



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - CCHL  
MESTRADO EM HISTÓRIA DO BRASIL

REGINALDO SOUSA CHAVES

**FLANAR PELA CIDADE-SUCATA COMPONDO UMA ESTÉTICA DA  
EXISTÊNCIA: Roberto Piva & seu Devir Literário Experimental (1961-1979)**

Teresina

2010

REGINALDO SOUSA CHAVES

**FLANAR PELA CIDADE-SUCATA COMPONDO UMA ESTÉTICA DA  
EXISTÊNCIA: Roberto Piva & seu Devir Literário Experimental (1961-1979)**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí, para obtenção do título de mestre em História do Brasil. Escrita sob a orientação do Professor Doutor Edwar de Alencar Castelo Branco.

Teresina  
2010

REGINALDO SOUSA CHAVES

**FLANAR PELA CIDADE-SUCATA COMPONDO UMA ESTÉTICA DA  
EXISTÊNCIA: Roberto Piva & seu Devir Literário Experimental (1961-1979)**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí, para obtenção do título de mestre em História do Brasil. Escrita sob a orientação do Professor Doutor Edwar de Alencar Castelo Branco.

Aprovada em:

\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / 2010.

BANCA EXAMINADORA:

---

Professor Doutor Edwar de Alencar Castelo Branco - Orientador  
Universidade Federal do Piauí

---

Professor Doutor Aldrin Moura de Figueiredo – Examinador externo  
Universidade Federal do Pará

---

Professora Doutora Shara Jane Holanda Costa Adad – Examinadora Interna  
Universidade Federal do Piauí

### ***O século XXI me dará razão***

*O século XXI me dará razão, por abandonar na linguagem & na ação a civilização cristã oriental & ocidental com sua tecnologia de extermínio & ferro velho, seus computadores de controle, sua moral, seus poetas babosos, seu câncer que-ninguém-descobre-a-causa, seus foguetes nucleares caralhudos, sua explosão demográfica, seus legumes envenenados, seu sindicato policial do crime, seus ministros gângsteres, seus gangsters ministros, seus partidos de esquerda-fascistas, suas mulheres navios-escola, suas fardas vitoriosas, seus cassetes eletrônicos, sua gripe espanhola, sua ordem unida, sua epidemia suicida, seus literatos sedentários, seus leões-de-chácara da cultura, seus pró-Cuba, seus anti-Cuba, seus capachos do PC, seus bidês da direita, seus cérebros de água-choca, suas mumunhas sempiternas, suas xícaras de chá, seus manuais de estéticas, sua aldeia global, seu rebanho-que-saca, suas gaiolas, seu jardimzinhos com vidro fumê, seus sonhos paralíticos de televisão, suas cocotas, seus rios cheios de sardinha, suas preces, suas panquecas recheadas com desgosto, suas últimas esperanças, suas tripas, seu luar de agosto, seus chatos, suas cidades embalsamadas, sua tristeza, seus cretinos sorridentes, sua lepra, sua jaula, sua estricnina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero.*

*Roberto Piva*

## AGRADECIMENTOS

A Edwar de Alencar Castelo para quem uma orientação vai muito além de meras formalidades, mas se constitui como uma *política da amizade*, no sentido foucaultiano, e uma *conversa*, no sentido deleuzeano. Meus sinceros agradecimentos por sua ininterrupta companhia nesse trabalho.

A Alex Januário por ter me recebido na “Flanarte” e ajudado nos contatos em São Paulo.

Ao poeta, tradutor e ensaísta Claudio Willer por sua orientação e generosidade intelectual em nossas conversas na metrópole paulistana, e em trocas de e-mails. Sem suas lições em filigrana sobre Roberto Piva, Surrealismo e Geração Beat esse trabalho não poderia vir a público.

Ao poeta Roberto Bicelli por ter gentilmente cedido um exemplar de seu já esgotado livro, de 1977, “*Antes que Eu me Esqueça*”.

A Demétrius Galvão por ter cedido material para esta pesquisa.

A Evanoel de Barros que, com sua militância psicanalítica e epistemológica, é sempre um decisivo interlocutor em minha vida. Sem nossas conversas e leituras pela Avenida Frei Serafim e UESPI esse trabalho não existiria. A sua sobriedade intelectual e corretiva é reconhecidamente decisiva para todos que tiveram com ele um aberto diálogo. Obrigado amigo.

A Acácio Vale, meu velho companheiro, sem ele nunca teria lido uma linha de Samuel Beckett

A Marsone Araújo, contagiado pelo nada, companheiro esquizofônico permanente.

À meus professores, da Universidade Estadual do Piauí, João Batista do Vale Júnior, Salânia Melo e Clarice Helena Santiago Lira, fundamentais em minha graduação.

Aos companheiros do Programa de Mestrado em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, em especial aos amigos Eliane Moraes, Zé Maria e Gustavo Vilhena.

A Smith Ferreira amigo que me apresentou Gilles Deleuze e Nietzsche, companheiro de discussões, poeta total.

A Mariano Deni amigo capital em minha vida para além de tudo que com ele sempre pude aprender.

A Hélvio Menezes por sua companhia em momento fundamental de minha formação, e comum leitura de Torquato Neto.

À Gláucia Pimentel, Renata D'Elia e Camila Hungria por cederem gentilmente seus trabalhos para esta pesquisa

A Paulo Ângelo de Menezes por me ensinar a pesquisar a relação entre História, Filosofia e Literatura.

Aos amigos que fiz na FAP, professores: Jarbas, Maria de Jesus, Elimária e Nalva.

À CNPq-CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Aos professores do Mestrado em História do Brasil-UFPI.

A meu sogro Antônio Gonçalo e minha Sogra Rosa Maria.

À Ionara, Andressa, Christopher e ao pequeno Vinícius Gabriel.

À Raimunda, Socorro, Raimundo, Bruno e Pedro Henrique pela hospitalidade em São Paulo durante a pesquisa.

À minha família, especialmente minha mãe sempre ao meu lado nas horas mais difíceis.

À minha esposa Iracema que, com amor, carinho e inteligência esteve presente em todas as fases deste trabalho. Sem ela nenhuma linha deste trabalho seria possível.

## RESUMO

Este trabalho narra a invenção de micropolíticas de resistência urbanas e cotidianas nos devires na literatura dos anos sessenta e setenta, em especial da fração jovem, colocando em destaque a estética da existência de Roberto Piva. Visualizamos as dobras subjetivas anárquicas do poeta paulistano na urbe inserindo-o nos interstícios das vertiginosas mutações que a cidade vai sofrer historicamente e no panorama artístico nas décadas aqui apreciadas. Realizando uma leitura histórica das poesias de Roberto Piva, em atenção às escritas entre 1961 e 1979, o trabalho de pesquisa buscou entender os diversos microagenciamentos do literato nas suas formas muito singulares de erigir uma cidade subjetiva como esforço contínuo de habitar o espaço urbano como nômade com suas práticas de liberdade nas brechas do regime militar que se desenrolava no cotidiano.

***Palavras-chave:*** Estética da existência. Cidade subjetiva. Literatura menor. Roberto Piva. História do Brasil.

## ABSTRACT

This work tells the invention of micro-resistance in everyday urban and becoming in the literature of the sixties and seventies, particularly the young fraction, emphasizing the aesthetics of existence of Roberto Piva. Visualize the folds subjective anarchic poet in the São Paulo metropolis inserting it into the recesses of the dizzying changes that the city will suffer historically and in the artistic scene in the decades considered here. Giving a historical reading of poems by Roberto Piva, in response to written between 1961 and 1979, the research work aimed to understand the various micro manipulations of literary forms in their very natural to build a city as subjective continuing effort to live in the urban and nomadic with their practices of freedom in the cracks of the military regime that unfolded in daily life.

**Key-Words:** Aesthetics of existence. City subjective. Literature minor. Roberto Piva. History of the Brazil.



## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Fotografia de Wesley Duke Lee.....	83
Figura 2 – Fotografia de Wesley Duke Lee.....	85
Figura 3 – Fotografia de Wesley Duke Lee.....	94
Figura 4 – Fotografia de Wesley Duke Lee.....	101
Figura 5 - Ilustração de Tide Hellmeister.....	146
Figura 6 - Ilustração de Tide Hellmeister.....	148
Figura 7 - Ilustração de Tide Hellmeister.....	151
Figura 8 – Ilustração de Maty Vitart.....	154
Figura 9 – Ilustração de Maty Vitart.....	156
Figura 10 – Ilustração de Maty Vitart.....	159
Figura 11 – Ilustração de Maty Vitart.....	162
Figura 12 – Ilustração de Maty Vitart.....	166
Figura 13 – Ilustração de Maty Vitart.....	168
Figura 14 – Ilustração de Maty Vitart.....	171

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: HISTÓRIA E LITERATURA (MENOR).....	11
RIZOMA PERIFÉRICO REBELDE - POR UMA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA NA CIDADE .....	27
<b>1 A transgressão urbana: corpos juvenis na metrópole</b> .....	27
<b>2 O dever de uma “periferia rebelde”</b> .....	37
2.1 A celebração da política da amizade como diferença dos <i>não-iguais</i> .....	39
2.2 Um acontecimento intempestivo: o beat-surrealismo.....	46
<b>3 Uma cesura na paisagem literária brasileira: a invasão de uma poesia-vida <i>maudit</i></b> .....	54
<b>4 Surrealismo, diáspora e amizade</b> .....	66
RIZOMA PARANÓICO – O FLÂNEUR SURREAL: VISÃO DESEJANTE DE SÃO PAULO .....	72
<b>1 Topologia do erro contra a neurose territorial da burguesia paulistana</b> .....	72
<b>2 A flânerie paranóica: Rachar a cidade e fissurar a linguagem</b> .....	81
2.1 A paranoia-crítica e o extravio das palavras .....	88
2.2. Entre o apocalipse urbano e a iluminação profana .....	94
2.3 Caminhando na metrópole paranóica com Mário de Andrade e Allen Ginsberg .....	97
<b>3 “Piazzas”: o amor homoerótico invade a metrópole</b> .....	101
3.1 Corpo despedaçado em “Paranoia”, Eros em “Piazzas” .....	103
<b>4 Subjetividade nômade e a ditadura de Estado</b> .....	110
4.1 Freud e Nietzsche contra o desejo neurótico da Lei .....	111
4.2 Microfacismos cotidianos e sujeitos edipianizados .....	113
4.3 Poesia-vida: instrumento de libertação psicológica & total .....	116
RIZOMA ESQUIZO-POLÍTICA DO CORPO: ASSINATURA URBANA DO IMPOSSÍVEL .....	120
<b>1 Em busca de novos delírios</b> .....	120
1.1 Roberto Piva e a cena marginal poética 70 .....	123

1.2 A imaginação toma o poder na Paulicéia .....	132
<b>2 A invenção polifônica dos corpos .....</b>	<b>135</b>
<b>3 Metrópole como extensão da alcova.....</b>	<b>143</b>
<b>4 Coxas: Sex fiction e delírios.....</b>	<b>152</b>
<b>5 Buscando saídas da cidade-sucata.....</b>	<b>171</b>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
FONTES E BIBLIOGRAFIA .....	178

## INTRODUÇÃO: HISTÓRIA E LITERATURA (MENOR)

*Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, um homem máquina, e também é um homem experimental.*

(Gilles Deleuze/Félix Guattari)

*A história não é experimentação; é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história.*

(Gilles Deleuze)

*Tudo que chamam de história é meu plano de fuga da civilização de vocês.*

(Roberto Piva)

*A Literatura é mesmo um perigo como a transgressão moral. Sendo inorgânica, é irresponsável. Nada assenta sobre ela. Pode tudo dizer.*

(Georges Bataille)

### 1 Eterno retorno do poeta experimental

O que foi já dito a respeito de Pier Paolo Pasoline cabe certamente a Roberto Piva: que hoje, como nunca, um odor persistente de enxofre e de fogueira acompanha seu nome.<sup>1</sup> E isso é verdade desde que sua obra conheceu um ressurgimento inquieto em 2000<sup>2</sup>, com a volta à circulação de seu primeiro livro *Paranóia*, de 1963, até a presente data<sup>3</sup> com a reunião de sua produção literária em três volumes entre os anos de 2005 e 2008.

