é de praxe em toda introdução de dissertação, a finalização desta se dá em uma síntese do que será discutido em cada capítulo:

O primeiro capítulo trilhará por três questões centrais: qual era o mundo lisérgico que protagonizava a transição da década de 1960 para a de 1970, como esse psicodelismo pode ser crítico ao mundo externo e qual sua eficiência para com a transformação da sociedade.

17 Disponível em: <<https://www.instagram.com/croco.discos/?hl=pt-br>>. Acesso em: 03 out. 2024.

Sua construção narrativa parte da utilização de fragmentos de memória da juventude de Lula Côrtes localizados por diversas vias (livros, documentários, entrevistas etc.) para, com o auxílio do artifício da imaginação, tentar reconstruir certos momentos de sua juventude paralelamente a uma abordagem sobre a contracultura estadunidense contemporânea a ele. Assim, tendo contato com algumas de suas influências, especialmente o *rock*, os *beats* e os *hippies*, que formavam o tal mundo psicodélico, poderemos entender o contexto em que Lula se formou enquanto artista e algumas das motivações por volta de um fazer artístico e de um estilo de vida que, ainda hoje, causa desconfiança de autoridades e da sociedade civil.

Encontrar-se-á uma exposição do ideário da contracultura especialmente dos anos 1960, bem como uma compreensão do significado que as drogas psicodélicas têm nesse contexto. Assim, será possível entender como o psicodelismo pode ser entendido enquanto crítica à razão instrumental e, por consequência, a estrutura capitalista. O capítulo se encerra com a trilha contracultural em direção ao desengano, isto é, a desilusão do fim do sonho de construir um mundo de emancipação social em detrimento da dura sociedade capitalista.

O segundo capítulo será ambientado em Recife e explorará o desenvolvimento espontâneo da cena psicodélica recifense, destacando os principais frutos artísticos que dela surgiram. Nesse contexto, apresentarei mais detalhadamente as fontes que serão analisadas no capítulo seguinte, e mencionarei outras produções relevantes para o período. É importante ressaltar que a particularidade mais marcante do Brasil, em comparação com o restante do mundo, reside no contexto político: o país estava sob uma ditadura civil-militar, que impactou profundamente a vida desses artistas, seja através do controle da indústria cultural ou diretamente os violentando. A forma que os jovens encontraram para resistir foi através da arte psicodélica. Assim, mostrarei também a forma como o psicodelismo recifense se propunha a ser crítico ao governo repressivo brasileiro.

O terceiro capítulo será dedicado à análise das obras de Lula Côrtes elaboradas na década de 1970, às quais tive acesso, sob dois prismas principais: *desencanto* e *reencanto*. No primeiro, destacarei uma seleção de poemas e, em especial, a crônica *Santo Amaro Sol*, a segunda parte de *O Livro das Transformações* (1975), que expõem o olhar de Lula sobre a razão instrumental que molda a sociedade e aprisiona seus indivíduos nas “jaulas de aço”. O segundo prisma abordará as demais obras de Lula, evidenciando como elas incorporam um componente existencial e revolucionário, com o objetivo de romper essas “jaulas de aço” e revelar novos terrenos da existência. Neste capítulo em específico, além deste enfoque temático, tento ser coerente com o que Lula nos deixa de legado e busco romper com algumas regras do formalismo acadêmico, propondo pequenos experimentalismos.

Ainda teremos espaço para um epílogo, onde se encontrará o *desengano*. Nele, apresentarei aspectos biográficos de Lula no período pós-década de 1970, juntamente a uma rápida análise de alguns de seus discos desse período. Essas análises refletirão sobre os fortes elementos de desilusão em sua trajetória, mas também evidenciarão como Lula se reconstrói a partir de novas formas de revolta-se, neste caso, com o bom e velho *rock'n'roll*.

Com essa estruturação e objetivos, desejo contestar argumentos antigos e mostrar que o ser artístico de Lula Côrtes vai muito além de ser “louco” ou “drogado”, estigmas que sempre o acompanharam. Defendo que Lula é dotado de um espírito de insubmissão e revolta, e que os anos 1970 representaram terreno fértil para sua expressão artística, repleta de elementos mágicos na busca por um reencantamento do mundo, sendo essa aventura psicodélica das mais utópicas e revolucionárias. No entanto, no passar do tempo, *a coisa não se fez*, e o artista sentiu que sua luta foi em vão, não tendo chegado a lugar algum. Sabendo que todo ser humano é frágil, Lula foi um dos que cedeu (ao menos momentaneamente) às estradas dos pensamentos que não levam a nada e se desanimou, se pondo à derrota. Mas seu espírito insubmisso não permite a desistência, e, assim, reinventa sua revolta. Sempre através da arte.

Figura 4 – Lula Côrtes com seu tricórdio



Fonte: *Um som pesadíssimo em plena loucura do AI-5*, texto por Zumbido

CAPÍTULO 1

SÃO VÁRIAS AS TRILHAS: LULA CÔRTEZ E A CONTRACULTURA

1.1 – O raiar artístico no auge da contracultura

*São várias as trilhas
Dos bodes nas serras
Das raras manadas
De brancas marrãs
Que formam caminhos
Ao vago do ocaso
E que por acaso
Usamos então*

São Várias as Trilhas, de *O Gosto Novo da Vida*
(1981)

O mago Luiz Augusto Martins Côrtes, mais conhecido como Lula Côrtes, apresenta-se como um mistério desde seu nascimento, visto que diferentes fontes apontam diferentes anos de seu raiar. É certo que foi fruto de um parto prematuro na praia de Boa Viagem, em Recife, por volta das cinco da tarde de um dia 9 de maio. Só não se tem certeza se em 1949, 1950 ou 1951¹⁸.

Seus primeiros anos de vida foram em sua cidade natal, embora, ainda criança, tenha vivido em Juiz de Fora, MG, onde residiam seus avós paternos. Esses, como seus pais, eram músicos, o que fez com que sua relação com a música começasse muito cedo. Lula conta que, quando criança, costumava ir aos ensaios da filarmônica dos avós, sempre encantando por todo aquele universo mágico proporcionado pela música.

É possível imaginar que a harmonia dos instrumentos filarmônicos enchiam sua imaginação e criavam um vínculo profundo entre sua família e suas raízes, mas essa conexão foi profundamente abalada quando Lula ainda entrava na adolescência, em 1962: um trágico acidente automobilístico tirou a vida de seus pais. A partir desse momento, sua vida tomou um rumo instável: passou a viver com parentes em diferentes partes do Brasil, tentando se adaptar a novas realidades. Mais tarde, ainda jovem, decidiu romper com as moradias transitórias da família, optando por viver entre amigos e, ocasionalmente, até mesmo nas ruas.

Seus primeiros contatos mais intensos com as artes plásticas começaram após esse desastroso incidente, funcionando como uma espécie de terapia para auxiliá-lo em um momento conturbado de sua vida. De início, seu interesse era por pintar paisagens principalmente naturais – interesse que carregou pelo resto de sua vida –, mas sua primeira

¹⁸ Na bio do site lulacortes.com, o seu nascimento está em 09 de maio de 1949. Em *Paisagens Pernambucanas* (1999), Lula diz que nasceu em 09 de maio de 1950, mas em um momento de uma narrativa em *O Livro das Transformações* (1975), que se passa na primeira pessoa do singular, ele diz “Nasci em 9 de maio de 1951”.

exposição, intitulada *Atípicos*, ocorrida em Juiz de Fora no ano de 1969, apresentou um outro tipo de paisagem: a paisagem da mente. Era a apresentação pictórica do mundo lisérgico que o clima psicodélico de sua época proporcionava.

Mas, afinal, que clima era esse? Tendo sido jovem, crescido, transitado por vários lugares e se formado artista na década de 1960, Lula teve contato com as repercussões de uma gama de manifestações culturais surgidas e popularizadas por entre as décadas de 1950 e 1970, originalmente nos Estados Unidos e, posteriormente, difundidas para várias partes do planeta – dentre as quais, logicamente, o Brasil. Essas manifestações trouxeram novas maneiras de pensar e agir diante do mundo, isto é, a juventude renovou uma gama de velhas práticas sociais, inovando nas formas de se vestir, de ouvir música, de protestar, de se reunir, de namorar, de produzir arte, e de muitas outras coisas (Napolitano, 2023, p.7).

As gamas de manifestações culturais a que me refiro são os movimentos que ficaram conhecidos como *Contracultura*, termo que começou a ser utilizado pela imprensa norte-americana ao longo dos anos 1960 devido à necessidade emergente de se definir quem eram esses novos sujeitos tão destacáveis nas ruas estadunidenses (Pereira, 1986, p.18-19).

Quer dizer, antes mesmo da existência de uma definição clara e difundida de “contracultura”, aqueles personagens que viriam a ser chamados dessa forma eram facilmente reconhecidos, tanto por se postarem no mundo de uma forma diferente, como pelas suas estéticas visuais. Era comum que se encontrasse, nas ruas, homens com barbas e cabelos longos e mulheres com cabelos ainda mais compridos; roupas *jeans* esfarrapadas ou vestidos de camponesa; camisetas coloridas e estampadas; bandanas, entre outras vestimentas alternativas. Quem optasse por se vestir assim quase certamente era um contraculturalista. No caso, essas descrições estão diretamente ligadas ao movimento *hippie*, pois existiram (e existem) diferentes tipos de grupos contraculturais com características distintas e que, por vezes, dizem o contrário – às vezes até se odeiam.

É muito provável que Lula Côrtes, vagando pelas ruas durante sua juventude, tenha visto, e possivelmente convivido, com diversas pessoas que já sintonizavam nesses novos movimentos vindos dos Estados Unidos, e que se encaixavam perfeitamente nessa descrição, até chegar o momento dele mesmo personificar essa caracterização.

Diante disso, as perguntas iniciais para este capítulo são: quem são e o que querem esses novos sujeitos? De que forma essa estética visual reflete suas ideias e propósitos? Como esses movimentos surgiram e ganharam dimensões tão amplas? E, a pergunta mais importante: qual a relação desses movimentos com o jovem Lula Côrtes? Os próximos tópicos tentarão responder essas e outras questões.

1.2 – Lula Côrtes: de roqueiro a *hippie*

*Convertidos em centros de coordenação
Os elementos geram efeitos
E as distâncias impercorridas das nebulosas
espiriais
Tornam-se caminhos por onde jovens de longos
cabelos
Com os olhos brilhantes derramam sons / E
abrigam astros
Todos na atmosfera envolvente dos seus corpos*
Trecho do poema *Hábito ou Vício* (1972)

Em entrevista para o estúdio *Observa e Toca*¹⁹, Lula recorre à memória para retomar seus primeiros contatos com o *Rock'n'Roll*. Diz ele que, nesta longínqua recordação, observava seus pais dançando *Rock Around the Clock* na sala de sua casa. Seu pai havia servido à Força Aérea no final da Segunda Guerra Mundial, voltando do exterior com uma influência muito forte da música negra norte-americana. Assim, desde sua infância, Lula conviveu e absolveu o *blues* e o *rock* diariamente. E daí por diante, nunca mais parou.

Curiosamente, a contracultura estadunidense começou a ganhar uma grande dimensão após o fim da guerra, e a cultura negra norte-americana é justamente a sua raiz. A dança, derivada dos costumes tribais africanos levados pelos escravizados e estritamente ligada aos anseios do povo negro por liberdade (Davis, 2017, p.169), era sensual de uma forma que a cultura judaico-cristã branca estadunidense sempre rejeitou. Esses costumes ganharam diferentes formas musicais: o *blues*, o *boogie-woogie*, o *jazz*, o *swing*, o *bebop* e, finalmente, na segunda metade da década de 1950, o *rock'n'roll* (Goffman; Joy, 2007, p.252-253).

Assim, embalado pelo ritmo frenético das guitarras elétricas, o *rock* emergiu como algo essencialmente subversivo. Artistas como Chuck Berry, Little Richard e Elvis Presley foram vistos pelo público conservador como ameaças à moral tradicional por causa de suas performances “provocativas”, que desafiavam as normas estabelecidas sobre comportamento sexual e social. Quer dizer, a forma como Elvis, por exemplo, se apresentava no palco, com movimentos de quadril sensuais, era considerada escandalosa e sexualmente sugestiva. Sem contar que sua agitação era até associada a uma “música do demônio” (Muggiati, 1985, p.27).

Naquele momento, ser jovem deveria significar estudar e se preparar para construir uma vida “de respeito”: trabalhar, ascender na carreira, casar, ter filhos e ser mais um bom cidadão estadunidense. No entanto, esse jovem começou a perceber que esse destino planejado não era fruto de seu próprio desejo, afinal, essas eram obrigações impostas a ele, e não escolhas que fazia por sua própria vontade.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ACwpSsS9XQ&ab_channel=KRIKAEFF>. Acesso em: 10 set. 2024.

A resposta inicial a essa angústia existencial foi a rebeldia, que buscava se distanciar dos valores rígidos da cultura estadunidense. O *rock*, intimamente ligado a essa postura, expressava a revolta tanto na estética visual – como os *jeans* rasgados e as jaquetas de couro, símbolos de inconformismo –, quanto na agitação, na bebedeira e no culto à velocidade, representada pelos automóveis. Esses elementos conquistaram uma juventude que começava a assumir um protagonismo social ao questionar as normas preestabelecidas. Assim, embora inicialmente ingênua, essa proposta roqueira ajudou a estabelecer uma identidade jovem, que mais tarde evoluiria para uma revolta contracultural (Goffman; Joy, 2007, p.269).

Lula Côrtes, observando seus pais dançando na sala de casa, ainda era muito jovem para entender como aquela dança era considerada subversiva ou para vivenciar as angústias existenciais que permeavam a juventude norte-americana nascida uma década antes dele. Mas, claro que já era capaz de ser contagiado pelo ritmo frenético que atravessava oceanos e ajudava a moldar uma nova sensibilidade – uma cultura que, anos depois, influenciaria o seu próprio fazer artístico.

Alguns anos após a morte de seus pais, já tendo percorrido várias trilhas pelo Brasil, Lula encontrava-se, no auge da Jovem Guarda, em São Paulo. Lá, chegou a criar a capa de um dos discos dos *Jet Blacks* e foi apresentado a mais uma de suas grandes influências: a literatura *beat*, da qual destacam-se três amigos: Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs, autores de obras importantíssimas para a contracultura, como *Uivo* (1956), *On the Road* (1957) e *Almoço Nu* (1959), respectivamente.

Os *beats* elevaram a angústia juvenil a um novo nível. Não estavam apenas cansados das exigências familiares, mas rejeitavam a sociedade norte-americana como um todo. Assim, eles criticavam os valores burgueses tradicionais e o consumismo excessivo, buscando um estilo de vida alternativo, marcado por uma liberdade radical e a recusa aos padrões materiais e convencionais. Insatisfeitos com o *American way of life*, em um mundo cada vez mais mecanizado e alienado, os *beats* questionavam profundamente o sentido da existência e exploravam novas formas de expressão artística e espiritual, com especial interesse por filosofias orientais, como o budismo.

Essa busca por liberdade e novas formas de se relacionar com o mundo fez com que, de repente, como *On the Road* (1957) indica, sair viajando de carro pelas longas estradas dos Estados Unidos sem destino, apenas aproveitando a liberdade de se mover e de conhecer pessoas e experiências novas, fosse o destino correto. Não a toa, fora adotado por uma gama de jovens naquelas décadas (Napolitano, 2023, p.25).

No momento em que Lula tomou conhecimento da literatura *beat* e sua valorização sobre o orientalismo, o inconformismo e a liberdade – marcas que ele viria a carregar –, a contracultura estadunidense já atingia uma nova forma: as angústias existenciais foram substituídas por uma abordagem mais alegre, onde os novos contraculturalistas não falavam mais de suas aflições, mas de amor, de comunhão e de êxtase. A solidão se deslocou para a comunhão, o individual para o interpessoal. Esses novos indivíduos se diziam livres da maioria das preocupações materiais, recusavam-se a trabalhar, viviam em comunidades e utilizavam muito, muito ácido lisérgico. Tratavam-se dos *hippies*, personagens de um movimento que surgiu da convergência de várias experiências comportamentais jovens que surgiam desde a década de 1950 e da adoção massiva de estilos de vida alternativos ao capitalismo espalhados pelos Estados Unidos por volta de 1965 (Napolitano, 2023, p.58).

Foi em 1967, chamado por Goffman e Joy (2007, p.302) de “o ano *hippie*”, que o movimento ganhou forte repercussão no restante do mundo. É pertinente lembrar que, na década de 1960, a comunicação não era tão rápida como é hoje. Não se sabia o que acontecia do outro lado do planeta com tanta facilidade. Dessa forma, foi a partir do festival *hippie Human Be-In*, organizado em janeiro daquele ano com o intuito de protestar contra a proibição do uso do ácido lisérgico, e que também funcionou como demonstração massiva contra a Guerra do Vietnã, que o movimento *hippie* popularizou-se na imprensa e pôde, finalmente, chegar com mais força ao conhecimento de Lula (Napolitano, 2023, p.61-63).

Essa popularização da cultura *hippie* foi intensificada ainda mais depois do musical *Hair*, escrito por James Rado e Gerome Ragni, que estreou em outubro de 1967 (Napolitano, 2023, p.64). Adaptado para o cinema em 1979 sob a direção de Milos Forman, *Hair* gira em torno do recrutamento de um dos personagens (Claude Bukowski), um não-*hippie*, para a Guerra do Vietnã. Certo personagem *hippie* toma seu lugar no quartel, a fim de proporcionar um último encontro amoroso de Claude com a jovem Sheila, e acaba indo à guerra em seu lugar, tendo um trágico destino.

O filme/musical mostra diferentes facetas da proposta do comportamento *hippie* e como este desafia a sociedade tecnocrata e individualista norte-americana “através de uma vida comunitária, propostas pacifistas, amor livre de compromissos, uso de alucinógenos, indumentária enfeitada, cabelos longos e desarrumados”. Aliás, o título *Hair* faz referência a essa estética visual, que indica independência e descaso com as convenções sociais. Assim, o musical apresenta o ideário da contracultura através da retratação do enfrentamento das principais instituições do ocidente moderno: “a segregação racial, a polícia, os militares, a propriedade privada e a família tradicional burguesa” (Albuquerque, 2009, p.1-2).

Após essa popularização no “ano *hippie*”, a imprensa americana estimou, em 1968, que cerca de 400 mil jovens aderiram ao movimento (Napolitano, 2023, p.65). Era o suficiente para atrair ainda mais atenção social e lotar grandes festivais, como havia sido o *Human Be-In*, que reuniu 20 mil pessoas, 10% do público presente no festival acontecido no mesmo ano: o *Monterrey Pop Festival*. É claro que é improvável que todas as 200 mil pessoas presentes fossem *hippies*, mas, no mínimo, eram simpatizantes que não aderiam ao comportamento ou interessados na música sem julgamentos à cultura.

Mas “o” festival *hippie* certamente foi o *Festival de Woodstock*, ocorrido em uma fazenda no estado de Nova York, em 1969. O cartaz prometia três dias de “Paz, amor e música”, cobrou ingressos esperando ter por volta de 50 mil pessoas, mas, surpreendentemente, 500 mil compareceram, causando um caos no controle de entradas e transformando o evento em festival gratuito.

Woodstock contou com 32 apresentações, abrangendo todas as “tribos musicais”: desde as bandas psicodélicas como *Jefferson Airplane* e *The Grateful Dead*, até o orientalismo de Ravi Shankar e o *blues rock* de Janis Joplin, Joe Cocker e a banda *Creedence Clearwater Revival*. O festival foi encerrado com Jimi Hendrix, que tocou o hino nacional americano distorcido pela sua guitarra elétrica e carregado com sons de bombas caindo de aviões em uma clara alusão a Guerra do Vietnã (Napolitano, 2023, p.67).

É a partir do movimento *hippie* que conseguimos compreender qual era o mundo lisérgico que o clima psicodélico da época da exposição *Atípicos* representava. São poucos os relatos de memória da juventude de Lula e de seus primeiros contatos com o ácido lisérgico, o que nos dá pistas desses acontecimentos são elementos como o alto número de participantes desses festivais, que demonstram a quantidade de adeptos e o alcance que as ideias propostas pelo movimento *hippie* estava atingindo, espalhando a arte com influências lisérgicas pelo mundo inteiro na segunda metade da década de 1960, tendo, depois, *Woodstock* explodido midiaticamente o que já estava popularizado. E, claro, temos contato com suas obras artísticas imensamente psicodélicas, dimensionando a importância do psicodelismo em sua juventude.

Bem, mas, o que significa esse mundo psicodélico? O que levou tantos jovens a experimentarem o ácido lisérgico? Qual era o papel dessas substâncias na construção de uma nova consciência? Seriam essas experiências meras fugas da dura realidade a que estavam submetidos, ou tentativas de redefinição do eu e da sociedade? Esses são alguns dos caminhos abordados a partir do próximo tópico.

1.3 – O desenrolar das tiras do véu do pensamento

Figura 5 – Ilustração de Lula Côrtes



Fonte: Acervo do autor.

Em conversa para o documentário *Um Papo Calmo* (2007)²⁰, Lula conta um pouco de sua relação com o movimento *hippie*, afirmando que “todos nós tivemos a vida mexida por esse movimento”. Em seguida, ele atribui um ar transformador ao psicodelismo: “foi como se o mundo renascesse”. Lula sentia como se tudo estivesse estagnado, como se o que tivesse para acontecer já tivesse acontecido. Foi quando descobriram o ácido lisérgico, e o mundo se abriu para um novo universo.

Este é um tema por vezes delicado em sua vida, visto que, frequentemente, Lula é referido, pejorativamente, como “drogado”, termo que desmerece tanto ele quanto sua arte. Outro estigma que o perseguiu durante toda sua vida foi o de “louco”, sendo que ele até referenciava a si mesmo, em tom jocoso, dessa forma. No entanto, Lula conta que se incomodava com esse rótulo, que o atingia negativamente, por exemplo, no momento em que foi rejeitado como guitarrista de Elba Ramalho apenas sob a justificativa de ser “muito louco” – além de diversos outros comentários agressivos que sofreu em sua década de maior atuação (Ridolfi, Canestrelli e Dias, 2007, p.157).

Por isso, continua sendo pertinente estudar contracultura em nossa sociedade, uma vez que suas práticas ainda são menosprezadas em todos os espectros sociais, inclusive dentro da própria esquerda. O uso de drogas, por exemplo, sempre foi demonizado não apenas por conservadores, que a associam a desvios dos padrões civilizados e a “vagabundagem”, mas também por esquerdistas, que por vezes o consideram puro hedonismo e escapismo, ausente de qualquer consciência crítica.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7fL7ljHc2kw&ab_channel=ventoazuldodosom>. Acesso em: 10 set. 2024.

Essa é a motivação inicial para, neste tópico, lançar mão de uma abordagem sobre o significado dessas substâncias tão presentes no fazer artístico dos anos 1960 e 1970, pejorativamente chamadas de drogas, no contexto contracultural.

Impulsionadas pelo movimento *hippie*, essas substâncias se popularizaram mundialmente entre as décadas de 1960 e 1970. Me arrisco a dizer que esse foi o período de maior consumo de psicotrópicos na história. No entanto, já foi mais que comprovado que seus usos são feitos há milhares de anos. Segundo Furst (1980, p.19-20), há evidências arqueológicas de que, há mais de 50 mil anos, povos neanderthais da Europa e da Ásia utilizavam do potencial psicodélico do ambiente natural para realizações de experiências místicas. Na América, plantas que tem efeitos psicoativos já fazem parte da etnografia dos povos ancestrais desde antes da chegada dos colonizadores europeus. E dentro desses povos mesoamericanos, ameríndios e andinos, normalmente as substâncias psicodélicas aparecem ligadas à medicina, magia, religião, tradição, festa, misticismo, deleite etc. Em outras palavras, essas substâncias estão profundamente entrelaçadas tanto com as práticas culturais quanto sociais desses povos. Elementos tão importantes para determinadas culturas podem ser pejorativamente chamados de “drogas”?

A atribuição comum do termo “droga” se dá devido a essas substâncias atingirem a dimensão do psíquico, visto que seus compostos químicos são capazes de alterar as percepções sensíveis e causar psicoses artificiais, provocando um nível de consciência alterado que causa uma distorção no ambiente, comparável, por exemplo, as alterações na mente que temos em um sonho, quando estamos dormindo (Côrtes Filho, 2019, p.29).

De acordo com levantamento bibliográfico realizado por Côrtes Filho (2019), existem diversas terminologias para referir-se a essas substâncias, como psicotrópicos, psicodélicos, alucinógenos e, até mesmo, drogas, sendo que Varella (2005, p.10) sugere que o termo “enteógeno” seria o mais próximo da compreensão dessas substâncias por culturas tradicionais, embora essas culturas utilizem denominações próprias. Por exemplo, em Castañeda (2013), o *brujo* Dom Juan as chama de “plantas de poder”; e, em Ailton Krenak e Carlos Papá (2022), o termo utilizado é “plantas mestras”.

Não pretendo aqui discutir e buscar a melhor forma de nos referirmos a essas substâncias – a nomenclatura acadêmica pouco me importa –, só desejo ao menos despertar a provocação sobre a utilização do termo “droga” especificamente de forma pejorativa, atentando ao fato de que, já há um tempo, a sociedade associa drogas à dependência e decadência. Mas, para muitas culturas, estão intimamente ligadas ao sagrado; e as contraculturas do pós-Guerra, mesmo com todas as suas contradições, as utilizam, no âmago

de suas filosofias, como uma expansão da consciência e uma busca por transcendência, cura e liberdade diante das feridas de um mundo marcado pela opressão e o vazio existencial.

Para exemplificar a importância dos psicotrópicos em culturas pré-industriais, e já mostrando sua atualidade, podemos olhar para como os povos ameríndios contemporâneos a nós, como os yanomami, fazem uso dessas substâncias. O xamã Davi Kopenawa, em colaboração com o antropólogo Bruce Albert, relata que os xamãs do povo yanomami exalam dois principais tipos de psicotrópicos: um pó extraído e confeccionado a partir da resina da árvore do gênero *Virola*, que os yanomami chamam de *yãkoana a*; e outro pó extraído de sementes da árvore *Anadenanthera peregrina*, ou *paara a*. Os efeitos de ambos são muito próximos do ácido lisérgico, e suas finalidades assemelham-se às de diversos outros povos indígenas da Amazônia (Kopenawa; Albert, 2023, p.189).

Quando o xamã yanomami ingere essas substâncias, que são alimentos dos espíritos protetores da floresta chamados de *xapiri*, ele se conecta com esses pequenos seres e passa a observar imagens oníricas enviadas por eles. Essas imagens transmitem mensagens, e fazem os xamãs verem além dos olhos. Podem significar uma premunição, para o bem ou para o mal, como a de que, se não cuidarmos do planeta, o céu cairá e levará a morte de todos. Pode indicar, ainda, onde há um lugar para plantar e ter uma boa colheita ou até mesmo repelir os espíritos maléficos que deixam alguém de seu povo doente. Mas sua função mais importante é proteger a floresta. Proteger a floresta é proteger a vida, pois se não houver xamãs e a proteção dos *xapiri*, a floresta não conseguirá ficar de pé sozinha, “o céu ficará coberto de nuvens escuras e não haverá mais dia. Choverá sem parar. Um vento de furacão vai começar a soprar sem jamais parar” (Kopenawa; Albert, 2015, p.492-493).

Dois outros importantes personagens indígenas contemporâneos, Aílton Krenak e Carlos Papá, também refletem sobre suas relações com as “plantas mestras”. O primeiro descreve o tabaco como uma planta sagrada dotada de personalidade própria. Seus ancestrais acreditavam que, ao encontrar um lugar onde brotasse espontaneamente um pé de tabaco, eles poderiam se estabelecer ali por um longo tempo. Já Carlos Papá, ao ser iniciado na tradição do tabaco, foi orientado a levá-lo com o respeito de quem carrega a essência de seu povo, sempre lembrando que não se deve “usar por usar” (Krenak; Papá, 2022, p.5).

Com o tempo, o tabaco, quando usado corretamente, pode chegar a um ponto em que não é mais necessário, pois o saber se impregna no corpo do indivíduo (Krenak; Papá, 2022, p.10). É por isso que Krenak afirma que pode passar um ano – ou a vida inteira – sem ter contato com determinadas plantas como a *ayahuasca*, bem como destaca que deixou de usar o tabaco, que o dispensou. Sua preocupação recai sobre aqueles que utilizam as plantas não

como uma experiência verdadeira, mas apenas como hábito, já que as mesmas plantas que curam, também matam (Krenak, Papá, 2022, p.15).

Se essas heranças ancestrais, sejam relacionadas ao uso de substâncias psicoativas ou não, resistiram e permanecem vivas, acabaram deixando, ao longo da história, legados que disseminam essas práticas por diversas culturas e sociedades. É aí que retornamos à contracultura, pois os movimentos *beat* e *hippie* se apropriaram e utilizaram, em suas filosofias, alguns ritos xamânicos e conhecimentos ancestrais sobre as substâncias psicodélicas (Côrtes Filho, 2019, p.47), construindo, assim, um novo ideário em torno delas, que passaram a ser vistas como potencializadoras das faculdades espirituais adormecidas (Capellari, 2007, p.29).

Ainda, a cultura dos nativos americanos atraía os *hippies* não apenas em seu caráter psicodélico, mas também por representar uma antítese à sociedade capitalista, com suas vivências de comunhão com a natureza e vida tribal (Napolitano, 2023, p.59). Foram essas características de busca por uma vida mais harmoniosa, de um despertar da mente e da influência das culturas pré-industriais que contribuíram para a popularização das drogas psicodélicas entre os contraculturalistas.

Uma das obras que mais influenciou esse interesse foi *As Portas da Percepção* (1954), de Aldous Huxley. Nesse livro, Huxley explora os efeitos da mescalina na percepção da mente humana e discute, dentre outras coisas, a acessibilidade do verdadeiro *ser* das coisas. Isto é, observando um simples vaso após ingerir mescalina, Huxley percebe que não se trata de um simples vaso, mas do que Adão via no dia de sua criação: “o milagre incessantemente renovado da existência nua”. Para ele, aquele punhado de flores pulsava com uma luz própria, carregada de significados profundos.

A mente de Huxley conseguia perceber o mundo de uma forma que transcende o tempo e o espaço – na verdade, isso era o menos importante. O que realmente importava era a intensidade da existência e a profundidade do significado. E esse significado “escondido” faz parte do *ser* do objeto, mas, em um estado ordinário da consciência, não conseguimos acessá-lo. E olhar para um simples vaso sem entender sua beleza inefável é, em muitos sentidos, triste.

É aí que Huxley (2015, p.20-21) vê com sentido a teoria do filósofo espiritualista evolucionista Henri Bergson, que sugere que todos somos capazes de recordar e perceber absolutamente tudo que acontece em qualquer lugar do universo. No entanto, somos programados para sobreviver a todo e qualquer custo. Assim, a função do cérebro, do sistema nervoso e dos órgãos sensoriais é muito mais eliminativa do que produtiva, limitando nossas

percepções e selecionando apenas o que nos é útil do ponto de vista da sobrevivência. A mescalina, segundo Huxley, reduziria essa válvula redutora cerebral, permitindo que a mente capte percepções extrassensoriais e descubra um mundo de belezas visionárias, revelando a glória, o significado e o valor infinito da existência do e de Ser.

Dessa forma, o uso de drogas pela contracultura não deve ser visto como mera fuga da sociedade capitalista, tampouco por uma busca superficial por diversão hedônica. Ao contrário, representa “uma manifestação da eterna adesão da contracultura às novas idéias, tecnologias, experiências e formas de viver” (Napolitano, 2023, p.62). As substâncias psicodélicas dissolvem “os padrões racionalistas de percepção” e o “autocontrole dos impulsos sensoriais vigentes nas sociedades ocidentais”, funcionando como porta de entrada para novas formas de sociabilidade e utopias comunitárias (Napolitano, 2023, p.61). Elas iluminam visões utópicas, inspiram desvios artísticos e revelam uma nova realidade consensual, representando uma “tentativa de liberação transcendente e/ou pós-racional da consciência” (Goffman; Joy, 2007, p.292) – em suma, uma verdadeira expansão da mente.

No entanto, é evidente que essas motivações são frequentemente contraditórias. Enquanto alguns contraculturalistas faziam/fazem uso consciente e respeitoso de plantas e substâncias químicas expansoras da consciência, respeitando suas características sagradas em determinadas culturas e as trazendo harmoniosamente para suas vidas cotidianas, havia/há também um número igual – ou maior – de pessoas que não se importam com esses elementos, e as utilizam sem moderação e respeito. Não é surpresa que o vício em drogas seja uma realidade entre muitos da contracultura. É essa contradição que alimenta o desconforto e a desconfiança em relação a esses movimentos (Goffman; Joy, 2007, p.46).

Além disso, essa contradição se intensifica ao considerar que a contracultura luta por liberdade, enquanto o vício em drogas pode ser encarado como uma forma de escravidão. “Nesse sentido, o vício em drogas pode ser considerado um anátema de contracultura, apesar de sua ampla presença em recentes episódios contraculturais” (Goffman; Joy, 2007, p.61).

Essa falta de um mínimo de senso no uso de substâncias psicoativas pode gerar problemas não só para o indivíduo, mas também para os outros, como é o caso do povo *yaqui*, do estado de Sonora, no México. Em 1968, o sociólogo Carlos Castañeda publicou *A Erva do Diabo* após passar cerca de cinco anos imerso na cultura *yaqui*, onde estudou, sob a orientação do *brujo* Dom Juan, como esse povo utilizava seus enteógenos. Ao longo do livro, encontramos Castañeda compartilhando diversas de suas experiências e percepções; estas, assim como em *As Portas da Percepção*, inspiraram milhares de *hippies* a embarcarem no xamanismo, fazendo com que muitos jovens se deslocassem até o deserto que os índios *yaqui*

viviam, e que Castañeda descreveu, para ter experiências semelhantes. O resultado é que esse turismo atraiu a atenção dos federais e passou a prejudicar o cotidiano daquele povo.

Problemas como esse refletem algumas das contradições complexas que o movimento *hippie* sempre enfrentou. Por outro lado, é importante lembrar que festivais como o *Human Be-In* foi realizado para protestar contra a proibição do ácido lisérgico, e serviu para mostrar que as drogas não eram sinônimo de criminalidade e violência, como acreditavam as autoridades e parte da sociedade civil, mas que poderiam ser consumidas de forma harmônica com a vida cotidiana (Napolitano, 2023, p.62).

Fato é que, independente da moderação, cuidado ou intenção, as drogas estavam popularizadas e foram um motor artístico significativo naquelas duas décadas. Antes mesmo da explosão das drogas alucinógenas, os *beats* já utilizavam substâncias pesadas, como anfetaminas, heroína e cocaína, para impulsionar sua criatividade. Jack Kerouac, por exemplo, escreveu *Cidade Pequena, Cidade Grande* (1950) energizado por anfetaminas e passou dias seguidos sentado à máquina de escrever (Goffman; Joy, 2007, p.263). Mas foi a partir do *boom* sem precedentes dos alucinógenos que os artistas pareciam realmente buscar ir por esse caminho. Foi quando o *rock* psicodélico, isto é, a variante daquele velho *rock'n'roll*, mas produzido ou inspirado pelo efeito de substâncias psicoativas, explodiu.

A primeira alusão ao ácido lisérgico em uma música foi feita em 1965 pelos *Rolling Stones*, na canção *19th Nervous Breakdown* (Goffman; Joy, 2007, p.288). Desde então, pipocaram bandas de *rock* psicodélico pelo mundo, trazendo o elemento do psicodelismo não apenas nas letras, mas incrementado na sonoridade, transformando suas experiências com o uso dos psicotrópicos em música (Côrtes Filho, 2019, p.54).

Em 1966, por exemplo, a banda *The Doors*, título inspirado em *As Portas da Percepção* (em inglês, *The Doors of Perpeption*), gravou seu primeiro álbum, homônimo à banda, que seria lançado na primeira semana do ano seguinte. Jim Morrison, seu vocalista e principal compositor, frequentemente viajava ao deserto para buscar experiências psicodélicas mais próximas das tradições xamânicas e, assim, produzir através desse canal entre o espiritual e o sagrado (Huxley, 2015, orelha). Dentre as canções do álbum, destaco *Light My Fire*, que “descreve uma cena de amor entre um homem e uma mulher espiritualmente ligados por meio de substâncias psicodélicas” (Côrtes Filho, 2019, p.64).

1967, o “ano *hippie*”, foi também “o ano do *rock* psicodélico mundial”. O *Human Be-In* e outros festivais eram organizados nesse ano quase que como uma louvação às drogas psicodélicas, ao mesmo tempo que diversas bandas e artistas, como *The Doors*, lançavam álbuns marcantes. Dentre eles, temos *Are you Experienced*, de Jimi Hendrix, *Big Brother And*

The Holding Company, que marcou a estreia em álbum de Janis Joplin, e *The Piper at the Gates of Dawn*, de uma das primeiras bandas a seguir essa nova vertente estética e que talvez seja seu maior nome: o *Pink Floyd*. Esta, sob a liderança de Syd Barrett, estava totalmente comprometida em incrementar uma estética visual e sonora psicodélica, seguindo a risca a tentativa do *rock* psicodélico de traduzir em música tudo que vivenciavam em experiências. O álbum explorou temas sobre viagens siderais, levando o ouvinte a viajar por outras órbitas, e, devido ao caráter experimental, incrementou novos efeitos sonoros a partir de “sons estranhos” e elementos nunca antes utilizados (Côrtes Filho, 2019, p.50-60).

O fenômeno psicodélico foi tão intenso que até bandas originalmente não ligadas a esse estilo acabaram incorporando elementos lisérgicos, como os *Beatles*, que tinham surgido no início da década de 1960 e naquele ano já eram consagrados no cenário do *rock* mundial. No emblemático *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), eles elevaram o *rock* a um novo patamar, introduzindo uma variedade de temas e experimentações sonoras, incluindo influências orientais, principalmente através do *beatle* George (Côrtes Filho, 2019, p.52).

, Assim, a experimentação se tornou marca do psicodelismo, e isso pode ser reflexo da liberdade e das descobertas buscadas pela contracultura. Para Lula, esses componentes são fundamentais, e sua relação com a arte sempre esteve pautada pela vontade de experimentar. “Eu só acredito na música dessa forma”, disse ele, na mesma entrevista que introduziu este tópico. “Em todo trabalho de arte, eu acho que o experimentalismo é tudo. No momento que você repete uma coisa, aquilo já é frio, não tem essência”, completa. Por isso, ele considera o psicodelismo como uma “nova renascença”. Se tudo estava estagnado, o psicodelismo abriu as portas à descoberta e iluminou um caminho de novas possibilidades e formas de expressão, proporcionando à arte uma “revolução imensa”. Não à toa, Lula define a exposição *Atípicos* como a descoberta de um novo mundo: “uma escola de pintura pós-ácido lisérgico”.

1.4 – O psicodelismo como revolta à razão instrumental

*Quando as tiras do véu do pensamento
Desenrolam-se dentro de um espaço
Adquirem poderes quando eu passo
Pela terra solar dos cariris
Há uma pedra estranha que me diz
Que o vento se esconde num sopé
Que o fogo é escravo de um pajé
E que a água há de ser cristalizada
Nas paredes da pedra encantada
Os segredos talhados por sumé*

*Nas Paredes da Pedra Encantada, do Paëbirú
(1975)*

À medida que foi tendo acesso às novidades psicodélicas que surgiam no exterior, Lula as incorporou como referência e as remanejou para sua própria linguagem, florescendo seu ser artístico. Para tanto, Lula sempre atribuiu esse fazer artístico à revolta. Na conversa para o estúdio *Observa e Toca*, ele compartilha que sempre foi muito impulsivo, e, por vezes, violento. Uma maneira de canalizar essa agressividade foi transportando-a para a arte. “E, a partir disso, minha vida mudou completamente. Eu comecei a ver cada momento da pintura, da poesia e da música como uma forma de reconstruir a minha vida”.

A revolta, nesse caso, refere-se a uma agitação interna que se manifesta como uma necessidade de reconstrução. Se considerarmos a resistência como uma força de vontade que se opõe a outra força na tentativa de suportá-la (Bosi, 2002, p.118), teríamos o caso de um artista que resiste às próprias questões internas a partir do fazer artístico. Aqui, a arte deixa de ser apenas uma expressão estética para se tornar um campo de enfrentamento, onde o sujeito se reconstrói ao transformar sua dor em criação. Essa prática não busca necessariamente criticar o mundo externo, mas reorganizar o mundo interior. A resistência, nesse sentido, não é apenas uma forma de oposição, mas sobretudo um modo de sobrevivência, onde a arte atua como um meio vital de se sustentar diante dessa tempestade interna.

Entretanto, o que a contracultura nos mostra é que essa busca por conexão interior é um componente de revolta que vai muito além desse aspecto específico. Quer dizer, as vidas e obras contraculturais são, em essência, críticas ao mundo externo, embora frequentemente essas críticas sejam situadas em uma dimensão sutil e, por consequência, de difícil compreensão. Devido a isso, este tópico se dedica a trazer elementos que elucidem uma interpretação de como o psicodelismo e a contracultura funcionam enquanto revolta.

Para tanto, retorno às motivações contraculturais. O que leva um sujeito a aderir esse estilo de vida? E, ao quê ele opõe suas forças? A resposta desta última, curta e grossa, é simples: ao capitalismo e seus valores. Se a contracultura estadunidense surge como

contestação a um modelo cultural, é porquê esse modelo é excessivamente violento, materialista, autoritário e alienante.

O contraculturalista brasileiro Luiz Carlos Maciel escreveu para a revista *Careta*, em 1981, que nossa cultura é uma doença, doença que pensadores do século XIX tentaram diagnosticar de diferentes maneiras: Marx chamou de *alienação* e Freud chamou de *neurose*. A contracultura se coloca como o antídoto dessa doença, “necessário à preservação de um mínimo de saúde existencial” (Pereira, 1986, p.16).

Os indivíduos, portadores dessa doença destrutiva, estão condicionados à perda de suas liberdades e individualidades. E, pior, a doença causa um estado tão alucinatório, que o doente observa todas as crueldades econômicas, sociais, psicológicas e existenciais que a doença proporciona como normais, pois, como observou Williams (2005, p.17), existem práticas, valores e significados dominantes na nossa sociedade que são constantemente reiterados na vida cotidiana, o que acaba moldando a percepção da realidade, fazendo com que os sujeitos observem essas crueldades como a normalidade, impondo ao indivíduo uma condição de aceitação passiva das orientações de sua vida.

O principal vírus que causa essa doença é a razão. Quer dizer, se nossa civilização é alienante, mecanizada e excessivamente materialista, ela está sendo guiada pelo que Max Weber definiu como a racionalidade instrumental. É ela que impregna a estrutura social, moldando cada gesto, cada pensamento e cada comportamento, transformando a sociedade ocidental em menos intuitiva e mais mecanizada (Lowy, 2002, p.10). Assim, em vez do capitalismo florescer as potencialidades humanas à autonomia, auto-organização e criatividade, ele submete seus indivíduos à “jaula de aço” da racionalidade instrumental e aos imperativos mercantis da produção de mercadorias (Lowy, 2020, p.149).

Para a contracultura, fazer parte desse modelo de civilização significa ser mais uma de suas engrenagens, contribuindo para sua perpetuação. Como um antídoto, a contracultura rejeita essa participação, recusando-se a alimentar o sistema. Para tanto, não basta romper com o Estado, é preciso romper com as engrenagens dessa repressão psíquica e promover uma revolução interior. Por isso, não foram apenas fatores como a possibilidade de experimentar o mundo “lá fora” que levaram jovens insatisfeitos a embarcar em viagens e explorarem novas experiências; mas, mais do que isso, o mundo interno foi que ofereceu uma perspectiva de autoconsciência e transcendência das restrições culturais – o componente do interior que introduziu este capítulo (Capellari, 2007, p.27).

É por esse motivo que a juventude contracultural engajada da década de 1960 buscou, através de um conjunto de ideias e comportamentos, “*cair fora* do Sistema” (Pereira, 1986,

p.22), se liberando das amarras da cultura e propondo uma vida mais natural, intuitiva, harmoniosa e generosa (Goffman; Joy, 2007, p.47). Isto significa um rompimento radical com a cultura e os valores capitalistas, pois “ser livre e feliz no interior da tessitura é ser livre e feliz de forma limitada”, visto que “a liberdade no interior das malhas culturais não passa de contrafação, porquanto limitada pelas linhas do aceitável e legítimo” (Capellari, 2007, p.95).

Dessa forma, a contracultura do pós-guerra busca viver novos ideais, romper com padrões culturais vigentes e aderir a um novo *modus vivendi*, não apostando unicamente na revolução política, mas na revolução cultural (Capellari, 2007, p.18). Ou seja, se intenciona romper totalmente com os cânones artísticos, filosóficos, religiosos e comportamentais, dando passagem a algo novo, que não foi determinado pela razão (Capellari, 2007, p.95).

Nesse contexto, a verdadeira tragédia humana é, para a contracultura, seguir sempre as mesmas trilhas, sem se dar conta que existem trilhas alternativas acima, abaixo e aos lados. Lula Côrtes já nos diz: *são várias as trilhas*. No entanto, nem todos se dão conta de suas existências, seja pela repressão, pelo medo ou pelo comodismo (Capellari, 2007, p.95).

Essa é uma forma de mobilização e contestação social que difere bastante da prática política da esquerda tradicional. As contraculturas não buscam reformas através de partidos políticos nem se alinham ao modelo revolucionário marxista de transformação da sociedade; em vez disso, promovem uma ação imediata. Não se trata de vislumbrar um longínquo futuro, mas de realizar o agora: “não *sonhar*, mas *ser*”. “E a liberdade suprema de ser é uma ideia radical, subversiva e perigosa”. É por isso que, somente por existirem, pensarem como pensavam e fazerem o que faziam, as contraculturas agrediam o sistema (Barja, 2008, p.220).

Bem, esses novos valores almeçados e promovidos pela contracultura fundamentam-se a partir de Weber (2005, p.32), que observou que a racionalidade que governa a estrutura capitalista caracteriza-se pelo *desencantamento do mundo*. Isso significa que as explicações religiosas e mágicas do mundo foram substituídas por uma visão científica, lógica e burocrática, que acaba representando seus valores. Surge o que Lowy (2020, p.149) chama de “crítica romântica do capitalismo”: “uma crítica ao desencantamento e inautenticidade capitalistas, à miséria da vida cotidiana, à desumanização do mundo pela tecnocracia, à opressão autoritária”.

Portanto, a crítica ao desencantamento do mundo segue o seguinte raciocínio: se o mundo está desencantado pela sociedade capitalista e a lógica desta é contrária à mágica que a precedeu, a revolta romântica para com ela é trazendo de volta o encanto (os valores) que fora(m) apagado(s) pela civilização burguesa: o *reencantamento do mundo*. Assim, este modelo crítico está intrinsecamente ligado a uma transformação de valores, muito a partir de

um olhar admirado por culturas pré-capitalistas, em que a dignidade humana ainda não estava reduzida à mercadoria. Por isso, o mundo indígena apresentado no tópico anterior tem tanta importância: suas conexões interpessoais e seus estilos de vida envoltos na natureza propõem um novo universo, simbólico e/ou existencial, aos jovens modernos e ocidentais, que possibilita tanto criticar profundamente a “jaula de aço” da razão instrumental quanto vivenciar os novos ideais almejados, representados, no estilo de vida *hippie*, a partir das vidas em comunidades e nas buscas por transcendência e por uma vida harmoniosa com a natureza, além do consumo de enteógenos para expansão da mente e outros aspectos.

Assim, o reencantamento do mundo tem seu sentido revolucionário, quando trata-se de uma inspiração, um desvio, pelo passado em direção a um futuro: a construção de uma utopia (Lowy, 2020, p.33). Na contracultura, trata-se de um viver novos ideais. Mas, e o artista? Como o artista pode contribuir para o alcance desses valores almejados? Lula acredita que o artista tem o “dom” de colocar seu olhar em sua produção, e aquele que ver, ouvir ou ler sua obra, mesmo que não pinte, toque ou escreva, terá o prazer de ver o mundo com o olhar de artista (Côrtes, 1999). Sabendo que a arte é um poderoso terreno de problematização da realidade, esse olhar posto pelo artista pode ser crítico para com essa estrutura que se tenta romper. Mas, como o psicodelismo o faz? Como três jovens tendo experiências lisérgicas em torno de uma pedra pode ser encarado como crítica ao capitalismo?

Para investigar essa relação entre arte e transformação, podemos tomar como exemplo inicial o surrealismo, uma das formas mais radicais dessa vertente revolucionária do Romantismo, visto que os artistas surrealistas “se utilizaram de ideias, noções e imagens românticas enquanto ferramenta para desenvolver sua própria visão revolucionária” (Lowy, 2020, p-34), excedendo qualquer barreira que a arte possa ter ao impregná-la de um caráter emancipatório e subversivo. Sobre o Surrealismo, Lowy (2002, p.9) diz:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica.

Sabendo disso, compreender o valor artístico do Surrealismo apenas em seu lado estético é negar sua essência, descaracterizá-lo e banalizá-lo (Costa, 2013, p.2). O surrealismo é essencialmente engajado, insubmisso, revoltoso e revolucionário. Seu valor estético é retirado “das profundezas cristalinas do inconsciente, dos abismos insones do desejo, dos

poços mágicos do princípio do prazer, das músicas incandescentes da imaginação” (Lowy, 2002, p.10). Os surrealistas visam romper com a racionalidade tão cara ao mundo ocidental, afinal, se a razão é produtora das insanidades dominantes no capitalismo, então a saída é a não-racionalidade, a desobediência e a provocação.

Assim, se a crítica romântica do capitalismo se destina à racionalidade que governa a sociedade e caminha pela liberdade, experimentação e admiração de valores do passado, a contracultura eleva essa experimentação a um valor máximo, não só de suas produções artísticas, mas de suas próprias vidas, indicando que a contracultura naturalmente liga a vida e a arte, pois como Goffman e Joy (2007, p.17) escrevem: “A contracultura não pode ser construída ou produzida: precisa ser vivida. Se a contracultura valoriza ampliar as fronteiras da arte, ela valoriza muito mais levar a vida como uma experiência artística em progresso”.

Dessa forma, não basta se basear no mito para compor músicas sobre o encanto dos mistérios da Pedra do Ingá. É necessário vivenciá-los, estar dentro do espaço que desenrolará as tiras do véu do pensamento. É necessário perceber sua mente adquirindo poderes somente em contato físico com a terra solar dos cariris. É preciso ouvir o que a pedra tem a dizer.

Isso quer dizer que, se o surrealismo busca uma fuga da razão a partir de uma arte que rompa com seus valores na intenção de construir uma utopia, a arte e a vida psicodélica rompe ainda mais bruscamente com o racionalismo a partir da própria existência, auxiliada pelo psicotrópico, que dilui qualquer pensamento racional e traz a magia ao mundo a partir da própria experiência, localizada no agora. Portanto, não trata-se da imaginação, trata-se da vida – não é apenas estético ou simbólico, mas existencial. Nesse sentido, a magia não se localiza no quadro, no som dos instrumentos, no papel ou na imaginação do sonho futuro, mas na própria existência, que posteriormente pode ser materializada a partir do fazer artístico.

Esse é um dos motivos dos enteógenos serem tão importantes para o psicodelismo, afinal, quando Huxley (2015, p.20) percebeu que aquela teoria de que o cérebro reduzia as capacidades do humano fazia sentido, ele compreendeu que, racionalmente, talvez não seja possível ouvir o que uma pedra tem a dizer. Mas, se o psicotrópico é capaz de eliminar essa válvula cerebral redutora e diluir a razão, Lula Côrtes torna-se capaz de a ouvir, e, posteriormente, contar seu olhar em forma de arte para que nós também possamos ver o mundo a partir de seu olhar não só de artista, mas de quem experimentou aquela experiência.

É dessa forma que os enteógenos, ao explorarem essas potencialidades, oferecem novos sentidos à vida. Afinal, como escreveu Lula Côrtes: os mistérios cravados por Sumé na Pedra do Ingá, agora inalcançáveis pela razão, se estendem em tudo, “provocando apenas tensões em nossos nervos, ânsias em nossos peitos e sons em nossas vidas”.

1.5 – A trilha contracultural em direção ao desengano

*Penso nos mártiros
 Todos os delírios loucos que vivenciamos
 E vejo por quantos anos nos aventuramos
 querendo voar
 Voar pra sair de perto
 De todo deserto desses abandonos
 E constatando o desengano se despedaçar
 Desengano, de O Gosto Novo da Vida (1981)*

Nemo Côrtes revelou, em fala sobre a trajetória de seu pai²¹, um descontentamento deste com certas categorizações de sua obra, como “*Udigrudí*” e “desbunde”. Para Lula, essas palavras eram formas de marginalizar seu fazer artístico. Ele acreditava que a contracultura e o psicodelismo eram, acima de qualquer rótulo, opções de vida.

Assim, como já demonstrado, o psicodelismo, quando visto como escolha de vida, carrega consigo, simultaneamente, um profundo componente existencial e uma crítica ao mundo exterior. Ele oferece um sentido e uma coerência para a vida diante da dureza da existência. Esse elemento emerge primeiramente com os *beats*, pois se o capitalismo cria um cenário de total desencanto, os *beats* são os primeiros a vislumbrar a possibilidade da vida em meio à realidade fragmentada. Há, nessa geração, uma celebração do mundano: “há uma santidade em tudo [...], uma supremacia de cada um; a existência é sagrada e, no que representa um golpe na religião, o homem é divino” (Barja, 2008, p.224).

Essa talvez seja uma das grandes características dessa contracultura: a capacidade de encontrar, mesmo na podridão da existência no sistema capitalista, *várias trilhas* onde a vida valha ainda vale a pena ser vivida. É uma força existencial que busca olhar para a realidade e reconhecer a beleza que nela existe. Entre os *beats*, esse sentido se expressa no prazer como medida da liberdade. Assim, sua valorização da liberdade, da experimentação, da sacralização do ser humano e do sexo, da expansão da consciência e da percepção, da exaltação da amizade e do fascínio pelo orientalismo se inserem nesse campo do existencial. É como se, em meio ao desencanto, surgisse uma reafirmação do desejo de viver intensamente.

Esse olhar positivo para a vida, apesar de todos os seus obstáculos, ganha ainda mais força com o movimento *hippie*. A força existencial que os caracteriza se manifesta, além de nas características herdadas dos *beats*, em um profundo fascínio pelas culturas pré-industriais. Eles incorporaram ao seu estilo de vida elementos como a comunhão e a harmonia com a natureza, a generosidade, a vida em comunidade e, naturalmente, a expansão da consciência promovida pelo uso de drogas psicodélicas – práticas que visam o *reencantamento do mundo*.

21 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YmuojSvz42g>>. Acesso em: 10 set. 2024.

Assim, os *hippies* ampliam o horizonte de uma vida vivida intensamente, agora ancorada também em uma busca por conexão com o passado e, de certa forma, com a simplicidade da existência.

Cada um desses movimentos, à sua maneira, procurou promover estilos de vida coerentes com as crenças de cada indivíduo. No entanto, essa ênfase no individualismo foi, em muitos casos, criticada, como se faltasse um senso mais amplo de engajamento pela coletividade. Isso explica o motivo pelo qual Lula Côrtes foi chamado de “desbundado”. No contexto brasileiro, o termo começou a ser usado pejorativamente para referir-se àquele que abandonou a militância política para aderir a um estilo de vida contracultural; posteriormente passou a ser utilizada referindo-se à contraculturalistas de maneira generalizada.

Se olharmos para a geração *beat*, a coerência de sua existência se revela no desejo de ser livre e aproveitar a vida ao máximo, vivendo intensamente o agora. Esse foco no “agora” está, de fato, muito mais centrado no indivíduo e em um presente eterno. Por outro lado, os *hippies* olharam o sonho utópico com mais engajamento, ainda que com uma certa urgência. A transformação dos valores almejada pelo *reencantamento do mundo* não podia ser um vislumbre futuro longínquo e distante, mas algo que precisaria ser realizado imediatamente.

Nesse sentido, dentro do movimento *hippie*, existiu uma união das liberdades de pensamento, expressão e comportamento que as contraculturas dos anos 1950 propuseram com uma responsabilidade coletiva crescente na década seguinte. Sendo assim, esse movimento até tem um sentido existencial individual semelhante aos *beats*, visando uma postura de se estar no mundo que lhe possa fazer mais sentido, mas também insere um tipo de objetivo maior, coletivo.

No entanto, os sonhos utópicos dos anos 1960 simplesmente desapareceram. O que teria acontecido? Bem, a virada para a década de 1970 trouxe reações repressivas por parte do governo Nixon. Foi criado, por exemplo, o sombrio programa de repressão COINTELPRO, em que constava uma lista com 250 mil nomes de ativistas críticos do governo. Nela, constavam militantes políticos, *hippies*, artistas – qualquer um que ousasse desafiar a ordem vigente. Esses indivíduos eram vigiados dia e noite, perseguidos, acusados falsamente e, em alguns casos, assassinados (Goffman; Joy, 2007, p. 312).

A década de 1970 começava assim, sob o peso de um Estado autoritário que, longe de permitir espaço para experimentações culturais ou sociais, endurecia seus mecanismos de controle. O sonho de transformação se tornava, cada vez mais, um pesadelo de repressão. A urgência que já impulsionava a utopia se transformou em desespero, de forma que os jornais alternativos que antes falavam de amor, paz e filosofia mística agora davam instruções sobre

como fabricar coquetéis *molotov* (Goffman; Joy, 2007, p.320). A revolução, que antes já havia pressa, tornou-se uma exigência imediata, como uma questão de sobrevivência.

Vivenciou-se, então, uma verdadeira guerra cultural, no qual o radicalismo daqueles que diziam defender a liberdade individual e os ideais de transformação social dos anos 1960 foi confrontado com a repressão violenta do *establishment*. Esse embate, que obviamente resultou na derrota da contracultura, simbolizou o colapso das expectativas utópicas e a fragmentação do movimento *hippie*, que, na virada da década, já não teria mais a mesma força da segunda metade dos anos 1960.

Goffman e Joy (2007, p. 335) explicam que as pessoas levaram suas liberdades ao limite, permitindo que o desejo de mudanças reais ofuscasse o horizonte do possível. Houve um momento em que parecia que um simples empurrão na direção certa poderia derrubar todos os muros que aprisionavam a humanidade – tanto no mundo material quanto nas relações sociais e nos corações e mentes do indivíduo. No entanto, a excitação e o amor pela coletividade, que no início uniam o movimento, eventualmente consumiram a própria essência daqueles envolvidos, e essa busca pela liberdade e mudança acabou indo longe demais. A repressão por parte das autoridades foi tão forte que o movimento se voltou contra si mesmo, criando um ambiente em que as pessoas ficavam obcecadas por lutar contra o poder. Essa intensidade, que inicialmente era libertadora, acabou se tornando opressiva, e o próprio movimento, que queria mais liberdade, começou a agir de maneira quase autoritária, forçando suas ideias e comportamentos para outros indivíduos.

Quer dizer, havia uma crença firme de que seria possível derrubar o governo e construir uma nova sociedade, rompendo com a cultura repressiva e um sistema que alienava e destruía. Entretanto, como observa Capellari (2007, p. 78), embora as propostas contraculturais prometessem uma transformação radical, não era difícil perceber que essa utopia estava fora de alcance. O otimismo que permeava a contracultura, embora poderoso, não conseguiu resistir à pressão da realidade e da repressão, levando ao seu eventual declínio. Assim, esses movimentos da década de 1960 deixaram um legado de transformação cultural, mas também expuseram as limitações de um idealismo que, ao perder o contato com a realidade, não conseguiu sustentar suas próprias promessas de mudança.

Dessa forma, o sonho claramente existiu, mas revelou-se uma ilusão. E essa derrota representou seu abandono. Mas, se a ilusão pode ser aprisionadora, a desilusão pode ser libertadora – é o desengano. E a contracultura da década de 1970, mesmo nesse clima de completa derrota, foi vitoriosa a partir do surgimento de diversas outras vertentes que culminariam no extremo nihilismo do punk. *There's no Future*, cantava os Sex Pistols. “Nós

não estamos interessados em música. Estamos interessados em CAOS”, afirmava seu vocalista Johnny Rotten (Bivar, 1982, p.47).

A falha do sonho utópico dos anos 1960 pode ser considerada falha porque havia um objetivo claro, que foi tentado, mas não alcançado. No entanto, isso não representa necessariamente uma falha na contracultura – como se esta caminhasse para seu fim. O que vemos, na verdade, é o fim de um ideário e a transição para um novo, apontando para uma reconstrução. E, mesmo desapontada, a contracultura dos anos 1970 saiu vitoriosa porque, em certo sentido, manteve onipresente o antiautoritarismo, sendo uma década em que o conservadorismo político e cultural caiu em declínio e a adesão de elementos (mesmo que vagamente) contraculturais se tornou mais amplo, independente da geração, sendo chamada até de uma “contracultura de massa” (Goffman; Joy, 2007, p.340).

E se o espírito contracultural se mantinha relativamente forte nos anos 1970, Barja (2008, p. 230-231) destaca a importância da *Geração Beat* na contemporaneidade (ele escreve em 2008, mas que diferença faz para 2025?). Ele argumenta que sua relevância se mantém porque os valores centrais do movimento – como o amor livre, o desapego material, as relações horizontalizadas e o uso de drogas – continuam sendo tabus. A sociedade ainda é conservadora e racionalizada, e o sistema dominante ainda busca controlar os corpos e comportamentos das pessoas. Nesse sentido, os *beats* permanecem atuais e influentes.

Ora, se a sociedade permanece a mesma, seria essa então a grande falha da contracultura? Não exatamente. Muitos direitos e liberdades foram conquistados graças ao impacto da contracultura e de seus personagens, que desafiaram normas moralistas e discriminatórias. Eles abriram espaço para debates sobre direitos individuais e coletivos em várias partes do mundo, lutando por questões relacionadas a negros, mulheres, homossexuais e pautas ecológicas, além de reconhecer novas subjetividades alternativas. Sob esse prisma, o mundo de hoje é bem diferente dos anos 1950, 1960 e 1970 (Napolitano, 2023, p.152).

É verdade, no entanto, que em muitos lugares do mundo esses direitos ainda não existem plenamente. Mesmo nos países onde a contracultura teve forte atuação, como os Estados Unidos, ainda persistem discriminação e violência, o que pode apontar para uma aparente ineficácia maior. No entanto, o legado da contracultura colaborou para que os discursos contra essas formas de opressão deixassem de ser restritos a pequenos grupos ativistas e se tornassem pautas globais, influenciando movimentos sociais, empresas, governos e até organismos internacionais (Napolitano, 2023, p.154).

Por isso, é complexo afirmar que a contracultura falhou. Embora o sistema dominante continue forte, a contracultura deixou marcas profundas na maneira como muitos enxergam o

mundo e se relacionam com ele. Os valores promovidos pelos *beats* e pelos movimentos subsequentes podem não ter transformado completamente as estruturas sociais como se esperava, mas, sem dúvida, influenciaram modos de vida e culturas ao longo das décadas. Nesse sentido, a contracultura não deve ser vista como uma derrota, mas como um processo contínuo de resistência e experimentação, cujas ideias e práticas ainda desafiam o *status quo* e propõem caminhos para novas formas de viver, pensar e estar no mundo.

Por isso, encontramos, para além das grandes mudanças sociais, uma boa quantidade de jovens que aderiram ao estilo de vida contracultural e passaram a viver de forma mais alinhada com suas crenças – seja na alegria *hippie*, seja no niilismo *punk*. Isso aponta para existências que, mesmo individualmente, são mais coerentes com o ser, desafiando o modelo de vida robótico que nos é imposto.

Assim, a contracultura dos anos 1960 e 1970 se consolidou como um movimento de ideias e comportamentos marcado, apesar de sua heterogeneidade, pela ênfase na subjetividade. A noção de “eu”, que antes era vista como mero espectador da narrativa universal, passou, sob as influências da psicanálise, do existencialismo, do psicodelismo e das tradições filosóficas e religiosas tanto do Oriente quanto do Ocidente, por uma transformação. O indivíduo se tornou o protagonista, e esse enredo pessoal passou a ser um pré-requisito para uma nova compreensão do mundo. Esse processo de aprendizagem busca alcançar a satisfação por meio da libertação das restrições culturais internalizadas (Capellari, 2007, p.78).

Curiosamente, uma das principais críticas feitas à contracultura reside justamente nessa ênfase na subjetividade. O “cair fora do sistema” contracultural – que envolve simultaneamente a crítica ao mundo externo e a busca existencial – é visto como algo passivo e puramente hedonista. Para os críticos, viver de forma alternativa e coerente em termos individuais, sem necessariamente promover uma transformação política, dilui a verdadeira fratura social, que, segundo eles, reside na luta de classes. Portanto, para esses críticos, o engajamento contracultural é uma forma de escapismo, como se fosse apenas viver sem compromisso com algo maior. Uma outra grande crítica se refere ao foco na esfera individual e subjetiva, que, na contracultura, é buscada ao lado das liberdades políticas, enquanto para a esquerda revolucionária, a realização subjetiva deveria ser adiada em prol da transformação coletiva (Capellari, 2007, p.54).

A grande diferença entre a contracultura e outros movimentos de esquerda está justamente nisso: enquanto a transformação das condições objetivas, como a desigualdade social, é a prioridade para esses movimentos, a contracultura coloca a transformação da

subjetividade em primeiro plano. E o que pode parecer escapismo, na verdade, é uma estratégia, pois o “eu” é, para a contracultura, o verdadeiro campo de ação revolucionária (Capellari, 2007, p.79).

A despeito dessas e de outras opiniões, sejam criticadas ou reiteradas, foi esse o caminho contracultural até o fim dos anos 1960. E, de fato, a essência contracultural não visa existir essencialmente uma organização com um vislumbre futuro de transformação radical da sociedade da mesma forma que, por exemplo, os marxistas pensam. No entanto, Luiz Carlos Maciel aponta que a nova sociedade já existe, e não foi necessário um longo e complicado processo político com milhares de mortos em favor de uma revolução política. Basta simplesmente aderir, e a forma de aderir é justamente fazendo o que reclamam os críticos: caindo fora do sistema. Nesse sentido, a revolução não consistiria jamais na tomada do Estado, mas “na implantação, nos interstícios da realidade dominante, de formas alternativas de vida” (Capellari, 2007, p.74).

Sendo assim, apesar da repressão crescente que marcou o fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, a contracultura encontrou formas de se reinventar, recusando-se a desaparecer completamente. Embora o governo Nixon tenha adotado políticas de vigilância e repressão, o espírito de resistência permaneceu vivo, especialmente na arte e nos estilos de vida alternativos que emergiam em meio ao cotidiano capitalista.

Nesse mesmo período, no Brasil, o contexto de repressão da ditadura civil-militar também gerava um ambiente de cerceamento às liberdades. E dentro desse cenário, Lula Côrtes exemplificou a força resiliente da contracultura. Sua vida e obra não trata-se apenas de uma expressão estética, mas uma forma de resistência cultural. Lula encontrou no psicodelismo, na música, na pintura, na escrita e nas performances, caminhos para expandir as fronteiras do pensamento e da percepção, oferecendo um contraponto ao conformismo imposto pelo regime autoritário. A vida de Lula Côrtes, com seu profundo mergulho nas expressões artísticas que desafiavam os valores dominantes, foi uma declaração constante de que a liberdade, mesmo sob intensa repressão – militar ou capitalista – é possível e deve ser celebrada.

Foi após aquela exposição dos *Atípicos*, em 1969, que ele retornou de vez à Recife, e pôde conhecer vários outros jovens artistas que, como ele, se atraíam pela contracultura e eram fortes contestadores do sistema, formando um rico cenário cultural na primeira metade da década de 1970. É um pouco desse espírito contracultural do Recife dos anos 1970 que tento esboçar no capítulo 2.

CAPÍTULO 2

A TRILHA ATÉ SUMÉ: A MAGIA DA CONTRACULTURA RECIFENSE

2.1 – As chegadas de Lula Côrtes e da contracultura em Recife

*Desde a primeira vez que eu vim nesta cidade
Sem ter idade pra cair no mundo
Pensando em me encontrar
Saudade pesava na mala
E a dor da bagagem de mão
Os meus olhos pregados na estrada
As vezes abrindo as janelas
E as portas do meu coração
Descubro em amores antigos
O orvalho escondido
No canto dos olhos
Do rosto do sol do sertão*

*Canção da Chegada, de O Gosto Novo da Vida
(1981)*

Pouco depois de voltar para Recife, como não podia ser diferente, Lula passa a frequentar diversos espaços de sociabilidades jovem. Foi em um desses espaços que conheceu outra personagem que também vivia nas noitadas, aquela que viria ser sua primeira esposa e grande parceira artística: Katia Mesel. Ainda era 1969, e Katia, com 21 anos, estava prestes a concluir seu curso de arquitetura. Já envolvida com cinema e com artes gráficas, Katia possuía um escritório de programação visual e também experimentava com câmeras, antecipando a rica trajetória cinematográfica que viria a trilhar (Medeiros, 2022, p. 87-88).

Quando começaram a namorar, Lula foi morar “em um quartinho” na casa dos pais de Katia, que àquela altura já era mais um dos locais em Recife onde a juventude se reunia. O lugar, que antes havia sido um engenho, possuía ao lado uma antiga senzala, que os jovens transformaram em um espaço multifuncional: ambiente de estudo, escritório, sala de música, laboratório de fotografia e outras atividades criativas. Ali, a liberdade e os costumes *hippies* floresciam. Músicos se reuniam por horas para compor, e se organizavam festinhas onde o uso de drogas era algo comum. Embora os pais de Katia estivessem longe de ser simpatizantes do movimento *hippie*, aceitaram que seus sete filhos adotassem aqueles costumes, afinal, era melhor que as “loucuras” ocorressem dentro de casa do que fora (Medeiros, 2022, p. 87).