A partir de então, revistas e jornais reavivam seus textos e sua vida desregrada em várias direções: celebração, recusa total e irrestrita ou correção de sua produção literária.<sup>4</sup> Inegável é a emergência do seu nome, de seu significante, de seu corpo para o debate contemporâneo sobre uma variedade incomensurável de problemas em torno da literatura sediciosa e erótica, do surrealismo, da cultura jovem na década de sessenta, da intertextualidade e hipertextualidade na poesia, da geração *beat*, etc.

<sup>1</sup> PASOLINE, Pier Paolo. *Diálogos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>2</sup> A esse respeito, ver essa mesma perspectiva em Thiago de Almeida Noya. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.

<sup>3</sup> Tomando obviamente como referência a data da presente dissertação.

<sup>4</sup> *Confirma esse cenário a celebração da republicação em 2000 de Paranóia feita por Sérgio Cohn e as reticências levantadas em artigo por Eduardo Sterzi sobre Roberto Piva quando da reunião de sua obra no primeiro volume em 2005. Cf. respectivamente: COHN, Sérgio. *Obra erotiza cidade em cortes de videoclipe*. Folha de São Paulo. 4 de abril, 2000; STERZI, Eduardo. *Poética de Roberto Piva põe a nu a grandeza da vida experimental*. Folha de São Paulo. *Caderno Ilustrado*. 29 de set., 2005.*

Como insistiu Alcir Pécora<sup>5</sup> na tarefa de pesquisar a obra piviana, a produção poética do poeta paulistano acabou por receber trabalhos acadêmicos de fôlego, dos quais se podem destacar quatro. O primeiro deles, de Thiago de Almeida Noya, *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*<sup>6</sup>, dissertação de mestrado em teoria literária, empreendeu um estudo sobre a poesia paulistana dos anos sessenta, com especial atenção a Roberto Piva.

Através das lentes de Octavio Paz e Walter Benjamin, Thiago de Almeida Noya direciona seu foco para grupos de poetas conhecidos como “geração dos novíssimos” e “periferia rebelde”, do qual Roberto Piva fazia parte. O resultado é um trabalho essencial e perspicaz sobre a vida e obra do poeta paulistano que informa sobre o *milieu* cultural dos anos sessenta.

Em 2007, Flávio Frasseti Ferreira escreve um relatório de iniciação científica<sup>7</sup>, na área de ciências sociais, com título “Subjetivação de resistências e experimentações corporais na poética de Roberto Piva”, sobre questões referentes à marginalização do poeta paulistano que, segundo ele, levou quarenta anos para ser reconhecido pela crítica. Partindo desse eixo, Flávio Frasseti Ferreira também vislumbra, com seu enfoque inspirado em Deleuze e Guattari, como a aversão de Roberto Piva à participação política organizada resultou em outra maneira de pensar politicamente.

Renata D’Elia e Camila Hungria, em 2008, produziram um livro-reportagem<sup>8</sup>, monografia final do curso de jornalismo, com título *Os dentes da memória – uma trajetória poética paulistana*. Neste trabalho está reunido um riquíssimo conjunto de entrevistas com os poetas Roberto Piva, Antonio Fernando de Franceschi, Roberto Bicelli e Claudio Willer, através de um recorte temporal que abrange desde o final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta até as mais recentes produções desses escritores. Esse trabalho figura certamente como um importante ponto de partida crítico e documental indispensável para estudos sobre Roberto Piva e seus amigos poetas.

---

<sup>5</sup> PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador. In: *Obras reunidas: mala na mão & asas pretas*. (v. 2) São Paulo: Globo, 2006. p. 09.

<sup>6</sup> NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.

<sup>7</sup> FERREIRA, Flávio Frasseti. Subjetivação de resistências e experimentações corporais na poética de Roberto Piva. *Projeto Prodoc-CAPEs: Políticas libertadoras, tolerância e experimentações de liberdade – consolidando abordagens de pesquisa em Ciências Sociais. Relatório Final de Iniciação Científica*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Faculdade de Ciências Sociais. Departamento de Política. São Paulo, 2007.

<sup>8</sup> D’ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória – uma trajetória poética paulistana*. Livro-reportagem. Monografia- Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008.

No ano de 2009, emergiu a tese em teoria literária de Gláucia Costa de Castro Pimentel<sup>9</sup>, *Ataques e utopias. Espaço e corpo na obra de Roberto Piva*. Esse monumental trabalho de pesquisa tinha como objetivo clarificar, através de análise de discurso de vertente bakhtiniana, a relação entre espaço e corpo na obra e vida de Roberto Piva, perspectivando temas pivianos como amor, sexualidade, magia, carnavalização das hierarquias, relações místico-transcendentes e os seus conflitos com o cristianismo e a globalização. A autora analisa em bloco o que seriam as três fases da obra do literato, demarcada em 2005 por Alcir Pécora:

Acresce dizer que a produção literária de Piva, vista ao longo do tempo, descreve um desenho cronológico bem particular. A publicação dos seus livros parece dar-se por surtos, e mais exatamente por três grandes surtos de duração variável: o da primeira metade dos anos 1960; o da primeira metade dos 70, que se estende à primeira dos anos 80; e enfim o do final dos 90, que se estende até o presente. Os grandes intervalos desses momentos privilegiados de publicação mantêm uma estrita e curiosa regularidade: doze anos. [...] o primeiro período [tem] viés *beat*, whitmanniano e pessoano; outro [...] traços psicodélicos e experimentais; e [o] terceiro [...] mais recente, predominantemente místico e visionário.<sup>10</sup>

Apagando de certo modo a filigrana que constitui cada publicação de Roberto Piva em particular, Gláucia Costa de Castro Pimentel oferece uma investigação de fôlego, que busca abarcar toda a produção do escritor. A pesquisadora interpreta a escritura do poeta paulistano, como sugeriu Pécora, em temas globais recortados em blocos por onde se desenrola uma leitura pungente da obra piviana em cada “fase”: a *beat*, a psicodélica e a mística.<sup>11</sup>

A presente dissertação parte então dessa atmosfera que se forma em torno da revitalização dos estudos sobre Roberto Piva no esforço de, deliberadamente, inventar esse objeto de pesquisa. Esse empreendimento se torna ainda mais convergente na medida em que esses diferentes trabalhos se defrontam com os problemas da produção literária vitalista e seminal do escritor paulistano. Trata-se, sobretudo, de acompanhar uma obra que não se deseja separada da vida e que repete esse motivo compulsivamente, em uma redundância plástica e herética:

A minha vida & poesia tem sido uma permanente insurreição contra todas as Ordens. Sou uma sensibilidade antiautoritária atuante. Prisões, desemprego permanente, epifanias, estudos de línguas, LSD, cogumelos sagrados, embalos, jazz,

<sup>9</sup> PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. *Ataques e utopias. Espaço e corpo na obra de Roberto Piva*. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2009.

<sup>10</sup> PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: *Obras reunidas: um estrangeiro na Legião*. (v.1) São Paulo: Globo, 2005. p. 09-10.

<sup>11</sup> Necessário registrar estudos iluminadores e indispensáveis sobre a poesia piviana publicados em lugares diversos. É o caso dos textos de Fábio Weintraub, Claudio Willer, Carlos Felipe Moisés e João Silvério Trevisan. Cf. na bibliografia as abordagens da obra de Roberto Piva.

paixões, delírios & todos os boys. O cinema holandês informará. Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental.<sup>12</sup>

E em poema ele reafirma:

Dante  
conhecia a gíria  
da *malavita*  
senão  
como poderia escrever  
sobre *Vanni Fucci*?  
Quando nossos  
poetas  
vão cair na vida?  
Deixar de ser broxas  
Para serem bruxos?<sup>13</sup>

O desafio que se coloca então para a pesquisa é pensar, no plano do encontro da história com a literatura, a vida e obra de Roberto Piva adequando uma visada profícua e não reducionista. Para tanto, recusamos “modelos” de leituras históricas dos textos literários que perpetravam, por exemplo, uma “sociologia da literatura”<sup>14</sup> ou tomavam a ficção como um possível irrealizável, uma virtualidade<sup>15</sup>.

Essa maneira de abordar os textos ficcionais tentava conjurar o que seria uma apreciação do artefato literário como um puro e formal “fato de linguagem” auto-referente e estetizante. O resultado é um apelo a uma suposta realidade factual, econômica, sociológica, referencial, exterior ao texto e que o determina ou condiciona. Nesse sentido, o ponto de partida *outro* que informa esta pesquisa foi buscado em Gilles Deleuze na medida em que o filósofo francês ajuda a entender a literatura como uma profusão vitalista de signos. A pensar conjuntamente arte e vida relacionando essas esferas às problemáticas do poder, do desejo, da linguagem e da história.

## 2 Literatura menor: poder, desejo e o agramatical

<sup>12</sup> PIVA, Roberto. Biografia. In: *Antologia poética*. Porto Alegre: L & PM, 1985. p.102.

<sup>13</sup> Idem. *Ciclones*. São Paulo: Nankin, 1997. p. 37.

<sup>14</sup> É o caso dos estudos de Heloísa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira: PEREIRA, Carlos Alberto M. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981; HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960 – 70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

<sup>15</sup> Nas observações de Teresinha de Queiroz: “(...) coloca-se em relevo o produto ficcional abordado não a partir de sua avaliação estética, de sua interioridade, da sua especificidade enquanto produto literário, mas especialmente o ficcional como repertório, como um indicativo das virtualidades da história, que não se desenvolveram ao longo de processo real ou foram vencedoras dentro das tessituras explicativas enunciadas pelo historiador. A referência é necessariamente a um real que é medido e informado pelas evidências do passado e cuja busca e reelaboração denotam uma obrigação e um compromisso bastante sérios com o conhecimento do próprio passado, com o fluxo acontecimental.” In: QUEIROZ, Teresinha. *História e Literatura. Do singular ao plural*. Recife: Bagaço, 2006. p. 82.

Primeiro, é preciso dizer que Deleuze enfrentou diretamente o problema da relação entre linguagem e poder. Ele intuiu que toda estrutura semiótica nos impõe as formas de sujeito e objeto na disposição dos lugares de fala e poder, identificando e assujeitando o indivíduo dentro do espaço social estriado. Para esse pensador, a linguagem não pode ser definida por sua tarefa de significar e informar, mas por traçar coordenadas semióticas (masculino-feminino, singular-plural, substantivo-verbo, etc.) sob a forma de palavras de ordem a serem emitidas e recebidas.

As palavras de ordem não são algo a ser acrescentadas à linguagem (como o imperativo), mas sua consequência interior: “A linguagem não é feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer.”<sup>16</sup> As palavras de ordem são atos de fala imanentes ligados a uma obrigação social e política. Assim, podemos entender a língua como “produto de uma estrutura funcional e pragmática ligada a arranjos sociais de poder e de desejo, a máquinas de Estado, de técnicas e de guerra.”<sup>17</sup>

A linguagem, portanto, é um caso de política. Mas, mesmo já nos livrando de um entendimento da linguagem na sua versão asséptica, transparente, neutra e ideal nas formas da comunicação, significação, informação e de uma suposta correspondência entre as palavras e as coisas, trata-se, ainda, apenas de uma das faces do que Deleuze chama de *agenciamento*.

No acoplamento de relações materiais (conteúdos) e regimes de signos (expressões), que se relacionam em pressuposição recíproca, temos um agenciamento. Em seu aspecto material ou maquínico, os agenciamentos sociais codificadores remetem a misturas de corpos em uma sociedade nos regimes alimentares, sexuais, tecnológicos, etc., com suas obrigações, alterações, permissões.

Os grandes agenciamentos institucionais coletivos de enunciação e maquínico dos corpos tendem a funcionar reproduzindo de maneira estratificada um regime de subjetividades estável no campo social, reduzindo desse modo a experimentação do desejo dos indivíduos através da *maioria* – constante de expressão e conteúdo como modelo ou padrão que supõe um estado de poder e dominação. Há assim uma forma dominante, majoritária do Homem-branco-masculino-adulto-habitante-das-cidades-falante de uma língua padrão-heterossexual.

Mas Gilles Deleuze pensa ainda um agenciamento molecular e local dos indivíduos que age nos amplos agenciamentos sociais molares codificadores. Vendo-se envolvidos nos

---

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 2). Rio de Janeiro: 34, 1995. p. 12.

<sup>17</sup> GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 119.



grandes agenciamentos a um nível molecular, os sujeitos podem proceder por curto-circuito, avaria, irregularidade, constituindo para si um devir-menor em relação à maioria: eles traçam uma linha de fuga dentro das próprias megamáquinas sociais. Como diz Deleuze: “Aquém estão os devires que escapam ao controle, as minorias que não param de ressuscitar e resistir.”<sup>18</sup>

E uma das maneiras de compor esse agenciamento molecular traçando uma linha de fuga é a literatura: “A literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia.”<sup>19</sup> Apesar disso, não se trata de qualquer literatura, mas daquela que o filósofo definiu como menor. É, portanto, no centro do debate deleuzeano sobre a *literatura menor* que foram retiradas as ferramentas concernentes à leitura histórica do objeto de estudo.

Pois acreditamos que o modo como Gilles Deleuze pensa esse devir-menor literário acaba por resolver para os historiadores as dicotomias que tentam domesticar a literatura: texto-contexto, realidade-ficção, história-literatura, etc. Expede a história de pensar a literatura como epifenômeno, mentira, ilusão, quimera que paira acima da “realidade” e que se refere a essa mesma “realidade” obliquamente, seja na forma de recusa ou aceitação passiva.

Literatura menor é maquinação desejanante que atravessa e é atravessada por complexos agenciamentos, sendo ela mesma um microagenciamento, uma máquina de expressão. A máquina literária minoritária pode ser compreendida através de três categorias, que são: “a desterritorialização da língua, a ligação individual com o imediato coletivo, o agenciamento coletivo de enunciação.”<sup>20</sup>

A primeira categoria diz respeito a uma linha de fuga que o escritor traça para a linguagem em uma desterritorialização em relação ao sentido, significado, designação, representação a que ela está submetida. Para Deleuze, literatos como Sacher-Masoch, Kafka, Artaud, Kerouac, James Joyce, etc. – e, neste trabalho, Roberto Piva, inventam tensores, procedimentos da diferença na linguagem levando-a a um limite a-significante, agramatical, e assintático em direção a um fora. Trata-se de um uso intensivo e menor ao arrastar “a língua para fora de seus sulcos costumeiros, levando-a a *delirar*.”<sup>21</sup> Como diz Deleuze, o que o escritor faz é

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992. p. 190.

<sup>19</sup> Idem; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 2). Rio de Janeiro: 34, 1995. p. 12.

<sup>20</sup> Idem; GUATTARI, Félix. *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. p. 41.

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997. p. 09.

antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles minoram essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não para de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. [...] Equivale dizer que um grande escritor sempre se encontra como estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal. [...] não mistura outra língua à sua, e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, balbuciar, murmurar em si mesma.<sup>22</sup>

Abertura assim de intensidades que levam a linguagem a seus extremos:

processos criativos e inovadores, aqueles procedimentos que, desterritorializando o enunciado, i.e., fazendo-o passar por estados heterogêneos e universos de sentidos diferentes, acabam por liberar a língua de sua significação sedentária, fazendo-a saltar e mudar de dimensão [...]. [procurar] na linguagem [...] figuras da intensidade, da diferença, do assignificante, do impessoal e do menor, que escapam ao regime do significante e da semelhança.<sup>23</sup>

Pensar sobre esses procedimentos da diferença criados por um literato diz respeito não a considerações estéticas internas de um texto. Temos na verdade a agitação das forças no interior da língua contra as suas formalizações em sujeito e objeto. E Roberto Piva colocou em desequilíbrio a linguagem ao arrastar as palavras para seu impossível, constituindo desse modo os seus tensores próprios<sup>24</sup> como se verá nos rizomas seguintes.

Ainda dessa primeira categoria da literatura menor em Deleuze é preciso se perguntar se não estamos pairando somente em função da linguagem. Afinal, o poeta paulistano sutura inapelavelmente literatura e vida. No entanto, é preciso pensar que há um primado da expressão nessa visada deleuzeana, mas com vias a atingir o ponto onde existe a agitação das formas de conteúdo ou regimes dos corpos.

A desorganização ativa das formas de expressão determina por reação uma desordem do conteúdo: “liberar puros conteúdos que poderão confundir-se com as expressões numa mesma matéria intensa.”<sup>25</sup> Ocorre uma “transferência” da “forma de expressão a uma forma de conteúdo”, onde “um não é menos movimento que o outro, e um ultrapassa a fala em direção à língua, assim como o outro ultrapassa o organismo em direção a um corpo sem órgãos”: “*Mal visto mal dito* (conteúdo e expressão).”<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Id. Gaguejou... Ibid. p.124-125.

<sup>23</sup> ALMEIDA, Júlia Maria Costa de. O agramatical: os procedimentos da diferença. In: ORLANDI, Luiz B. L. (Org.) *Diferença*. Campinas: UNICAMPI, 2005. p.141-147.

<sup>24</sup> É o caso, por exemplo, da imagem poética delirante do livro *Paranoia* (1963) e a narrativa em fractais do livro *Coxas* (1979).

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 2). Rio de Janeiro: 34, 2003. p. 57.

<sup>26</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 2). Rio de Janeiro: 34, 1997. p. 126.

Desse modo, esses recursos teórico-metodológicos deleuzeanos balizam o interior da operação de leitura histórica que realizamos sobre as obras de Roberto Piva, como concepções de fundo que orientam a narrativa histórica desta dissertação. Por um lado, entender sua máquina literária expressiva como um esforço crescente de tencionar-desequilibrar a linguagem em direção a intensidades agramaticais no extravio da palavra que ele alcança, sem pensar que sua literatura “representa” apenas um suposto “contexto”. Mas é igualmente necessário acompanhar lances da vida do poeta paulistano na relação de pressuposição entre conteúdo e expressão: poesia e vida experimental. Em Gilles Deleuze a crítica e a clínica, a literatura e a vida são indissociáveis. Como esclarece Roberto Machado:

Para Deleuze, o grande artista é mais um médico do que um doente. Deleuze jamais reduziu a literatura à linguagem. Privilegiando a relação da arte com a vida, ele considera que a nova linguagem criada por um grande escritor tem a ambição de pensar o homem e o mundo – o que faz do literato um clínico, alguém que diagnostica as forças vitais, um “médico da civilização”, como Nietzsche diz do filósofo.<sup>27</sup>

Assim, não é tarefa desta dissertação construir uma biografia, nem de ver os textos literários como representando, mimetizando a vida de Piva, mas em como uma poesia visceral está em implicação com uma vida desregrada.

Necessário mencionar isto na medida em que foi Michel Foucault quem mostrou que existe uma *função autor* que trabalha como “um princípio de agrupamento de discursos, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência.”<sup>28</sup> E essa *função autor*, que labora de diversas maneiras em cada ordem discursiva, tem certas características particulares que ela assumiu – segundo Foucault, entre os séculos XVII e XVIII – nos textos que chamamos de literários. No discurso literário, certa “biografia” – noção por si mesma duvidosa – do “autor” é requerida para que se explique uma obra. Uma patologia, uma doença, perversão, sexualidade reprimida, uma vontade oculta ou manifesta de um “autor” é trazida à tona como suposta causa ou origem de um texto ficcional.<sup>29</sup>

Mas recorremos novamente a Gilles Deleuze para pensar esta questão na medida em que esse pensador das diferenças constantemente recusou todas as interpretações da literatura

<sup>27</sup> Texto de orelha para o livro de Gilles Deleuze. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

<sup>28</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. (v. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p.26.