Talvez pelo ambiente “descolado”, Katia e Lula tiveram um início de namoro badalado, como apontam vários editoriais do Diário de Pernambuco no ano de 1970. A festa de aniversário de Katia, realizada na residência dos Mesel, foi um exemplo dessa badalação. Descrita como uma “Festa *Hippie*”, o evento foi repleto de cores e irreverência. Lula foi

retratado como “altamente descontraído, em trajes dos mais loucos”. A matéria destacava o ambiente vibrante, com roupas *hippies* autênticas, rapazes com enormes barbas e “todo mundo descalços”, além de danças, músicas e filmes bem “avançados” para a época (Diário de Pernambuco, Recife, 15/03/1970, p. 11).

Em uma entrevista para o documentário *Nas Paredes da Pedra Encantada* (2011)²², Lula contou que, sendo menos abastado, precisava conquistar Katia de forma criativa. Assim, planejou pedi-la em casamento durante essa festa montado em um elefante – o que, segundo ele, teria ocorrido. Katia, porém, desmente essa história, afirmando que, embora o pedido de casamento tenha ocorrido, não houve elefante algum. Curiosamente, várias pessoas presentes dizem se lembrar do elefante, criando uma aura mística em torno do episódio. Katia brinca: “o fato na realidade não aconteceu, mas ele aconteceu no astral, porque tem gente que se lembra de Lula Côrtes montado num elefante”. No fim, é como se tudo que envolvesse esses seres psicodélicos fosse cercado de uma atmosfera mágica, lendária e misteriosa a ser desbravada e descoberta, culminando nessas belas e curiosas histórias que serão contadas em tom de humor.

Quando casaram-se, três meses depois, os jornais também deram destaque à união, que fora descrita como um “casamento sensação” de “dois nomes conhecidíssimos e igualmente estimados”. Lula usava um *smoking* com uma gravata borboleta, barba e cabelos longos, descalço, enquanto Katia vestia um traje gótico rosa, adornada com muitos colares (Diário de Pernambuco, Recife, 14/06/1970, p. 10).

Teriam prometido, na lua de mel, viajar pela Europa e aprofundar seus conhecimentos artísticos. Essa viagem aconteceu no último trimestre de 1971 e durou quatro meses. Foi uma época que, em conversa para o documentário *Um Papo Calmo* (2007), Lula descreveu como “propícia”, pois “a juventude do mundo todo tava na estrada, procurando coisa, trocando ideias”. Em Amsterdã, os jovens se conectaram com esse espírito de interação e troca cultural ao encontrar pessoas de diversas partes do mundo, vivenciando uma verdadeira fusão de ideias. Em Barcelona, ficaram hospedados em um bairro gótico. Em Figueres, tiveram um encontro especial com o pintor surrealista Salvador Dalí, com quem passaram duas semanas aprendendo técnicas de pintura. Lula brinca que seu principal aprendizado durante esse período foi o de “limpar os pincéis”.

O último destino antes de voltarem ao Brasil foi o Marrocos, onde passaram um mês. Lá, Lula se deparou com um músico de rua tocando um instrumento curioso e imediatamente se interessou. Ao vê-lo, Lula olhou para Katia e disse: “Eu toco isso”. Katia, surpresa,

22 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5eQM6mIEjIA&ab_channel=MonstroDiscos>. Acesso em: 21 set. 2024.

perguntou como ele poderia afirmar isso, já que era a primeira vez que via aquele instrumento. Ele respondeu: “E quando as cordas do violão quebram, eu não toco em três cordas?”. Assim, pediu o instrumento emprestado, tocou e, antes de voltarem ao Brasil, adquiriu um exemplar para si. O instrumento era uma cítara popular, mas Lula o rebatizou como “tricórdio”, por conta das suas três cordas (Medeiros, 2022, p. 90).

Como pôde-se notar, ao retornar a Recife, em 1969, Lula encontrou um cenário repleto de jovens que compartilhavam seu interesse pela contracultura, rapidamente se integrando a essa rede de sociabilidades. Contudo, vale lembrar que aqueles que frequentavam as festinhas na casa dos Mesel não eram os únicos a vivenciar a contracultura na cidade. Segundo Medeiros (2022, p.13), a classe média baixa recifense também foi impactada por esse movimento, especialmente por meio de peças como *Hair* e filmes como *Woodstock*. O filme, que estreou nos cinemas de Recife em dezembro de 1970, teve um efeito profundo sobre os jovens, revelando a intensidade daquela experiência de liberdade e contestação.

O músico Hugo Leão, por exemplo, destaca esse momento pós-*Woodstock*, ressaltando como ele influenciou toda uma geração:

[...] deu um pipoco na carreira da gente muito grande quando a gente resolveu assistir Woodstock. E aí enlouqueceu todo mundo, né? A cabeça explodiu. Foi o tempo das drogas. O tempo das descobertas. O tempo de tirar aquela explosão que vinha de dentro da gente. (Bastos; Bonfim, 2011, 01:05:30)

Já um outro jovem, Laílson de Holanda, teve contato direto com a contracultura norte-americana. Em 1970, com apenas 17 anos, ele foi aos Estados Unidos para um intercâmbio e, lá, absorveu o espírito da época de forma intensa. Voltou com o cabelo comprido e já tendo experimentado drogas lisérgicas. Logo, a garagem de Laílson tornou-se um novo espaço de sociabilidade, em que jovens como Almir de Oliveira, Ivinho, Paulo Rafael e Zé da Flauta se encontravam para tocar *rock*, fumar maconha e ficar de bobeira (Medeiros, 2022, p.62).

Da existência de vários desses espaços alternativos espalhados por Recife, onde jovens podiam melhor se expressar e exercer suas práticas, às vezes até de forma compulsiva e quase obcecada, isto é, compondo da hora que acordavam até a hora que dormiam – por dias seguidos –, estava se formando uma cena alternativa. Faltava apenas algo que os unisse. Foi quando, em 1972, Laílson conheceu Marcelo, um dos sete Mesel, e planejaram organizar a I Feira Experimental de Música, que tinha a ideia de proporcionar apresentações de graça, com “espaços para acampamento, e com o único objetivo de compartilhar o que os músicos pernambucanos estavam fazendo fora do circuito comercial” (Medeiros, 2022, p.63).

O festival viria a acontecer no teatro Nova Jerusalém, em Fazenda Nova, na noite do dia 11 para 12 de novembro de 1972, “do pôr ao nascer do sol”, como prometia o cartaz.

Aproximadamente 2000 pessoas estiveram presentes. Grande parte do que se sabe sobre o evento vem das memórias dos que participaram, de fragmentos de reportagens publicadas dias depois e de algumas fotografias. No *Diário de Pernambuco*, por exemplo, há o depoimento de Dulce Chacon, uma senhora que esteve no festival. Ela descreve como todos estavam completamente à vontade, sentados ou deitados em esteiras, usando mochilas como travesseiros, em um clima de total tranquilidade. “Mas para que preocupações?”, comenta Dulce, “Todos eram jovens, saudáveis, fortes e simpáticos, com cabelos longos, calças Lee ou estampadas, blusões coloridos. Ao longe, de costas, nem se podia distinguir rapidamente a que sexo pertenciam”, completa (*Diário de Pernambuco, Recife, 17/11/1972, Primeiro Caderno*).

A Feira contou com apresentações de Lula Côrtes, acompanhado de seu tricórdio; de Flaviola, que frequentava constantemente a casa dos Mesel para compor com Lula; da Nuvem 33, banda surgida em 1971 e liderada por Tiago Araripe, cujo nome misturava o abstrato da nuvem com a concretude do número; da Tamarineira Village, que futuramente dariam o que falar se apresentando como Ave Sangria, dentre algumas outras bandas e artistas.

Pelo fato de que foi nessa Feira o momento em que vários desses jovens se conheceram e passaram a trabalhar juntos, como Lula Côrtes e Laílson de Holanda, ela é comumente apontada como o início da cena psicodélica de Recife. No entanto, Lula diria que ela não teve essa importância toda na época, teria sido só “uma forma de nos juntarmos, e de estar todo mundo vivendo aquela mesma realidade, de pessoas andarem, viajarem e depois se encontrarem à noite numa fogueira, tocarem e trocarem ideias” (Medeiros, 2022, p.71).

Na verdade, os músicos atribuem mais importância para um bar que passou a recebê-los com frequência a partir do mês seguinte à feira: o Beco do Barato. A primeira dessas bandas que tocou por lá foi a Nuvem 33, em duas datas de dezembro. Ainda naquele ano, a Tamarineira Village tocava outras duas, porque o público gostou tanto da primeira, que tiveram que voltar (Medeiros, 2022, p.80-81).

Medeiros (2022, p.84) observou que o papel da Feira Experimental de Música foi revelar ao “público recifense – e até mesmo aos próprios artistas – que havia na cidade uma nova cena musical tão inventiva e inquieta quanto as que faziam sucesso nos Estados Unidos e na Europa”; enquanto “o Beco do Barato era o primeiro indício dessa revelação”. Foi lá “onde a cena realmente rolou”, disse Laílson.

Nessa citação, Medeiros compara a cena recifense com as estrangeiras. No entanto, diferente delas, havia uma particularidade bastante relevante no contexto brasileiro: a ditadura civil-militar, que impunha censura a qualquer forma de contestação e sufocava a indústria cultural em meio à repressão. Estes serão temas explorados no próximo tópico.

2.2 – A Valsa dos Cogumelos contra a repressão

01. *Satwa*
 02. *Can I Be Satwa*
 03. *Alegro Piradíssimo*
 04. *Lia, a Rainha da Noite*
 05. *Apacionata*
 06. *Amigo*
 07. *Atom*
 08. *Blue do Cachorro Muito Louco*
 09. *Valsa dos Cogumelos*
 10. *Alegria do Povo*
- Faixas do *Satwa* (1973)

O ano de 1972 marca os retornos à Recife de Lula e Katia, do Marrocos; de Laílson, dos Estados Unidos; e de Marco Polo, vocalista e principal compositor do Tamarineira Village. Este último relatou, no documentário *Ave Sangria: Sons de Gaitas, Violões e Pés* (2009)²³, que, em 1968, achava Recife uma cidade muito parada, o que o deixava desmotivado, levando-o a viajar pelo Brasil de carona. O momento do retorno de todos coincidiu justamente com a efervescência da cena psicodélica em Recife.

O cenário estagnado de Recife refletia um conservadorismo arraigado, que deixava poucas aberturas para novas ideias. A imagem que os personagens tinham de Recife – compartilhada não só por Marco – era semelhante à descrição humorística feita por Ridolfi, Canestrelli e Dias (2007, p.112): “Se um pai mais arretado descobrisse que o filho estava fumando maconha, era capaz de mandá-lo direto para o hospício”. Os jovens sentiam como se “tudo estivesse acontecendo lá fora, e na sua própria cidade reinasse um marasmo total”, completa Medeiros (2022, p.59).

Essa realidade era evidenciada em episódios como o de Tiago Araripe, que, com seus cabelos longos, caminhava pelo centro de Recife vestindo uma blusa colorida e calças boca de sino, quando um motorista gritou: “Vai cortar esse cabelo, seu veado!” (Medeiros, 2022, p.51). À medida que jovens influenciados pelo movimento *hippie* começavam a eclodir nas ruas de Recife, cenas como essa tornaram-se comuns. Almir de Oliveira, cansado das provocações de militares colegas de turma sobre seu estilo *hippie* e seu cabelo grande, chegou a ir armado à faculdade (Ridolfi; Canestrelli; Dias, 2007, p.139). Esses relatos nos revelam como esses jovens viam e eram vistos pela parcela conservadora da sociedade.

E era esse entendimento da sociedade que inspirava a banda Phetus, a primeira de Laílson, que contava também com Paulo Rafael e Zé da Flauta como integrantes. Suas composições voltavam-se para um “som medieval”, misturando violas com a flauta doce de

23 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4OYLrB7NY8k&t=214s>>. Acesso em: 16 set. 2024.

Zé da Flauta. Em conversa com Medeiros (2022, p.106), Laílson explicou que essa proposta surgiu porque viam Recife como uma cidade medieval:

Uma cidade muito antiga, Olinda principalmente tem aquele ar de mosteiro, de igreja, que remete você pro século 17. E a repressão era muito grande na época, de comportamento, de pensamento. Então tinha essa sátira que a gente fazia, de viver numa época de trevas, medieval

A banda se apresentava como Laylson, Paulus Raphael e Johsé, adotando completamente a estética medieval que propunham. Em determinado show, vestiram-se como camponeses medievais, com capuzes, botas, rostos pintados de branco e sombra nos olhos. Suas músicas autorais “falavam de monstros”, como descreve Paulo Rafael. “Esses monstros eram o dia a dia do Brasil, o regime, a sensação de se sentir oprimido, vigiado”, completa (Medeiros, 2022, p. 109).

O regime a que se refere é, claro, a ditadura civil-militar (1964-1985), especialmente durante os “anos de chumbo” (1968-1974), quando o Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi implantado. Esse período foi marcado pela proibição de qualquer forma de posicionamento crítico e pela censura institucionalizada, que controlava rigidamente a produção cultural. Todas as expressões artísticas precisavam passar por censura prévia antes de serem divulgadas, interferindo diretamente na liberdade criativa do país.

Os relatos de repressão sofridos por esses artistas são pesadíssimos. Lula Côrtes, que foi preso inúmeras vezes, compartilha uma de suas memórias mais sombrias com Ridolfi, Canestrelli e Dias (2007, p.140): após ser torturado e colocado em solitária por cerca de 20 dias por ter visitado um amigo guerrilheiro, foi encapuzado e jogado em frente à sua casa, desmaiado. Também há relatos, contados por Nemo Côrtes, sobre batidas policiais no sítio que seu pai e amigos frequentavam, acusando-os de possuírem armas. O que os militares encontravam, no entanto, era apenas cogumelos e maconha.

Não é a toa que Lula é tão agressivo ao referir-se aos militares do período. Em uma entrevista realizada em 2008²⁴, ele os chama de “sub-raça”. Quando o entrevistador questiona se esse não é um termo forte, ele responde:

Termos fortes são as metralhadoras que colocaram na minha boca, na cabeça dos meus filhos dormindo na rede. Isso é termo forte. Palavras não ferem bandidos. Só balas é que ferem bandidos. Tudo o que eu disser sobre eles é pouco diante do que eu passei. Diante do que o Brasil passou em termos de humilhação, em termos de usurpação dos seus direitos de ir e vir, de viver, de pensar, de tudo. Você está entendendo? Qualquer tipo de palavra usada contra essas pessoas é pouco. Torturadores, bandidos, criminosos, ignorantes, avessos à humanidade, à sociedade. Porque eles não sabiam de nada. Eles vinham do interior e o cara dava para eles autoridade de entrar na sua casa, a qualquer hora e estuprar e queimar a vagina da sua mulher com o charuto. Atrás das armas que eles nem sabiam nem pra quê. Atrás

24 Disponível em: <<https://programaderock.wordpress.com/2011/03/26/d-e-p-lula-cortes/>>. Acesso em: 24 jul. 2023.

de uma coisa que eles chamavam de comunismo, que nada mais era do que um povo em uma busca de sua liberdade de expressão, de um querer que nós tanto insistimos e até conseguimos da democracia. Tudo, qualquer coisa que eles não entendessem era uma atitude comunista. Qualquer frase que eles não entendessem era obscena. Entendeu?

As apresentações eram rigidamente controlados, sob constante risco de censura. Lula relata, na mesma entrevista, detalhes desse controle:

Os shows eram censurados da seguinte maneira: tínhamos que mandar as letras em três vias, cantar e não falar nenhuma palavra no palco. Qualquer coisa que você falasse e não tivesse mandado para a Polícia Federal, era subversão. Você tinha obrigação de dar um camarote no teatro para a Polícia Federal, que estava lá pra lhe prender. Eu fui preso não sei quantas vezes. Eu fui preso de uma maneira que o relações públicas da Polícia Federal disse: Lula, pelo amor de Deus, você falou isso mesmo? (risos). Eu estou rindo aqui agora, mas eu não tenho motivo nenhum para rir. Pelo contrário, ver pessoas próximas a mim serem extremamente torturadas, que nunca mais vão esquecer essas marcas...

Por conta da ditadura, havia uma questão muito particular da contracultura brasileira em relação às que surgiam nos Estados Unidos ou na Europa, fazendo com que ambas não se expressassem da mesma forma. No Brasil, não se podia contar com um dos principais elementos que caracterizaram as demais: “as grandes manifestações coletivas de repúdio ao sistema”. Assim, a contracultura brasileira limitava-se “à incorporação de um novo ‘estilo de vida’, a partir de seus referenciais estéticos e intelectuais introduzidos por intermédio das artes plásticas, da literatura, da música e de jornais alternativos” (Capellari, 2007, p.9).

De forma mais ampla, o indivíduo contrário à ditadura, tendo a organização desmantelada pela repressão, se colocava diante de inúmeras opções, estas que iam desde a aceitação/integração, até a clandestinidade ou a recusa no formato contracultural. Também era comum que se flutuasse entre essas posturas, de forma que era possível ser visceralmente contra a ditadura e jamais pegar em armas, ou ser de uma esquerda mais radical e ter adquirido hábitos contraculturais, além de diversos outros gestos menos perceptíveis que a guerrilha e a recusa *hippie*. Para tanto, também não se deve desqualificar o indivíduo que, mesmo contrário à ditadura, não poderia adquirir certos hábitos de revolta por depender de determinado estilo de vida, algo que lhe garantisse algum salário, por exemplo, de onde retirava sua sobrevivência. Antes de qualquer julgamento, “é preciso considerar o lugar social do indivíduo e sua formação intelectual e moral” (Capellari, 2007, p.45).

Existiram casos na psicodelia recifense em que, semelhante aos Estados Unidos, houve, na intensificação da repressão, a reatividade daquele que pôde e optou pela recusa aos moldes contraculturais. Exemplos claros incluem, já demonstrando também algumas das fluidez explicitadas, Marconi Notaro, que, após ser torturado e proibido de fazer shows por cantar canções de protesto, treinava com armas em um sítio particular para garantir que

conseguiria defender a família em uma possível luta armada contra os militares (Medeiros, 2022, p.118); e, Katia Mesel, que, em entrevista para Lopes (2017, p.48), relatou que, ao ver amigos desaparecendo, sendo torturados e até assassinados, chegou a cogitar pegar em armas, pois julgava impossível se manter na neutralidade. O ápice dessa sensação de revolta pessoal ocorreu quando um de seus irmãos desapareceu por um mês. No entanto, como ela indica na mesma entrevista, a escolha de muitos não foi pela luta armada, mas pelo trabalho e pela produção artística contra-hegemônica.

É perceptível, no entanto, que nenhum dos frutos artísticos que se formariam, que Katia apontou como sendo suas respostas à repressão militar, deixam explícito, da mesma forma que as canções de protesto que Marconi cantava, um caráter de enfrentamento direto contra a ditadura. Mas, como bem observou Luna (2010, p.28), muitas das artes desses jovens estavam, inicialmente, “marcadas por um grito de insatisfação, seja pela simples vontade de criar e gritar, ou pela falta de liberdade para a arte”, e seu grito contínuo foi ressoando nas suas entrelinhas, em gestos simbólicos e em escolhas estéticas que, embora pudessem não parecer abertamente políticas, carregavam em si o peso da contestação e da resistência, e, por isso, causavam tanto alvoroço entre os militares.

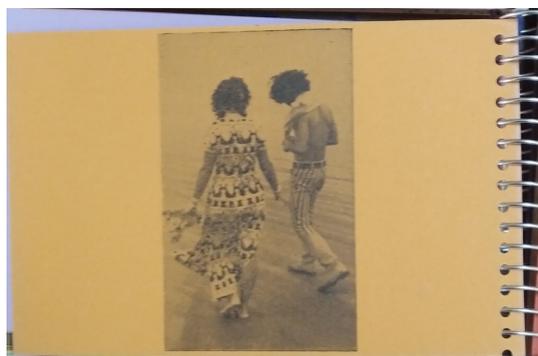
Um comentário de Laílson sobre sua primeira materialização musical, em parceria com Lula Côrtes, o *Satwa* (1973) – um disco completamente instrumental – explicita bem o caminho que tomaram. Segundo ele, o disco é “uma contravenção completa dentro do sistema repressivo” (Ridolfi; Canestrelli; Dias, 2007, p.120), isto é, uma expressão que desafia ou desobedece de forma aberta e total as regras impostas pela ditadura civil-militar.

Assim como o *Satwa*, as demais produções recifenses não dizem “somos contra a ditadura e vamos acabar com ela”. Elas dizem: “sabemos que isso é proibido, mas vamos fazer assim mesmo”. Os títulos das canções, segundo Lula, já transmitiam essa mensagem por si só, enquanto o psicodelismo sonoro a complementava. E, além do mais, materializar um disco é materializar uma experiência. É dizer que elas estão acontecendo. Seja nas garagens, nos quartos, nos bares, nas ruas ou na natureza, elas estão acontecendo.

Dessa forma, continuar produzindo, louvando a liberdade da arte e a liberdade de ser, eram suas armas, lembrando, enfim, as palavras de Barja (2008, p.220): “A liberdade suprema de ser é uma ideia radical, subversiva e perigosa”. Apenas pelo modo como pensavam e agiam, esses jovens agrediam o sistema. E não iam parar. *Satwa* (1973) foi somente a primeira das materializações musicais da psicodelia recifense, que, a essa altura, já contavam com alguns livros circulando entre eles. O próximo tópico trará mais detalhes sobre essas produções.

2.3 – *AbraKadabra*, e a mágica se materializa

Figura 6 – Fotografia localizada em *Rarucorp*



Fonte: Acervo do autor

A partir de 1970, quando Lula se estabeleceu na casa do clã Mesel, onde trabalhava, recebia outros companheiros de psicodelia e colaborava em alguns projetos da produtora de Katia, um forte laço criativo se formou entre o casal *hippie*, que elaboraram diversas produções em conjunto.

O primeiro fruto dessa parceria foi *O Livro*, também chamado de *Bom Era Meu Irmão... Ele Morreu e Eu Não*, elaborado em 1970. Infelizmente, não consegui acesso a essa obra para a realização deste trabalho. Os detalhes dela, então, são contados por Lula, que os compartilhou em uma entrevista ao *Boca Maldita*²⁵. A obra consiste em uma caixa lacrada com uma mola e páginas soltas em seu interior. No lacre da caixa, lê-se: “Consumir é comunicar: rasgue!”. Ao romper o selo, a mola lança as páginas para o alto, espalhando-as pelo chão. O leitor as recolhe e as organiza em uma ordem para leitura. Essa ordem nunca é a mesma, pois, ao repetir o processo, a sequência sempre muda, tornando cada leitura única.

Cada página tem características peculiares, como uma que é envolvida em outra com tarjas vazadas. Ao deslizar a tarja, novas frases aparecem. Algumas mencionadas por Lula incluem as provocativas: “O Godard é um chato”, “Barbarella é um robô” e “Bom era meu irmão... Ele morreu e eu não”. Ele justifica esta última com humor, comentando que “todo mundo parece ficar bom quando morre. Pode ter sido a pior pessoa do mundo, mas, quando morre, vira: ‘Pô, meu Deus... Aquele cara era tão bom!’”.

O segundo fruto artístico da dupla também foi literário: *Rarucorp* (*procurar* ao contrário), lançado em 1971 em uma tiragem de 100 cópias. Este livro experimental é composto por três espirais independentes, cada uma contendo um pequeno bloco de páginas que se conectam para formar poemas. Cada página tem cores variadas, e o leitor pode girar cada espiral separadamente para encontrar novas combinações. Os poemas foram

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vyQS026c1pc&t=5s&ab_channel=anegrafilmes>. Acesso em: 17 set. 2024.

cuidadosamente escritos de forma que, ao encontrar páginas com a mesma cor de fundo, um novo poema seja formado. Dessa interação surgem incontáveis poemas, como o poema amarelo, o roxo, o vermelho etc. Além desse toque experimental, algumas páginas têm relevos, permitindo que os poemas sejam sentidos pelo toque.

Os poemas foram escritos por Lula Côrtes e Maurício Mesel, com idealização, curadoria e produção gráfica a cargo de Katia Mesel. Lula destaca que a obra foi inteiramente produzida durante experiências com ácido lisérgico, contando também com fotografias de Lula e Katia, jovens, na praia onde estavam tendo tais experiências, capturando o momento e o ambiente em que a obra foi criada.

A seguir, apresento duas figuras para que o leitor possa observar a estrutura física do livro, embora sei que o acesso às fotografias não substitui a experiência do contato físico com a obra, mas é o exercício possível.

Figura 7 – Primeiro trecho de *Rarucorp*



Fonte: Acervo do autor.

Figura 8 – Segundo trecho de *Rarucorp*



Fonte: Acervo do autor.

Em 1972, já de volta ao Brasil, Lula publicou o livro de poemas *Hábito ou Vício* pela Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, o descrevendo como “convencional”, sem os experimentalismos característicos de seus trabalhos anteriores. A capa do livro foi elaborada por Katia e há pouquíssimos relatos e informações sobre essa obra, porém, como foi lançada pela editora universitária da UFPE, foi possível encontrá-la (sem a capa) nos periódicos da universidade²⁶. “Folheando-o”, foi possível observar que alguns dos poemas de *Rarucorp* reaparecem nessa obra. *Hábito ou Vício* é, portanto, o terceiro dos mais de 20 livros que Lula Côrtes viria a escrever, embora apenas uma pequena parte deles tenha sido publicada.

Já com três livros publicados e incontáveis quadros, Lula ainda não tinha estreado como músico em estúdio. Aliás, pouquíssimos da cena haviam. Esse lado musical, desde sempre, carregou muitas dificuldades: além da repressão da ditadura e da resistência da sociedade, muitos músicos enfrentavam problemas socioeconômicos, tocando com instrumentos emprestados e lidando com a falta de incentivo cultural na cidade, o que dificultava a continuidade das bandas.

Aqueles dois shows que a banda Nuvem 33 realizaram no Beco do Barato seriam seus últimos. A banda já enfrentava dificuldades para se manter e acabou se dissolvendo. Tiago Araripe comentou que era impossível “um grupo como o nosso” sobreviver no Nordeste. Segundo ele, o único caminho era migrar para o Sudeste do Brasil, onde havia mais oferta de recursos técnicos e de mercado, elementos que, segundo ele, inexistiam no Nordeste. Contudo, mesmo em São Paulo, a banda não obteve sucesso: alguns integrantes foram presos logo nos primeiros meses, e o primeiro show de Tiago atraiu apenas quatro pagantes. (Medeiros, 2022, p. 81-83).

Diante dessas adversidades, o caminho encontrado foi a produção independente, que levou ao surgimento da produtora *Abrakadabra*. A constância de trabalhos que Lula e Katia realizavam em conjunto fez com que a idealizassem. E com tanta magia envolvida, seu nome não teria vindo a toa. A *Abrakadabra* foi pioneira na produção de música independente no Brasil e lançou a maioria dos principais discos do efervescente período musical que viria.

Após a I Feira Experimental de Música, a *Abrakadabra* – que era a casa dos Mesel –, se estabeleceu como o centro de sociabilidades e de encontros dessa turma, agora bem mais ampla. Nesse espaço, os artistas desfrutavam de liberdade artística, criativa e ética, longe das imposições da ditadura, permitindo a exploração de diferentes estilos, da música clássica ao

26 Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/estudosuniversitarios/article/view/255636>>. Acesso em: 17 set. 2024.

rock, e a discussão de tudo, da literatura de cordel à filosofia de grandes pensadores, em um ambiente de vivências compartilhadas (Luna, 2010, p.20).

Katia Mesel, em entrevista a Lopes (2017, p.68), descreve o cotidiano da *Abrakadabra* como acontecendo almoços entre amigos nos fundos da casa, enquanto Lula pintava seus quadros e outros desfrutavam de cachaça ou um baseado. Marco Polo observava que ali havia “uma ligação de jovens de uma época que não estavam satisfeitos com a vida existindo” (Ridolfi; Canestrelli; Dias, 2007, p.134).

Entre os assíduos frequentadores desse espaço estava Laílson de Holanda, que Lula conheceu na Feira, em novembro de 1972. Os dois passavam horas e horas experimentando sonoridades. Laílson com sua viola de 12 cordas e Lula com seu tricórdio. Quando o som começou a tomar forma, Katia sugeriu que o gravassem. Como uma gravadora de São Paulo ou do Rio era um sonho muito distante, alugaram a Rozenblit, uma gravadora recifense que estava em completa decadência. Laílson usou as economias que vinha guardando para retornar aos Estados Unidos, Lula completou o valor e, enfim, alugaram a gravadora. À noite, que saía mais barato (Ridolfi; Canestrelli; Dias, 2007, p.119).

Durante 11 noites, de 20 a 31 de janeiro de 1973, eles gravaram *Satwa*, o disco que inaugurou o ciclo musical da psicodelia recifense. Segundo Laílson, o título vem do sânscrito e significa “o terceiro aspecto da realidade, o intermediário, a harmonia, a interface entre o espírito e a mente”. A ideia sugere a dualidade entre as escalas ocidentais da viola de Laílson com as escalas orientais do tricórdio de Lula, que, juntos, formaram, segundo Laílson, um “terceiro som” (Ridolfi; Canestrelli; Dias, 2007, p.119). Mas, também é uma brincadeira com o nome científico da maconha: *Cannabis Sativa*, refletida na faixa *Can I be Satwa*.

Antes de chegar ao estúdio, algumas canções já estavam pré-concluídas, enquanto outras foram criadas de forma improvisada durante as gravações. O álbum foi finalizado em março daquele ano, com 1000 cópias e completamente instrumental. Seus idealizadores preferiram evitar o transtorno de submeter as letras à Divisão de Censura e, posteriormente, ter que justificá-las. Por esse motivo, mesmo que algumas composições tivessem sido criadas com letras, elas não chegaram à versão final (Medeiros, 2022, p.94).

A capa e a contracapa do disco também trazem aspectos interessantes. A capa, que parece um cogumelo, é, na verdade, uma fotografia de uma borboleta pousada em um galho de árvore editada apenas nas cores ciano e magenta, que agradou Laílson por evidenciar a dualidade proposta. A contracapa traz fotos dos dois músicos, dois desenhos de Laílson, os créditos a Robertinho do Recife pela participação na faixa *Blue do Cachorro Muito Louco* e

os dizeres: “Todos os sons ouvidos são produtos mágicos das mentes e dedos de Lailson e Lula” (Medeiros, 2022, p.95-96).

Figura 9 – Capa de *Satwa* (1975)



Fonte: *Um som pesadíssimo em plena loucura do AI-5*, texto por Zumbido

Ainda naquele ano, um jovem nascido em Garanhuns, PE, que já fazia shows pelos arredores, aproximou-se daquele grupo. Seu nome era Marconi Notaro, que, acompanhado dos músicos paraibanos Hugo Leão e Zé Ramalho, apresentou-se em Recife e rapidamente se tornou mais um frequentador da casa dos Mesel.

Marconi já escrevia, e possuía uma série de poemas, dinheiro guardado e a ideia de elaborar um disco. Passou essa ideia para Lula que prontamente se mostrou interessado. Após os jovens experimentarem sonoridades em cima dos poemas de Marconi, Katia foi encarregada de produzir o som, e os músicos Geraldo Amaral, Robertinho do Recife e Wilson

Assunção foram convidados para colaborar. Assim nasceu, em outubro daquele ano, o disco *No Sub Reino dos Metazoários*, gravado entre a Rozenblit e o estúdio da TV Universitária (Medeiros, 2022, p.120).

Mais diverso que *Satwa*, *No Sub Reino dos Metazoários* é carregado de guitarras e percussões, apresentando uma ampla fusão de ritmos. O álbum começa com um samba *desmantelado* e termina com um *Ode a Satwa*, evocando a sonoridade do álbum anterior.

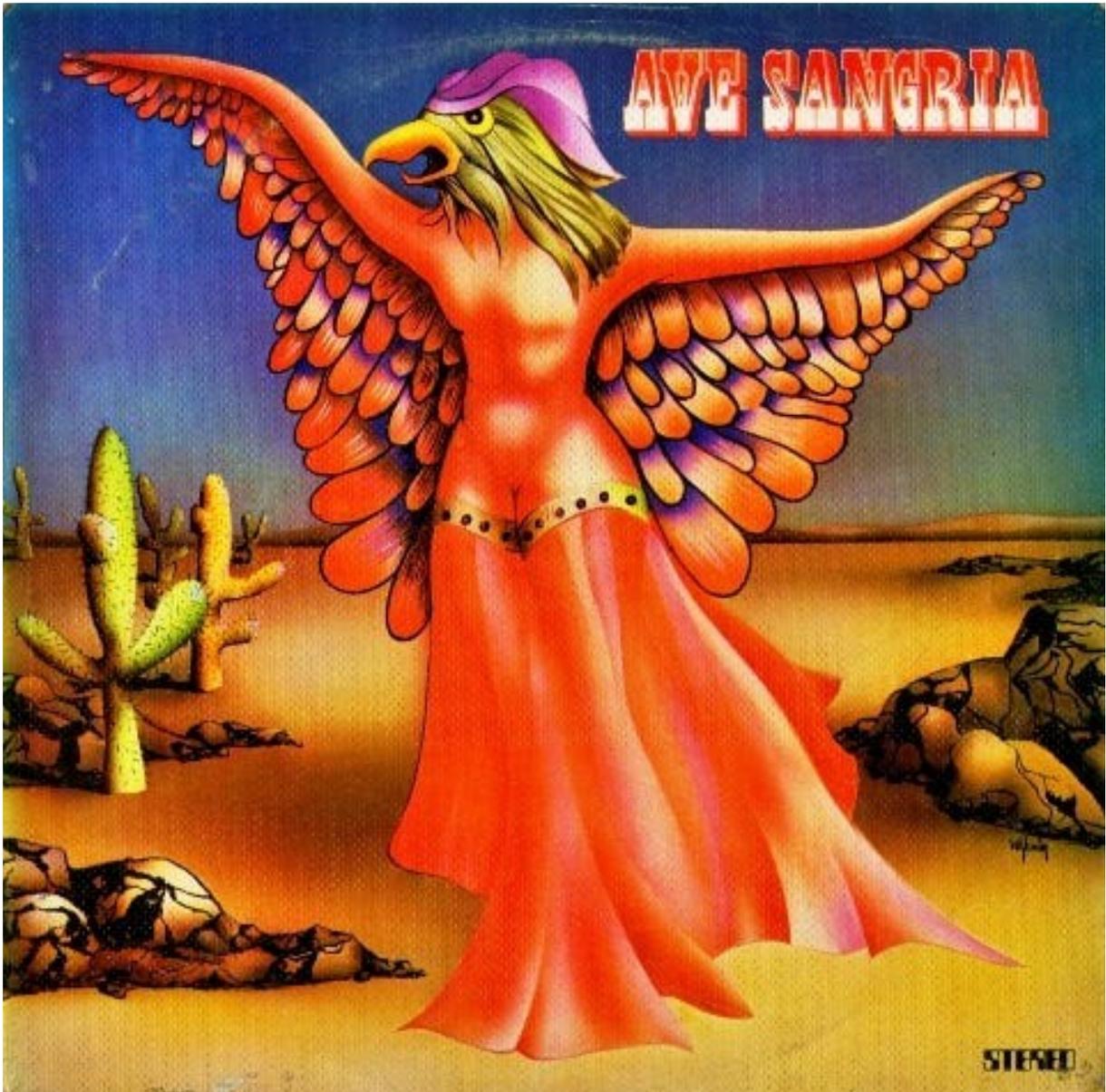
Igualmente experimental, o disco se destaca pelos improvisos e pela variedade de instrumentos, como cordas, tambores de maracatu, sinos, trompas de búzios, e até sons de água, pássaros e fósforos. Cobelo (2011, p.49) observa uma continuidade entre os dois álbuns, tanto em aspectos psicodélicos quanto poéticos e experimentais. Medeiros (2022, p. 121) ressalta o “primoroso” trabalho gráfico da capa dupla, que conta com uma foto de Marconi no centro, cercada por desenhos de Lula.