<sup>29</sup> Isso não significa que não exista certo autor que escreveu realmente um texto. O que difere completamente da afirmação foucaultiana de que o autor é um princípio funcional pelo qual discursos e significados são selecionados e outros excluídos de modo centralizador. Por isso, Foucault afirma: “(...) o que eu tentei analisar é precisamente a maneira pela qual a função autor se exercia, no que se pode chamar de cultura europeia após o século XVII. (...) isso não significa, convenhamos, dizer que o autor não existe. (...) Contenhamos as lágrimas.” In: FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. (v. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 294.

que a viam como referenciadas exclusivamente em problemas de ordem individual. Por exemplo, as interpretações psicanalíticas que reduzem o escritor e o texto literário ao teatro de fantasmas edipianos individuais, remissivos a uma suposta neurose familiar.<sup>30</sup>

É precisamente nesse ponto que a visada de Deleuze se torna ainda mais profícua para esta pesquisa – porém, para qualquer trabalho de história que se apóie nessa perspectiva–, pois, ao voltarmos às categorias que caracterizam a literatura menor, veremos que ela está em relação com o político, sendo um agenciamento coletivo de enunciação e não um emaranhado de questões puramente individuais de um “autor”. Na literatura menor, todas as questões individuais estão ligadas à política e ao coletivo.

Aspecto metodológico importante: encarar e ler historicamente a literatura como uma *enunciação coletiva*<sup>31</sup> que ao mesmo tempo está ligada a um campo social e político e se constitui em sua condição revolucionária de um povo por vir, nômade em seu devir. Como diz Gilles Deleuze, a literatura exprime os agenciamentos “nas condições em que não são considerados exteriormente, e onde eles existem apenas como forças diabólicas por vir ou como forças revolucionárias por construir.”<sup>32</sup>

Literatura que carrega consigo essa função e papel de enunciação coletiva e revolucionária dos devires minoritários dos indivíduos. A máquina literária como agenciamento coletivo de enunciação é a compreensão de que essa enunciação é “sempre histórica, política e social”, mas ela também é uma “micro-política, uma política do desejo que põe em causa todas as instâncias.”<sup>33</sup>

Entendida nessa perspectiva, a “escrita tem uma dupla função: transcrever em agenciamentos e desmontar agenciamentos.”<sup>34</sup> Desse modo, são equivocadas as maneiras ortodoxas de encarar historicamente a literatura tanto em função de um suposto “contextualismo” ou “formalismo”. Nem reflexo de uma realidade que é exterior ao texto, nem fetichismo de uma linguagem auto-referente. A literatura está engastada na maquinaria social, nos agenciamentos, nos deslocamentos do poder, por isso mesmo ela diz respeito às codificações, às barragens de fluxos do desejo.

<sup>30</sup> Cf. nesse sentido as diferenças que Gilles Deleuze estabelece entre o romance neurótico familiar e o romance-obra de arte em Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 244-245.

<sup>31</sup> Como comenta Deleuze: “A literatura como enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele”. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997. p. 14.

<sup>32</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. p. 41.

<sup>33</sup> Ibidem. p. 79.

<sup>34</sup> Ibidem. p. 86.

Entretanto, ela também é o estabelecimento de condições revolucionárias nas linhas de fuga, no devir-menor em relação à formalização dos conteúdos e expressões, dos corpos e da linguagem. A literatura se enleia em sua enunciação, nos agenciamentos que se configuram na história. E novamente é Deleuze quem esclarece:

é a expressão que antecipa ou adianta, é ela que precede os conteúdos, seja para prefigurar as formas rígidas em que os conteúdos se vão fundir, seja para correr sobre uma linha de fuga ou de transformação. Contudo, esse primado não implica nenhum “idealismo”, porque as expressões ou as enunciações não são menos estritamente determinadas pelo agenciamento do que os próprios conteúdos. E é um único e mesmo desejo, um único e mesmo agenciamento que se apresenta como agenciamento maquínico de conteúdo e agenciamento coletivo de enunciação.<sup>35</sup>

Entenda-se então que a metodologia de leitura histórica empregada sobre os textos de Roberto Piva é conduzida para entrever as grandes formas de agenciamento e organização do poder nos regimes de conteúdos e expressões, as formas de estriamento do social, os controles de subjetividades, vendo que “a história é maquinada pelo desejo e o desejo é maquinação, conexão, busca incessante, angustiada, medrosa do encontro com outros corpos e outros pensamentos.”<sup>36</sup>

Mas a visada mais cortante é a busca do entendimento de como a literatura torna-se para o poeta paulistano “uma brecha, uma fresta, uma passagem para a percepção, não do avesso, mas do diverso que pode ser este mundo” ao fazer da “escritura uma linha de fuga, uma possibilidade de viver outra vida, de escapar das engrenagens, de provocar curtos-circuitos na visibilidade e dizibilidade dominantes, abrir o mundo para possíveis.”<sup>37</sup>

### 3 Espaço líquido, cidade subjetiva

Roberto Piva, portanto, é perspectivado nessas páginas nos seus microagenciamentos literários para desviar-se da normatização cotidiana. Mas suas linhas de fuga, seus processos de desterritorialização são vislumbrados aqui no caótico urbano. É na metrópole desenfreada que a nossa narrativa buscará flagrar o universo subversivo do literato paulistano. **Isso porque o objeto de estudo específico desta dissertação é justamente a constituição de uma cidade subjetiva<sup>38</sup> que habita a obra-vida piviana nos anos sessenta e setenta. A**

<sup>35</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka* – para uma literatura menor. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. p. 144).

<sup>36</sup> ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final. In: *A arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007. p. 78.

<sup>37</sup> Ibid. id.

<sup>38</sup> Cf. GUATARRI, Félix. Restauração da cidade subjetiva. In: *Caosmose* – um novo paradigma estético. São Paulo: 34, 1992; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *A cidade que me guarda: um estudo histórico*

experiência subjetiva e histórica de Roberto Piva em São Paulo reverberou no espessamento da linguagem e na topologia difusa e ordinária que agita e pulula nos escritos do poeta.

Neste texto dissertativo, buscamos configurar narrativamente a construção, por Roberto Piva, de uma São Paulo erigida com palavras e invadida pelo corpo. Esse mundo urbano piviano não corresponde à entidade topográfica dos urbanistas e dos arquitetos, para os quais uma metrópole é apenas concreto, sistema viário, pontes, casas, etc., expandindo assim a geografia do poder.<sup>39</sup>

Mas trata-se, sobretudo, de entender essa subjetivação histórica de São Paulo a partir da maquinaria do desejo e de sua produção imanente do urbano. Roberto Piva é tomado nesse trabalho como cartógrafo do desejo que produz no espaço urbano um trajeto, um mapa de intensidades.

Cartografia esquizo-analítica que emerge de um inconsciente que produz investimentos da libido no campo social<sup>40</sup>. Nessa perspectiva, o “inconsciente já não lida com pessoas ou objetos, mas com trajetos e devires; já não é um inconsciente de comemoração, porém de mobilização, cujos objetos, mais do que permanecerem afundados na terra, *levantam voo*”<sup>41</sup>.

O poeta paulistano traça mapas não extensos, mas intensos, “de densidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço, ao que subtende o trajeto”<sup>42</sup>. Contra o espaço estriado instituído pelo Estado o literato cria um espaço liso onde se “produz todo devir”<sup>43</sup>. Isso por que a

a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários.<sup>44</sup>

Assim, o espaço literário urbano piviano não é entendido aqui como simples reflexo de um “pano de fundo contextual absoluto”, que seria a História da Cidade de São Paulo. O presente estudo da topologia líquida de Roberto Piva busca entender que ela é construída historicamente com desejo e palavra, com linguagem e corpo. A cidade subjetiva do escritor é

---

sobre TRISTERESINA, a cidade subjetiva de Torquato Neto. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3, Ano III, nº. 1, 2006. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br). Acessado em: 12/08/2008.

<sup>39</sup> ROUANET, Sérgio P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set./nov. 1990, p.

<sup>40</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992. p. 180.

<sup>41</sup> Idem. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997.

<sup>42</sup> Ibid. p. 76.

<sup>43</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 5). Rio de Janeiro: 34, 1997. p. 195.

<sup>44</sup> Ibid, p. 214.

*collage* de pantomima e significantes desestabilizados. São Paulo piviana: *patchwork*, ou melhor, *crazy patchwork*.

Dessa forma, o trabalho de pesquisa insiste em flagrar a busca de Roberto Piva por construir suas práticas de liberdade na cidade no Brasil. Tratando essa mirada como um problema histórico de como os sujeitos, em especial a juventude, erigiram na literatura suas dobras subjetivas anárquicas na urbe, nas vertiginosas mutações que ela vai sofrer historicamente entre as décadas de sessenta e setenta, tomando como ponto de destaque a produção das linguagens artísticas no período referido.

As condições históricas de existir com seus agenciamentos molares atravessam a vida de Piva e, como resposta a essa forma de crescente sujeição, ele inventa, em seus microagenciamentos moleculares, suas linhas de fuga para habitar a cidade como nômade erótico em sua política do rebelde.<sup>45</sup>

O recorte cronológico escolhido justifica-se pelo conjunto literário no qual o tema urbano no escritor se insinua como vigorosamente marcado por uma visão de São Paulo como uma cidade que secreta experiências subjetivas/subversivas que contribuem para uma vida exuberante, feito uma obra de arte.

Roberto Piva publicou as seguintes obras: *Paranoia* (1963); *Piazzas* (1964); *Abra os olhos e diga ah!* (1976); *Coxas* (1979); *20 poemas com Brocolí* (1981); *Quizumba* (1983); *Antologia poética* (1985); *Ciclones* (1997); *Estranhos sinais de saturno* (2008).

A prospecção poética do poeta que vislumbra no mundo urbano uma riqueza fluida de iluminações profanas predomina nos seus poemas entre sua estreia em 1961, na *Antologia dos novíssimos*, e em seu livro *20 poemas com Brocolí*, de 1981. Depois disso, prevalece a busca para uma saída da cidade-sucata, que passa a ser vista incisivamente como um grande cemitério. O poeta xamânico nasce barroco – depois de uma maturação em *Quizumba* – no livro *Ciclones* em 1997. Pois nesse momento ele já declara: “O tema do urbano me cansou [...] toda metrópole é uma necrópole. Não sou xamã de cemitério.”<sup>46</sup>

Colocaremos então em prática nossa leitura histórica dos livros *Paranoia*, *Piazzas*, *Abra os olhos e diga ah!* e *Coxas* ao traçarmos um arco de tempo que se estende de 1961 até 1979. O que não significa em absoluto um engessamento do trabalho, pois sempre que necessário avançamos ou recuamos no corte cronológico.

<sup>45</sup> Cf. ONFRAY, Michel. *A política do rebelde*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

<sup>46</sup> PIVA, Roberto. Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo. *Folha de São Paulo*, 4 de abr., 2004. Folha Ilustrada. Entrevista concedida a Bruno Zeni.

Entendendo que, por estudar a poesia-vida de Roberto Piva, toda a escritura narrativa do trabalho deveria ser reveladora das transformações subjetivas do poeta, buscamos mostrar os vários “Pivas” que se constituíram ao longo do tempo recolhido. Por isso, não nos colocamos a empreitada de escrever capítulos, que pressupõe, pelo menos num certo imaginário pragmático, pacotes fechados que sucedem outros como monólitos que iriam dar a falsa impressão de que existe uma evolução na vida-obra de Roberto Piva, construindo assim um sujeito cartesiano que permaneceria imutável, portanto, imune à história.

Todavia, o que pudemos encontrar, ao longo da pesquisa, foi sua política experimental. Roberto Piva entrou em constante metamorfose ao romper com as estruturas indentitárias do poder e levar sua subjetividade metamórfica em direção ao fora no instante mesmo em que ele se vê e se diz de maneira sub-reptícia na literatura.

Desse modo, contra o modelo evolutivo, teleológico e arborescente optamos, como foi dito, por não construir capítulos, mas rizomas, pois

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.<sup>47</sup>

Esse motivo rizomático, de multiplicidades abertas a-centradas e não hierárquicas, com suas polifônicas entradas e saídas, povoa toda a narrativa que aqui se construiu. A urbe em Piva e seu flunar, sua erótica pederasta, sua sexualidade, etc., são percursos de um mapa que se faz pelo *meio* nas suas infinitas conexões de desejo. As ramificações dos rizomas se espalham segundo sua própria distribuição nômade, por onde não se achará o “verdadeiro” poeta, mas suas complexas saídas e fugas minoradas através de sua poesia. Assim os vários “Pivas” podem ser vislumbrados em cada rizoma de maneira interdependente e não ortodoxa.

#### 4 Flanar pela narrativa

Portanto, no “Rizoma periférico rebelde – por uma estética da existência na cidade”, narráramos a constituição e invenção de sociabilidades jovens na cidade de São Paulo do final dos anos cinquenta e início dos sessenta através da trajetória de um grupo de jovens poetas

<sup>47</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 1). Rio de Janeiro: 34, 1995. p. 37.



paulistanos, do qual Piva fazia parte: a “periferia rebelde”. E isso ocorria através da criação de uma amizade ético-transgressora e uma estética da existência urbana.<sup>48</sup>

Com efeito, a aqui chamada “periferia rebelde” pôde também ser pensada na história do Brasil como produção de literaturas menores em relação direta à “grande literatura” ou “literatura dos mestres”, na medida em que a poesia criada por Roberto Piva e seus amigos são um devir-menor beat-surrealista em relação às vanguardas e às esquerdas que predominavam como modelos hegemônicos de subjetivação. Procurando abrir um debate com as produções literárias contemporâneas à “periferia rebelde”, buscamos delimitar em que precisamente eles escapam, com suas linhas de fuga, da moralidade do poder na São Paulo daquele início dos rebeldes anos sessenta em meio à cultura jovem emergente.

No “Rizoma paranóico – o flâneur surrealista: visão desejanter de São Paulo”, realizamos a leitura histórica dos livros *Paranoia* (1963) e *Piazzas* (1964), de Roberto Piva, publicados nesse mesmo começo dos anos sessenta. Procuramos, nesse rizoma, pensar como a temática urbana se estabelecia inicialmente na produção escritural do poeta paulistano com o objetivo de surpreender a reinvenção subversiva piviana da metrópole paulistana.

Em *Paranoia*, vislumbramos a retomada e atualização do *flâneur* surrealista e do mundo underground *beatnik* por parte de Piva ao compor os poemas de seu livro através do método paranóico-crítico de Salvador Dalí. Nesse aspecto, tentamos mostrar que Roberto Piva pratica essa *flânerie* dos surrealistas conforme havia condições históricas para o exercício dessas caminhadas sonhadoras.

No livro *Piazzas*, o escopo foi atentar para a criação de um amor sublime levado ao contexto da cidade nas *piazzas*. Por fim, procuramos, nesse mesmo rizoma, entender como o literato paulistano interpretou o Golpe Militar de 1964 através de uma perspectiva nietzscheana-freudiana-rimbaudiana, considerando os constrangimentos das subjetividades em seu endurecimento em nível microbiano.

Já no “Rizoma esquizo – política do corpo: assinatura urbana do impossível”, a cidade subjetiva de Piva na década de setenta é focada como extensão da alcova ao tempo em que o poeta constrói, em meio às artes do período, a sua política do corpo no centro da repressão

---

<sup>48</sup> Conceitos de “amizade” e “estética da existência” que buscamos em Michel Foucault, Gilles Deleuze e Francisco Ortega. Cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. (v. 2). Rio de Janeiro. Graal, 2007; Gilles Deleuze. A vida como obra de arte. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992; ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999; e *Para uma política da amizade*: Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ditatorial que se desdobra no cotidiano da urbe. E isso pôde ser visto na leitura histórica das obras *Abra os olhos e diga ah!* (1976) e *Coxas* (1979).

Roberto Piva também desliza no ambiente psicodélico e contracultural da época, mesmo sem enquadrar-se, nos anos setenta, na chamada “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo”. Por fim, coube ainda realizar o entendimento de como a temática urbana se transformou na obra-vida piviana na passagem dos anos oitenta para os noventa.

Para compor essa narrativa histórica, utilizamos essencialmente a produção literária de Roberto Piva e de seus contemporâneos: concretistas, poetas marginais, tropicalistas, periféricos rebeldes, etc. Isso, claro, auxiliado nas versões historiográficas do período abordado. Fizemos também uso constante dos diversos suportes de memória: biografias, autobiografias, entrevistas, relatos de percursos e depoimentos. Sempre tendo em vista que a memória não é, absolutamente, um repositório imóvel das experiências, porquanto sofre flutuações que envolvem conflitos e disputas de versões autorizadas do passado. Isso fica claro porque o trabalho da fabricação da memória é composto por criações, recalques, inclusões ou exclusões, organizações e seleção.<sup>49</sup>

Recorremos também a jornais e revistas sempre que a pesquisa solicitou essa complementaridade. Foram também de fundamental importância o emprego de manifestos poéticos, antologias, documentários e pesquisas em sites especializados que auxiliaram o encaminhamento da construção das bases empíricas deste texto dissertativo.

A pesquisa, para amearhar a bibliografia e as fontes, foi realizada em duas cidades. Em Teresina, foram esquadrihadas as fontes bibliográficas na Biblioteca Comunitária Carlos Castelo Branco da Universidade Federal do Piauí. Em São Paulo, fizemos uso abundante do acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde tivemos acesso, por exemplo, a entrevistas muito raras de Roberto Piva. A escrita do trabalho ocorreu entre São Paulo, Teresina e São Luís. Portanto, que a essas cidades também sejam creditadas a atmosfera subjetiva do universo urbano aqui perscrutado.

Cabe ainda indicar a solução verbal escolhida para o título do presente trabalho. Com “Flanar pela cidade-sucata compondo uma estética da existência da cidade: Roberto Piva e seu devir literário experimental (1961-1979)”, buscamos indicar frontalmente o motivo obsedante deste trabalho de pesquisa, qual seja, a policromia da tríade arte-vida-cidade que assoma nestas páginas.

---

<sup>49</sup> Cf. ALBUQUERQUE Jr., D. M. Violar memórias e gerar a história: abordagem a uma problemática fecunda que torna a tarefa do historiador um parto difícil. In: *A arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.

Resta, enfim, agora o convite para o leitor se impregnar de uma poesia e uma vida experimental que no fluxo temporal das décadas de sessenta e setenta se constituiu como uma forma privilegiada de pensar o antanho. De onde se pode refletir de uma maneira *outra* os chamados “anos de chumbo” no Brasil através da invenção poética e subversiva do cotidiano nas cidades.

## RIZOMA PERIFÉRICO REBELDE POR UMA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA NA CIDADE

*Neste Ritual, espero da outra manhã que me sirva à  
mesa no meu banquete de rebeldia.*

(Décio Bar)

*Sob o império ardente do Princípio de Prazer, o  
homem, tal como na Grécia dionisiaca, deixará de ser  
artista para ser Obra de Arte.*

(Roberto Piva)

*Os murmúrios modernos da cidade ardente não  
seguem teus passos medidos, cadenciados por pifaros  
e chocalhos de bronze.*

(Rodrigo de Haro)

*Se me movo altero todo um Ver.*

(Antonio Fernando de Franceschi)

*Um grito imenso na madrugada vazia  
necessito de uma galáxia para brincar de roda  
necessito do infinito para esquecer-me.*

(Roberto Bicelli)

*Ajuda-me a desembrulhar esta cidade e seus pacotes  
de percepção guardados pelos dedos murchos do  
inverno.*

(Claudio Willer)

### **1 A transgressão urbana: corpos juvenis na metrópole**

Flanar de um lado a outro. São Paulo, final dos anos cinquenta e início dos vertiginosos anos sessenta, esse jovem caminha. É Roberto Piva. Ele vai até a Praça do Patriarca, em 1957, para receber, com um grupo de jovens, Bill Haley e seus Cometas. Na sua vida há o rock, o jazz e a bossa nova. Perambula pela cidade segurando um livro e, ao encontrar um amigo, abre-o para ler e conversar. Entre seus cúmplices é considerado um grande aliciador. Era comum vê-lo com grupos de adolescentes delinquentes na região da Praça da República.

Na Major Sertório, segura um companheiro pelo braço e começa a recitar, de memória, o poema “Nova York, oficina e denúncia”, de García Lorca. Na parede de seu quarto está desenhada, em letras garrafais, a seguinte frase de Antonin Artaud: “Pelos muitos caminhos por onde meu coração me arrasta, não pode ser que eu não encontre uma

verdade”<sup>50</sup>. Entre os anos de 1959 e 1961, frequenta um curso sobre a “Divina Comédia” de Dante Alighieri ministrado por Eduardo Bizzarri, no Instituto Ítalo-Brasileiro. O Inferno, Purgatório e Paraíso passariam então a compor com loucura, iluminação e beleza a sua “mitologia” particular.

Nascido em São Paulo na maternidade Pró-Matre no coração da cidade em 1937, passou parte da infância<sup>51</sup> na fazenda do pai em Analândia, perto de Rio Claro. Ele queria ser gangster, por isso “andava pelas ruas de São Paulo, armado de revólver com uma capa, imitando os filmes de Humphrey Bogart, etc.”<sup>52</sup> Fracassou nessa tentativa, mas “passou a escrever poesia que é uma forma de incentivar o gangsterismo.”<sup>53</sup> Assim tornou-se poeta na “absoluta incapacidade de conformar-se”, como gosta de repetir, seguindo Henry Michaux. O jornalista Thomaz Souto Corrêa assim nos apresenta esse jovem escritor, em 1963:

O Piva define o momento. Um poeta com rosto de menino atravessa a cidade rompendo sozinho um hímen gigantesco.  
Poesia de sangue, que gera uma flor no sexo da adolescência. Visão de Piva, antropófago, São Paulo na boca, madrugada no dente, poesia no estômago.  
Um poeta com cara de menino atravessa a cidade.  
Puxando a juventude.<sup>54</sup>

Esse “poeta com rosto de menino”, jovem *flâneur* inconformado, que atravessa a cidade traçando sua cartografia do desejo, concentra em sua subjetividade a força da transgressão. A insubmissão coloca em relevo sua face desfigurada, como escreve a respeito de si mesmo em 1961:

Vocês lerão agora a poesia de um jovem que tem vinte e três anos porque não teve coragem de matar-se aos quinze anos por isso arrasta-se pelo mundo sem Deus nem Amo pregando todas as violências contra a sociedade negociante amando jazz Beethoven Nietzsche Dostoiévsky Kierkegard Sartre aceitando Marx Engels Bakunin Kropotkine influenciando-se por Sá Carneiro Pessoa Guimarães Rosa Graciliano Ramos Mário de Andrade Jorge de Lima Drummond Vinícius

<sup>50</sup> WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v.1). São Paulo: Globo, 2005. p. 144; LORCA, García. Poeta em Nova York. In: *Antologia poética*. Porto Alegre: L & PM, 2005. p. 129-131.