Figura 10 – Capa e Contracapa de *No Sub Reino dos Metazoários* (1973)



Fonte: Divulgação por *Melômano discos*

Essas produções, aliadas à energia vibrante dos shows desses grupos, atraíram o interesse de algumas gravadoras. Nesse cenário, uma das bandas que mais se destacava era a Tamarineira Village, que, a essa altura, já havia adotado o nome pelo qual se consagrariam: Ave Sangria. A banda recebeu algumas propostas e acabou fechando contrato com a Continental, resultando no único disco da cena que não foi produzido pela *Abakadabra: Ave Sangria* (1974).

Figura 11 – Capa de *Ave Sangria* (1974)

Fonte: *Ave Sangria – Ave Sangria*, por Bruno Ascari

Se *No Sub Reino dos Metazoários* já demonstrava diversidade musical, a Ave Sangria fazia questão de deixar esse elemento ainda mais claro já em seus cartazes de divulgação, que enfatizavam a “elasticidade musical” do grupo, destacando que a banda não se limitava a um estilo ou gênero musical, o que tornava impossível rotular a banda como “isso OU aquilo”, mas sim como “isso E aquilo” (Jornal do Comércio, Recife, 16/02/1973, caderno III, capa). Eram artistas que combinavam todas as suas influências, sejam elas samba, baião ou rock, de forma ousada, sem receio da recepção, fosse ela comercial ou popular.

O disco fez relativo sucesso, tocando frequentemente na rádio e entrando nas listas de discos mais vendidos, ao ponto de Ridolfi, Canestrelli e Dias (2007, p.142) notarem que,

quando o disco foi lançado, “o som que era restrito aos malucos da cidade caiu no mainstream”, o que, evidentemente, também atraiu a atenção dos militares.

A faixa *Seu Waldir* foi a mais atingida. A letra é uma declaração de amor a um homem, o tal Waldir. Mas, a voz que canta os versos “eu quero ser o seu brinquedo favorito, seu apito, sua camisa de cetim” é de outro homem – a de Marco Polo –, o que gerou uma forte reação conservadora. Segundo clássicos relatos, um apresentador de TV chegou a dizer que a faixa era “uma vergonha” e um “atentado moral” à sociedade pernambucana. Medeiros (2022, p.150) verificou essa “lenda” e colocou cautela em apresentar certezas quanto a este possível acontecimento, pois em suas 50 entrevistas para realização de seu trabalho, ninguém afirmou ter visto tal programa, ficaram sabendo por terceiros.

Independentemente da veracidade dessa afirmação, a música levou o disco a ser recolhido três meses após o lançamento. Embora houvesse rumores de que a censura federal havia agido nesse caso, uma carta de 1977 de Ramalho Neto à Divisão de Censura de São Paulo revelou que o disco foi retirado pela própria gravadora, que, mesmo após a aprovação inicial, decidiu relaná-lo sem a polêmica faixa para “evitar maiores problemas”²⁷.

Essa situação ilustra uma das principais diferenças entre os discos lançados de forma independente, como *Satwa* e *No Sub Reino dos Metazoários*, e aqueles lançados por gravadoras, como o *Ave Sangria*. A liberdade criativa, tão preciosa para os músicos, acaba sendo limitada quando se precisa atender a certas exigências da gravadora. No entanto, seguir esse caminho ajuda a superar obstáculos relacionados às dificuldades técnicas das gravações. Em ambas as situações, existem vantagens e desafios.

Satwa foi gravado no estúdio da Rozemblit em apenas 11 dias de encontros, sendo um álbum desprovido de visão comercial, da forma que queriam Lula Côrtes e Lailson – apesar de ter a limitação da atuação da censura, que já é uma variante a mais à se preocupar nesse processo de composição. Já os músicos da *Ave Sangria* sempre enfatizaram que o controle exercido pelo produtor designado pela gravadora impediu que o disco transmitisse a energia vibrante que emanava em suas apresentações ao vivo, além do pitoresco fato de terem sido censurados pela própria gravadora.

Essa situação desiluiu o grupo, e, aos poucos começaram a faltar shows e, conseqüentemente, dinheiro. Ridolfi, Canestrelli e Dias (2007, p.131) relatam um episódio em que a banda, em sua primeira viagem a trabalho para fora de Recife, teve que quebrar a porta de uma casa alugada para fazer uma fogueira e cozinhar.

27 O arquivo pode ser lido no seguinte link: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/36881/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_36881_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2023.

A desilusão que atingiu o Ave Sangria refletia a dura realidade enfrentada por muitos músicos independentes da época, incluindo Lula Côrtes, que, apesar de enfrentar desafios semelhantes, continuou a produzir de forma prolífica. Enquanto a Ave Sangria chegou ao fim, quando os músicos se separaram e parte deles foi acompanhar Alceu Valença em suas turnês, Lula encontrava novas formas de expressar sua criatividade. Em 1975, um ano produtivo de sua carreira, duas de suas obras fundamentais foram lançadas pela *AbraKadabra: O Livro das Transformações* e *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol*.

O Livro das Transformações é uma obra que mistura poemas, contos, crônicas, fotografias, desenhos, fragmentos de jornal, tecido, criatividade e experimentação. Foi escrito entre 1973 e 1974, sendo finalizado em 1975 com a elaboração de 500 cópias. Fontes indicam que essas cópias nunca foram destinadas à comercialização, mas distribuídas entre amigos de seus idealizadores – Lula Côrtes com o texto e Katia Mesel com a arte gráfica.

A obra é dividida em quatro partes, respectivamente *Sr. N.*, *Santo Amaro Sol*, *A Chamada* e *Anotações Diárias*, e apresenta uma estrutura única, como em *Sr. N.*, cujas páginas são em forma de um rosto humano, enquanto em *Santo Amaro Sol*, as páginas arredondadas lembram um sol.

Os textos do livro, de qualquer das modalidades literárias que possui, trazem a visão de mundo do autor a partir de descrições do que ele vê, ouve, sente e pensa enquanto está sob uso de substâncias lisérgicas, funcionando, como observou o belíssimo vídeo de introdução à obra elaborado pelo *CrocoDiscos*²⁸, como um tradutor das potências do mundo. Por isso, majoritariamente é escrito em primeira pessoa. Enquanto *Sr. N.* apresenta um conto fantástico em que absolutamente tudo – o espaço físico, o humor, o tempo – é envolto em uma plasticidade mágica, *Santo Amaro Sol* traz uma crônica, onde Lula caminha pelas ruas da periferia do bairro de Santo Amaro, em Recife, observando e refletindo sobre o doloroso cotidiano das pessoas, expressando seus desencantos com a forma com que os seres humanos se organizam e seguem a existência.

Já *A Chamada* e *Anotações Diárias* consistem em poemas; o primeiro é um longo poema com profundas reflexões existenciais, enquanto o segundo traz uma variedade de temáticas e formas, mas sempre em consonância com a ideia central da obra: apresentar territórios desconhecidos da existência.

O Livro das Transformações, em especial, terá uma importância fundamental no capítulo seguinte.

28 Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=373543371020345>>. Acesso em: 04 out. 2024.

Figura 12 – Estrutura de *O Livro das Transformações*



Fonte: Acervo do autor.

A atmosfera psicodélica que permeia *O Livro das Transformações* serve como prelúdio para a obra mais ambiciosa de Lula Côrtes e sua turma: *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol*. Enquanto o primeiro traz uma profunda reflexão lisérgica em páginas, *Paêbirú* expande essa visão para um universo sonoro.

Como já fora mencionado, o álbum foi inspirado por experiências psicodélicas vividas na Pedra do Ingá ao longo de 1974. Naquele ano, Katia, Lula e Zé visitavam frequentemente o local, onde acampavam e mergulhavam na magia do monumento através de cogumelos que colhiam ao redor. Katia filmava com sua câmera Super 8²⁹, Lula e Zé tocavam, em total conexão com o misticismo e a ancestralidade do local, que formaria a base conceitual que define o disco.

²⁹ Recentemente, no momento em que escrevo esta dissertação, uma destas filmagens de Katia com a câmera Super 8 foi restaurada. Acompanhando suas redes sociais nesse período, observei duas exibições do filme. Porém, infelizmente, ainda não está disponível para o público mais amplo. Torço para que, em um futuro próximo, ela seja também divulgada na *internet*.

Paêbirú é um disco duplo, dividido em quatro partes, cada uma representando um elemento da natureza, com características sonoras que correspondem a cada elemento. Na Terra, a percussão se destaca, com congas, bongôs, chocalhos e ritmos tribais. No Ar, há o predomínio de instrumentos de sopro e violões. No Fogo, o baixo e as guitarras elétricas ganham protagonismo. E na Água, sons ambientes gravados na Pedra do Ingá, como o som do regato ao redor, são incorporados. As músicas fazem referências a Iemanjá, ao espaço sideral e, especialmente, às lendas sobre Sumé.

Embora o disco carregue os nomes de Lula Côrtes e Zé Ramalho (Capa localizada na figura 2), mais de 30 músicos participaram da produção, representando uma experiência genuinamente coletiva. Segundo relatos de Nemo Côrtes, os idealizadores do projeto, conscientes de que a cena musical da época progrediu de forma colaborativa, fizeram questão de convidar todos que estavam produzindo junto com eles.

Medeiros (2022, p.133) descreve o processo de composição do álbum como totalmente livre. Os músicos eram levados ao estúdio, onde Zé Ramalho gravava o primeiro tema. Em seguida, outro músico ouvia a gravação e criava sua parte em cima dela. Um terceiro músico ouvia os dois instrumentos e acrescentava sua contribuição, e assim por diante. Não haviam ensaios nem direcionamento prévio; os músicos simplesmente entravam no estúdio e “mandavam ver”. Hugo Leão perguntava: “é pra tocar o quê?”, e Zé respondia: “inventa aí”. E esse processo durou três meses, até que o disco estivesse pronto.

Ridolfi; Canestrelli e Dias (2007, p.151-152) também dão detalhes dos bastidores de gravação, relatando que os músicos se reuniam no estúdio da Rozenblit, tomavam chá de cogumelo e “criavam sem limites”. Lula diz que sentia o ambiente “como se fosse uma sala de umbanda” que havia sido preparada “para receber entidades”.

O *Paêbirú* se tornou, sem dúvida, a produção mais célebre da produtora *Abrakadabra*, que ainda lançaria mais um álbum antes de encerrar suas atividades: *Flaviola e o Bando do Sol* (1976). Esse disco, que trouxe os músicos mais experientes, manteve a ampla gama de influências que caracterizava os trabalhos anteriores. Flávio Lira musicou ou reelaborou versos de grandes nomes, como Maiakovski (em *Balalaika*), Mozart (em *Noite*) e Lula Côrtes (em *Olhos e Como os Bois*). No entanto, algumas diferenças são perceptíveis. Segundo a análise de Teles (2000, p.200), o álbum apresenta faixas mais elaboradas melodicamente e com uma carga lisérgica menor. Embora ainda seja psicodélico, é certamente um disco menos “viajante” que o *Satwa*, o *No Sub-Reino dos Metazoários* e o *Paêbirú*.

Figura 13 – Capa de *Flaviola e o Bando do Sol* (1976)

Fonte: *Único álbum de Flaviola e o Bando do Sol ganha reedição em LP no Brasil*, matéria para o G1

Percebendo o caminhar desse último disco, que já se distanciava do caráter psicodélico, encontramos o cenário de fim dessa cena, que, segundo Teles (2000), foi “de morte natural”. Isto é, com o passar do tempo, os músicos envelheceram, formaram famílias e enfrentaram as dificuldades da vida, precisando ganhar dinheiro. As condições insalubres que, por exemplo, os membros do Ave Sangria enfrentaram em diversas ocasiões tornaram-se insustentáveis, enquanto outras oportunidades de carreira começaram a surgir para alguns. Gradualmente, os espaços antes repletos de jovens tocando e fumando foram se esvaziando.

Atualmente, os cinco discos dessa cena são altamente valorizados e representam uma síntese do que aqueles jovens produziram. No entanto, é certo que existam mais artistas nas

garagens, pátios e quartos do que nas vitrines. E, apesar desses cinco estarem “nas vitrines”, eles não circularam amplamente naquele momento. O que teve maior alcance foi *Ave Sangria* (1974), que vendeu bem até ser retirado de circulação pela Continental. Os outros álbuns eram vendidos ou doados pelos próprios artistas; Flaviola chegou a atirar seus discos para o público em um show enquanto o público os atirava de volta para o palco.

Se eles estão na vitrine é porque, desde os anos 2000, observou-se um constante resgate nessa memória, que passou a ser, com frequência, tema de trabalhos acadêmicos. O jornalista José Teles deu o pontapé inicial os incluindo na seleção que compõem o livro *Do Frevo ao Manguebeat* (2000), e, a partir daí, uma gama de novos trabalhos trouxeram múltiplos olhares direcionados àquele momento.

Este trabalho busca oferecer uma nova reflexão. Para tanto, torna-se importante retirar o caráter generalista. Afinal, é crucial não uniformizar todos os artistas de um determinado período, especialmente se considerarmos que a psicodelia recifense não foi um movimento organizado, mas algo espontâneo, surgido naturalmente. Ficou conhecido como psicodelia pela forte influência que os psicotrópicos exerciam sobre os jovens, mas, já diferenciando essa constante generalização, nem eram todos que compunham assim – Marco Polo, por exemplo, sempre disse preferir compor sóbrio.

Assim, mesmo inserido em uma rede, Lula Côrtes possui suas particularidades, tanto em sua forma de fazer artístico quanto em suas preocupações sociais, ambientais, comportamentais, culturais etc., além de referências e experiências próprias e tudo mais que o motivasse a tocar, escrever, pintar e existir.

Dessa forma, se este trabalho se propõe a trabalhar com a obra e o pensamento de Lula Côrtes, é importante ressaltar que não posso afirmar que todas as suas preocupações – às vezes expressas em livros que expõem fortemente seu olhar individual, como *O Livro das Transformações* – são universais dentro da psicodelia recifense. Antes de generalizar, é essencial examinar as demais produções individuais para compreender a profundidade de seus pensamentos e expressões artísticas, bem como suas particularidades e semelhanças.

Dito isso, o que se terá, no próximo capítulo, é uma análise mais detalhada da obra de Lula dos anos 1970, explorando especialmente seus livros, *Rarucorp*, *Hábito ou Vício* e *O Livro das Transformações*, além do *Paêbirú*, sob a perspectiva que construí ao longo da narrativa: do psicodelismo enquanto experiência e reencantamento. Trata-se, então, do olhar de Lula sobre a realidade e a razão instrumental que a molda sob dois principais prismas: o *desencanto* e o *reencanto*.

CAPÍTULO 3

AS BÚSSOLAS PERDEM A RAZÃO! SE TODO LADO É NORTE REALMENTE: O DESENCANTO E O REENCANTO EM LULA CÔRTEZ

3.1 – Desencanto: a alienação e a despersonalização das experiências humanas

*meu
telerefletido
ludico olhar
telefundindo
ludico canto

eletrodifundido
retrato colorido
eLasticofLacido
doLoridO
ludico caminho
telerefletido

dia...canto
desencanto
telerefletidas
as imagens
tudo ludico
eletrodifundido/meu*

Poema em *Rarucorp* (1971)

O poema acima trabalha questões extremamente atuais: o impacto da tecnologia na percepção e na autenticidade humana. Quer dizer, o uso da palavra “telerefletido” traz uma ideia de reflexão e projeção mediada por eletrônicos, projeção esta que é totalmente distorcida pela natureza “lúdica” do processo – palavra que é repetida várias vezes ao longo do poema. Assim, o poema parece sugerir que o olhar e o canto, humanos, são por vezes mediados e até despersonalizados por ferramentas tecnológicas.

Junta-se ao olhar e o canto, o retrato, que, colorido, é igualmente eletrodifundido de forma lúdica, fornecendo caminhos telerefletidos: pouco intuitivos. É como se o eu lírico estivesse preso em um ciclo de imagens projetadas, que, embora atraentes, carecem de significado, afinal, são eLásticas, fLacidas e doLoridAs.

É assim que o poema critica a superficialidade das imagens e dos caminhos pré-criados e projetados, e o uso da palavra “desencanto”, próximo ao fim do poema, deixa explícita a frustração com essa superficialidade, revelando que as imagens telerefletidas, ao mediar nossa realidade por meio da saturação de imagens e ilusões tecnológicas, esvaziam a experiência humana a partir da eliminação da autenticidade dos caminhos, não oferecendo nenhuma conexão genuína com a realidade. Os versos “tudo lúdico eletrodifundido” resumem

a crítica do poema: a vida moderna, mediada por outros meios como os eletrônicos, aniquila o mundo ao redor e torna-se um jogo de ilusões transmitidas e *telerefletidas*.

Em outros poemas, Lula trabalha essa mesma temática da crítica aos elementos da modernidade e da inautenticidade, porém, por vezes, adota um tom mais agressivo. É o caso de um localizado em *Anotações Diárias*, quarta parte de *O Livro das Transformações*, que oferece uma crítica mordaz à obsessão contemporânea com a beleza e o consumo de luxo. Através de imagens impactantes e até agressivas, Lula expõe a superficialidade da vida de certas “meninas”, que são retratadas como símbolos de uma sociedade obcecada por status, riqueza e vaidade.

A frase que abre o poema é: “Branco (de luxo)”, já introduzindo uma ideia de pureza artificial e elitista, onde o branco representa o vazio e o luxo superficial. As meninas são descritas com rostos brancos, “alucinando-se” em caros produtos de maquiagem, como pancakes e máscaras, batons e pós, sugerindo uma camada de falsidade e ilusão sobre sua aparência.

Nesse contexto, a beleza é tratada como uma prisão, visto que essas mulheres se tornam “vítimas imensas das suas próprias belezas” e “escravas voluntárias de caras páginas de revistas”, dando a ideia de que a sociedade impõe certos padrões de beleza, e elas, sem pensamento crítico, aceitam e se submetem a essas normas. A referência às “caras páginas de revistas” evoca o papel da mídia na construção e perpetuação desses ideais irrealis e inatingíveis de beleza, que buscam apenas divulgar seus produtos e perpetuar o capitalismo. Suas imersões em um mundo de “perfumes, carros e modistas”, símbolos de consumo e status social, as fazem serem cercadas de luxo, mas também vazias em sua essência, apenas trazendo “o nada no olhar” – uma falta de algo interior.

É nesse ponto que o tom relativamente “agressivo” de Lula aparece, ao afirmar que “a morte lhes faria bem mais vivas”. Quer dizer, a morte, descrita como “atômica”, “elétrica” e “harmônica”, seria mais autêntica do que a vida superficial que essas mulheres levam, visto que elas carregam, em vida, uma beleza estática e inerte. Por isso, a morte, com seu silêncio e imobilidade, “lhes faria mais caladas / para que víssemos somente a beleza / dos seus lábios de carne / tão finos e brancos”. Nesse sentido, a beleza não aparece nesses elementos de luxo, mas principalmente na autenticidade, naquilo que caracteriza o humano – e a morte certamente é algo que nos faz.

Bem, ainda antes de concluir esta reflexão, trago um último trecho, também em *Anotações Diárias*, que traz uma visão crítica da cidade grande:

O corpo dormia e voava a uns 60 km por hora
 Na avenida principal
 O Chauffeur enxugava a testa
 Com um lenço claro
 E com muitas luzes piscando
 Simultaneamente
 O carro desapareceu entre outros milhares
 Eu atravessei a avenida
 E me pus a olhar o movimento das 6 horas
 Sirenes
 Rugidos e pancadas
 Na fila do ônibus muitas moças
 Pensavam cabisbaixas
 E eu via seus peitos rasgando
 As blusas finas
 Estourando os botões pequenos do vestido
 E voando nas asas do desejo
 Até a boca dos amantes
 Elas voavam na rua como pombos
 E a fila em êxtases de dor
 Caminhava lenta
 Abandonei o local. Já era tarde.

Essa cena se desenrola em um ambiente de trânsito caótico, marcado por sons e movimentos frenéticos e repetitivos que simbolizam tanto a agitação da vida moderna quanto o desconforto emocional que acompanha esse ritmo de vida. A primeira imagem do texto é a de um “corpo” que dorme e voa “a uns 60 km por hora”, em que o carro, movendo-se rapidamente na “avenida principal”, simboliza o fluxo incessante da vida urbana, onde os indivíduos são frequentemente reduzidos a meros participantes passivos, movidos apenas pela rotina e pela pressa.

O motorista, ou “chauffeur”, enxuga a testa com um “lenço claro”, reforçando a tensão e o cansaço que permeiam a cena. Ele é uma figura anônima – como todos na cidade –, desaparecendo “entre outros milhares”, o que enfatiza uma perda de individualidade em meio ao caos urbano.

À medida que o eu lírico atravessa a avenida e se distancia do tumulto, ele continua a observar o “movimento das 6 horas”. Esse horário – o final do expediente – carrega uma carga emocional e simbólica extra, pois representa o ápice da exaustão diária, quando as ruas se enchem de pessoas regressando para suas casas, exaustas da rotina mecânica a que estão presas. O som de “sirenes, rugidos e pancadas” colabora ainda mais para criar uma atmosfera caótica e perturbadora.

Nas filas de ônibus, estão “moças cabisbaixas”, que sugerem uma resignação coletiva, onde as mulheres, exaustas, esperam pacientemente pelo transporte, símbolo de suas vidas repetitivas e sem perspectiva. Contudo, em meio à monotonia, surge uma forte carga de

erotismo: o eu lírico descreve os peitos dessas mulheres “rasgando as blusas finas”, uma imagem que mistura desejo reprimido e frustração.

Assim, “os botões pequenos do vestido” estourando sugerem uma tensão contida, um impulso de liberdade sexual, no entanto, a “fila em êxtases de dor”, que caminha lentamente, implica que essa tensão é impregnada de sofrimento e frustração, uma vez que o desejo não pode ser plenamente realizado dentro das restrições impostas pela sociedade e pela rotina. Aliás, a fila, por si só, já é um símbolo de espera, monotonia e conformismo, e esse desejo reprimido acrescenta uma camada ainda maior de angústia à cena. O trecho finaliza com o eu lírico abandonando o local, afinal, “já era tarde”.

Percebe-se que estes textos selecionados têm um tema em comum: a alienação, que surge em diferentes formas. Seja nas imagens lúdicas telerefletidas, na crença que as revistas ditam o que é ser belo ou na rotina exaustiva do cotidiano urbano, a alienação está presente. Há uma despersonalização das experiências humanas, característica da modernidade, onde muitas tradições, valores e formas de conexão genuínas entre o indivíduo e o mundo foram substituídas por interações superficiais. Esse processo resulta na sensação de que a vida se tornou uma sequência de estímulos e informações fragmentadas, afastando as pessoas de experiências profundas e significativas – sendo esta uma das manifestações da racionalização e, portanto, do *desencantamento do mundo*.

Para tanto, quando Lula parte por já ser tarde, na última frase do último poema abordado, estamos lidando com uma ação que pode ser tanto literal quanto uma metáfora: já é tarde para mudar a situação, para escapar dessa alienação. Neste caso, estaria se tratando de uma impossibilidade de confronto com essa realidade destroçada. Seria, assim, uma simples aceitação da impossibilidade de mudança. Para a reflexão deste trabalho, fica aqui uma pergunta inicial: como o restante da obra de Lula percebe essa “impossibilidade”? Será que ela ganha força?

Essas discussões serão discutidas ao longo do capítulo, iniciando já com o próximo tópico, que se dedica à narrativa de *Santo Amaro Sol*, segunda parte de *O Livro das Transformações*, aprofundando essas visões de Lula Côrtes sobre o lugar do sujeito em um mundo marcado pela racionalização e pela alienação. Essas discussões nos convidam a refletir sobre como a experiência contemporânea e a busca por autenticidade se entrelaçam, revelando a complexidade das vivências humanas em meio à despersonalização da modernidade. Assim, seguimos para uma análise que visa iluminar e discutir ainda mais essas questões.

3.1.1 – *Santo Amaro Sol e os homens sendo mortos por suas próprias tramas*

*Sempre
Desdobrado e pleno
O amanhecer que chega*

*Magro
Quase amarelado
Magro*

*Magro de SOL
E segrêdo*

*Chega
Pleno o amanhecer disforme
Espera o vento
E em delírios corre
Foge*

*Descendo
Desce
Longe no capim e estoura*

*Num dia barulhento de alardes
Numa cantiga de dores
E sirenes*

Antes do dia, de Hábito ou Vício (1972)

Chega exatamente seis horas, nem um minuto a mais, nem um minuto a menos. O forte sol sobre o bairro de Santo Amaro já domina o céu, transformando cada casa em um grande forno, e despertando os indivíduos para a dureza do cotidiano. Às seis em ponto, a hora que o sino da igreja soa, que Helena liga o rádio, e o familiar *Ave Maria* ecoa como de costume. Seis horas, a hora em que Luzia passa equilibrando uma trouxa de roupas na cabeça, que o padeiro chega com o pão doce encomendado por um fulano.

O silêncio do deserto da madrugada é rapidamente substituído por um movimento incessante de pessoas, tantas quanto grãos de areia. E, assim, as ruas do bairro, lentamente, vão se enchendo, não só de gente, mas também de automóveis. A cada minuto, mais e mais pessoas emergem de seus cubículos infernais para entrar em outros ainda piores: os ônibus. Estão sempre apressadas para cumprir seus apertados horários, enquanto são castigados pelo insuportável calor. É dessa forma que nasce o fluxo constante da vida urbana, a corrida desenfreada da cidade, que, todos os dias, “insistentemente às 6 horas”, toma conta das ruas de Santo Amaro.

Numa rua (cor de rua) um homem passa agitado
 Numa porta (como porta), um homem passa agitado
 No cinema como (um filme) um homem passa agitado
 No caminho (como um louco) um homem passa agitado
 No compasso da cidade, um homem passa agitado³⁰

30 Neste tópico, todas as citações são de *Santo Amaro Sol.*, porém, nenhum desses livros de Lula existe uma contagem de páginas. Sendo assim, nesse e nos próximos tópicos, as citarei sem a marcação da página.

Uma certa distopia paira em Santo Amaro. Ali, as pessoas não vivem suas próprias vidas, mas são controladas por algo maior, um poder invisível que as faz sair de casa religiosamente às seis da manhã e voltar, exaustas, às seis da noite – sempre nesse ritmo meticulosamente cronometrado. Esse “algo maior”, evidentemente, é o próprio sistema capitalista, que as aprisiona em um ciclo de opressão, tornando-as alheias à própria realidade e incapazes de questionar sua condição.

Lula testemunha esse fluxo de vida de perto, mas sem fazer parte dele. Suas caminhadas pelo bairro são tranquilas, no sentido de livres da tirania do relógio. Alheio à rotina pontual e sistemática do capitalismo, ele é um andarilho solitário e descompromissado, que percorre Santo Amaro com a liberdade de quem não tem pressa. Sendo livre, ele caminha dias e noites, observando o fluxo do urbano nascer às seis da manhã, acabar às seis da noite e renascer às seis da manhã do dia seguinte. Quando o cansaço toma seus descalços pés, Lula encosta-se em uma árvore ou senta em uma barraca de rua, observando o mundo até que seu corpo esteja descansado para seguir, sempre guiado pelo caminho que seu nariz apontar.

Essa é a proposta de *Santo Amaro Sol*: Lula Côrtes vagando pela favela de Santo Amaro, em Recife, sob uso de substâncias enteógenas, enquanto absorve e compartilha suas percepções sobre o mundo ao seu redor. O cenário que ele presencia, porém, é desolador, fazendo com que a crônica seja composta de um mosaico de imagens viscerais, marcado por desigualdades, injustiças, alienação e uma luta constante pela sobrevivência.

Os contrastes já saltam aos olhos desde o primeiro momento: enquanto ao longe se observa os imponentes prédios de Recife, à sua volta estão barracos amontoados, buracos alagados pelo saneamento precário, a tristeza e o cansaço no olhar dos transeuntes e uma série de cenas que expõem a realidade crua desse pedaço da cidade, sinais que são mais do que meros sinais de preocupação – são reflexos de uma opressão que enche Lula de revolta.

Vale lembrar que a cidade de Recife dos anos 1970 enfrentava um colapso urbano devido as suas constantes expansões desordenadas. Um processo de crescimento que transformou a cidade em uma das capitais mais desiguais do Brasil, impulsionando a proliferação de favelas. Além disso, uma característica singular da capital pernambucana – amplamente explorada pela cultura local – é a fusão entre a paisagem urbana e a “zona da mata”, resquício da era canavieira, representada pelo mangue (Lopes, 2017, p.186).

Essa dualidade entre o urbano e o natural, tão presente no cotidiano recifense, se reflete nas imagens pintadas por Lula. Quando o relógio marca meio-dia, por exemplo, o sol passa a “surrar” o mangue e “rachar” a onipresente lama. Os cacos e latas espalhados pela rua refletem sua luz abrasadora, enquanto as manchas de óleo no canal brilham como se fizessem

parte de uma paisagem distorcida. Meio dia, o momento em que o calor se intensifica, deixando os pequenos fornos ainda mais insuportáveis, tornando o breve descanso antes da segundo *round* da batalha do dia um luxo inalcançável.

Somente os filhos desta lama não se alucinam ao meio dia

Meio dia (que preto é o gato)
 Meio dia (que claro é o céu)
 Meio dia (que meio é o tempo)
 Meio dia (que meia esta sombra)
 Meio dia (que no centro é o sol)
 Meio dia (que na terra espera a tarde)
 Meio dia (que total divide o dia)

É também no meio-dia que sobe o cheiro de erva doce e do taco de charque assando na chapa, intensificando a atmosfera regional da narrativa. É a hora que o feijão ferve no fogão de barro, cozinhando apenas na água e no sal, refletindo uma certa simplicidade cotidiana, que se repete na pequena casa de taipa onde Lula se abriga de uma chuva rápida, em que pedaços de um caixão de geladeira servem de improvisado para fechar a janela irregular, que nunca fecha de verdade. O ambiente também é marcado pelo forte cheiro de remédio de dente e mofo, além de uma cama baixa, de segunda mão. Ali, Lula ajuda a consertar algumas goteiras antes de seguir sua caminhada. As chuvas, especialmente as torrenciais, frequentemente alagam as moradias mais miseráveis, deixando muitos desabrigados – e não são poucos nem raros os casos em que isso acontece.

Mesmo uma chuva fina é suficiente para fazer a lama reaparecer e dominar as ruas do bairro. A água marrom se espalha por todos os cantos, de forma que, no fim de tarde, quando as pessoas voltam para suas casas, quando Luzia retorna com a roupa, quando o fluxo do urbano se aproxima de seu fim e as barracas noturnas começam a ligar suas luzes, Lula vê um menino brincando nessa lama. Ele tem um umbigo estufado de desnutrição e um caco de telha molhado de saliva na mão. Ele ri, estica seu bracinho magro, e leva o caco à boca.

E fazia barulho como se cantasse...

Assim como a lama seca e endurece, o dia se dissolve na noite, e o riso inocente do menino dá lugar ao silêncio pesado que domina o bairro. Quando a escuridão se instala, ela não apenas esconde, mas também amplifica a tensão que sempre esteve ali, nas esquinas e becos. Nesse cenário, Lula se torna testemunha de uma batida policial em uma casa de dança, onde dois rapazes negros são presos, arrastados sob os olhares da vizinhança. Quando amanhece, curiosos se aglomeram no local do crime.

Todo local aqui é o local do crime Todos são culpados

Esse amanhecer chega como se fosse indiferente à noite anterior. E após tirar seus olhos da aglomeração, Lula se senta em uma barraca e pede um copo de leite. Enquanto bebe, seus olhos vagam pelo cenário ao redor, incapaz de evitar a sensação de repetição: o ciclo parece imutável, com pessoas retomando suas rotinas como se nada tivesse acontecido. E o cotidiano segue, mecânico, exalando a artificialidade de uma existência que se repete, incessantemente, como se escapasse à possibilidade de mudança.

Observando, em silêncio, esse fluxo que nunca muda. Os olhos de Lula encontram novos meninos brincando na lama, como que mergulhados em um mundo à parte, alheios ao cansaço que envolve os adultos à sua volta. É nesse cenário repetido que ele se entrega às suas reflexões, não só sobre a monotonia esmagadora e o desgaste contínuo de vidas, mas para toda essa explosão de informações que vem processando desde o dia anterior:

Havia leite no balcão da venda
 Mas para muitos ali
 Já não existia mais nada
 Nem leite
 Nem pão
 Nem casa.
 Nem lei, nem esperança
 Existia apenas o hábito de coexistir
 Com tudo e com todos
 Sendo despertado pelo sol
 Um hábito apenas
 Era o que despertava alguns
 Sempre mais pálidos que os outros...

Esta reflexão traz uma sensação profunda de desolação diante das condições de vida em Santo Amaro, onde faltam recursos, dignidade e esperança para muitos moradores. O leite, o pão e a casa, símbolos das necessidades básicas, estão fora do alcance de muitos, que vivem em uma situação de privação e abandono. E além da escassez material, há também uma escassez moral e política. “Nem lei” sugere que o Estado, as instituições, a justiça ou qualquer estrutura legal que pudesse proteger e garantir direitos aos indivíduos está ausente; “nem esperança” aponta para um colapso psicológico e emocional, uma ausência de futuro ou perspectiva de mudança. Assim, além das privações físicas, há uma erosão total do espírito.

No vazio de qualquer melhoria ou intervenção, a vida se reduz a um estado de inércia. As pessoas apenas coexistem – não vivendo plenamente ou realizando suas potencialidades, mas simplesmente mantendo-se vivas. Nesse contexto, a vida perde totalmente o sentido, pois o que a move não é o desejo, a motivação ou a esperança, mas o hábito de repetir o mesmo ciclo diariamente, em um constante processo de desgaste físico e emocional.

O estado de abandono da população fica ainda mais explícito em uma cena que Lula acompanha após o meio dia. Ele se encontra em uma avenida recém-criada que corta a favela

ao meio, e observa um homem com um lenço dobrado na cabeça, o rosto rubro de sol e suor e as rugas no rosto contando histórias de dor e cansaço. Seus dentes são de um amarelo dourado, contrastando com a palidez de sua pele sem vitalidade. Ao seu lado, uma menina, pequena, de uns cinco anos, veste uma farda escolar desbotada e remendada. Nas costas, ela carrega um saco branco – “possivelmente de pão”, supõe Lula. Eles estão à beira da pista, tentando atravessar, mas o fluxo incessante de carros, que ignorando-os parecem multiplicar-se, os impede. O homem aperta a mão da criança com força, enquanto seus olhos correm ansiosos pela rua, buscando apenas uma oportunidade que nunca chega.

Quando finalmente parece encontrar uma brecha, o homem dá um passo à frente. Mas é forçado a recuar bruscamente por um Jipe da C.H.E.S.F., que passa a toda velocidade. Com um puxão, ele traz a menina de volta ao acostamento, apreensivo. O semáforo próximo não indica nem o “pare”, nem o “siga”, apenas um vago “atenção constante”, um símbolo cruel da desordem que o cerca. Ele aguarda uma nova oportunidade e tenta avançar novamente, mas hesita.

Trava-se uma luta de morte entre os carros e o homem

Luta esta na qual os carros saem vencedores

De repente, a sirene da fábrica da Tacaruna soa ao longe. O homem, vencido pelo tempo e pelos carros, abandona a tentativa. De cabeça baixa, resignado, ele segura firme a mão da criança e desiste da travessia. Afinal, o relógio já marca uma da tarde, é hora de voltar ao trabalho. Lula o vê desaparecer no horizonte, “ainda em sua luta constante contra os carros”.

Esse é o retrato cru do espaço urbano em Santo Amaro. O progresso, que deveria trazer melhorias, apenas engole o indivíduo. As avenidas se alargam, as ruas recebem novos postes com luzes de “neon-mercúrio-iodo”, e sinais de trânsito surgem diariamente em cada esquina. Santo Amaro, como Recife, vai sendo devorado pelas “lagartas de concreto”. A cidade cresce. Mas onde está o lugar do indivíduo nessa história? O homem, que apenas queria atravessar a rua para, se supõe, levar sua filha à escola, recua – sem sucesso, sem escolha – completamente dominado pela velocidade das mudanças que não o levam em consideração.

Henri Lefebvre, em 1967, observou que, em nossa sociedade, onde as coisas têm mais valor do que os próprios seres humanos, existe um objeto que reina supremo: o automóvel. Esse é o símbolo máximo da sociedade industrial, simbolizando prestígio e poder. (Lowy, 2020, p. 147). Ironicamente, a C.H.E.S.F. (Companhia Hidro Elétrica do São Francisco), uma empresa que, à época, era pública (hoje desestatizada) e deveria, em tese, servir à população,

representou justamente o oposto. Os veículos, indiferentes à vida que pulsa ao redor, tornam-se máquinas de opressão, atravessando as ruas de Santo Amaro com uma velocidade que ignora a dignidade humana. Assim, no mundo em que vivemos, o progresso material avança, mas não se traduz em nenhum censo de humanidade.

Quer dizer, desde o início da narrativa, Santo Amaro é descrito como um território onde o contraste entre o progresso urbano e a precariedade da periferia se torna gritante. A cidade cresce de forma desordenada, e o impacto desse crescimento recai, com brutalidade, sobre a população mais vulnerável. As desigualdades emergem desde as cenas mais triviais do cotidiano: o sol abrasador que castiga a pele, os barracos caindo aos pedaços, as pessoas que perdem suas casas e lutam para conquistar o mínimo. E assim, Santo Amaro, uma espécie de microcosmo do Recife, é um lugar onde o progresso, invés de libertar, aprisiona, fazendo com que a vida se desenrole em uma luta constante pela sobrevivência.

Sobrevivência, essa é a palavra certa para definir Santo Amaro, afinal:

A noite no mangue é mais escura
 Não se vê o que tem na outra esquina
 A porta fica fechada
 Se bota pra dentro as meninas
 A barraca a luz de vela
 Vai cedendo vai dormindo
 A rapaziada sempre na esquina
 O papo
 As vozes que se perdem na confusão horrível
 Dos telhados baixos
 Os facho dos faróis dos carros

A noite no mangue
 É como se a guerra de viver dos animais ferozes
 Possuísse a todos
 E todos são possuidores
 Dos seus próprios medos

Esse trecho nos transporta para o ambiente noturno do mangue, onde a escuridão vai muito além da simples ausência de luz. O mangue aqui não é só um cenário, mas um símbolo de marginalização, um espaço onde o perigo e a luta pela sobrevivência estão sempre à espreita. A escuridão que se instala não é apenas física; ela também é emocional e psicológica, refletindo as dificuldades que os habitantes desse ambiente enfrentam todos os dias.

As expressões “guerra de viver” e “animais ferozes” criam uma metáfora que compara o mangue com uma selva, onde cada dia é uma batalha pela sobrevivência. Mas essa guerra não é travada por instinto natural, mas pela brutalidade das condições sociais e econômicas que cercam quem vive ali. Assim, sobreviver no mangue é uma luta diária, uma batalha contínua e implacável.

No entanto, não é apenas essa crueldade escancarada nas ruas de Santo Amaro que inquieta Lula, mas também o fato de que, mesmo diante de tanta opressão, os moradores parecem alheios. É como se não enxergassem o que está diante de seus olhos. O único hábito que todos compartilham é o de coexistir, sem nenhuma verdadeira conexão ou senso de coletividade. Santo Amaro é uma “selva de cimento”, onde cada indivíduo está isolado dentro de seus próprios muros invisíveis, que os separam uns dos outros. A estrutura urbana e social não só os oprime, mas também os individualiza, fragmentando a noção de que, juntos, formam um “uno animal”. Essa alienação é o que Lula, no trecho a seguir, chama de “desconhecimento do mundo”

*Tenho visto os homens em seu desconhecimento do mundo
Sendo mortos por suas próprias tramas
E principalmente tenho ouvido aos que não falam
E tenho visto também aos que se somem
(O caos crescente e pleno)
Aos olhos de todos e tudo acontece e nada é notado...*

A incapacidade de enxergar e refletir sobre a catástrofe diária, em que o coletivo perdeu a consciência de si, aceitando passivamente a lógica opressora do sistema, portanto, é uma de suas revoltas mais profundas. Essa cegueira coletiva é o que mantém a vida presa às rotinas mecanizadas, sem abrir espaço para esperança ou mudança. As pessoas de Santo Amaro estão tão imersas nesse cotidiano brutal que não conseguem enxergar sua própria miséria, muito menos reagir a ela. A narrativa denuncia essa aceitação passiva das condições de vida, onde o conformismo e a falta de reflexão perpetuam o sofrimento e a estagnação.

Mas Lula procura seu papel nesse contexto:

*Sou como um espectador, somente?
Sou como um receptor de carne e osso
Engulindo estes dias sangrentos pelos olhos?
Ou sou como a fumaça doce
Acesa entre os dedos
Entre os becos
Entre as mãos?*

Qual seria sua intenção em escrever estes duros relatos que lhe sangram os olhos? Seria ele um simples receptor passivo, que observa as crueldades e violências do cotidiano sem ação ou resposta? Ou seria ele como uma “fumaça doce”, que leva seu espírito de leveza, liberdade e transitoriedade, através dos becos e das mãos que seu corpo transita?

Essa reflexão sugere que, mais do que simplesmente registrar as injustiças que vê, Lula anseia por transformação. E, ao contrário do que se deixou pensar o último poema abordado no tópico passado, em *Santo Amaro Sol* ele vislumbra a possibilidade de ruptura, e

dá o caminho: as “chaves” para derrubar as muralhas invisíveis que nos cercam estão “dentro de cada gesto, uma fuga de cada ação, e uma reação a seguir”. Quer dizer, é nas pequenas atitudes do cotidiano que nasce a resistência. Não é por acaso que um simples “bom dia” pode fazer “o sol brilhar mais claro”, pois mesmo em meio ao caos e à alienação, existe espaço para a benevolência – raridade no mundo contemporâneo.

Esse desejo de transformação e o apontamento de sua urgência culminam no desfecho do conto/crônica, onde os enteógenos agem sob sua percepção. Lula assiste a um cenário de destruição: a terra se parte ao meio, despedaçando paredes, prédios, homens e aviões; árvores crescem descomunalmente, rasgando as ruas com suas raízes; o vento leva tudo – telhados, letreiros, marquises, mosteiros, calçadas, matrizes; e o mar invade o planalto, submergindo a terra. Chove fogo, sangue, raios, navalhas e lágrimas. O mundo se dissolve diante de seus olhos. Porém, no ápice dessa visão apocalíptica, Lula emerge do transe e reflete:

*Pensar
É preciso pensar
E ver a harmonia sincera
E saber que tudo deve acontecer
Num curto espaço de tempo*

Se pensarmos o enteógeno como dotado de personalidade, como nas sociedades pré-industriais, em que essas substâncias são vistas como portadoras de profecias e visões, aqui o psicotrópico revela a Lula uma previsão sombria sobre o futuro da sociedade. A profecia anuncia que “tudo deve acontecer num curto espaço de tempo” e, quando isso ocorrer, todos pagarão com orações “a tristeza da terra” e do mangue.

Um aspecto interessante é como Lula, ao sair do transe, distingue claramente a visão apocalíptica e a “realidade”. Ele rejeita seus transe quando diz: “A verdade é que estou aqui em Santo Amaro. É caminho em direção ao Derby”. A palavra “verdade”, de forma positivista, funciona como sinônimo de “real”, indicando que, mesmo que os psicotrópicos expandam nossas limitações em um sentido individual, Lula não está satisfeito com esse caráter, elevando *Santo Amaro Sol* a uma dimensão coletiva. Ele não está interessado em expandir sua consciência porque isso não ajudaria em nada na desordem do dia a dia de quem o cerca. Nesse sentido, seria egoísta de sua parte se apegar às possibilidades expansoras da consciência que a experiência enteógena lhe proporcionou. Pois é como se, em Santo Amaro, só ele pudesse a pudesse expandir, e o seu desejo é que todos possam fazê-lo. Mas, para isso, é necessário uma transformação, não apenas social e política, mas também psíquica.

Ainda, quando Huxley (2015, p.30-31) refletiu sobre o efeito da mesalina, afirmou que a vontade de quem a usa sofre uma profunda alteração para pior. Isso quer dizer que,

aquilo que, em circunstâncias normais, nos incitaria à ação e ao enfrentamento, tornaria-se irrelevante, pois a mesalina nos desligaria da realidade comum e nos atrairia para questões mais atraentes. Huxley chega a fazer um apelo para que todos vejam o verdadeiro significado do ser. No entanto, ele também levanta um questionamento essencial: o que aconteceria com as relações humanas se todos atingissem essa percepção divina? Será que, dotados dessa visão, ainda nos importariamos com o mundo ao redor?

Esses questionamentos desembocam na pergunta: “como reconciliar essa bem-aventurança atemporal de ver como devemos ver com os deveres temporais de fazer o que devemos fazer e sentir o que devemos sentir?”. Para Huxley, a solução seria entender o *ser* da coisa como algo infinitamente importante, mas o ser humano como ainda mais importante. Contudo, ele reconhece que essa tarefa é quase impossível: a participação na glória manifesta das coisas não deixa espaço para as preocupações humanas comuns e necessárias, especialmente as que envolvem as outras pessoas, pois sob o efeito da mesalina, o contato humano perde a importância. A substância, ele diz, “dá acesso à contemplação”, mas é uma contemplação incompatível com a ação e a vontade de agir (Huxley, 2015, p.30-31).

Santo Amaro Sol trilha um caminho completamente oposto ao de Huxley. Lula não permite que a participação na “glória manifesta das coisas” o distraia das suas preocupações sociais. Ele não busca entender a beleza inefável de um simples vaso de planta. Por mais que essas coisas sejam belas e possam dar significado à existência, elas são colocadas como secundárias, naquele momento, “irreais”. Esse adiamento da transcendência individual em favor de uma luta coletiva mostra a urgência de mudança que permeia a narrativa, afinal, todo aquele apocalipse “deve acontecer num curto espaço de tempo”.

E assim se completa *Santo Amaro Sol*, uma narrativa imersa em dias sangrentos que Lula Côrtes absorve pelos olhos. O lirismo da obra, entrelaçado com uma linguagem poética rica em símbolos evocativos como o sol escaldante, o automóvel e a lama, cria uma atmosfera densa que intensifica a crítica social e política. *Santo Amaro Sol* não se limita a descrever a miséria, como em uma crônica da dor; em vez disso, propõe uma reflexão profunda sobre a organização da sociedade, a urgência de sua transformação e até a participação do autor nesta urgência, sendo uma chamada à conscientização e um apelo à ação. É um lembrete de que a verdadeira mudança começa nas pequenas resistências do dia a dia, entrelaçando a luta por dignidade e humanidade em um mundo que, muitas vezes, parece indiferente.

Santo Amaro Sol, como o restante da obra de Lula, é uma tentativa de esclarecer o indivíduo sobre o *desencantamento* e, conseqüentemente, o *desconhecimento do mundo*.

3.2 – Reencanto: *é preciso acabar com essa angústia diária*

*Chegam até minha memória
Caminhos e muralhas que no sonho
Sei que devo destruir*

Trecho de *Santo Amaro Sol*

É preciso acabar com essa ausência diária. É preciso outro sol, outrossim, outro ano, escreve Lula, na primeira espiral de um poema de *Rarucorp*. Aqui, a “ausência diária” traz uma sensação de vazio, um ciclo repetido de falta de propósito que permeia os dias. A necessidade de “outro sol” e “outro ano” deixa uma mensagem clara: deve ser urgente a busca por renovação, esperança, novas oportunidades, luz e tempo que escapem dessa sensação de ausência. O uso da palavra “outrossim”, sinônimo de “além disso”, que também pode ser encarado com um trocadilho para “outro sim”, sugere que há algo a mais no horizonte do que se experimenta no presente, e que precisamos encarar esse “algo mais” positivamente, dizendo “sim”.

É preciso acabar com essa angústia diária. Na hora do sol, na hora diária aparece em uma segunda espiral. A “angústia diária” “na área do sol” e “na hora diária” reforçam a ideia da espiral anterior: um sofrimento constante que se revela à luz de cada dia como algo que precisa urgentemente ser eliminado.

É preciso acabar de fazer fecha a terceira e última espiral. Aqui, há uma quebra das espirais anteriores. Se elas descrevem estados emocionais negativos a serem superados, aqui há uma chamada para a ação: é hora de “acabar de fazer” algo. Trata-se, portanto, de uma convocação para um fechamento definitivo de um ciclo.

Esse poema encapsula, de forma curta e grossa, várias das angústias postas em *Santo Amaro Sol*, onde a necessidade de alívio e a libertação de um ciclo emocional opressivo se torna evidente e urgente. Se a vida no capitalismo é mecanizada e marcada pela repetição, com cada gesto, pensamento e comportamento sendo moldado pela racionalidade instrumental, tal qual acontece em Santo Amaro, Lula quer acabar com isso, nos mostrando que existem outras trilhas para se seguir, trilhas diferentes das que a razão quer que sigamos. E elas são várias, afinal, “todo lado é norte”. Dessa forma, para acabar com esse ciclo de angústias diárias e se destruir as imensas e quase intransponíveis muralhas que nos cercam a fim de atingirmos uma renovação, é preciso sentir o mundo de uma forma diferente, mais intuitiva, buscando trilhar por novos terrenos da existência. Essa parece ser a principal proposta do psicodelismo: abrir nossos olhos.

Olhos. Estes são o tema de um longo poema localizado em *Anotações Diárias*. Nele, os olhos aparecem como o principal canal de interação entre o sujeito e o universo, explorando a complexidade e a profundidade da experiência humana de ver. Eles são descritos de inúmeras maneiras – “lentes”, “gotas pendentes”, “brasas santas”, “naves”, “pombos”, “cristais polidos”, e “bolhas de energia” –, indicando que são multifacetados. E, com o ato de ver o mundo, os olhos nele se inserem, tendo o poder de moldar e recriar a realidade percebida. Por isso, os olhos não são apenas os olhos, mas uma metáfora para tudo que nos faz absorver o universo: o tato, a audição, o olfato, a emoção etc.

Há, portanto, um poder quase divino atribuído ao ato de olhar, pois os olhos podem penetrar a matéria e revelar novas histórias ocultas na realidade. A interação dos olhos com a natureza, por exemplo, é um tema recorrente: os olhos se confundem com elementos naturais, como as ondas do mar, o voo de pássaros, o reflexo nas areias e as folhas de alface; fusões que apontam para uma percepção mais profunda e intuitiva do mundo ao redor, onde ver não é apenas um ato passivo de observação, mas uma imersão completa e ativa na natureza. É dessa forma que o poema também enfatiza a unidade entre o sujeito e o objeto observado, dissolvendo a separação entre eles.

Essa simbiose pode ser observada no trecho a seguir:

Olhar para as matas como olham os bois
 Como olham as cobras o seu verde intenso
 Olhar para o tronco das árvores
 Como os insetos e lagartos
 Que neles se fundem
 Tomando absolutamente suas tonalidades
 E texturas

Olhar
 É penetrar no que se faz olhado
 E ir rompendo de um ao outro lado
 No corpo de matéria que se entrepõe a vista

É revestir com sua própria dose de razão
 O que se faz exposto no caminho
 E por detrás de tudo
 Refletir seu brilho

Dessa forma, Lula sugere que ver o mundo de maneira plena é penetrar nele, absorver suas tonalidades e texturas, o que reflete uma ideia de inserção total na realidade que se cerca, uma percepção única do mundo, longe das ausências expostas no poema e na crônica anterior.

Além disso, há uma dualidade intrínseca na experiência do olhar. Um trecho que diz “olhos voadores corajosamente olham para dentro e veem os sonhos” expressa bem essa dualidade: os olhos não são apenas janelas para o mundo externo, mas também são espelhos da psique, capazes de se voltar para dentro, para os próprios pensamentos, emoções e sonhos,

além do espiritual e o imaginário, revelando, assim, desejos e medos interiores. Esses “olhos voadores”, portanto, simbolizam liberdade e transcendência.

Entretanto, os olhos humanos, aqueles que estão fechados e moldados por bússolas que apontam para um único lugar, permanecem desconhecedores do mundo ao redor. É preciso despertar essas potencialidades adormecidas para que se possa observar a plenitude de belezas que compõem a existência. Este é o abrir dos olhos proposto pelo psicodelismo – o sonho do *reencantamento do mundo*.

É assim que a obra e o pensamento de Lula nos desafiam a romper com as amarras do olhar racional imposto pela modernidade. Afinal, sua obra nos diz que temos a capacidade de absorver e recriar o mundo ao redor, buscando transcender a visão limitada e instrumentalizada do capitalismo. Dessa forma, é integrando natureza, magia, sonho e psicodelia que Lula nos conduz por essas trilhas alternativas, onde “todo lado é norte”, revelando que sempre há mais a se descobrir quando estamos dispostos a ver além das fronteiras da razão instrumental.

Portanto, a jornada do psicodelismo é uma jornada também de autodescoberta. Se o convite é para abrir os olhos, a meta é que se sinta o mundo, que se experimente o agora, que se transite e transcenda os valores limitantes impostos pela lógica dominante – encontrando, assim, no reencantamento, uma nova forma de existência mais plena e significativa.

Por isso, neste espaço do trabalho dedicado ao *reencanto*, serão expostas alguns poemas e narrativas que mostrem como Lula vive esse *reencantamento do mundo*. Primeiro, com o elemento da natureza, que traz uma renovação contínua, carregando uma magia de forma intrínseca; depois, nas narrativas de *Sr. N.* e *A Chamada*, respectivamente a primeira e terceira parte de *O Livro das Transformações*, que trazem temas como a valorização das mudanças, transformações e constantes buscas pelo novo em detrimento da ideia de se fixar em algo, bem como da dualidade da existência, do sonho e da valorização do indefinido e do desconhecido; e, por fim, uma última seleção de poemas e a narrativa do *Paêbirú*, contendo apelos e jornadas em busca de outros caminhos.

3.2.1 – O encontro com a tarde: a natureza como força motivadora do mundo

SOL
 BANHA-ME COM TEUS RAIOS
 PARA QUE EU TENHA EM MEU SANGUE
 UM MÍNIMO DE TUA FÓRÇA EXTRA-
 GALÁXICA
 PARA QUE EU TRAGA COMIGO A DÁDIVA
 DE FAZER
 O DOM DE ME MOSTRAR AOS MEUS
 PARA QUE EU SEJA RETRATO DE TUA LUZ
 ILUMINANDO A TODOS QUE A MIM VIEREM
 SEM DEIXAR QUE SIGAM PARA AS LUTAS
 SEM PROVAV DO GÔZO DE TUAS
 MARAVILHAS.

Prece ao sol, de Hábito ou Vício (1972)

Em Santo Amaro, instantes após testemunhar aquele homem não conseguir atravessar a rua para levar sua filha à escola, Lula encosta-se em uma acácia-amarela para descansar seus pés e proteger-se do sol. Se acomodando, começa a observar algumas abelhas dançando em torno das folhas mais novas da árvore. Elas parecem estar se abastecendo para o inverno, por isso, voam de folha em folha e de flor em flor, enchendo suas patas traseiras de pólen antes de irem embora. Essas abelhas, pensa Lula, “fazem um trabalho completamente exato, coerente”, “obedecendo somente ao influxo maior da natureza (o ato de fazer por amor divino)”. “O ato de produzir por mera força de viver”. Ele se perde em reflexões:

*Pensava nas abelhas, nos homens
 Nas suas formas de comportamento tão diversas
 Pensava no fato de serem os homens racionais...*

As abelhas, em sua essência, representam a natureza em estado puro, destacando um contraste marcante com o caos do meio urbano e a (falta de) organização humana. Enquanto os humanos parecem se enredar em tramas que os levam à autodestruição, as abelhas agem coletivamente em prol do bem comum, organizando-se em harmonia e cooperação. Este contraste revela não apenas a fragilidade das relações humanas, mas também uma profunda lição sobre a importância de viver em sintonia com o mundo ao nosso redor. Em um universo marcado pela lógica da sobrevivência individual, as abelhas nos ensinam que a verdadeira força reside na união e no amor à vida, inspirando uma reflexão sobre como poderíamos também agir em harmonia, em vez de sucumbir ao desespero do cotidiano.

Não é a toa que Lula nos convida, em *Balada da Calma*, para encontrá-lo e bater um papo calmo, pra ficar calmo e, calmamente, conversar, batendo na porta da alma, longe da loucura e do barulho da cidade. Essa aversão ao ambiente urbano surge da revolta provocada pelo caos que ele impõe, buscando refúgio em um espaço mais tranquilo. E esse espaço, por

sua vez, está intimamente ligado à natureza, pois é nela que se encontra a verdadeira beleza do mundo. Assim, a calma almejada é um retorno à essência, um convite a nos reconectarmos com o que é puro e harmonioso, longe das distorções da vida moderna.

É por isso que, em *Anotações Diárias*, há uma forte predominância de poemas que evocam uma contemplação à natureza e, conseqüentemente, ao cosmos. No seu quarto poema, por exemplo, o eu lírico se entrelaça com o fluxo da natureza, criando um senso de imersão no espaço natural, ao mesmo tempo em que toca temas mais amplos, como a passagem do tempo e a relação entre o campo e o ciclo da vida.

Os primeiros versos do poema nos transportam para uma escala quase cósmica:

Cúpula imensa
Despejo grãos de milho no terreno
O sol rasgando o dia
Perfurando o vazio do espaço e do tempo
Dentro da precisão das casas das abelhas
O vento passava
E as fibras das telas com as águas das nuvens
Teciam um rendado pra vestir a manhã

A cúpula descrita nos remete ao céu, colocando o universo como pano de fundo para as ações terrenas. O “sol rasgando o dia” simboliza o início de um novo ciclo, penetrando “o vazio do espaço e do tempo”. Essa linguagem mescla detalhes minuciosos, como as casas das abelhas, com a vastidão do cosmos, criando um contraste entre o micro e o macro e evidenciando a relação interconectada entre esses dois níveis.

Daí então, é respeitar o ciclo. Aguardar a passagem do tempo, apreciando o vento que passa livre, junto aos pássaros que voam acompanhando-o. Quando, aos poucos, as nuvens lançam a chuva e as águas que caem do céu molham o terreno, umedecendo a terra, caminhamos para o fim do poema, que traz uma imagem poderosa:

Chegando o sol mais forte
As sementes que deitam
Seus corpos dourados sobre a terra
Suas cascas manchadas sobre o barro
Começam a expelir
Seus espirais verdes bem calmos

Neste trecho, o foco recai sobre o ciclo de vida das plantas. As “espirais verdes” simbolizam o crescimento gradual, silencioso e pacífico, que acompanha a transformação da natureza com a chegada do sol, o que traz uma ideia de renovação cíclica – semelhante ao outro sol que se almeja para os tempos humanos.

Já em uma outra canção, intitulada *Casaco de Pedras*, Lula canta o desejo de vestir um casaco de pedras, só assim poderia ficar estático, deitado e de pernas cruzadas, apenas ouvindo a chuva e vendo o sol nascer. Nesse caso, mais do que contemplar, vestindo um

casaco de pedras, Lula passaria a fazer parte do próprio fluxo natural, transformando ambos nessa unidade harmônica almejada.

Essa integração é celebrada no terceiro poema de *Anotações Diárias*, que promove uma fusão entre a natureza e o eu lírico por meio da constante interação entre ambos. Quer dizer, o eu lírico, localizado em uma paisagem natural, “pensa suspenso no mundo”, enquanto absorve os detalhes do ambiente e os fenômenos naturais, como o sol que “rasga o dia” e a chuva que se aproxima. Longe de ser ansiosa, essa espera assume um tom meditativo, em respeito ao ritmo lento e cíclico da vida rural e da natureza.

Na parte final do poema, a chuva assume um papel central, e o eu lírico se funde com ela, sentindo-se parte desse ciclo natural: “Vejo a chuva do inverno rico / Sinto a chuva / Molho as mãos / Sou a chuva / E sinto o cheiro da terra que se abre”. A terra, a chuva e o aroma que dela emana simbolizam a continuidade da vida e o fluxo eterno da natureza, revelando, mais uma vez, a beleza da conexão entre o ser humano e o ambiente que o rodeia.

Além disso, essa integração com a natureza se revela também como transcendência. Isso fica explícito no primeiro poema dessa parte, em que eu lírico declara um desejo pessoal por crescer, a ponto de conseguir transitar por entre as nuvens, deitando-se em seus roxos caminhos. Depois, aspira criar um imenso trono no sol e “moldar uma coroa com as estrelas”; “Com a luca-faca-nova me armar”. Entre seus saltos, “pensamentos puros / Andar entre o futuro / nas tramas do que se passa”.

E crescer
E crescer
Como se aumentam as nuvens
Como crescem as marés
Mais altas deste ano

Aqui, não trata-se simplesmente de um desejo “surreal” por expandir o próprio corpo. Mas, mais que isso, é um anseio por transcendência, um crescimento que é tanto físico quanto espiritual. Através de uma conexão profunda com a natureza e o cosmos, representados por nuvens, sol, estrelas e marés, o eu lírico busca escapar das limitações do mundo terreno e alcançar novas alturas, onde o céu, personificado, o acolherá para um repouso contemplativo.

Assim, esses poemas exaltam um extenso vínculo com a natureza, que é a força impulsionadora do mundo. Sua sacralização torna-a sinônimo de magia, interligando-as de forma intrínseca. Quando Lula está descrevendo cada movimento que o vento proporciona ao universo, ele captura a magia natural das coisas e funciona, mais uma vez, como um tradutor das potencialidades do mundo, transmitindo uma visão reencantada da natureza – contrariando a modernidade, que a trata apenas como recurso à ser explorado visando lucro.

3.2.2 – Sr. N. e o sonho de sonhar em paz

13 luas se passaram
marulho-carrego lugubre

13 luas
13 dias
13 noites de pecado

o espaço cala o recado

DESFECHO DE BRUXARIA

3 raspas de pé de cabra
morcegos

3 noites
3 dias

de meu amo
amo o amor

13 sorrisos de cobra
13 pecados cabidos

**NA NOITE COM 3 SUSPIROS
O REI ME FEZ CONCEDIDO**

13 pires côm de prata
13 pombos/corposcruz

13 cabras
13 cabras
13 dias de fogo e luz

noite finda com outra noite

**ME ENTREGO NO ESCURO DIA
NOS SORRISOS DE ORGIA**

13 mulheres douradas
calado/espaço/luar

**QUE VENHA O MALDITO
QUE VENHA!!!**

nas 3 portas do universo
pelas portas do meu verso
que venha que venha sonhar

Poema de Rarucorp (1971)

Entre os abismos do sentido um metafórico sonhar

Amanhece sob um céu composto por nuvens escuras. O eu lírico encontra-se em um jardim e observa o vento que passa delicadamente cortando as pétalas das flores mais finas, enquanto as gotas de água, suspensas nas folhas verdes, pingam como pequenos brilhos de luz. E esta é toda a harmonia natural que existe, visto que o jardim está em um completo estado de plasticidade fantástica, suspenso em uma “desgravitação de sonho, numa imaterialidade de êxtase”.

Não há dúvidas: ali é um local mágico. As folhas brilham com o orvalho, e seu verde, no ato da queda, se recusa a tocar o chão, transformando-se em répteis alados que sobrevoam todo o jardim e desafiam a realidade. As flores, delicadas e úmidas, são fiéis da seita branca das nuvens, participando do ritual da dança cósmica que se move em uma única razão: a de ser manhã.

Essa atmosfera ritualística do dia alivia a excitação e a ansiedade do eu lírico, deixando o clima mais ameno. Ele pode sentir o cheiro forte, leve e irreal dos gramados, que provoca uma profunda nostalgia. Na noite anterior, ele se recorda de estar em uma “cachoeira de cristais luzentes, de dentes alvos e de sapatos espelhados”. Mas os espelhos se partiram. “Eu não me lembro bem. Já fazem dez anos ou mais ou menos”. *E eu não sei por que motivo essa inquietação de tudo. Já fazem dez anos! Eu não me lembro bem...*

Logo, o clima ameno dá espaço à inquietação, que toma conta de si. Ele passa a refletir sobre uma ânsia de sair em “busca de águas mais saudáveis, de ventos novos”. Pensa na felicidade constante e inconstante, “na inconstância de estar ou viver aqui nesse lugar”. As águas que ele anda frequentando *voam numa repetição do que vem, cantando no dia a escrita sem fim do livro mágico.*

*A escrita não se desfaz.
O livro mágico...
A mágica das águas e dos astros em confusão.
Esperar talvez fizesse a conclusão mais clara.
O que foi a mágica?
E os treze carneiros negros de satã?
E o caminho de lixo?
E as treze portas?
A conclusão era somente a conclusão;
A coisa mais difícil de conhecer:
Somente os grandes sabem;
Somente os sábios provam;
Somente os loucos vêem,
Certamente...
A dívida paira em cores, como um cristal sem manchas;
Como as avenidas cintilantes
E como os espelhos partidos,
Certamente.
Quem sabe?*

Os primeiros elementos apresentados em *Sr. N.* revelam o espírito do conto: não há uma sequência lógica de eventos. Em vez disso, o texto apresenta uma série de frases fragmentadas e imagens desconexas que criam uma atmosfera surreal e psicodélica, com descrições saídas diretamente da atmosfera de um sonho.

Todo o espaço é indefinido, transportando o leitor para paisagens que oscilam entre o natural e o fantástico. O primeiro exemplo é o verde das folhas que se transforma em répteis alados, evocando uma natureza viva, pulsante e dinâmica, que desafia a visão tradicional da realidade física. A ideia de “desgravitação de sonho” reforça essa quebra das leis da física, criando um espaço imaterial.

E, assim como o espaço, o tempo em *Sr. N.* também é fluido e indefinido. Com frequência, há oscilações entre momentos passados e futuros, sem uma âncora temporal concreta. A não linearidade do tempo, junto às menções ao esquecimento (“Eu não me lembro bem...”), provoca uma incerteza sobre quando os eventos acontecem – se ontem, há dez anos ou agora –, como se o tempo fosse uma entidade maleável e imprecisa, até subjetiva.

Ainda, há fortes transformações no humor. A excitação e a ansiedade do eu lírico se acalmam, para logo dar lugar a inquietação. Da memória de dias tranquilos que se foram, surge a vontade de sair em busca de águas mais saudáveis e ventos novos. Todas essas fluidezes revelam *Sr. N.* como um conto sobre o movimento – do espaço, do tempo, do humor, de tudo. A única constância que permeia o universo é a sua inconstância.

Essa atmosfera onírica, caracterizada pelos deslocamentos temporais e pelas transformações do espaço, cria uma sensação de que o eu lírico transita continuamente entre dois mundos distintos e duais: o sonho e a vigília, como se ambos estivessem sobrepostos. Já a dimensão interior do eu lírico, com seu humor e pensamentos, sugerem que a narrativa se desenvolve a partir da interação da mente do personagem com o ambiente físico – aquilo que os olhos podem sentir.

Como parte desses trânsitos, a natureza fragmentada do conto evoca lembranças e vivências no eu lírico que culminam em questionamentos do que é real dentro daquela plasticidade. Seria a irrealidade? A bi-realidade? A ampla realidade interdimensional? A realidade de tudo que se torna sonho? – ele se questiona. No conto, portanto, há uma constante busca por alguma forma de sentido. O eu lírico se surpreende tanto com aquela realidade, que em meio ao caos e à confusão onírica, tenta encontrar uma base sólida para a sua existência. No entanto, essa realidade é escorregadia, sempre mudando e se distanciando, atingindo uma dimensão de difícil compreensão tanto para ele, imerso na experiência, quanto para nós, leitores dessas transformações.

No entanto, mesmo nesse mundo de mistério, ele escolhe espontaneamente mergulhar totalmente na experiência. Quer dizer, quando há um momento de escape involuntário desse sonho psicodélico, ele faz um esforço para retornar: *A fome as vezes destrói todos os intentos. Eu tento me esquecer, perder o apetite, ficar sem forças, transparente... prá depois no vento me submeter a fonte de partida das folhas, prá voar na tarde entre os lagos.*

Assim, em seu retorno ao “mar de ontem”, aos “peixes de vento”, ao “sonho obstinado” e aos seus intentos, ele retoma a busca por respostas, embarcando em uma jornada de autoconhecimento e revelação espiritual. Ele reflete:

Sempre quando me calo ou em outras partes da minha voz me descubro cantando, sempre quando me deito em sonhos azuis e me envolvo denso, o centro imóvel do universo impercorrido, vem a mim como os vales que percorro nos meus sonhos. Sempre como no estado de um poema antigo, estando só entre as nuvens e pássaros que me dilaceram em outros homens. Sempre a certeza de ser em mil figuras. O único que desperta e vive com meu nome. O Medo estava solto em meus passeios. O medo estava preso em meu umbigo, servindo como elo de ligação para as outras galáxias; trazendo para o meu pensamento as vibrações luminosas de outras nebulosas; deixando prêsso em mim o mais íntimo do corpo no Universo. Sempre/Nunca...

Completamente imerso nessa experiência de êxtase, o eu lírico vê o espaço e o tempo se desfazerem, permitindo-lhe tocar as fronteiras de outras realidades onde diversos tempos se entrelaçam, trazendo para si aquilo que é inatingível no mundo. Dessa forma, ele explora uma existência que lhe concede acesso ao “centro imóvel do universo”. Neste centro está a essência, a única coisa fixa e eterna no cosmos, enquanto todo resto continua em incessante movimento. Nessas suas jornadas interiores, ele percorre preciosos vales, mantendo a busca por um entendimento mais profundo sobre si e o universo – uma busca por transcendência.