<sup>51</sup> Sobre a sua “infância dourada rural” Roberto Piva nos oferece o seguinte retrato: “A minha formação, costume dizer sempre, foi futebol, troca-troca, Hegel e as matas do interior de São Paulo. E o gibi, que é uma coisa importantíssima. Antes não tinha televisão. A gente assistia os seriados do Sombra, do Tarzan, do Vingador, tudo pelo rádio. A minha formação foi isso. A maioria das pessoas matava cinema para ir para a escola, eu matava a escola para ir pro cinema...” In: COHN, Sérgio. (Org.). *Roberto Piva: Encontros. (Entrevistas)*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.p166.

<sup>52</sup> PIVA, Roberto. Entrevistado por Floriano Martins, Roberto Piva: um banquete do poeta. In: MARTINS, Floriano. (Org.). *O começo da busca – o surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001. p. 241.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Texto de abertura para o livro de Roberto Piva: PIVA, Roberto. *Paranóia*. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 5.

recomendando a juventude ser contra os policiamentos interiores e exteriores achando que o cristianismo deve suicidar-se.<sup>55</sup>

Recomendando a seus pares transgredir os interditos, Roberto Piva abre espaço para a insubmissão e o inconformismo.

Por volta de 1959 ou 1960, Piva conhece outro jovem poeta como ele: Claudio Willer. Leituras compartilhadas fluíram, aventuras se constituíram. Juntos exploram o espaço crescentemente cosmopolita da cidade às vezes em companhia de um criminoso juvenil ou bandido romântico, como diz Piva:

minha amizade com Willer de relatividade Egípcia através de longos anos de conquistas & comuns leituras de Apollinaire, Racker, Novalis, Jarry & passeios em seu automóvel de imaginação branca pela estação da Lapa, transitório sagrado, falando sem parar de experiências metapsicológicas & Strindberg com luvas de garoa verde, em bares da Lapa & Brás onde il percoloso Dante costumava aparecer.<sup>56</sup>

E Willer nos diz de Piva o seguinte:

Já tinha ouvido falar nele antes. Na escola os garotos se uniam em grupos para comentários do tipo “Você soube o que o Piva fez...” em um tom levemente conspiratório e cúmplice. Quando o conheci pessoalmente, tangenciava as mesas de bar da “inteligentzia” paulista, lia muito Hegel e Nietzsche, frequentava reuniões de poetas jovens, comparecia a leituras públicas e programas de TV sobre poesia, e estava em vias de sair na Antologia dos Novíssimos.<sup>57</sup>

A eles se juntaram os também poetas Décio Bar, Antonio Fernando de Franceschi e Roberto Bicelli em 1964. Ainda em 1962, se aproxima desse grupo outro jovem escritor, Rodrigo de Haro, que residia em Santa Catarina. Como diz o próprio Haro: “Piva e eu, como é lógico, ficamos inseparáveis. Ele já era um monstro sagrado, uma jovem diva, o epicentro do máximo esplendor.”<sup>58</sup> Piva então tratou de aproximar Haro e Willer ao dizer para o segundo: “Willer, conheci um verdadeiro *beatnik* em Florianópolis! Rodrigo de Haro!”<sup>59</sup> E esse encontro dos dois gerou “um autêntico *coup-de-foudre*”.<sup>60</sup>

Alguns deles frequentavam a casa do filósofo Vicente Ferreira da Silva e da poetisa Dora Ferreira da Silva nos Jardins. Nesse espaço de livre pensamento e ócio lia-se Heidegger, Hegel, Lawrence, Saint-John Perse, Mircea Eliade, Hölderlin ou Rilke. Como nos fala Rodrigo de Haro:

<sup>55</sup> OHNO, Massao. (Org.). *Antologia dos novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1961. p. 93.

<sup>56</sup> PIVA, Roberto. Introdução. In: WILLER, Claudio. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976, p. 76.

<sup>57</sup> WILLER, Claudio. Introdução à orgia. In: ROBERTO, Piva. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 09.

<sup>58</sup> HARO, Rodrigo. Entrevistado por Sérgio Cohn. Implacável Poesia. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 200. p. 301.

<sup>59</sup> WILLER, Claudio. Apresentação. In: *Estranhas experiências*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

<sup>60</sup> HARO, Rodrigo. Entrevistado por Sérgio Cohn. Implacável Poesia. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004.p. 302.

O convívio com Dora e Vicente Ferreira da Silva foi muito marcante para a nossa geração. A visão panteísta do mundo, um sentimento aristocrático do ser, impregnavam o convívio na casa acolhedora da rua José Clemente. Um jasmineiro estrelado oficiava na entrada de cascalho, onde também se erguia um pinheiro. [...] Em torno de Vicente se reunia um grupo muito eclético, onde até o alto clero se fazia representar. [...] O ateliê de Dora, seu recanto íntimo, ficava no sótão. Ali recebia alguns iniciados para comentar poesia, elaborar trabalhos, fazer leituras e beber chá.<sup>61</sup>

Tratava-se de um verdadeiro espaço de compartilhamento de experiências de leituras e debates que era frequentado por físicos italianos, poetas franceses, críticos americanos e mesmo Guimarães Rosa. Esses jovens então tiveram contato com um ambiente muito longe, por exemplo, do universo acadêmico da USP, dividido nesse período em marxistas de um lado e estruturalistas de outro. Para Antonio Fernando de Franceschi, por exemplo, que acabara de ingressar naquela universidade para estudar filosofia, as reuniões na casa de Dora e Vicente Ferreira eram mais estimulantes e atraentes do que o estudo regular.<sup>62</sup> Como diz Roberto Piva: “todos bebíamos a mesma porção desse caldo filosófico que era a casa do Vicente Ferreira da Silva”.<sup>63</sup>

A partir desses encontros – efeito de um lance de dados – esses jovens poetas construíram um espaço plural de experimentações flagrantemente importantes para as suas trajetórias que se prolongavam em vivências subjetivas do urbano.

Juntos, esses escritores exploravam os interstícios da cidade de São Paulo, que “já tinha um perfil cultural durante a primeira metade da década 60. Já era uma metrópole.”<sup>64</sup> Nesse mesmo momento, o espaço urbano paulistano se alterava, de forma cada vez mais acelerada, culturalmente e na sua face arquitetônica. Como nos diz Claudio Willer:

Assim, no período que corresponde à administração de Prestes Maia (1961 – 1964), adquiriram importância cenários construídos em sua primeira gestão, como a Avenida São Luís, e que viriam a receber as pessoas e atividades transferidas do Centro Velho, do começo do século, para o Centro Novo, atravessando o Viaduto do Chá. A mudança, que inclui a passagem da agitação e movimentação estudantil do Largo do São Francisco para a Rua Maria Antônia, da Academia para a filosofia, não foi apenas de lugares, mas de conteúdo. Sinal disso, a reorientação prática das esquerdas, procurando diferenciar-se da ortodoxia do PC.<sup>65</sup>

<sup>61</sup> HARO, Rodrigo. Entrevistado por Sérgio Cohn. Implacável poesia. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 300.

<sup>62</sup> Cf. DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. Notas de um percurso. In: MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.

<sup>63</sup> PIVA, Roberto. Entrevistado por MARTINS, Floriano. “Roberto Piva: um banquete do poeta. In: MARTINS, Floriano. (Org.). *O começo da busca – o surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001. Ainda como exemplo dessa marcante convivência de cultura poética e filosófica nessa casa são emblemáticos os seguintes versos de Piva: “quando garoto eu me impressionei / com o estudo de Lawrence sobre / Edgar Allan Poe / nunca mais esqueci / assim como nunca mais esqueci Ferreira / da Silva & nossas leituras de / Sein und Zeit (...) In: *Quizumba*. São Paulo: Global, 1983. p. 55.

<sup>64</sup> WILLER, Claudio A cidade, os poetas, as poesias. In: CARLOS, Felipe Moisés. FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000. p. 219.

<sup>65</sup> *Ibidem*. p. 220.

O ambiente cultural em que esses jovens estavam imersos, incluindo-se principalmente nosso protagonista, Roberto Piva, era intenso, contendo uma agitação que se adensava no mundo das artes. É preciso dizer ainda que, antes de tudo, havia, desde as décadas de quarenta e cinquenta, um esforço das elites econômicas de São Paulo para criar um circuito cultural sofisticado expressado na criação da Bienal de Artes Plásticas em 1951, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e do Museu de Arte moderna (MAM) no ano de 1948.<sup>66</sup> Na música, havia a então Bossa Nova e os Festivais da Record, passando pela Jovem Guarda e o rock, até a explosão tropicalista em 1967.

O cinema era um ponto particular desse caldo cultural da constituição da rebeldia jovem, nesse início dos anos sessenta. Com o fim do ciclo da Vera Cruz, em 1957, nascia o Cinema Novo. Contudo, a cinematografia europeia se fez presente de maneira muito forte entre Piva e seus amigos com a *Nouvelle Vague* e sua inovação da linguagem do cinema, o conteúdo contestatório jovem, os temas imediatamente ligados à vida, nas obras de Jean-Luc Godard, François Truffaut ou Alain Resnais.

Cineastas italianos como Federico Fellini e Pier Paolo Pasoline também não deixavam de ser referências para o imaginário jovem e transgressor daqueles anos. No plano fílmico, esses jovens poetas podiam ver-se nas conversas, festas, nos anti-heróis. Como no filme *Dolce Vita* de Fellini do qual Willer comenta: “Quantas vezes o revi com a sensação de ter estado naquelas festas, parecidas demais com as do casarão abandonado em Higienópolis.”<sup>67</sup> Influenciaram ainda de modo especial esses escritores o cinema japonês de Hiroshi Inagaki e Tomu Ushida, que estreavam no bairro da Liberdade.<sup>68</sup>

Absorvendo, deglutindo antropofagicamente, transformando essas matérias e artérias da cultura, Roberto Piva e seus cúmplices caminhavam e subvertiam o espaço da urbe. Seguiam seus roteiros desejantes desfazendo “a geografia mental que nos é imposta pela formatação do Estado”<sup>69</sup> para inventar a cidade como lugar do possível.