Nem sequer uma conclusão aparente dos meus raciocínios se fez sentir

A materialização comum das coisas raras.

Abstração semi-total com algumas luzes da manhã.

Como mágica, um tal Sr. N. aparece. Com suas imensas asas azuis, ele salta pelo ar, entoando palavras e versos que flutuam como cantos de pássaros em um amanhecer radiante. Veste uma túnica rica em detalhes, adornada com inscrições enigmáticas que parecem pulsar uma energia maligna. Em suas mãos, ele segura a flor de todas as descobertas, uma flor que abriga anseios profundos e desejos não revelados.

Empunhando seu cajado, Sr. N. eleva sua voz em sermões emocionados, e as lágrimas escorrem pelo seu rosto enquanto a grama, sob seus pés leprosos, percebe a germinação de tudo que se encontra entre o céu e o inferno. Cada lágrima é um testemunho da dualidade que habita seu ser, enquanto a natureza ao seu redor responde, vibrante e viva, ao chamado de sua sabedoria. O mundo parece parar, e a linha tênue entre o sagrado e o profano se dissolve, revelando a essência encantada que permeia a existência.

O Sr. N mantinha o sonho azul na minha vida; mantinha o horizonte que me possuía porém não me afetando em nada de forma negativa.

Supostamente, Sr. N. nada sente ou ouve. Ele é “apenas uma materialização que havíamos captado de algumas das milhares salas de escritório vazias na noite de ontem”. Às vezes, aparece em “corpo material sem alma”, outras vezes como um “espírito onipotente que não toca ou vê”. Ele é o recado da chuva, e domina todo o mar. É símbolo de “todas as ramificações cabalísticas”. Traz consigo um amuleto de Buda e está sempre resmungando frases mágicas. Sua intenção, no entanto, não é ser anjo nem demônio. Mesmo assim, realiza ousadas experiências, já tendo sido condenado sete vezes: três por crime de morte e bruxaria.

Em sua concretude, Sr. N. se mostra uma figura enigmática, misteriosa e carregada de simbolismo. Ele não se encaixa nas convenções da realidade cotidiana, transitando entre o humano e o sobrenatural, entre o terreno e o espiritual. Ele é envolto em rituais místicos e profundamente conectados às forças cósmicas que estão além da compreensão comum, como se fosse um mediador entre o conhecido e o desconhecido, entre o sagrado e o profano.

Suas experiências ousadas, suas condenações por bruxaria e suas “ramificações cabalísticas” sugerem que ele navega entre diferentes esferas de conhecimento e poder. Essas características refletem a dualidade total do conto: ele pode ser divino ou demoníaco, bom ou mal, material ou imaterial, corpóreo ou espiritual. Mas, ele rejeita qualquer dessas categorizações, afinal, não quer ser anjo nem demônio. A complexidade de seu ser vai além das categorias morais de bem e mal.

O eu lírico convida Sr. N. a explorar seu jardim encantado, onde, ao adentrar, ele se depara com um desenho – uma estrela de cinco pontas traçada com cal e sal grosso, adornada com inscrições que, em sua essência, poderiam ser fatais. E, de fato, foram. Ao caminhar até o centro do círculo, Sr. N. desaparece, deixando sem querer, como último pedido, silêncio sobre ele “e uma prece num dia de chuva”.

Na morte do Senhor da Tarde, um fauno de vidro se liberta das amarras do mundo, embriagando-se com vento e imaginação, dançando entre as sombras e a luz. A morte de Sr. N., no entanto, não é um fim, mas um processo de transformação – um renascimento em outro plano, como um portal que se abre para novas dimensões da existência e da compreensão.

Agora, todos estão sentados em círculos, compartilhando “coisas sem segredos e abstrações profundas”. Uma campainha soa repetidamente, ressoando na penumbra, até que uma mão misteriosa se estende para abrir a porta, acionando a válvula das alucinações coletivas:

Jorrava porta a dentro um todo confuso, uma composição estranha de coisas do mar e seres humanos, de pedras inertes e de fundos verdes. Jorrava da porta uma confusão nervosa; catedrais e brilhos de cometas; cálculos e reações em cadeia. Caiam as dúzias espelhos e visões pelo tapete e dentro do meu pânico incomum, surgia clara apenas a imagem da mão que acionava sempre novas maçanetas.

O eu lírico é despertado após salpicarem água em seu rosto e seu pensamento se prende em Sr. N.: *Desde que ele voltou de sua última meditação que nada mais se escreve ou se sabe sobre ele.* Tudo que se comenta, é que alguns pescadores o encontraram e outras lendas assim.

Na tranquilidade da tarde, *nossos corações desenham manchas de fogo no horizonte,* enquanto nossos corpos queimam como a areia da praia, imersos na eterna circulação do

corpo-astro que nos abriga. As estrelas riscam o céu silencioso, e o sorriso de Deus se revela ao fechar as portas entre estrelas orgâsmicas e forças atômicas, navegando pelo mar da existência.

Perdidos no vasto mar, treze homens da terra caminham entre o verde e o fundo do horizonte, metamorfoseando-se a cada movimento do sol. Peixes saltam ao redor deles, enquanto esses treze homens de luz, vestindo escamas brilhantes, falam em uma língua que entrelaça o passado e o futuro, revelando segredos imensuráveis da continuidade e da interligação entre todas as formas sólidas das galáxias.

A procissão brilhante desenha círculos ao norte, iluminando o tempo com uma nova compreensão. No cerne dessa dança, os treze seres levantam a mão esquerda em direção a Mercúrio, repetindo sete sons contínuos e agudos que ecoam como o vento. Em um movimento ritualístico, levam a mão direita até a testa e realizam três voltas lentas ao redor de suas próprias cabeças.

Esses são os soldados de Netuno, *anunciando a hora de conhecermos o Bem*. Na verdade, seriam mesmo o exército de Netuno, ou apenas *a continuação de nossas próprias imagens tomadas de um novo ângulo*? Seriam eles ou nós mesmos?

Vistos em treze reflexões que guardam audaciosos ensinamentos perdidos pelo céu, os corcéis de fogo de Satã trazem consigo o círculo vital atado às suas crinas, enquanto a imagem do senhor, ressentida e elevada, grava entre as nuvens *histórias de uma eternização endemoniada*.

E assim, já no mar do céu, os homens prometidos cantam em uma língua estranha. Eles lutam, transformando outros em formas elétricas de pensamento. No céu, os cavalos do Rei desenham cenas de batalhas gloriosas, enquanto os vendavais que surgem, por acaso, *encontram a morte na calma da janela dos meus olhos*.

Após esta dança onírica, o eu lírico reflete:

Estou feliz. Minha felicidade me proíbe de ser meu. Dentro de mim transborda o meu encanto. Das flores mortas surge o gosto do meu sangue e no rosto escuro da noite o fato de estar sozinho e de estar sonhando.

Na amplitude reluz meu corpo que nasce mil vezes em cada suspiro. Na cachoeira a água me dissolve e eu beijo seus peitos como a água. Dentro de mim me entrego a um leão que me explode e me protege entre os meus gritos. Entre os meus sonhos principais: o de sonhar em paz, o de descobrir em mim outra maneira de me pertencer.

Esse trecho reflete a complexidade da experiência interior do eu lírico. O encanto que transborda é um reflexo de seu interior emocional, uma descoberta de novas maneiras de pertencimento. Através da ideia de constantes transformações e da autonomia obtida por meio do autoconhecimento, ele canta: “é de me ter cantando, mesmo quando o canto é de sangue”.

Nesse sentido, o eu lírico reconhece que a dor e a beleza coexistem, sendo essa é a natureza dual que caracteriza a vida humana. Nesse entrelaçamento, ele encontra a verdadeira essência de sua experiência da vida, fazendo com que sonhar se torne não apenas um desejo, mas uma afirmação da vida que pulsa em meio às suas dualidades.

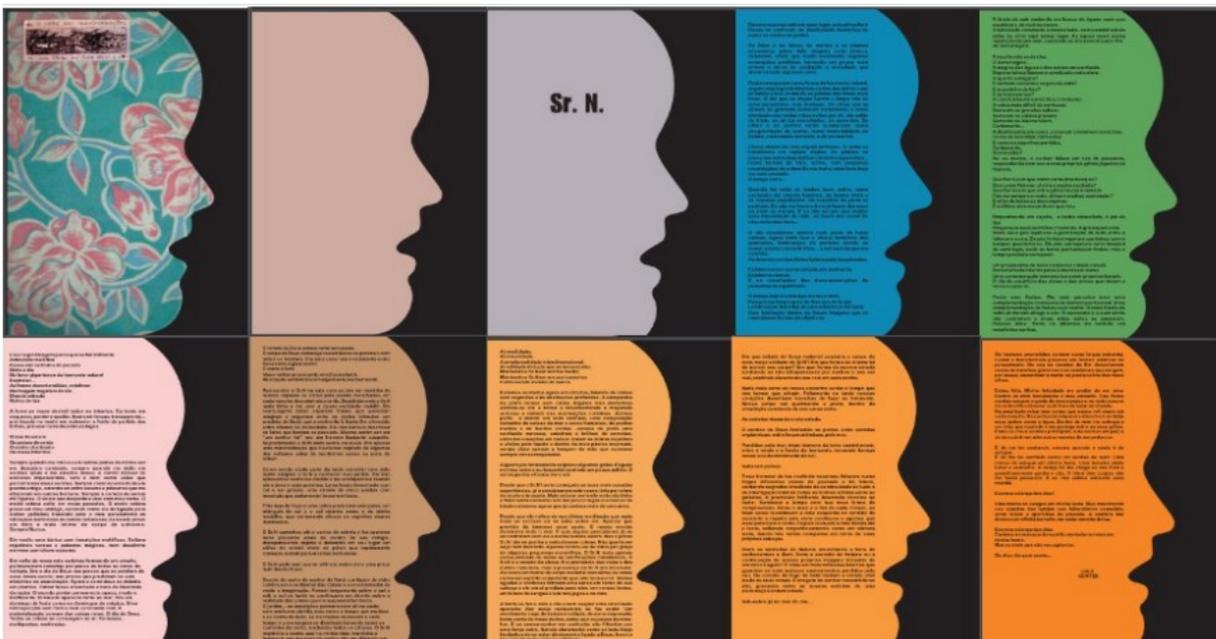
É dessa forma que o eu lírico se reconhece como parte de uma dança contínua, onde a transformação e a autonomia se unem com a busca por autoconhecimento. A aceitação desse sonho, mesmo quando permeado por desafios e “canto(s) de sangue”, simboliza uma rendição à fluidez da vida, uma entrega ao que é. Afinal, a vida também não é um sonho?

Sr. N., portanto, mostra-se uma meditação poética sobre a natureza fluida da realidade, do tempo, da identidade e da existência. Trata-se de uma busca pela compreensão mais íntima do humano, um anseio por significado em meio ao caos da mente e da (ir)realidade, mas também de uma entrega ao fluxo indecifrável da vida. A narrativa, como visto, se desdobra em múltiplas camadas de simbolismo, por isso acaba exigindo uma leitura atenta e contemplativa para se captar suas nuances filosóficas e espirituais, enquanto a experiência da leitura em si reflete o caráter metamórfico e evanescente da própria vida, em que o tempo, a identidade e o sentido estão em constante estado de transformação. Todos esses temas, aliás, também aparecem em *A Chamada*, que será apresentado no tópico a seguir.

Sr. N. se encerra com a voz rouca de um espírito cantando: *Escreve a dança dos dias!*

Os dias dançam assim...

Figura 14 – O passar das páginas em *Sr. N.*



Fonte: Acervo do autor

3.2.3 – *A Chamada* e a entrega ao indefinido

é saber do mal e do bem
 é saber de uma versão
 e ser possuído pela outra
 é ter um silêncio
 preso na garganta!

Poema de *Rarucorp*

inteiramente perdidos como pássaros cegos

O que nós, seres humanos, somos? Somos como luzes que brilham e como trevas de um olhar sem desejo. Somos como as nuvens que flutuam no céu, sempre mudando com o vento, enquanto seguem o fluxo da existência. Somos movidos por regras e cálculos precisos, mas também por um torpor desregrado. Parados no comum de nossos anos, fugimos do núcleo, mas, ao mesmo tempo, e inevitavelmente, nos lançamos em sua direção, sem medo nem espanto, enquanto carregamos o peso de um espantoso passado de guerras que nos deixam esbranquiçados, quase nus.

Sabemos desse destino, mas vivemos como se não soubéssemos, sempre em busca de algo indefinido. E são nas procuras, mesmo nas mais sombrias, que sentimos o sabor do sonho e da surpresa encher nossas bocas. O trajeto proporciona surpresas que rasgam nossos corpos, desvendando tudo o que nos aprisiona. Nele, viajamos para além dos mares e sóis, como amantes em naves, guiados por uma esperança ferida. Mas, esse mesmo trajeto também nos coloca frente a frente com as feras da estrada e com as armas que nos enlouquecem.

inteiramente achados em tudo

O longuíssimo e profundo poema-reflexão de *A Chamada* é talvez a obra mais nietzschiana de Lula Côrtes. Desde o início, e repleto de frases fragmentadas, o texto mergulha em dualidades que aproximam-se dos conceitos de Apolíneo e Dionisíaco, forças fundamentais na vida e na arte, descritas por Nietzsche. O Apolíneo, ligado ao deus da luz, Apolo, simboliza a ordem, a racionalidade, o ideal. Já o Dionisíaco, herança de Dionísio, é o caos, o êxtase, a entrega ao irracional. Essas forças não apenas coexistem, mas se entrelaçam e se tensionam, moldando, segundo Nietzsche (1992, p.27), a dualidade da existência.

Assim, a condição humana está inevitavelmente presa a essa tensão: a busca pela estabilidade e a entrega ao imprevisível. Em Lula, essa ideia transborda nos versos onde “luzes” e “trevas” convivem, assim como o estado de estar simultaneamente “perdido” e “achado”. São imagens que refletem essa ambivalência da existência, além da natureza oscilante da humanidade, que nunca encontra um ponto estável entre a luz e a sombra.

Se a incerteza reina, os “pássaros cegos” representam essa busca incessante por significado, onde a visão é impedida, mas o movimento no ar persiste, em direção sabe-se lá para onde. É como se estivéssemos destinados a vagar, mais pela necessidade de sobreviver do que pela clareza de um propósito definido. O futuro, portanto, é indefinido.

Essa condição, no entanto, não é negada ou rejeitada. Pelo contrário: é na aceitação do caos, da dor e da inevitabilidade do indefinido que brota “o sabor do sonho e da surpresa” que enche-nos a boca. Mesmo que tenhamos que enfrentar algumas feras no caminho.

Nietzsche (2017, p.161-162) diria que aceitar esse destino é essencial para uma existência autêntica e para o crescimento humano. Em sua filosofia, ele rejeita a visão que busca eliminar o sofrimento e reduzir a vida a uma busca por conforto e estabilidade. Fazendo isso, estaríamos negando essa própria condição que nos faz humanos. Por isso, ele propõe que a dor, a incerteza e o caos são inerentes à vida e indispensáveis ao processo de autossuperação e criação de significado. Isto resume sua apropriação do conceito de *amor fati* (*amor ao destino*), que significa abraçar tudo o que a vida traz – seja no prazer ou na dor – com gratidão e sem ressentimento.

E é ancorado nesta aceitação que o eu lírico, de modo tão irreal, cósmico e repleto de analogias e metáforas quanto *Sr. N.*, recebe e reflete sobre o destino que o universo o dá:

A manhã renascia, e com ela nossos gritos de alegria preenchiam o sol, trazendo vida às fontes e ecoando pelas distâncias mais remotas. Sob o brilho dourado, despertamos os monstros adormecidos nas profundezas das águas; enquanto no céu, deuses travavam suas batalhas, nuvens bailavam e as águias majestosas governavam o firmamento.

Era um novo dia. Tempo de renovação e esperança, mas também de novos enfrentamentos. Somos arremessados como de um canhão na vibrante mesa das coisas vivas, e entre um e outro suspiro da terra, sorriamos para o *nada*, maravilhados. Havia uma ânsia, uma energia cósmica-marinha, que jorrava das pedras e das tempestades, impregnando o ar com o cheiro de eternidade.

O mar sussurrava segredos, enquanto naves ocultas e novos seres aguardavam, prontos para serem coroados ao lado dos príncipes e pássaros, visando tingir de medo e de sol cada ano que se passa em cada dia, *cada noite que vem e some ao meio dia, cada porto no ar*.

O saber me parece eterno, como as almas que atravessam o tempo, e as nuvens flutuam vivas, como amebas dançantes no céu. *A PRIMEIRA CHAMADA CONSERVA VIVOS OS QUE ESTÃO VIVOS*. E a cada primeiro suspiro, o corpo se deita no mar. Agora, os sonhos chegam leves, trazendo consigo o segredo do bem e o gosto do mal, em formas múltiplas,

como aves em voo ou fogos que cintilam, enquanto átomos e células dançam numa plasticidade vibrante, verde e colorida.

*estamos em contato direto com o irreal
e revestimos de calor e luz uma esfera
que se abre em movimentos leves*

*a levianidade das coisas
o martírio do nosso pequenino mundo interior
a falta de gravitação
a gravidade dos fatos
a gravidez que vem de nós
gerando espasmos energéticos de compreensão
gerando os encontros e as novas formas de chegar*

*saímos do verdadeiro
em busca dos infernos da extensão
e hoje-ontem somos a extensão de tudo*

Após essa saída do *verdadeiro* em busca pelo contato com o desconhecido, as águas descobriram paraísos perdidos, mas o juízo logo começou a se encher de fantasmas. E é assim que o texto deixa transparecer que são essas experiências de vida, alegres e sombrias, que moldam a percepção da realidade, sempre dialogando com a dualidade entre a dor e a alegria.

Desprendido, porém firme, esse juízo corta, como uma lâmina afiada de razão, o desconhecido e o raro das realidades, mostrando que os anjos estão entre os demônios de luxúrias e os martírios; descobrindo que as coisas mais iluminadas carregam *manchas escuras de noites eternas*. Ou seja, o bem está no mal, o mal está no bem.

Se tudo é dual, *as frases se decompõem e perdem o significado*, e devemos saber tirar um desejo vivo mesmo da dureza das pedras, algo que desperte em nós uma fome ancestral de sangue e tempo e nos faça devorar idades e memórias esquecidas, como também cidades submersas, tudo que nos mostre possibilidades existentes mas ainda inexploradas.

o sangue e o juízo se descartam no céu

com uma penetrante força que domina os astros

as fadas se dissolvem em nossos olhos

Uma chama acesa revela aspectos ocultos em nós mesmos, enquanto uma chave falsa, fruto de um pensamento perdido, surge, encontra-se e desaparece *no mais íntimo de sua desrazão*. Como a conclusão é efêmera, a chamada ecoa como uma verdade, mas esta se dissolve em um segundo, abrindo uma porta para o mundo, *a fonte de um viver fecundo...* Mas a morte está sempre a espreita, e o esquife mudo grita cânticos de adeus, despertando em nós uma força oculta e despejando sobre a terra esse medo ancestral e desvairado.

As torres tocam o céu como amantes, e as cúpulas, como grandes crânios, abrigam uma misteriosa transfiguração. Em cada nuvem, uma marca de desconhecimento semeia fogos de artifício, como rituais bruxélicos, espalhando sede e descoberta aos olhos, ou em cada corpo perdido no vasto azul.

*a primeira chamada conserva vivos os que estão vivos
e as chamadas seguintes
são orações de desespero e morte
as horas entremeadas nos corações seguintes
são como facas de carne que se matam
e cada porta desperta e terrestre com os crimes
comanda as tropas pelo espaço até o porto
entre jupiter e saturno*

*o último dentro desta gravidade doente
o extremo da esfera que recobre descobre e desfruta
do desnaturado paraíso dos isolamentos*

*é que os corações já não suportam
a ânsia solitária e mansa
de cada flor cobrindo as madrugadas
é que cada porta aberta no seu peito me desperta
um novo jorro de maravilhas
é que cada livro ou fala se desprende do meu corpo
se transforma na umidade dos meus olhos
é que cada foco de sol que nele brilha
se transforma numa nova fonte de chamadas*

A medida que a aceitabilidade do indefinido avança na narrativa, vai se tornando dolorosa. A chamada, por exemplo, parece referir-se ao novo da experiência, a algum motivo inicial que mantém as pessoas ativas e presentes. No entanto, as chamadas subsequentes tratam-se de “orações de desespero e morte”. Isto acontece pois, como mostra a poderosa metáfora: as “horas entremeadas nos corações seguintes são como facas de carne que se matam”, ou seja, o tempo é doloroso e aflitivo, inserindo no nosso corpo feridas emocionais, existenciais e físicas que pesam sobre a experiência humana como uma *gravidade doente*.

O passar do tempo, dessa forma, pode ser uma experiência de sofrimento, provocando um *martírio no nosso pequenino mundo interior*, como descreve em um trecho anterior. E a imagem das “portas” pode simbolizar as várias trilhas que o universo carrega, trazendo consigo oportunidades e escolhas, embora estas possam também trazer “crimes”, ou suas consequências morais ou éticas, que refletem, mais uma vez, sobre a complexidade da vida, das trilhas, das escolhas – e de seus possíveis arrependimentos.

Dentro de todas as dualidades e aceitações que atravessam *A Chamada*, está, por exemplo, o “paraíso dos isolamentos”, e, este, “os corações já não suportam”. Isto quer dizer que, como dor e beleza se entrelaçam, existe beleza na solidão, de forma que os isolamentos podem ser um paraíso. No entanto, o tempo também provoca um sentido de desconexão, fazendo com que o corpo possa não aguentar mais “cada flor cobrindo as madrugadas”.

O texto transparece, portanto, que é essencial que nunca haja acômodo e que a busca por um novo indefinido seja constantemente renovada. Nesse movimento incessante de (re)conexão e desejo por renovação, encontramos a ideia de que “cada porta aberta no seu peito me desperta um novo jorro de maravilhas”, ou seja, novas conexões e experiências carregam consigo uma aura mágica.

Mas, se o novo, com o passar do tempo, pode se tornar um fardo, deve-se iniciar novamente a busca por outro novo – uma nova primeira chamada que nos mantenha vivos. Enquanto as chamadas seguintes, nesse ciclo incessante, emergem como preces de desespero e morte. Mais uma vez, a contínua busca pelo novo se renova, onde cada brilho de sol que toca nossos olhos *se transforma em uma nova fonte de chamadas*. Em outras palavras, o contato com novas luzes, conhecimentos, experiências e compreensões abre caminhos para novas oportunidades e um renovado sentido para a vida.

Assim, *dentro desse ar extra sensorial, dentro-fora* – na interconexão entre o interior e o exterior –, *no espaço mais comum entre esses dois astros*, meu planeta natal se recobre e se

esconde, envolto por nuvens de *medo* que se dispersam no ar, fazendo com que tudo pareça se perder na ausência de um sol claro.

Dentro desse paraíso extragalático, os galos cantam, anunciando o fim do ritual, enquanto os homens, ao término de seus próprios rituais, acompanham o cântico. Nas planícies, as cabras voltam a parir, e *o inverno queima as folhas de amor*.

Trata-se da continuidade da vida, do fim de ciclos, e o início de novos.

É não apenas a aceitação da transitoriedade, mas sua necessidade.

O constante renascimento.

o amor e uma força de razão me enchem o dia
no quanto resta
é sempre a hora de ir embora
o dia de voltar:

é a eterna data do infinito
descontando tempo entre os jardins do mal
recriando fogo onde já agora
mais nada temos para queimar

Os dias e as promessas, em suas purezas, são como mágicas sem mal, embora surjam como bruxarias horríveis que fazem vivas as coisas mortas. Nos dias, existem três poços: um do mal, onde a vida se renova, evocando a ideia de que a vida é alimentada por experiências negativas e dolorosas; um do bem, onde se deitam as virgens recém-defloradas, que faz-nos perder a inocência e embarcar em novas experiências; e um colorido, misto, onde se cobra um sacrifício de sangue para se ter cada sorriso ou cada flor, afinal, as coisas têm um preço: *a desnatureza cobra suas dádivas*. Portanto, é também natural que os sonhos desprezados sigam o caminho das forças do mal, que desfalecem lentamente à sombra do bosque.

As rebeliões nascem do espanto e da dúvida.

e cada dia que se faz reproduz no ar a arte mágica
reproduz nas luzes as formas dos que já morreram
morreram as alturas e os infernos!
morreram os risos e os desprezos deixando apenas
em cada nada que esgota as noites
uma infiel lembrança de passagens
dentro de etéreos e alucinantes mares de discórdia

Dessa forma, somos, em essência, levados a este vasto vale de sacrifícios que é a existência, mas somos igualmente transferidos para o campo da ressurreição, que nos permite resistir, dando a possibilidade do renascimento.

No entanto, o próprio caminhar da humanidade contrapõe esse *viver fecundo* que Lula tenta construir. Não parece que se vive um constante renascimento, mas sim uma estagnação. *Vivemos uma idade de sempre*, diz ele, sem o novo. *Um desperdício de vícios. Um calendário*

anormal cheio de lendas e ciladas. É fácil emergir de um sonho sem nunca concluir nada, enquanto o passado e o feito desarmam nossas ações.

Entre os altos e baixos da existência, nos agarramos como em uma só esperança. Divididos pelo tempo, aguardamos o despertar no dia do juízo – ou, talvez, a perda do juízo –, buscando, no indefinido, a forma mais exata da razão. *Ou a conclusão sem fim numa sublimação do contínuo.*

Esperamos por uma força que defenda outra força, e observamos o tempo com paciência, ensaiando despedidas carregadas de sorrisos. A cada nascer do sol, algo cruel grava nos olhos das crianças uma afinidade inquietante com o demônio. E aqui estamos, todos, no mesmo espaço, *sorrindo sempre das mesmas tempestades.*

Esperamos, conscientes das marcas e manchas que virão colorir o amanhã, nessa manhã de vento e tempo, mergulhados em uma confusão que nos divide, como se fosse a continuação das asas de sangue de Jesus.

o dia é um ritual eterno!!!

E nós *conhecemos as conclusões, mas desprezamos as opiniões que definem... deprecamos os deuses e morremos com eles, para uma total profusão de mal e bem.*

Estamos como nunca: mais fortes que nossos últimos pesadelos, mas ainda vulneráveis às dúvidas mais sutis. Não temos a ousadia de quem se afirma com certezas, nem o ódio descarregado dos que se revelam falsos. Somos humanos, devendo e temendo, e a cada instante descobrimos uma vaga inquietação que nos persegue, guiando-nos em busca de um novo conhecimento...

as coisas se-nos-rodeiam em um deserto vasto e fértil como o mais exuberante paraíso. As armas nos protegem, ocultas atrás de cada folha, de cada soluço de dor que brota da terra, aguardando o momento de se revelar.

o desenho de uma concha trazia o segredo do equilíbrio do universo

E estamos em pleno sol, estamos em lugar algum mas bem presentes – em lugar algum embora carregados de vitalidade. Aguardamos a união e a discórdia das forças naturais. E a felicidade reside na ausência de traição em suas fúrias, sem piedade para aqueles que não sentem.

Existe só um sentimento totalitário que destrói as estátuas póstumias de sementes humanas que jamais brotariam. Apenas se desprende uma nuvem sem cor, enchendo de esperança as emanções de busca que se refletem nos rios. *em nossas mãos o mar brota e*

aumenta, abrangendo as costas dos mais longínquos paraísos. Cada pássaro, sem saber, repete nosso voo, traçando no tempo gráficos efêmeros que escondem as sete chaves para a abertura de tudo.

Se nada possuo, descubro em cada vida a forma mais intensa de ser nada. O nada e o sol, juntos, formam um cálculo que desvenda os mistérios das palavras, enquanto o sonho e o tudo solucionam o enigma da razão.

somos ou não somos pássaros?

somos ou não somos pedras?

A resposta, talvez, esteja na razão, no positivismo que emerge de cada pergunta. E vamos nos perdendo, abrindo espaço para novas relações com o mundo, fundidos ao sono e à miséria, transformados em mágica. É como se o infinito despertasse e tudo ganhasse vida, trazendo mensagens de uma futura vinda a estas terras, entregando-nos a chave para iluminar *cada refração dos nossos desanimos.*

Os hinos de adeus atormentam os homens, e cada nova descoberta surge de vários desconhecimentos. As sementes de tudo o que existe germinaram, enquanto as facas lavram sem sucesso as pedras que resistem. Por dentro e por fora, as chamas vasculham o coração, e as espadas, assim como as mãos que as empunham, perdem o sentido, ferindo a si mesmas.

O infinito se aproxima, cantando subtraído de nós, mas acrescido de tudo o que nos rodeia. *o mar desperta o manto que nos envolve fazendo-o um manto vivo.*

Vivências e tragédias fluem de todas as fontes, escorrendo com uma estranha calma de nossos olhos e ouvidos.

TODA VEZ QUE OUÇO A PALAVRA ÁGUA

TENHO ALUCINAÇÕES INCRÍVEIS

Os crimes são perfeitos. E os fatos, quando reescritos, tornam-se fatais.
estamos perdidos como estamos esperando

Sorrimos, ou nos comovemos com as imagens sorrateiras que invadem a praia, enquanto as ondas, de um verde profundo, se aproximam, bordadas de espumas brancas, como o vestido de Afrodite. O pensamento de sermos como um navio eterno nos faz cantar, como se fôssemos coisas gloriosas. E a cada tempo que se encerra, a cada passo que ultrapassa a morte, nos desfazemos, nos reclamamos, descrentes de nós mesmos.

OM

Perto das lagoas, ao estarmos acordados além de nossa própria existência, nos tornamos corpos marinhos, longe demais para voltar. Entramos no incomum, como uma fagulha de olhares, como uma razão incrível que surge de repente, ou como uma esfera desvirtuada de seu curso de vida, *criando novos rumos, novas esferas*.

Esferas que giram ao nosso redor, enquanto fadas que desconhecem o pranto flutuam sobre as areias que respiram. O pranto eterno ecoa em seu esplendor, e sons, muitos ou poucos, se prendem ao nosso redor, capturados nesse instante de “nunca”, “ontem” ou “talvez”. As marcas deixadas por esse tempo são incríveis, e os sistemas à nossa volta, decadentes e dissimulados, se revelam negativos.

Estamos vazios, sem interior, sem alma, sempre seguindo o vento ou atravessando-o, num movimento que é ao mesmo tempo interligado e oposto.

Caminhamos pelo vale da reparaçãõ, nos aproximamos do desfiladeiro do nunca mais, no último minuto antes da data que nunca chega.

vivemos de explorar a eternidade

antecipar a morte

repartir as chamas dos nossos passados

a dissecar-nos os corpos que nos restam

e dividindonos em um milhão de seres

espectadores...?

O espectro das destruições passadas paira sobre mim. Os diabos *com olhos desdenhados*. O sol, centrado entre meus olhos, reluz sobre a vida, e eu, *amo o mal, não sendo absolutamente possuído por ele*. aguardo as ações e reações com serenidade, sem jamais cair no desespero, dominando e sendo domínio de mim mesmo.

As esperanças se lançam sobre a ilha, iluminadas por uma razão plena. No céu, gráficos predizem a lógica, agora guiada pelos signos, *a relação estelar muito coincide com nossas vitórias*.

Oferendas e mundos se entrelaçam, as fontes e secantes se desembaraçam, e mais novas fontes brotam a cada um de nossos toques. *e os dias vão se dissolvendo, e as noites tornam-se mais claras*.

As 7 chaves do universo são encontradas e perdidas, abrindo caminho para novas buscas pela glória – para novas jornadas. O resgate é pedido, do céu ao inferno.

Inferno:

*a busca da glória para novas buscas
a descontração do bem
a decomposição dos atos que formulam o bem
o descontentamento de esquecer as fontes os símbolos e as razões
o desequilíbrio causado pela força irreversível
do desconhecimento que já se torna nosso
como parte de nós
e já se forma em tudo como parte do nosso corpo...*

*o inferno é o juízo
e a razão nos dificulta os passos
e a destreza dos golpes da morte
não nos deixa tempo nem oportunidades
não nos deixa um só vestígio como base para novas buscas
temos que estar preparados, tensos e carregados....*

*para a solução que bem sabemos
há de esgotar nossos sorrisos...*

Plenos, como um cão que morre sem que ninguém perceba. Nossas dádivas de coroação estão destinadas a serem caladas pela ação e reação de tudo o que nos cerca. Temos que nos precaver, guardar nossos gritos, porque lá fora as coisas já não dizem nada; são apenas formas e fontes que surgem de onde não sabemos, como se já tivessem passado anos.

Às vezes parece que estamos perdidos *dentro de nosso próprio tempo de viver*. Será que algum dia saberemos quantas formas ou fórmulas compõem o livro de todas as mágicas? Ou fomos apenas escolhidos como homens? *eu me sinto mais homem a cada dia que faço, e mais intensamente vivido a cada mal.*

As coisas, desesperadamente, buscam uma base sólida, como se temessem encontrar o alicerce definitivo do fim. As asas de sangue de Jesus sustentam o limite de todas as mortalidades, oferecendo um paraíso mortal que se revela, no entanto, como um simples

paraíso de coisas cotidianas, familiares e comuns. *ter descoberto só é a maravilha... ter as manchas e a limpeza de tudo é o achado.*

*os símbolos tecem em meus devaneios
uma catedral de forças extramateriais
com tantos painéis quanto são os deuses do olimpo*

*nós nos representamos entre estes deuses
só não nos cabe quem somos ou quantos somos cada um
nós nos retratamos na santa ceia
e não nos cabe ver se fomos um de nós o traidor
nós nos representamos no inferno
e não nos cabe saber o que podemos*

*como nuvens nuas: vamos...
como pássaros cegos: ...somos*

Repentinamente, espadas e escudos se enchem da mesma agressividade. Fantasmas e muralhas ganham a mesma forma, e nada pode conter o encanto de simplesmente continuar vivo, mesmo entre paredes e barreiras que parecem intransponíveis. Nada é capaz de romper a força que nos impulsiona a descobrir novas imaginações, *e se repartir em novos espasmos.*

Tudo se contrai e se expande com a menor deformação, e seja em canto ou em lágrimas, os olhos se desgastam até se transformarem em pedra. As pedras, por sua vez, se defendem das águas que as rodeiam, *e a noite vem.* Com ela, *o brilho de seu corpo emaranhado entre as estrelas; e as fadas e as velas, acesas ao acaso.*

*o monstro desperta e respira as nossas vidas
os homens se sentem e temem seus amores
agora é a espera que torna tudo bem mais claro
é a resplandecência dos raios
são as reminiscências
e as aves que desnortificam as coisas*

*as bússolas perdem a razão!
se todo lado é norte realmente...*

A mágoa regressa, silenciosa, acompanhando cada descoberta, como um manto de crueza e paz, pronta para devastar. Enquanto isso, as mortes nascem, e os membros se erguem em sinal de amor. As coisas e as mulheres – os materiais e as relações interpessoais – são também portas. E as marcas das pedreiras escondem uma sensualidade perigosa, como uma promessa velada.

Rios de plasma nos envolvem, deixando em nós um desejo que nunca mais será saciado – um anseio por estar sempre com Deus, ou talvez por uma doce sedução mefistofélica. *iniciamos a marcha para sempre. e se pararmos agora...?* Nossos ombros já estão feridos pelo carinho das pedras, nossas magias seladas pelas descargas nas planícies. O interminável golpe dos momentos nos atinge com força, cada instante marcando sua presença. *e a representação de tudo é de uma imensa bandeira com uma serpente.*

*as explicações partem do final
e as conclusões eternas?
as descobertas???*

*as descobertas são fugas do constante
mas o constante é a busca verdadeira*

*aqueles que se deixam pelo mal
fazem um imenso bem ao bem*

*e quem ousar descortinar o bem
estará cometendo um grande mal.*

estamos,

amamos

e, inevitavelmente, caímos de nossos pedestais, onde as grandes maravilhas costumavam ser guardadas. Estamos no mar, no ar, na terra, fechados, abertos e esquecidos, carregando em nós a força suprema dos nossos paraísos, e a misteriosa energia que nos impele a explorar o desconhecido, a estudar o espaço. Nosso barco, nossos deuses, nossos estudos vivenciais.

Cada quadrado que preenche o jogo é uma peça da força onipotente do desconhecido. As máquinas do passado nos observam, e as formas tortuosas de se construir um enredo, ou talvez, apenas como um “quem sabe”. Morremos, moramos... *sob o mesmo espaço. vivemos sob o mesmo braço, e destruimos as mortes e o sono.*

O sono foi transmutado em uma profunda discórdia com a sabedoria. *e hoje já não mais dormimos nem morremos. já não sabemos onde estamos, e procuramos como em tudo uma forma puramente clara e determinada para bem viver nossos indeterminados momentos de loucura.*

*vento manso que me dilacera a vista
fogos que me restituem os olhos
é que quase o mundo inteiro foi solucionado
e as respostas teceram um novo mundo*

*os templos e os mistérios são como lugares de pecado
as armas e as orquídeas dizem as mesmas profecias
as asas e as cabeças estão vazias
me desfiz no trabalho pelo pão
e mesmo assim me recomponho agora como mágica
meu arrependimento só atinge o tamanho do meu amor
e meu sorriso o tamanho exato de minha raiva.
colérico eu rio para o céu
e me carrego de raios e trovões
que penso distribuir por onde passo*

*agora
gigante e nada como todos os homens
bem e mal como todos os que morrem
me descubro e morro a cada descoberta
me contento e quero mais que tenho
me desprezo e prezo o mais que posso*

a mágica é a fonte dos caminhos

3.2.4 – *Parta como flecha em rios de incerteza: uma oferta para a experiência*

*surgir é emergir
é andar por estes mundos
encantados com: poderes plenos
poderes totais
poderes magicos*

Poema de Rarucorp (1971)

A abordagem de *O Livro das Transformações*, até aqui, tem sido realizada de forma não-linear. Iniciou-se com *Santo Amaro Sol*, a segunda parte; passou para *Sr. N.*, a primeira; então *A Chamada*, a terceira; e, espalhados por aí, os poemas de *Anotações Diárias*. Para dar um mínimo de linearidade, finalizo a abordagem da obra com duas possíveis interpretações sobre seu último poema:

Manche de tristeza
Este teu olho firme
E nunca mais irás com ele
Até o horizonte

Parta como flecha
Em rios de incerteza
Veja que beleza
Poder duvidar

Seja como queira
Muito embora esteja
Como alguém que queira
O que o mundo dá

E muita atenção
Pra desimportância
De toda essa ânsia
De se encontrar

Seja com certeza
Muito embora veja
Que não há beleza
No que não está

Este poema é um alerta e um convite. Um alerta para que o leitor não deixe que as marcas da tristeza permeiem em sua experiência. Do contrário, nunca carregará seu olhar até o horizonte. Um convite para que o leitor, direcionado como uma flecha, caminhe em direção ao indirecionável que é o incerto, àquele imprevisível que é a essência da vida, que faz de nós pássaros cegos. Só assim se poderá ver a beleza que é duvidar, vinda do desprendimento das certezas que se têm na vida.

O alerta/convite continua na terceira estrofe, com um “seja como queira” reforçando a importância da individualidade e da liberdade. Em seguida, a escolha de “muito embora esteja / como alguém que queira / o que o mundo dá” sugere que mesmo certos graus de conformidade não devem limitar a autenticidade.

Até aqui, as duas possíveis interpretações estão de acordo. A dubiedade surge na penúltima estrofe: “E muita atenção / pra desimportância / de toda essa ânsia / de se encontrar”. Aqui, “se encontrar” pode ser encarado como algo negativo ou positivo. No primeiro caso, o alerta é para aquele que recebe o conselho se atentar na “desimportância” de se encontrar, pois este teria o sentido de buscar incessantemente um significado quando este pode não existir; ou até de se fixar em algo, enquanto o poema valoriza a transitoriedade. A última estrofe concordaria com essa interpretação ao dizer que “não há beleza / no que não está”, sugerindo que não há beleza em uma meta futura, na busca por ideais ou perfeições inexistentes, afinal, a essência é estar perdido *como pássaros cegos*; e a beleza se encontraria no estar, no agora, na vida – em suas imperfeições e transitoriedades, onde nos achamos.

No entanto, como pode “se encontrar” ser algo negativo? O próprio Lula canta, em *Dos Inimigos*, os versos “Dos que se perdem / temos pena ou remorso / Dos que se encontram / vemos a satisfação”. Pensando assim, o alerta da quarta estrofe não seria para que o indivíduo percebesse a desimportância de se encontrar, mas sim para que ele tenha atenção à opinião de terceiros, que vão atribuir pouca importância ou até desvalorizar sua busca vital. Afinal, sair da normalidade, do que querem que você seja, pode tanto ser visto como “bobagem”, quanto gerar a insatisfação dessas expectativas externas. Isso indica que o que realmente importa é a autenticidade da busca por uma conexão, em detrimento da validação social que muitas vezes acompanha essa jornada. Perdidos seriam aqueles que permanecem no desconhecimento do mundo. Satisfeitos são aqueles que se encontraram e fugiram de um doloroso destino pensado e indesejado.

Independente de qual interpretação se tenha, dessas e até de outras, o poema se trata de um convite para que o leitor possa buscar novas relações com o mundo. E essa jornada proposta no último poema de *O Livro das Transformações* encontra eco no primeiro poema de *Hábito ou Vício*, (poema também localizado pelo meio de *Rarucorp*), que, igualmente, promove uma chamada à experiência. Seu início, “Reconhecer seu próprio caminho pode ser / Como num problema ignorado / Um ingrediente ou um rumor desconhecido”, compara a busca pelo autoconhecimento a um problema não resolvido, sugerindo que é algo complexo que muitas vezes tem sua importância negligenciada.

Assim, no processo de reconhecer o próprio caminho, existem barreiras reais e desafios legítimos que precisam ser enfrentados ou reconhecidos. Esses desafios podem ser tanto externos, como imposições sociais, morais ou espirituais que estruturam a vida do sujeito, quanto internos, como sua (in)satisfação, que torna imprescindível a necessidade constante de questionamento e crítica.

Sabendo que algo precisa mudar, mas apenas esperando, sem agir, o poema diz que acabamos gerando estranhas formas de dúvida, enquanto os fatos seguem se acumulando, entrelaçados com o jogo das estrelas, o ar e a fala. Dessa forma, uma *autobjeção* torna-se necessária, e, *talvez ou certamente*, apenas uma injeção de ar dissolverá essas dúvidas, dentro de um desfile SUPERMÁGICO de sorrisos. Assim, persuadir-se a si mesmo, sem que pareça coação, torna-se a tarefa. Para, então, *se encaminhar para a porta / lentamente / talvez*.

Os caminhos, portanto, giram em torno de pedir ou não. Um pedido, *uma oferta para a experiência*, um sistema de ofertas diretas ou veladas, consentimentos carregados de discórdias. E, em um amontoado de decisões sobre coisas de pouca importância, o vale se ilumina, aguardando o próximo candidato.

Reconhecer o próprio caminho pode ser
O desencontro com as coisas do real,
Um mergulho para o universo desconhecido,
O ido / a idade da razão
A dissolução do espaço material
E o encaminhamento do espírito para as regiões do
dia eterno

É necessário despir-se das farsas e das forças adquiridas para buscar novas formas, novas porções. Este é um caminho que revela maravilhas, onde a soma dos núcleos, sem um montante fixo, cresce e se agiganta. *A cada dia cresce um arco-íris Nas refrações dos raios de DEUS.*

E com os poderes plenos, totais e mágicos de reconhecer o próprio caminho e segui-lo por estes mundos, os versos e as vidas recolhem os detritos da praia e transforma bicos e avenidas em tons de azul, assim, limpando e colorindo o mundo. *Os dias se transformam em coisas idas, e o vento em uma fatal sinfonia, devolve os espíritos ao ponto de partida, reprogramando as mentes para a assimilação de uma série de visões fic-científicas... para uma néo-realidade lumi-forme, desfeita no tom da voz de cada um.*

Logo, uma rebelião de olhares mansos derreterá as armas, como o sol derrete o gelo. Nessa transformação, o mundo será um deserto de poças de metal, reflexo da forma como vivemos no hoje: *uma triste imagem de muita força gasta em vão...*

*uma agressiva esfera
solta no espaço
recoberta pelo brilho
calmo e único do silêncio*

*E TODOS OS CAMINHOS
PERMANECERÃO ABERTOS
PARA A ENTRADA !*

Um último poema que desejo abordar antes de concluir este tópico é o penúltimo de *Hábito ou Vício*, que coloca a juventude como forças dinâmicas de renovação.

O início do poema retrata que existem caminhos repletos de gente jovem, *de rostos jovens...*

Mas não se vê o império e o gênio
 E como com doses mágicas científicas
 Contemplei suas mãos
 Como qualquer coisa que não posso explicar
 Como vagas hipóteses cosmogônicas
 Como uma representação esquemática / Da
 transformação das estrelas

 Como alguma coisa difícil e final

 A princípio acreditou-se que as pessoas / Azuladas e
 brancas
 Que são as de mais alta temperatura
 Eram também as mais modernas
 Mas o sol
 SOLIDIFICOU OS SONHOS
 SONHEDIFICOU A VIDA
 SONEGOU A MORTE
 E tostou os rostos jovens
 Agora
 Vermelhos com o SOL
 Sorrindo pelo sonho

 Os caminhos de terra das planícies
 Enchem-se de rostos vermelhos
 Que procuram se encher de sementes humanas
 Para o infinito

O início desse trecho aponta para algo que não pode ser visto – o “império e o gênio” –, que nos sugere que a grandiosidade e a sabedoria estão ocultas ou são difíceis de perceber. Em seguida, há uma descrição de mãos contempladas com reverência, associadas a um mistério incompreensível, como hipóteses cosmogônicas (teorias sobre o universo). Essas mãos refletem tanto a criação quanto a transformação cósmica, reforçando o caráter enigmático e sublime da existência – lugares em que a razão não chega.

Então, o poema introduz o sol como um elemento central. É ele que “solidifica os sonhos”, “sonhedifica a vida” e “sonega a morte”. Nesta dissertação, desde que Lula apresentou a necessidade urgente de outro sol, sua figura é vista como um agente de renovação, e, portanto, de mudança. Dessa forma, o sol não apenas transforma os rostos, mas também os liga ao sonho e à vitalidade, fazendo com que os rostos “vermelhos com o SOL” representem indivíduos que, agora cientes de seu papel no ciclo da vida, se tornem sementes de algo maior, apontando para o “infinito”. São esses os que reconheceram o próprio caminho, ajudando a moldar uma nova existência, e os “caminhos de terra das planícies”, mencionadas no final do trecho, podem referir-se a um espaço fértil onde essas sementes humanas podem florescer, transformando de forma satisfatória o futuro da humanidade.

E o poema continua, em escalas cada vez mais cósmicas:

Definitivamente
 Fica estabelecida a gravitação
 Os HOMENS em torno dos HOMENS

 E a luminosidade total do movimento / Será 1.600
 milhões
 De vezes a do SOL

 Os olhos decifram as cartas celestes como mãos
 E tudo mais que escape aos olhos
 Fica guardado no centro imóvel do universo

 O sistema gira em sentido contrário
 E o Sol se aglomerou no centro

 As vozes deram a convencer suas hipóteses
 E como parte de um fluido / o sistema desapareceu
 Numa imensa explosão de luzes que piscavam

 Os rostos reabrem as janelas
 Reagindo ao tempo

Agora, os humanos tomam o lugar do sol, refletindo uma profunda integração cósmica e humana. Quer dizer, a gravitação – força que mantém os corpos celestes em órbita – reflete uma forte conexão entre os seres humanos, que, a partir de então, unidos e harmônicos, iluminarão mais 1600 milhões de vezes que o sol, indicando que o poder coletivo das pessoas é uma força transformadora ainda mais potente que a força solar.

Em seguida, o poema continua com a ideia de leitura do universo: os olhos decifram “as cartas celestes como mãos”, como uma interação quase tátil com o cosmos. Isso retorna à capacidade humana de interpretar e dar sentido ao universo, ao mesmo tempo em que reconhece que há mistérios além da compreensão humana, mesmo nessa situação de total integração: “tudo mais que escape aos olhos / fica guardado no centro imóvel do universo”.

A referência ao sistema que “gira em sentido contrário” e ao sol que se “aglomerou no centro” traz uma ruptura com as normas e a chegada de um novo equilíbrio. O giro inverso sugere a tão aguardada transformação – mudança de perspectiva ou revolução –, e o sol no centro trata-se da centralidade da vida, da energia ou da consciência em um sistema renovado – estes sendo o sonho da contracultura, do psicodelismo e do reencantamento do mundo.

Por fim, tudo explode em luzes, promovendo uma expansão que dissolve o sistema anterior em algo novo e brilhante, indicando finalmente o momento de recriação. Esse processo culmina nas belíssimas imagens que finalizam o poema:

Convertidos em centros de coordenação
 Os elementos geram efeitos
 E as distâncias impercorridas das nebulosas espirais
 Tornam-se caminhos por onde jovens de longos cabelos
 Com os olhos brilhantes derramam sons / E abrigam
 os astros
 Todos na atmosfera envolvente dos seus corpos.

3.2.5 – Paêbirú e o êxtase do desconhecido

*Sumé, disse a flor
A mim mesmo e a meu irmão
Que mensagens, que caminhos, que traços estão
nesse chão?
Onde fica a tua estrela?
Quanto é daqui para Marte, quanto pra Plutão?
Trilha de Sumé, do Paêbirú (1975)*

Todos os sóis do universo imenso brilhavam sobre Lula Côrtes e Zé Ramalho a caminho do desconhecido. A sede e o calor já se apossavam de seus corpos, ainda mais depois de terem deixado para trás, de carro, seis léguas de chão de barro vermelho, emburacado e seco, que espalhavam tons de fogo pelos mandacarus da caatinga, na típica natureza inóspita do agreste da Paraíba.

Após encararem uma bifurcação, escolheram, por intuição, ir pela direita. Aos poucos tiveram a resposta de que estavam no caminho correto, pois chegaram a Ingá do Bacamarte, um “pequeno povoado aos pés de uma montanha de arestas desgastadas como uma pirâmide antiga”. Dado o objetivo de estarem ali, ver a montanha encheu seus ansiosos corações de esperança, esta que se aflorou ainda mais após, já em Ingá, conversarem com alguns nativos.

Os nativos, com seus rostos marcados pelo tempo e o sol, mal sorriam. Falavam pouco, quase em sussurros, mas seus olhos profundos contavam histórias mais antigas que as palavras. Lhes contaram sobre pedras, sobre lendas... e sobre um rio. Um rio que ainda não tinham visto, mas que logo guiaria seus passos. Seguiram as instruções, simples e diretas: mais cinco léguas por uma picada na caatinga, até um grande eucalipto. Depois, até a última porteira branca. A partir dali, todo acesso seria a pé.

Comemos alguns cogumelos secos que encontramos. Não tínhamos água e uma forte emoção pairava sobre tudo. Um forte silêncio enchia a claridade, e dali por diante seriam as pedras, os lagartos, as cobras e as urtigas.

E como são elétricas as urtigas...

Encontraram aquele regato que o haviam informado para seguir. A água, clara e salgada, descia por entre as rochas com formações vulcânicas direto para lhes refrescar o rosto e a boca, secos pelo sol e pela busca. E, sabendo que estão cada vez mais próximos, *a irrealidade se apossava cada vez mais dos nossos corpos e de nossas mentes, e toda a lenda que nos havia enchido os ouvidos até aquele dia parecia florir em tudo*: nas raras sombras, nas borboletas, nos maribondos, até no vento. Tudo trazia os ecos dos antigos.

Aos poucos, o cenário inicialmente inóspito do agreste começa a ser impregnado de um significado místico. Ainda mais quando encontram os primeiros símbolos no ambiente,

que rapidamente passaram a colorir suas peles avermelhadas. Tiraram seus sapatos e começaram a “andar melhor sobre as pedras”, encontrando os caminhos escondidos.

A medida que mergulhavam na experiência, sabiam “mais onde procurar os escritos”. E acharam vários. “Muitos quase findos”, pois a água secular que corre foi aos poucos os desgastando, levando embora seus relevos e segredos.

Éramos como os índios? Ou estranhos seres primitivos ou sem idade?

Encontraram estrelas, “como pequenos sóis”, cunhadas em uma rocha de ferro vulcânica e em um relevo mais forte. Concluíram que não havia como cunhar essas metálicas rochas com simples gravetos, só seria possível com raio laser ou se fossem enormes homens. Seria possível uma inteligência superior ter vindo do espaço para deixar esses segredos?

Lula pegou um papel, colocou em cima da pedra e começou a copiar os sóis, no exato lugar onde estavam, se dando conta que a constelação gravada à sua frente era Órion, como ela era há 2000 anos. Órion é uma constelação que “nos escritos dos mapas estelares dos astrólogos, regem os signos ligados à Terra”, o que alimentava ainda mais a ideia de que estranhos seres vieram do espaço.

A cada segundo, novos símbolos – novos enigmas. A cabeça roda sobre o pescoço e os olhos já não sabem mais o que fitar. A única certeza, é que estavam em um templo, e que uma força maior estava ali, sussurrando verdades antigas. Fósseis de búzios lhes diziam que tudo aquilo havia sido um mar antigo. As cigarras e os pássaros invisíveis cantavam como sereias. Não restava dúvida, era um templo.

Antes mesmo que falássemos das nossas assustadas conclusões, os olhos eram novamente surpreendidos. Estávamos em pleno templo e olhávamos em volta felizes. Zé foi andando como quem voa e encostou o rosto na pedra quente, e me chamava dizendo: É aqui, a pedra está VIVA. Corri até lá, e descendo uma pequena elevação dei com o inesperado: uma imensa pedra medindo uns 15 a 20 metros de comprimento com a forma de um lagarto imenso e sua barriga era totalmente bordada pelos fungos antiquíssimos e pelas escritas estranhas. Imagens humanas e espirais desenhadas em relevo forte. Êxtase.

À beira d’água, o canto dos sapos ecoava como o som do **OMM**, isto é, o som sagrado do qual emana o Universo, o som da vida. A vibração primordial. O vento gemia entre os galhos, misturando-se ao canto das cigarras e dos pássaros, e, ao longe, os carros-de-boi criavam uma música ancestral, mistura de festa e lamento. Um feixe de cordas de cobre brilhante parecia vibrar entre os ares. AXÉ-CAÔ, como se o universo estivesse afinando suas notas junto com as pedras, as árvores e os ventos, construindo o ambiente perfeito para que, em total comunhão com o espaço sagrado, os jovens explorassem a pedra templo-animal.

O imenso sáurio também tinha sede, por isso aproximava sua boca do poço e bebia. Estava vivo. Eles apalpam o lagarto com os dedos nervosos e os honravam jogando água

sobre ele. E a medida que a água entrava em contato, os símbolos pulsavam, se moviam, cresciam e até respiravam.

O tempo parecia se dobrar sobre si mesmo, como se estivéssemos assistindo a uma dança dos elementos. Eram símbolos semelhantes a um gameta feminino, além de homens e mulheres de cabeça para baixo, milho, frutas encravadas e o mais louco de tudo isso: uma maçã e uma serpente. O tempo passava lento, inflado. As horas sopravam como nuvens brancas, enquanto eles, pequenos seres raquíticos, flutuavam entre as verdades eternas daquela terra.

Eu conversava com Zé e as imagens das palavras ecoavam na minha mente fundindo-se à realidade.

Enquanto a montanha triangular próxima os invadia a mente, eles encontraram objetos de blocos de granito moldados também com arestas triangulares (como pontas de flecha), resquício de outra civilização que ali viveu. E assim refletem sobre o que chamaram de “tratado dos triângulos”, da possibilidade das montanhas do Ingá do Bacamarte formarem um triângulo equilátero com as pirâmides do México e do Egito.

Encontraram traçados de triângulos semelhantes àquelas pontas de flecha, mas muito mais desgastados pelo tempo. Teria sido duas civilizações em épocas diferentes? A formação geológica da própria rocha? “Ou uma certificação da existência de uma pirâmide naquele local?” Seriam os triângulos parte do segredo que conectava tudo? Apenas se sabe que

O mistério se estende em tudo e lá continua em seu semi-esquecimento silencioso, provocando apenas tensões em nossos nervos, ânsias em nossos peitos e sons em nossas vidas.

Poucos e raros são os livros que tratam sobre as pedras, e nunca se descobriu ou relacionou seus símbolos com nenhum alfabeto da terra. Apenas uma enorme lenda paira entre as idades do sertão.

SUMÉ – O feiticeiro índio de cabelos vermelhos e barbas de fogo, que trilhou as praias e matas de cajús da Paraíba, até a porta do sol, ora com os índios, ora fugindo dos cararís-guerreiros canibais. Conta-se que nessa fuga passou pelo Ingá e muitos sertões até Machu-pichú fazendo conhecer sua caminhada como Paebirú – A estrada da Montanha do Sol. Existem marcos realmente por todo o interior do Brasil que parecem confirmar a lenda. Cidades e vilas, curas e plantas que trazem o nome de SUMÉ ou ainda variações em torno desse nome, como se um mesmo homem ou motivo, os tivesse denominado assim na mesma era. Muitos ouviram falar de Sumé. Poucos procuraram recompor a sua trilha.

Mas o templo de Ingá do Bacamarte nos deixou crer que todos aqueles símbolos gravados na pedra formam um documento palpável de épocas bem anteriores aos carirís e ao grande feiticeiro.

Mãos ou raios?

Homens ou não gravaram esses sinais?

Eu quase já nem durmo.

Toda esse mistério é, para os jovens, fascinante. É como se eles estivessem dizendo que nem tudo pode ser compreendido pela razão. E é esse lugar, onde a razão não alcança, que os fazem perder o sono, ansiosos. Por isso, eles absorveram e se integraram à aura ritualística do ambiente, associando tudo, naquele momento, a um caráter mágico. “A gente procurava extrair o máximo de magia que ela nos proporcionava, tá entendendo? Então a riqueza do negócio parecia infinita. Não só parecia infinita, como ela é até hoje um grande mistério para mim, entendeu?”, conta Lula, no documentário *Nas Paredes da Pedra Encantada* (2011).

No fim, o “tratado dos triângulos” poderia ser apenas a formação geológica natural da pedra, mas, se tudo era associado à magia, na época acreditaram ser resquícios de elementos esotéricos. “Eu acho que é impossível a pessoa chegar, ver e não se apaixonar por essa mística tão estranha”, complementa Lula. O *Paêbirú* é, portanto, a materialização do abraço coletivo de todos os mais de 30 envolvidos na elaboração do disco a toda a magia que o compõe.

No mais, seria redundante lembrar o objetivo desta dissertação e como ele se conecta com a experiência do *Paêbirú*, afinal, a experiência já esteve presente como exemplificação em parte da argumentação deste trabalho. Por isso, o que gostaria de chamar atenção é como Lula refletiu essa experiência quase quatro décadas depois, no mesmo documentário anteriormente citado. Nesse momento, ele assume a experiência do *Paêbirú* como uma busca pelo irreal – a mistificação de tudo. Quer dizer, o interesse pelos mistérios, as viagens à Pedra, as experiências, tudo foi real, mas Lula deixa claro que quanto mais se aprofundavam na história completamente irreal, mais desejavam que ela fosse real. “É como se a gente tivesse criado... ido pra uma terra de sonho e depois acreditado no sonho, tá entendendo? E que tivesse virado a realidade, o sonho”. Em Medeiros (2022, p.129), ele complementa: “fomos criando lendas em cima das lendas [...] e começamos a compor, eu e Zé, a história da Pedra do Ingá. Que não é a história verdadeira, é a mística”.

Assim, concluo este capítulo refletindo sobre o fato de que, nos anos 1970, a magia carregava consigo um brilho que ia além do encantamento poético – era transgressão pura, um ato revolucionário que revirava o mundo simbólico e dialogava com as profundezas da existência. Ela que possuía poder suficiente para transformar os valores almejados. Mas, na batalha travada contra o desencanto, a magia saiu derrotada, perdendo seu sentido existencial e sendo recolocada no lugar que a contemporaneidade lhe guardou: na dimensão do irreal.

É essa derrota, marcada por desilusões e desenganos, que faz Lula questionar-se: *De que valeu a caminhada?* Por isso, o espaço destinado ao epílogo trará os novos desencantos na carreira e na vida de Lula, observando como se dá esse abandono à magia e um retorno ao *rock'n'roll* como “nova” forma de revoltar-se.

EPÍLOGO

DE QUE VALEU A CAMINHADA?: O DESENGANO EM LULA CÔRTEZ

4.1 – Lula Côrtes: de *hippie* a roqueiro

*É rock'n'roll na veia e nada mais
Nada mais, nada mais, nada mais
O Clone, de A Vida Não é Sopa (2006)*

Após o lançamento de *Flaviola e o Bando do Sol* em 1976, os integrantes daquele círculo de sociabilidades foram seguindo suas próprias trilhas, deixando, gradualmente, aqueles espaços vazios. O Beco do Barato deixou de existir, enquanto boa parte dos músicos se mudaram de Recife – alguns consolidaram suas carreiras artísticas, outros se afastando desse ramo enquanto trabalho.

E Lula continuava lá. Separou-se de Katia em 1978 e, no fim do ano seguinte, conheceu Alcione Mões, que viria ser sua segunda esposa. O casal era presença marcante pelas ruas da cidade, com Lula vestindo coturnos pretos, blusas folgadas e calças jeans apertadas. Mantendo o espírito boêmio, estava sempre participando de rodas de cantoria com Tito Lívio e Don Tronxo, seus companheiros artísticos mais constantes da época (Medeiros, 2022, p.224).

Lula já tinha uma série de composições prontas, que apresentava em shows, quando, em 1980, observando a Rozenblit em total decadência, decidiu dar um último suspiro naquela parceria. Reuniu músicos já conhecidos pela gravadora, como Paulo Rafael, Zé da Flauta, Agrício Noya e Jarbas Mariz, e a apresentou novos nomes, como o baixista Wellington, o guitarrista José Rosas e o baterista Lula Henrique. Com esse time, gravou seu primeiro disco solo, *Rosa de Sangue* – Rozenblit, em um dialeto romano (Medeiros, 2022, p. 224).

Assim como seus discos anteriores, *Rosa de Sangue* mescla influências diversas, combinando *rock*, música oriental e ritmos nordestinos. O álbum traz meditações transcendentais, frevo, violas, lamentos sertanejos e, claro, o seu característico tricórdio marroquino.

Embora ainda conserve um toque psicodélico, *Rosa de Sangue* marca uma transição para uma fase menos experimental do artista. As faixas foram pré-elaboradas e os improvisos, outrora tão presentes, deram lugar a uma construção mais estruturada. Isso não significa que o disco careça de experimentação; pela primeira vez, Lula utilizou sintetizadores, criando novos efeitos sonoros. Além disso, *Rosa de Sangue* trouxe Lula nos vocais principais pela primeira vez: “O resultado é um estilo meio cantado e meio falado e um tom rouco que o

acompanhariam até suas últimas gravações, quase duas décadas depois” (Medeiros, 2022, p.224-225).

Figura 15 – Capa de *Rosa de Sangue* (1980)



Fonte: Álbum de Lula Côrtes, '*Rosa de Sangue*' desabrocha ao ser relançado em LP quase 40 anos após edição original, matéria para o *GI*

Rosa de Sangue foi gravado e prensado, mas em uma tiragem limitada. E antes que pudesse ser distribuído, Lula assinou a elaboração de um disco com a gravadora Ariola, recém-chegada ao Brasil, mas já influente no mercado. Acontece que um imbróglio judicial entre a Rozenblit e a Ariola resultou na destruição de exemplares de *Rosa de Sangue*, que ficou esquecido até ser redescoberto em 2019, quando foi relançado.

O disco pela Ariola é *O Gosto Novo da Vida* (1981). As gravações ocorreram no Rio de Janeiro, marcando a primeira vez que Lula gravava fora de Recife. Ele enxergou nisso uma

grande oportunidade para ganhar visibilidade e alavancar sua carreira. Por isso, o disco trouxe uma sonoridade mais comercial, acessível ao grande público. Medeiros (2022, p. 227) comenta que aqueles familiarizados com os álbuns *Satwa* e *Paêbirú* provavelmente estranhariam essa nova fase de Lula, que deixou de lado o experimentalismo. Nem o tricórdio, instrumento presente em todos os seus trabalhos até *Rosa de Sangue*, foi incluído nesse novo disco.

Figura 16 – Capa de *O Gosto Novo da Vida* (1981)



Fonte: Divulgação por *Estilhaços Discos*

A primeira faixa do disco, *Desengano*, já tornava-se popular nas rádios quando a disputa judicial entre a Rozenblit e a Ariola interrompeu o processo. No novo álbum, que já havia vendido por volta de 30 mil cópias, Lula regravou três canções de seu trabalho anterior, mas o contrato com a Rozenblit estipulava exclusividade sobre todas as canções nela

localizadas. Isso levou à retirada dos dois álbuns de circulação – diz a lenda que a pequena tiragem de *Rosa de Sangue* foi recolhida e destruída, enquanto *O Gosto Novo da vida* foi impedido de estar nas lojas, e o dinheiro das cópias vendidas até então foi utilizado para pagar a ação da Rozenblit. Para piorar ainda mais a situação, a elaboração de um novo disco da parceria entre Lula e a Ariola, já prevista em contrato, também foi para o lixo.

Hoje, ambos os discos podem ser facilmente encontrados na internet e até adquiridos, seja em suas reedições ou nas raríssimas e caríssimas edições originais, que se tornaram verdadeiras relíquias fonográficas. No entanto, naquela época, era a grande chance de Lula despontar popularmente, e esta foi perdida, o que o deixou profundamente frustrado. Anos depois, ele comentou sobre o episódio: “Na briga entre o mar e o rochedo, quem apanha é o marisco” (Medeiros, 2022, p. 229).

Para desiludir de vez sua relação com a música, Lula, que passou um tempo sem gravadora, gravou pelo estúdio Transamérica, em 1985, o que seria seu terceiro disco solo: *Aos Piratas*. No entanto, já na fase de mixagem, seu empresário Serginho Lima, que estava saindo de Recife a caminho de Guarulhos com o dinheiro para pagar a produção do disco, sofreu um acidente automobilístico e faleceu. Assim, o disco não chegou a ser finalizado. “Anos depois, o Estúdio Transamérica fechou (embora a rádio continue até hoje), e o que aconteceu com as fitas de *Aos Piratas*, ninguém sabe” (Medeiros, 2022, p.237).

Era o terceiro disco seguido que não dava certo, e, segundo o e-book *São Muitas as Trilhas de Lula Côrtes*³¹, escrito por Bento Araújo, Lula abandonou a música por alguns anos e entrou em profunda depressão. Embora suas composições estivessem sendo gravadas por grandes nomes como Zé Ramalho, Amelinha, Elba Ramalho, Alceu Valença, Teca Calazans, André Melo e seu parceiro Don Tronxo, ele mesmo não conseguia lançar um trabalho próprio, sempre por força maior.

Felizmente, em 1988, Lula reencontrou seu velho amigo Jarbas Mariz, que havia se tornado seu vizinho quando morou em São Paulo. Nessa parceria, Lula conseguiu finalmente retornar a música, com o disco *Bom Shankar Bolenath*, que, completamente instrumental, trouxe uma sonoridade contemplativa, unindo influências orientais e ocidentais – uma espécie de *Satwa* dos anos 90, como Lula costumava definir. O álbum contou com a presença do tricórdio de Lula, a viola de Jarbas, e ainda acrescentou cítaras, tablas, percussão e teclados. Além disso, teve participações especiais de Ivinho, Oswaldinho do Acordeon e Paulo Ricardo (Medeiros, 2022, p. 238).

31 Disponível em: <<https://lulacortes.com/trilhas/>>. Acesso em: 03 out. 2024.

Infelizmente, discos com essa sonoridade não encontram espaço na indústria musical brasileira, e assim como aconteceu com *Satwa* e *Paêbirú* em suas respectivas épocas, *Bom Shamkar Bolenath* também não teve ampla circulação nem gerou retorno financeiro significativo. No entanto, permanece até hoje como uma verdadeira relíquia, apreciada por colecionadores e admiradores de sua obra, sendo redescoberto e valorizado ao longo dos anos.