Percorriam então seu mapa subterrâneo no centro da cidade que, ao longo dos anos sessenta, iria se fragmentar, desde a Sete de Abril passando pelos bares da época, como o

<sup>66</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

<sup>67</sup> WILLER, Claudio. A cidade, os poetas, as poesias. In: CARLOS, Felipe Moisés. FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000. p. 220.

<sup>68</sup> Podemos aqui citar, como exemplo, das obras cinematográficas mencionadas nos depoimentos e entrevistas de alguns desses poetas as séries *Myamoto Musashi* (Hiroshi Inagaki) e *Espada Diabólica* (Tomu Ushida); e os filmes *O Acossado* (Godard), *O último ano em Marienbad* (Alain Resnais), *Boulevard do crime* (Marcel Carné), etc.

<sup>69</sup> PELBART, Pál Pelbart. Cidade, lugar do possível. In: *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 49.



Paribar, o La Cr merie – conhecido como Leco –, Barba Azul, etc. Nesse reduto, esses jovens, tomando um drinque *Tom Collins* ou um vinho barato *Trapiche*, viam desfilar *playboys* vindos da Rua Augusta, estudantes, exc tricos, intelectuais, artistas, pederastas, mulheres, etc. Abria-se então um palco para discussões, conversas banais ou casos amorosos. Nesse ambiente jovem, o sexo não era algo são da “zona”, mas “havia se desconfinado e estava   solta, fazendo parte da cidade”, mesmo os pederastas “antes reduzidos, em sua parcela aparente, a dois ou três frequentadores de uma cafeteria da Avenida São João e aos espécimes que atuavam na porta do Cine Marabá, podiam circular como pessoas iguais às outras.”<sup>70</sup>

Rodrigo de Haro nos d  o seguinte croqui desse flunar pela urbe:

Piva *et moi*, completamente *enrag s*, esmiu vamos o feérico underground da época, acompanhados por Donatelos e Caravaggios. Ai, a São Paulo de então! Human ssima, p cara, um pouco escatológica. Noites felinas ao relento pelo Jardim da Luz com o sorriso de mármore do efebo de Khayam, a taça quebrada [...] <sup>71</sup>

As formas cristalizadas da urbe eram fissuradas, criando desse modo uma nova maneira de relacionar-se com o corpo que deambula, como   o caso do transparente homoerotismo do relato de Rodrigo de Haro citado acima. Colocavam-se no caminhar errante do desejo na cidade   espera do encontro fortuito, das possibilidades abertas. Constru o de uma vida jovem rebelde contra uma burguesia paulistana que, segundo Willer, era “escandaliz vel, provinciana e retrógrada.”<sup>72</sup>

A São Paulo desse começo dos anos sessenta que revelava seus recantos “fe ricos” a esses jovens mantinha um ar pulsante e hibr do de província e marcha apressada para o cosmopolitismo. Aberta então essas novas condi es de existir na história, Roberto Piva junto a seus amigos inventaram novas formas de sociabilidades jovens urbanas. Como dizem os poetas:

Este foi um grupo de amigos que vivenciou essa cidade de modo muito intenso. A popula o de São Paulo era o quê, uns 3 milhões de habitantes? A cidade toda era percorr vel, a qualquer hora do dia e da noite. A sociabilidade tinha outra natureza. [Antonio Fernando de Franceschi]

Era uma cidade hierarquizada e careta, porém labir tica. Havia um confinamento do sexo: ou você procurava as prostitutas, ou ficava preso   namoradinho feita pra casar.

[Claudio Willer]

As ruas eram como oxig nio. E nós nos reunimos para nos divertir. Saímos ensandecidos de felicidade pelas ruas daquela cidade mágica. O que realmente nos interessava era celebrar o Eros.

<sup>70</sup> WILLER, Claudio. A cidade, os poetas, as poesias. In: CARLOS, Felipe Moisés. FARIA,  lvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da gera o 60*. São Paulo: Nankin, 2000. p. 223.

<sup>71</sup> HARO, Rodrigo. Entrevistado por Sérgio Cohn, Implacável poesia. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 302.

<sup>72</sup> D'ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória – uma trajetória poética paulistana*. Livro-reportagem. Monografia-jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008. p. 33.

[Rodrigo de Haro].<sup>73</sup>

Nasciam nas fendas urbanas as mais diversas vivências juvenis através de uma intensa procura pelo devir delinquescente ininterrupto. Roberto Piva e seus amigos protagonizavam, portanto, várias aventuras na metrópole paulistana como no seguinte episódio narrado por Willer:

[...] andávamos ali pela General Jardim, Praça da República, Avenida São Luiz. Como eu tinha carro, também saíamos pela periferia para descobrir a cidade fantasma, isso fora os porres homéricos que fazíamos. Um dos passatempos nossos era invadir o Casarão de Higienópolis.

Era uma delinquência constante o tempo todo. Esses episódios de parar o carro na porta de algum lugar e acontecer algo surreal era uma constante. Uma vez fizemos isso com uma caixinha de vinho no jipe. Fizemos alguma besteira ou o funcionário do bar achou que havíamos saído sem pagar; de repente, veio desesperado e grudou na lateral do jipe, já em movimento, quando eu estava manobrando porque havia um táxi na minha frente! Continuamos andando, mesmo com o cara grudado, aumentando a velocidade, até que o Rodrigo de Haro não teve dúvidas: pôs o braço pra fora da janela e agarrou o saco do cara pra ele se jogar no meio da São João! A turma era brava. Rodrigo de Haro e eu éramos uns maníacos.<sup>74</sup>

Esses jovens poetas também nutriam-se sobremaneira de uma vocação para um “eruditismo hedonista”, imbrincando o prazer de ler e existir. Buscava-se a vinculação da literatura e filosofia com um fundo vitalista de uma vontade apreciativa de potência jovem. Nesse sentido, as leituras coletivas, ponto fulcral desse ambiente libertário, despertavam experiências singulares.

Não havendo sanções de autores ou obras, lia-se a literatura nacional e estrangeira com igual rigor e atenção, pois a necessidade era de palavras que falassem diretamente à vida transgressora. Lia-se Rimbaud, Baudelaire, Fernando Pessoa, Nietzsche, Reich, Blake, García Lorca, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Lautréamont, Octavio Paz, Mário de Andrade, Sade, etc. Havia preferências de caráter individual. Rodrigo de Haro: San Juan de la Cruz, Jorge Luís Borges e o hermetismo alquímico. Antonio Fernando de Franceschi: Novalis e o Romantismo Alemão. Roberto Piva, Claudio Willer e Décio Bar: a geração beat e o surrealismo. Essa tendência beat-surrealista é certamente uma inflexão na obra-vida desses três poetas, sendo um acontecimento intempestivo e importante na produção literária deles e da década de sessenta. Trata-se de um fogo poético devastador, marcante e indelével para esses escritores. Voltaremos a isto adiante.

Mas essa tendência de uma literatura eletiva não era em nada estanque, pois se existia uma barreira, ela era tênue, porosa, plástica e fazia circular todas essas leituras entre esses

<sup>73</sup> D'ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória* – uma trajetória poética paulistana. Livro-reportagem. Monografia-jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008. p. 34.

<sup>74</sup> *Ibidem*. p. 14 e 37-38.

jovens. Roberto Piva era um disseminador intenso entre eles, como em seus telefonemas ao Willer: “Olha, você tem que ler a *Função do orgasmo* de Wilhem Reich!’, ‘Tem que ler *El Arco y lira*, de Octavio Paz, não deixe de ler!’”.<sup>75</sup> Essas descobertas e trocas intelectuais se materializavam em formas de convivência, em transformações subjetivas desviantes. Criava-se uma forma de particularização de um sujeito em processo, experimental, resultado de uma subjetivação, de dobras subjetivas, individuado e identitário. Isso na tentativa de produção de uma subjetividade que se quer anárquica e autônoma liberando a existência de suas amarras. Os jovens poetas transformam suas vidas contra a trágica clausura de um cotidiano sufocante e reacionário, porque intolerante e cerceador de práticas de liberdade. A respeito dessas trocas intensas e generosas, Antonio Fernando de Franceschi fala:

Fazíamos leituras de poesias, discutíamos intensamente os autores que descobríamos. Era uma coisa absolutamente natural, uma forma de convivência. Era impossível algum de nós descobrir alguma coisa importante sem comunicar e imediatamente aliciar os outros para a leitura. [...] A consolidação das experiências individuais se dava por sua socialização, que era o cimento do grupo. [...] Jamais impusemos limites à experimentação, nem tínhamos procedimentos categóricos, auto-disciplinares, porque nós éramos realmente anárquicos.<sup>76</sup>

Podemos assim afirmar que as leituras coletivas que os poetas faziam em seus encontros pela cidade ou nos bares eram acontecimentos transformadores. E a esse respeito é novamente Antonio Fernando de Franceschi quem testemunha:

[...] diria que leituras coletivas, com pessoas que tenham pontos de convergência intelectual, marcam de modo mais profundo que a leitura solitária. Na minha opinião, elas são fundamentais para a formação de um poeta. A experiência de compartilhar um objeto de reverência profunda é inesquecível. Eu participei de várias dessas leituras nos anos 1960. Uma vez, com o Piva e o Décio Bar, lemos de uma enfiada só o *Poeta em Nova York*, do García Lorca, num boteco da Alameda Gleite. [...] Também lemos San Juan de La Cruz andando pelas ruas, ou íamos à casa de um amigo [...] e íamos Sá Carneiro, Cesário Verde, Fernando Pessoa, Jorge de Lima. De repente, essas leituras entravam na nossa corrente sanguínea, e ficavam guardadas num compartimento qualquer que nunca mais se apaga da memória.<sup>77</sup>

E Roberto Piva também relata:

Nós éramos um grupo de amigos. O nosso grande trunfo era a leitura. Líamos muito. [...] encontro que tivemos naquela década, posso dizer que foi um encontro muito proveitoso, muito rico em farras, em leituras, em trocas de experiências, de bibliografias, de discos. Eu, por exemplo, ouvia muito *jazz*, ainda ouço. Então trocávamos todo tipo de informação. Aproveitávamos o saber do outro. Esse é um grupo, podemos dizer assim, que enriqueceu pela troca, pelo apreço ao outro e pelo apreço exacerbado à vida. Vivíamos intensamente. Foi uma belíssima junção de

<sup>75</sup> WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*, v. 1. São Paulo: Globo, 2005. p. 144.

<sup>76</sup> DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. Altero todo um ser pois que me movo. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 35.