Figura 17 – Capa de *Bom Shamkar Bolenath* (1988)

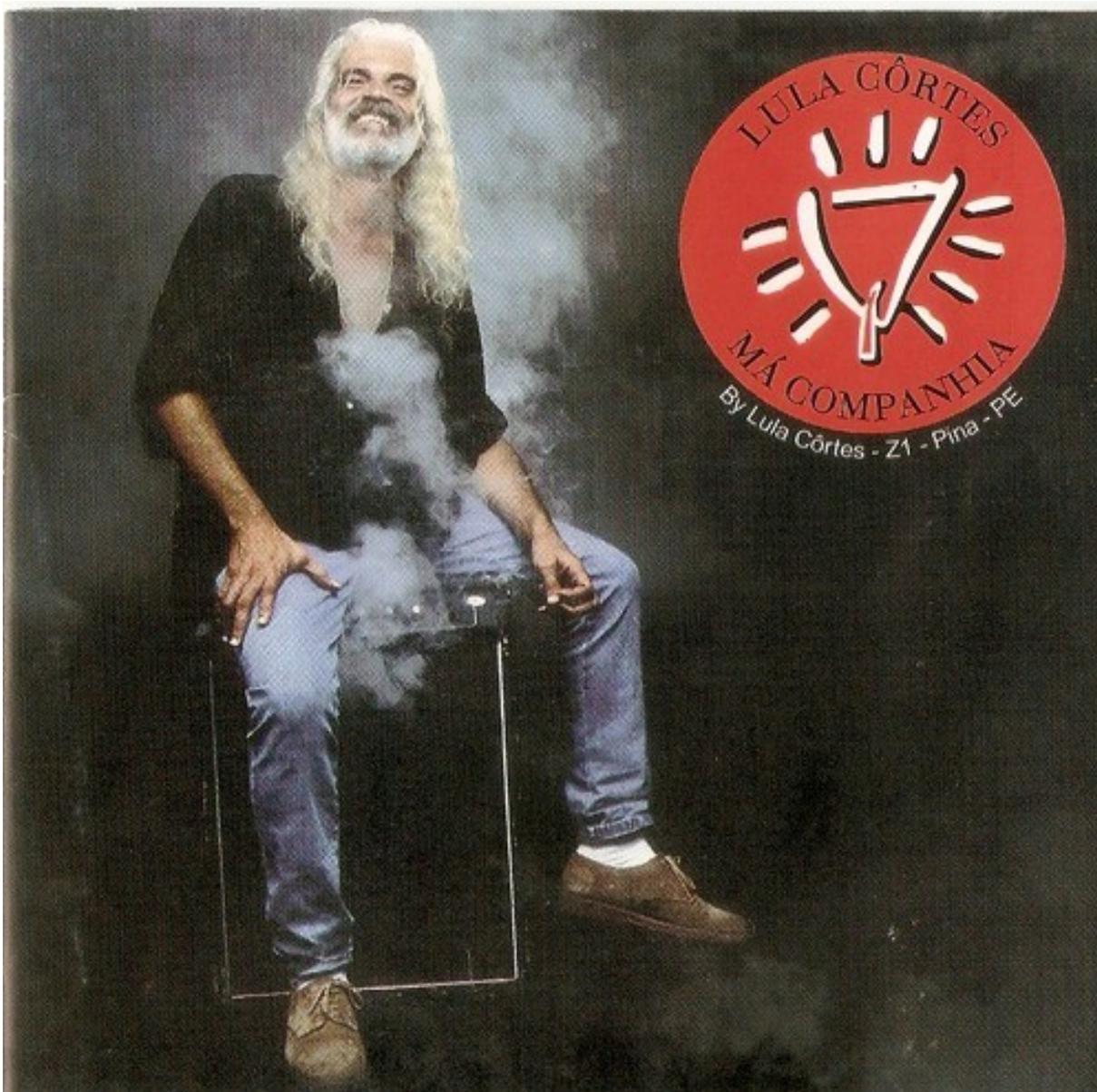


Fonte: Divulgação por *Boa Viagem Discos*

Em 1990, Lula retornou, mais uma vez, à Recife, já separado de Alcione. Pôde, então, se deparar com um novo cenário musical. A cidade agora abrigava o punk dos Devotos do Ódio e o início do movimento *Manguebeat*. Foi nesse contexto que ele conheceu a banda Má Companhia, que tocava *covers* de *rocks* nacional e internacional. Dessa parceria, surgiram

dois álbuns. O primeiro foi *Lula Côrtes & Mã Companhia* (1996), que apresentou um novo Lula Côrtes, com uma sonoridade mais agressiva e diretamente ligada ao *rock'n'roll*.

Figura 18 – Capa de *Lula Côrtes & Mã Companhia*



Fonte: Divulgação por *SoundCloud*

E o segundo álbum da parceria, último trabalho musical de Lula, foi *A Vida Não é Sopa*, gravado em 1998, mas lançado apenas em 2006. A ideia de fazer um “último” disco surgiu quando Lula descobriu que tinha nódulos na garganta. Convencido de que sua morte estava próxima, sentiu a necessidade de elaborar mais um trabalho antes de partir. Essa atmosfera sombria se reflete desde a capa até as canções do disco. Em *A Seca*, por exemplo, Lula, com sua voz rouca e baixa “engolindo” as palavras, canta de uma forma que muitos dos versos se perdem no meio dos sons instrumentais, dando um ar ainda mais sombrio e

decadente à canção. Embora os versos sejam difíceis de entender, é possível perceber que falam sobre vísceras desfeitas, nervos sem função, “couro, pedra, pó, carcaça preta” e algo disforme e oco, que receio ser seu próprio corpo.

Figura 19 – Capa de *A Vida Não é Sopa* (2006)



Fonte: Divulgação por *Discogs*

Nesses dois últimos trabalhos, Lula reflete profundamente sobre sua própria trajetória, expondo a fragilidade humana frente ao envelhecimento, à doença e aos sonhos não concretizados. São álbuns que carregam o peso da dor existencial recorrente, que se manifesta na completa fragmentação do sujeito Lula Côrtes. Portanto, esses trabalhos nos dão diversas pistas sobre a derrota da magia ante o desencanto. Devido a isso, são eles que serão analisados com mais força no próximo tópico.

4.2 – Desengano: *perdi a bússola e a vela está rasgada*

*Fico nervoso
Às vezes eu nem durmo mais
Tento entender por qual motivo
A coisa não se fez
A trama se desfaz
De que valeu a caminhada?*

*Balada do Tempo Perdido, de Lula Côrtes & Má
Companhia (1996)*

Seis dos últimos discos apresentam um Lula mais reflexivo e melancólico. A canção que melhor ilustra essas características talvez seja *Balada Cavernosa*, localizada em *A Vida Não é Sopa*. Nela, Lula retrata um jovem que, outrora cheio de vida e energia, se tornou “triste, calado e doente”, vítima do tempo e da solidão. O verso “Da juventude passada, restava mais nada” resume a perda de vigor que o tempo impôs, enquanto a transformação da bela voz do jovem em um “rugido de fera se perdendo no espaço” reflete o vazio da solidão e o esgotamento existencial. Esse clima sombrio da canção reverbera em todo o disco, ilustrando a desolação que permeia sua obra desse período.

Já pensando sua trajetória de luta, Lula regrava a composição de Gilberto Gil intitulada *Rock do Segurança*, em que o eu lírico diz ter vindo ao mundo com a incumbência de “olhar a Terra: saber por quê o amor, saber por quê a guerra”. Essa missão ressoa em toda sua obra, especialmente em *O Livro das Transformações* (1975), onde ele traduz o mundo em toda a sua complexidade – dores, alegrias e potencialidades. E, mais do que isso, questiona a ordem estabelecida e propõe saídas, deixando uma vasta obra como legado de sua visão crítica e perspicaz.

No entanto, em *A Balada do Tempo Perdido*, ele olha para essa trajetória de luta e questiona: “de que valeu a caminhada?” Ele, que sempre se viu como aquele que mostrava “a cru o outro lado da fachada”, percebeu, já tarde demais, que “entrou água no porão”. Quer dizer, ele sente as derrocadas dos sonhos de paz e emancipação social de sua juventude, evidenciando um claro descontentamento sobre como as coisas estagnaram – em como a nova juventude, inconsciente, estacionou nos caminhos para alguma mudança. Em como tudo, 20 anos depois de sua efervescência psicodélica, é aceito sem revolta.

A juventude, para Lula, sempre foi o motor dos grandes sonhos e lutas. É ela que tem a vitalidade e a força necessárias para lutar por um mundo melhor. Lula já o fez, mas já não tem mais sangue, fibra e coração “pra receber sozinho o grosso da pancada” e continuar essa batalha solitária.

É nesse contexto que ele cai sobre um forte existencialismo: se sente vazio (“não restou nada do meu próprio furacão”), sem destino (“perdi a bússola e a vela está rasgada”), destruído e desamparado (“eu mil pessoas vítimas da inundação, com febre, frio, com sede, estão desabrigadas”), e sendo assim, o futuro é medo e escuridão, “Porque cantar não leva a nada”.

Algo a se observar, no entanto, é que mesmo com esse desânimo profundo, os dois trabalhos com a Má Companhia mostram que Lula não se entrega completamente às tristezas do mundo. Ao contrário, ele as utiliza como motor para novas formas de se revoltar. Afinal, “de/sistir é o antônimo de resistir” (Bosi, 2002, p.118) e serve apenas à manutenção da própria estrutura opressiva. Se a luta não chegou a lugar algum, apenas esperar é ainda pior, e a passividade não faz parte do ser Lula Côrtes.

Por isso, mesmo solitário diante de novas batalhas, ele continua a utilizar sua arte em prol da luta. Esses dois álbuns são a prova disso. Os elementos em comum entre eles – o rock visceral e a acidez das letras – rompem com a estética que Lula aderiu em sua juventude, revelando um novo estilo que reflete a reconstrução de um *self* destruído pelas batalhas perdidas ao longo da vida.

A autobiográfica *Eu Fiz Pior*, que abre *A Vida Não é Sopa*, nos dá detalhes importantíssimos dessa “conversão”:

Eu andava insatisfeito / Sem resolver direito
 Sem dar um rumo à minha vida / Sozinho, desconfiado
 Com o povo acostumado / Com aquela mesma coisa antiga

Assim posto de lado / Com o destino traçado
 De nunca ser reconhecido / Enquanto eu me calava
 O povo se danava / No suicídio coletivo

Eu fiz pior! / Gravei outro cd sem leva nem um tiro
 Muito pior! / Parei de tomar droga e fui fazer retiro

Meus parceiros, entra aspas / Meus cúmplices de nada
 Cem críticos de arte que nem tinham emprego / Chegavam nos jornais
 Com papo de manchete / Achando que uma enquete me faria medo

Eu fiz pior! / Mandei pra redação minha fotografia
 Muito pior! / Respondi com poema de pornografia

Um policial armado / Achando que tem pique
 Outro de paléto, achando que era chic / Os dois tão deslocados
 Olhando pro meu lado / Achando que festa de rock é pic nic

Eu fiz pior! / Pulei do palco e me meti na briga
 Muito pior! / Sujei de sangue minha melhor camisa

Sozinho, ressabiado / Só tendo do meu lado
 A turme efervescente dessa banda amiga
 E um homem de negócio / Fingindo ser meu sócio
 Soltando a cachorrada / Atrás da minha tripa

Eu fiz pior! / Saltei como no circo em cada armadilha
 Muito pior! / É por isso que meu nome ainda brilha.

A canção já começa com Lula referenciando seu passado psicodélico como “coisa antiga”, explicitando o rompimento. Na segunda estrofe, diz que passou um momento calado, e, nesse intervalo, o povo se danou “no suicídio coletivo”. Ora, se ele é a voz que desvenda as trilhas ocultas do mundo, quando sua voz se cala, essas trilhas também se escondem. E o povo cede ao suicídio coletivo, como aquele apresentado em *Santo Amaro Sol*. Por isso, ele sente que não pode ficar inerte, e grava outro cd, reafirmando sua presença artística e de resistência.

Além disso, ele também exhibe sua ironia ao responder com “poema de pornografia”, mostrando que sua incumbência de entender e se revoltar contra o mundo continua firme, apenas sob uma nova roupagem, agora sem drogas, mas ao lado da turma efervescente da Má Companhia, que renova seu vigor e justifica sua frase: *É por isso que meu nome ainda brilha*.

Outra canção que segue uma estrutura semelhante é *Tá Faltando Ar*, em que Lula está em um dia turbulento, mas seu inconformismo com a dança desses dias o faz reagir e expressar-se através da atitude que só o *rock'n'roll* é capaz de proporcionar: saindo às ruas provocando confusão do nada, subindo nos balcões e gritando “*Tá Faltando Aaaaar!*”

Em *O Clone*, Lula presta uma homenagem a esse mesmo *rock*, cantando que esses três ou quatro acordes que se fundem são suficientes para expor suas opiniões sobre o mundo e as injustiças que consomem a alegria das pessoas. Para ele, o *rock* não é apenas trabalho ou música, mas uma forma de expressão vital: “isso pra mim não é só um ofício, eu podia ser político e fazer comício, mas prefiro dar uma bola e vir cantar”.

E, nesse ritmo, as demais canções demonstram força e energia, ainda que dentro de uma atmosfera sombria e desanimadora. Em *A Força da Canção*, Lula faz um apelo ao ouvinte, pedindo que não deixe o mundo destruir sua capacidade de criar, de se emocionar e de encontrar sentido, aconselhando: “reúna-se aos seus. Quando e se puder, faça as pazes com Deus, talvez uma luz lhe indique a saída”. Quer dizer, por mais que o cotidiano seja cheio de monstros e dificuldades, é preciso encontrar forças para continuar. Como canta em *As Estradas*, devemos evitar os caminhos desses pensamentos desoladores, pois “a vida não é como essas estradas do meu pensamento, que não levam a nada”.

Em *Reduzido a Pó*, ele reflete sobre os momentos de desespero, mas também nos lembra que, quando o mundo parecer amanhecer sem sol, “há no mundo outras formas de luz, de paz”. Assim, apesar das ilusões que fazem a vida parecer sem valor, existem outras razões que aparecem para nos “proporcionar a força e esse grande poder”.

A vida, em seus lados positivos e negativos, torna-se uma metáfora com a condição de um navio pirata em *Os Piratas*. Subentendidamente um primeiro pirata dá conselhos a um segundo:

Deita teu corpo cansado
 Relaxa que o tempo constrói armadilhas estranhas
 E a vida inventa os fantasmas que vem te assustar
 Tenta esquecer a agonia e a dor do passado
 Empilhe as tristezas por sobre o costado
 E o peso já morto atires no mar
 Não tenha medo das sombras, vilões e cadeias
 E o negro das vagas imensas que envolvem as sereias
 Nem as traições e motins de governos tiranos
 Que arrasam os inventos, nos aprisionam
 Aos mastros quebrados das embarcações
 Sem se abater com estremeço das grandes procelas
 Das garras das ondas quebrando janelas
 Junte-se aos homens e cante canções

Até aqui, Lula aborda dificuldades que, nessa analogia, fariam um pirata desanimar ou até desistir. Em seguida, ele descreve uma cena desoladora: “A honra do sol e do sal lavada de sangue / As bússolas e as cartas rasgadas / E a terra tão longe”. Ou seja, tudo parece distante, complicado e fora de alcance. No entanto, em vez de se render, Lula solta uma gargalhada poderosa, antes de repetir com uma entonação mais forte e vibrante que nos versos anteriores: “As conchas, os peixes e os polvos são nossas medalhas / E as grandes riquezas das nossas batalhas / As glórias da vida nos fazem cantar!”.

E assim são *Lula Côrtes & Má Companhia* e *A Vida Não é Sopa*: forças que nos motivam a seguir em frente, mesmo diante dos constantes obstáculos. É por isso que, nos versos finais de *Balada do Tempo Perdido*, após constantes trocas de opiniões de uma mente que parece confusa pela desilusão da coisa que não se fez, Lula se reconstrói, cantando que remenda os trapos da ilusão da fantasia abandonada e, novamente, apela para a intuição, que o propõe compor essa canção. Fazendo de suas tripas, coração, ele reúne o restante do sangue, da fibra e do coração que lhe resta e mantém viva a sua rebeldia.

Esses discos ainda possuem, em *Israel*, uma homenagem a Israel Semente Proibida, que faleceu poucos anos antes; em *indiozinho*, uma crítica feroz ao assassinato do indígena Galdino, em Brasília, no ano de 1997, queimado vivo por jovens filhos da classe média-alta brasileira; em *Qualquer Merda*, sua constatação de que lhe falta carinho, tesão, fio, beleza, amor, brilho, tristeza, ilusão, sangue, paixão, saudade, maldade, cinismo, frieza, dinheiro, culhões, ilusões, fogo, sentir, leveza, birita, papel e *qualquer merda* que ligue o mundo em sua emoção; em *Meus Caros Amigos*, uma nostálgica canção sobre os amigos que fez ao longo das várias trilhas percorridas; em *Versos Perversos*, uma observação sobre a revolta de seus versos; em *A Tirana*, uma revolta contra tempos de vício em cocaína; e, por fim, em *Pense e Dance* um último conselho para o ouvinte: dance. Dance nas engrenagens da vida. Nos dias ruins, quando se está no escuro pensando no futuro, é na dança que nos sentimos seguros.

Se não puder, não dance, mas sempre encare o mundo assim.

4.3 – *Balada para quem nunca morre*

Quando exponho não quero só mostrar meus quadros. Eu pinto a trinta anos ou mais. Vou ser absolutamente sincero: quando exponho quero me deliciar com o fato de que naquele exato momento toda a sociedade da minha época olhará para mim como “o artista”. E me orgulho tanto disso...

Como todos de nossa classe, fui banido, desprezado, combatido, contestado, mas a firmeza do trabalho que proponho e que representa mais da metade do tempo de minha vida, me dá a segurança de que nunca serei esquecido.

Trecho de *Paisagens Pernambucanas* (1999)

Felizmente, aquela suspeita que Lula teve antes de gravar *A Vida Não é Sopa* estava equivocada, e os nódulos em sua garganta foram removidos. Lula pôde continuar mais alguns anos fazendo aquilo que sentia que fazia de melhor: ser artista. Escrevia três livros simultaneamente, montava exposições, criava pipas e escrevia poemas sobre o vento e o tempo em suas estampas, com a pretensão de transformar cada uma dessas pipas em páginas de um livro de poemas. Também planejava um novo disco com a Má Companhia que teria 36 canções e seria chamado *Tarja Preta Lula Córtes Mil Miligramas*. Inspirado na quantidade de remédios que tomava, o disco seria apresentado como uma caixa de remédio tarja preta, onde, em vez de uma ficha técnica, haveria uma bula, com indicações e contraindicações do produto. “Brevemente nas melhores farmácias do ramo”, brincou Lula na entrevista ao Boca Maldita, seguida de sua rouca gargalhada e uma breve tosse.

Também manteve conservada sua áurea boêmia. Seu amigo Igor Sales relata, no documentário *Além-mar: os últimos anos de Lula Córtes em Candeias*³², que sua casa estava sempre cheia, com gente chegando a todo momento. “Quando dava dez horas, aí ele, do nada, ‘vamo fazer um peixe’”. Comprava uma cachaça e logo apareciam três pescadores, três amigas e Zeca Baleiro. E assim passavam o dia conversando e compartilhando histórias.

Com um ritmo de vida ainda frenético, conta Nemo Córtes em fala para a Rede Lula Córtes, seu corpo intensificava os sinais de desgaste, e sua saúde começou a se degradar cada vez mais. Lula passou a estar em hospitais com frequência, retirou dois cânceres na garganta, o que o forçou a parar de fumar, e descobriu uma hepatite, que tornou urgente a necessidade de abandonar o álcool. Nessas várias tentativas de afastar seus velhos hábitos, começou a se ver mal, descrevendo essa luta como um “morrer de viver”.

32 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bZ4HfHSQx14&ab_channel=LeiaJa>. Acesso em: 05 out. 2024.

Com tantos problemas de saúde, parecia inevitável que a morte chegaria. Mas, como lembra Rodrigo Morcego, músico e amigo, em uma postagem no *Instagram* da Rede Lula Córtes³³, Lula costumava dizer: “A pessoa só morre quando é esquecida”. Movido por esses pensamentos, passou os últimos anos de sua vida planejando a criação de um instituto, o *Instituto Lula Côrtes*, que visava, além de oferecer benefícios como aulas de pintura e letramento para a comunidade – atividades que ele já realizava voluntariamente –, preservar e divulgar seu legado artístico. Seu objetivo era sair da sombra da invisibilidade que sempre sentiu, mostrando ao mundo a riqueza de sua produção. Afinal, como destacava em *Paisagens Pernambucanas* (1999), ele tinha confiança que a solidez de sua obra lhe garantiria a imortalidade.

Embora o instituto não tenha se concretizado, Lula teve a oportunidade de testemunhar o seu redescobrimento por um novo público. Aquele artista que, por tantas décadas, andou pelas margens da memória coletiva, finalmente via sua obra reverberar. E foi nesse sopro de reconhecimento tardio que ele participou, em 2011, da turnê *Vivo! Revivo!*, de Alceu Valença. Justamente em seu último show, em um clima de redescobrimento da psicodelia recifense, o público o ovacionou. Seu nome foi gritado durante toda a apresentação, que Lula, tocando seu fiel tricórdio, respondeu com um choro incontrolável³⁴. A cada acorde, era como se o tempo, como mágica, recuasse e permitisse que ele se despedisse de seu público da maneira mais pura, como sempre sonhou e foi tantas vezes interrompido: apresentando sua música. Apenas um mês depois, em março daquele ano, seu corpo cedeu, vítima do maldito câncer de garganta.

Agora, mesmo renascido em outro plano, Lula Côrtes (1950? - ∞) segue provocando, com sua arte, tensões em nossos nervos, ânsias em nossos peitos e sons em nossas vidas.

33 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C6_ZU9-I95l/?hl=pt-br>. Acesso em: 05 out. 2024.

34 Imagens desse show podem ser vistas na homenagem postada no canal do *YouTube* de Alceu Valença: <https://www.youtube.com/watch?v=QcsO4m07kTg&ab_channel=AlceuValen%C3%A7a>. Acesso em: 05 out. 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Meus versos são frutos perversos
E que não brotam do nada
Ao contrário dessa coisa tão falada
Da inspiração que vem do espaço etéreo*

*Eu contestando esse argumento antigo
Digo acordado e assim sonhando estigo
Versos são frutos com sabores sérios*

*Insônia, solidão ou descontentamento
Versos são quase como testamentos
Deixados por homens sombrios*

Versos Perversos, de A Vida Não é Sopa (2006)

Parece uma contradição intitular este trabalho de “A mágica é a fonte dos caminhos” e escolher finalizá-lo com a epígrafe destas considerações finais, letra de sua canção *Versos Perversos*. Nela, Lula canta que é balela acreditar que sua fonte vem do espaço etéreo. Ela, na verdade, vem dos elementos da vida, como a insônia, a solidão e/ou o descontentamento. A questão é: quem disse que seu reencantamento do mundo, próprio da década de 1970, não é também um descontentamento?

Lula Côrtes não compunha, cantava, escrevia e pintava apenas por esteticismo. Sua arte incrementa fortemente o componente da resistência, tornando-se expressão do seu espírito de revolta e insubmissão, do seu caráter de enfrentamento às injustiças do mundo e da sua perspectiva de um futuro mais justo. A estética adotada e as práticas estereotipadas, como a magia e o uso de drogas, são o que levam a esses “argumentos antigos”, banalizando-o ao esvaziar seu espírito, tal qual comumente ocorre com aqueles que ousam romper com as convenções sociais de seu tempo e afirmar apaixonadamente seus modos de vida. Esvaziá-la nesse sentido, na verdade, não passa de um desconhecimento sobre sua obra e de uma reprodução de preconceitos.

Assim, o que este trabalho se propôs a fazer foi, seguindo o fluxo de vida de Lula Côrtes, observar a forma como suas obras – especialmente as literárias – se relacionam com a resistência e com as crenças utópicas de seu tempo, a partir da análise de seus textos e do diálogo central com o conceito de *reencantamento do mundo*. São, portanto, tentativas românticas e revolucionárias de se transformar valores, fornecendo novas visões, formas de vida, caminhos e maneiras de se experienciar o mundo.

Nesse trajeto, observamos: o *reencantamento da natureza*, que no capitalismo é visto como algo a ser destruído e transformado em lucro, mas para Lula é um lugar encantado que carrega uma magia intrínseca em sua renovação cíclica; a valorização de constantes transformações em detrimento de se fixar em algo; a dualidade da existência, que aceita o mal

como parte da natureza humana; e, os caminhos direcionados ao desconhecido, assumindo que nem tudo pode ser explicado pela razão e que o encontro com o indefinido revela maravilhas. Esses pontos convergem no fato de que, como observado por Hara (2017, p.25) em diálogo com Baudelaire e Nietzsche, “o pensamento sistemático vai banir aquilo que se mostra diferente, vai homogeneizar o múltiplo e condenar a variedade que existe na vida. Ele exclui o desconhecido para afirmar pateticamente a exatidão, a precisão do conhecido”, fazendo com que a obra de Lula seja uma rejeição à uniformização de se ser.

É dessa forma que Lula perpassa por alguns dos principais alvos da crítica romântica da modernidade, como postas por Lowy e Sayre (1995, p.51-70), estes que são, além do desencantamento do mundo: a quantificação do mundo, em que tudo torna-se quantitativo e nada qualitativo, e o universo passa a ser apenas números; a mecanização do mundo, em que até o ser humano torna-se mecânico, em suas ações, emoções e pensamentos; e, a dissolução de vínculos sociais, em que as pessoas agem como se não tivessem vínculos entre si, como se nada tivessem em comum.

Observando todos esses valores que formam a modernidade, e que são dominantes em nossa sociedade, Lula aponta como o mundo está destruído, simultaneamente o descrevendo com amor e gratidão. Afinal, em meio a tanto caos, existem razões para seguirmos em frente, mesmo que precisemos passear um pouco por outros caminhos e tempos para encontrá-las. É assim que ele constrói, em sua vasta obra, as mais belas cartas de amor ao mundo, como também suas acusações mais furiosas.

E mesmo que apenas Lula Côrtes tenha sido priorizado neste trabalho, acredito que, por todos os elementos destacados, ele pode contribuir para uma reinterpretação da contracultura recifense – que não seja vista apenas como um bando de malucos, jovens, cheios de energia, que gostavam de fumar maconha e fazer música; nem como jovens contrários à ditadura apenas por serem brutalmente atingidos por ela, mas que não se propunham a agir e combatê-la. Mais do que isso, Lula estava inserido no meio de contestadores, sonhadores e utópicos, com grandes pretensões de criar uma nova sociedade.

A canção *A Balada do Tempo Perdido* é chave para entendermos como esse sentimento foi forte. Ela evidencia que houve uma crença, e que esta foi tão efusiva que sua não concretização fragmentou Lula Côrtes por completo. A juventude, inconsciente, conta a música, se estagnou no caminho para alguma mudança. Algumas perguntas ficam: como se deu o abandono do sonho? O quanto a juventude estava realmente engajada em algum projeto político e/ou cultural? Como essa geração, para além de Lula, se sentiu diante da não realização de uma pretensão? E o que de contracultural continuou vivo nos demais

personagens após o ano de 1976? Ou será que a desilusão foi tanta que até a forma de se posicionar diante do mundo foi abandonada?

É notável, portanto, uma ausência de estudos acerca da relação desses personagens com o futuro – a utopia – e sobre seus sentimentos quando esse futuro chegou, mas não da forma que esperavam. A história oral poderia ser um excelente caminho para suprir essas lacunas, captando as emoções – paixões e frustrações – sentidas no hoje sobre um passado que envolve um ideário e seu fim, com o esgotamento das utopias e dos projetos políticos do século XX que prometiam transformação radical e emancipação social, esgotamento que representa a perda de perspectivas de mudança profunda na sociedade.

E, mesmo sendo óbvio, é pertinente lembrar que já se passaram mais de 50 anos desde a primeira produção concebida pela cena psicodélica de Recife. Naquele momento, a maioria dos personagens eram jovens entre 18 e 25 anos, mas, como o tempo não para, não é espantoso que muitos já tenham falecido. Sendo assim, esta é uma proposta de pesquisa que demanda certa urgência, pois, daqui a mais alguns anos, não será possível trabalhar por essa via, e muitas memórias dessa natureza serão perdidas, tal como aquelas que já foram. Que este trabalho seja também um ponto de partida para que outros trilhem por estes caminhos.

Outra lacuna percebida, e que a história oral também pode suprir, foi: com tantos relatos de tortura sofridos, como os de Lula e suas incontáveis prisões, que o fizeram se assustar quando campainhas tocavam sua porta até seus últimos dias de vida, e os de Katia, que relatava ver seus amigos desaparecendo constantemente, não há ainda nenhum trabalho que explore melhor esses temas, ligados à memória e ao testemunho. É preciso mostrar essas dores, essas memórias, e contribuir para evidenciar as crueldades e construir uma memória coletiva de um tema tão relevante e presente no Brasil atual: a ditadura civil-militar.

Um possível ponto de partida é o relato de Ana Patrícia Vaz Manso, amiga de Lula Côrtes, no documentário *Além-mar: os últimos anos de Lula Côrtes em Candeias*. Ela conta que, um mês antes do falecimento de Lula, ele palestrou e participou de seu documentário sobre a ditadura militar. Verifiquei que o referido documentário se chama *Seja realista, peça o impossível*, que destaca a utopia e as lutas pela democracia daquele período. Tenho motivos para acreditar que o depoimento de Lula para o documentário teria uma contribuição profunda para este trabalho, mas, infelizmente, não consegui entrar em contato com a diretora para ter acesso à obra. Fica aqui um convite a um historiador que deseje trilhar por esses caminhos para insistir e obter esse material.

No mais, ainda existem outras obras da psicodelia recifense que permanecem obscuras e poderiam ser excelentes fontes de pesquisa. Na literatura, Medeiros (2022, p.117), relata que

Marconi Notaro, por exemplo, já tinha, no ano de 1973, três livros publicados, sendo que ele só cita o título (os títulos, na verdade, pois o experimental livro possui dois títulos) do terceiro: *Fase, Frases e Transas* e *A Roupa de Hippie que Papai Comprou pra Gente*; Marco Polo também é escritor e tem algumas obras publicadas; o próprio Lula tem obras que não consegui acesso para trabalhar aqui, como é o caso de *O Livro* ou *Bom Era Meu Irmão... Ele Morreu e Eu Não* (1970). Além disso, alguns filmes que Katia elaborou na década de 1970 foram recentemente restaurados, e logo podem também funcionar como fontes de pesquisa. Enfim, o importante é que novos trabalhos surjam e a psicodelia recifense passe por um processo ainda maior de resgate de memória.

É assim, lembrando que ainda há muito o que se pesquisar sobre esses jovens, que ressalto que a pesquisa proposta nesta dissertação terá continuidade, embora não mais com uma prioridade sobre a literatura. Com base no acervo elaborado pelo projeto *Atípicos*, elaborei um projeto e fui aprovado em um processo seletivo para doutorado. Assim, a partir da finalização deste trabalho, enfrentarei o intenso desafio de me aprofundar na relação entre a Imagem e a História para estudar as obras plásticas de Lula Côrtes. E confesso que não podia me animar mais este desafio, afinal, se alguém se propõe a construir sua trajetória acadêmica dialogando com as artes de um multiartista, esse alguém precisa ser também “multimetodológico”.

Por fim, destaco a importância que um contato aprofundado de alguns anos com Lula Côrtes teve na minha formação, não acadêmica, mas como indivíduo. Destaquei, na introdução, que talvez o mais importante como justificativa para a elaboração deste trabalho era que Lula “tem muito a nos ensinar”. E, de fato, encerro o trabalho tendo mais certeza disso. Afinal, se Lula se propôs a tanto escrever sobre elementos relacionados à existência, é natural que seus dotes artísticos influenciasses o receptor nesses pontos a que é sensível.

Assim, Lula foi efetivo para comigo em suas intenções de iluminar novos caminhos. Logo pude perceber que algumas dúvidas postas podem me encaminhar a uma existência mais autêntica, me libertando de certas preocupações vazias. Além disso, Lula me ensinou a sentir o mundo e contemplar sua beleza serena – certos elementos que antes passavam despercebidos pela minha vista tornaram-se belos, como a natureza viva que admiro ao passear com meu cachorro, Tuit, ao redor do sítio de onde escrevi a maior parte deste texto, na pequena Coxixola, PB. No entanto, acima de tudo, Lula me incentivou a colaborar, da forma que me for possível, com a construção de um mundo melhor.

No fim, espero que este trabalho colabore com algum impacto no leitor da mesma forma que Lula Côrtes foi capaz de me impactar, seja através da crítica, seja do encanto.

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE, Leila Marrach Basto de. Hair: “Paz e Amor!”. In: **Revista Nures**. n.12, 2009.

BARJA, Luísa Roxo. Liberações *beats*: a política como ética contracultural. In: **Revista Semestral do Nu-Sol – Núcleo de Sociabilidade Literária**, vol,13, p.218-233, 2008.

BIVAR, Antonio. **O que é punk**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o *underground* através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)**. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CASTAÑEDA, Carlos. **A Erva do Diabo: Os ensinamentos de Dom Juan**. 39. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2013.

CATOIRA, Thais; NETTO, Carlos Xavier de Azevedo. Itacoatiaras do Ingá: As diferentes ‘escritas’ no imaginário da pedra das águas. In **Revista AntHropológicas**, vol. 29, nº 1, p.58-83, 2018.

COBELO, Guilherme. **Pelo Vale de Cristal: *udigrudi* e contracultura em Recife (1972-1976)**. Monografia (Graduação em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

COELHO, Álvaro de Sousa. **“O Livro das Transformações”**: a psicodelia recifense da década de 1970 na literatura. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2022.

CÔRTEZ FILHO, Audrival Pereira. **O cenário underground da psicodelia brasileira na década de 1970: aspectos da estética e poética**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

CÔRTEZ, Lula. **O Livro das Transformações**. Recife: Abrakadabra, 1975.

_____. **Paisagens Pernambucanas**. Recife: Arte até você, 1999.

_____. **Amor em Preto e Branco**. Recife: Eureka!, 2000.

_____. **O Lobo e a Lagoa**. Recife: Bagaço, 2008.

CÔRTEZ, Lula; MESEL, Katia; MESEL, Maurício. **Rarucorp**. Recife: Produção Independente, 1971.

COSTA, Anderson da. Surrealismo e Marxismo: a necessidade contra o desejo de ortodoxia. In: **Tabuleiro de Letras**. n.6, 2013.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

FURST, Peter T. **Los alucinógenos y la cultura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. Cap. 2: Uma outra forma de excelência humana: definindo contracultura. In **Contracultura através dos tempos: do mito de Ptolomeu à cultura digital**. RJ: Ediouro, 2007.

HARA, Tony. **Saber Noturno: uma antologia de vidas errantes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção: céu e inferno**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **O Espírito da Floresta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

KRENAK, Aílton; PAPÁ, Carlos. **Entrar no mundo – Conversa sobre “Plantas Mestras”**. Dantes: Rio de Janeiro, 2020.

LOPES, Henrique Masera. **A Caminho do Planetário: Uma história de paisagens sonoras, poéticas e existenciais das psicodelias nordestinas (Recife 1972-1976)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LOWY, Michael. **A Estrela da Manhã: Surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O Cometa Incandescente: Romantismo, surrealismo, subversão**. São Paulo: 100/cabeças, 2020.

LUNA, João Carlos de O. **O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

MEDEIROS, Rogério. **Valsa dos Cogumelos: A psicodelia recifense 1968/1981**. Recife – PE: Ed. do autor, 2022.

MUGGIATI, Roberto. **Rock: Os anos heróicos e os anos de ouro**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e contracultura**. São Paulo: Contexto, 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Lafonte, 2017.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

RIDOLFI, Aline; CANESTRELLI, Ana Paula; DIAS, Tatiana K. de Mello. **Psicodelia Brasileira: Um mergulho na geração bendita**. Monografia (Graduação em Jornalismo). Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2007.

SANTOS, José Dário dos. **O Recife Underground: ditos e ritos da contracultura em Pernambuco (1969-1974)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Pernambuco, Recife, 2019.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VARELLA, Alexandre Camera. A cultura do uso de psicoativos nas grandes civilizações précolombianas (aproximações e perspectivas). **Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos**, São Paulo, mai. 2005, p. 1-62.

WEBER, Max. A ciência como Vocação In: WEBER, Max. **Três Tipos de Poder e Outros Escritos**. Lisboa: Tribuna da História, 2005.

WILLIAMS, R. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP**, v.1, n. 66, p; 209-224, 2005.