<sup>77</sup> *Ibidem*. p. 36.

peças de espírito de escrever diferente, mas que congregaram a partilha da poesia.<sup>78</sup>

Existia entre esses jovens poetas uma forma historicamente marcante de uma amizade, mais precisamente de uma política da amizade<sup>79</sup>, somente possível por essa configuração urbana e cultural desses anos sessenta. Essa política da amizade pode ser analisada como “uma procura e uma experimentação de novas formas de relacionamento e de prazer; uma forma de respeitar e intensificar o prazer próprio e do amigo.”<sup>80</sup> A “dimensão ético-transgressiva da amizade”, que nascia do espaço aberto de trocas e cumplicidades, “consiste na recusa das formas impostas de relacionamento e subjetividade.”<sup>81</sup> Esses escritores mantinham uma relação agonística, não-institucionalizada de amizade no existir. Essa política da amizade estava inserida na maneira de conceber a escritura e a leitura da poesia sob o prisma de uma estética da existência.

Claudio Willer diz: “Para nós, ler Heidegger, ou de repente um puxar do bolso um poema que havia escrito e mostrar para o outro, e ao mesmo tempo fazer tudo a que tínhamos direito, não eram coisas separadas.”<sup>82</sup> Havia uma força para manter em estreito laço aquilo que era lido, escrito e vivido.

Era um esforço de dotar a vida de certo estilo, que está vinculado à busca de fazer-se outro, criar, devir, de inventar novas possibilidades de existir, de extrair práticas de liberdade, do cuidado de si, ou seja, fazer da vida uma obra de arte: uma estética da existência.<sup>83</sup> Isso leva a pensar historicamente esse período na perspectiva das experimentações desses escritores que inventaram suas formas de resistência e insubmissão às formas de subjetividades cristalizadas e reacionárias. Poetizava-se o cotidiano e escrevia-se poesia para “ser diferente do que se é”, sabendo que há “uma modificação de sua maneira de ser que se busca através do fato de escrever”.<sup>84</sup> E a cidade, em meio às suas transformações, proporcionava o surgimento de novas possibilidades de vida e a produção no espaço urbano de regras facultativas “ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência

<sup>78</sup> PIVA, Roberto. Roberto Piva: a vida iluminada pelo verbo. In: *Agulha Revista de Cultura* nº 69. Fortaleza, São Paulo – mai./jun./jul. de 2009. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag69piva.htm>. Entrevistado por Marcos Vasques. Acesso: 04/07/2009.

<sup>79</sup> Cf. ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

<sup>80</sup> Idem. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999. p. 150.

<sup>81</sup> Ibidem. p. 170.

<sup>82</sup> WILLER, Claudio. Entrevistado por Roberto Piva, Meditações de emergência. In: *Agulha Revista de Cultura* nº 34 - Fortaleza, São Paulo – mai. 2003. Disponível em: <http://www.revista.agulha.com.br/ag34willer.htm>. Acesso em: 20/05/2008.

<sup>83</sup> Cf. PAIVA, Antonio C. S. A política da dobra e cuidado de si ou o Foucault deleuziano. In: DANIEL, Lins (Org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

<sup>84</sup> FOUCAULT, Michel. Arqueologia de uma paixão. In: *Ditos e escritos, estética: literatura e pintura, música e cinema*, (v. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 407.

ou estilos de vida”.<sup>85</sup> Buscavam-se somente as experiências delirantes pela urbe. Destruir o moralismo presente numa São Paulo que ainda se insurgia contra sua província encravada no seu coração urbano.

Os anos cinquenta e sessenta marcam a emergência histórica de uma cultura jovem nas sociedades urbanas modernas. A juventude, tal como a conhecemos, é uma invenção recente na história, ela não tem mais que cem anos: é uma fabricação do século XX e do mundo pós-guerra em meio à mídia, à educação formal e à vida urbana nascente. No século XX, a juventude deixou de ser um simples espaço de transição para o ápice da existência, que era a vida adulta. Como nos esclarece Massimo Canevacci:

Os jovens como faixa etária autônoma da modernidade nascem entre os fios que os ligam à escola de massa, à mídia, à metrópole. *Escola, mídia e metrópole constituem os três eixos que suportam a constituição moderna do jovem como categoria social.* Dos anos 1950 em diante, esse cruzamento configura o fenômeno da cultura juvenil que oscila desde logo entre subcultura e contracultura, entre integração e conflito.<sup>86</sup>

Roberto Piva e seus amigos são atravessados por essa condição histórica em que o lugar de sujeito “jovem” desencadeou uma revolução cultural, pois aqui também nasce a idéia do “poder jovem” como agente histórico futuro de transformações sociais sempre radicais. E o cinema se destaca com uma profusão de arquétipos: “jovem rebelde” (a exemplo de James Jean)<sup>87</sup>, “jovem sem causa”. Corpos juvenis que varrem o mundo urbano com sua cultura de consumo, improdutiva e estética.

Portanto, a estética da existência na cidade construída por Roberto Piva, Claudio Willer, Roberto Bicelli, Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar e demais que gravitavam no entorno pode ser vislumbrada na sua relação de sincronia que essa rebelião jovem, periférica e paulistana estabelecia com outras formas de contestação que ocorriam naquele momento da história. Entre 1950 e 1970, “afirma-se de modo sutil, descentralizado, informal e implícito um tipo de galáxia juvenil transnacional, que segue com paixão e competência o que acontece de novo nos vários laboratórios juvenis.”<sup>88</sup>

O mundo, àquele período, estava dividido entre stalinismo e macarthismo em meio à “guerra fria”. E o inconformismo da juventude, que nesse instante da história se inventava

<sup>85</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992. p. 123.

<sup>86</sup> CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005. p. 23.

<sup>87</sup> Cf. BIVAR, Antonio. *James Jean: o moço da capa*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>88</sup> CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005. p. 27.

enquanto poder de rebeldia, buscava uma terceira margem para respirar um ar libertário. Foi assim na França com o existencialismo, que negava os valores burgueses e a racionalidade. Os jovens britânicos rebeldes e irados da geração *Angry young man*, os beats da juventude norte-americana. E todo esse meio cultural contestador tem sua culminância na atmosfera contracultural do final da década de sessenta.<sup>89</sup> E a transgressão urbana desses novos poetas paulistanos não deve ser entendida longe dessa ambientação histórica que atravessa suas próprias subjetividades.<sup>90</sup>

## 2 O dever de uma “periferia rebelde”<sup>91</sup>

Roberto Piva e seus companheiros, os jovens poetas de que tratei até aqui, formaram, de maneira mais intensa na década de sessenta, sem ambições de movimento estético cristalino e regulador, a “periferia rebelde”: confraria libertária, anárquica e rebelde. Ao longo do tempo também se somaram a eles Raul Fiker, Juan Hernandez, e artistas plásticos como Maninha e Guilherme de Faria.

A “periferia rebelde” é um “subgrupo” de uma geração maior e heterogênea de poetas conhecidos como “novíssimos”, “jovens escritores que se reuniram em São Paulo em torno da publicação da *Antologia dos novíssimos*, em 1960.”<sup>92</sup> O lançamento dessa *Antologia* ficou a cargo do editor de livros Massao Ohno, que realizou um trabalho de efervescência cultural que consistia em tirar do ineditismo uma variedade de escritores – não só de poesia – que buscava firmar-se nas artes naquele início dos anos sessenta. Com escritório e oficina funcionando na Rua Vergueiro 688, Massao Ohno era um ponto de articulação desse contexto para onde convergiam escritores como Álvaro de Alves Faria, Carlos Felipe Moisés, Lindolf Bell, João Ricardo Penteado, Clovis Beznos, etc.

<sup>89</sup> Cf. WILLER, Claudio. Entrevistado por Floriano Martins. Claudio Willer: evocações de uma unidade do pensamento. In: *Agulha - Revista de cultura* n° 31 - Fortaleza, São Paulo – dez./2002. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42faria.htm>. Acesso: 16/05/2008.

<sup>90</sup> Cf. também a respeito de uma cultura jovem emergente Eric Hobsbawm, *Revolução cultural*. In: *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 314-336.

<sup>91</sup> Expressão usada primeiramente por Claudio Willer para marcar uma diferença interna, baseada em parte em uma influência beat-surrealista, dentro da geração de novos poetas paulistas do início dos anos sessenta, do qual ele e seus amigos fazem parte. Posteriormente, os termos são retomados em uma dissertação de mestrado escrita, na área de teoria literária, por Thiago de Almeida Noya, em um estudo que é um esforço inicial e essencial para pensar esse grupo de poetas do qual Willer, Piva e amigos fazem parte. E esse rizoma pode certamente ser também tomado como um aberto diálogo com essa dissertação. Cf., como foi respectivamente mencionado: WILLER, Claudio. “A cidade, os poetas, as poesias.” In: CARLOS, Felipe Moisés; FARIA, Álvaro Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000; NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.

<sup>92</sup> DE FRANCESCO, Antônio Fernando. Notas de um percurso. In: MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991. p. 62.

Esse plano contextual pode ser reconhecido se vemos que sem “editor, não há geração literária”, e a iniciativa de Massao Ohno, que vendia livros de poesia por assinatura, “obteve resultados porque encontrou um ambiente favorável, constituído por pessoas que se reuniam e tinham uma ligação com a poesia.”<sup>93</sup> A esse respeito é esclarecedor o seguinte comentário de Antonio Fernando de Franceschi:

Assim foram sendo conhecidos os trabalhos de Celso Luís Paulini, Paulo del Greco, Roberto Piva, Carlos Felipe Moíses, Claudio Willer, Renata Pallotini, Eduardo Alves da Costa e muitos outros, que encontraram em Massao Ohno a coragem necessária para tirar aqueles jovens do silêncio, mesmo às custas de edições que circulavam pouco além da esfera das relações pessoais dos próprios autores. Sem Massao Ohno a poesia novíssima não se teria editado, como não teria vindo à luz, pode-se dizer, grande parte da produção inicial dos jovens poetas de São Paulo nos últimos 30 anos.<sup>94</sup>

Como disse, essa constelação de autores “novíssimos” possuía um ecletismo de base em suas mais variadas influências literárias de formas de escrever e não constituía um movimento unitário ou um bloco sob a forma de uma escola literária.<sup>95</sup> A respeito de todos esses poetas, podemos dizer que “não eram, nem formalistas, nem conteudistas; nem militantes ortodoxos, nem trancafiados em suas torres de marfim”.<sup>96</sup> Também podemos falar apenas em frações dentro dessa geração com afinidades latentes.<sup>97</sup>

Essa mesma riqueza na diversidade gera um vazio cronológico, pois existe uma ausência de data e um sentido aglutinador que colocam essa geração dos “novíssimos” num ponto temporal reconhecido e assimilável na história da literatura: “modernistas de 22”, “geração de 45”, “concretismo de 56”, “tropicália 68”, “marginália 73”, etc. Para um dos poetas dessa geração, Carlos Felipe Moisés, isso ocorre em razão de uma grande zona de afinidade e interesse que há entre os “novíssimos” e o que foi produzido pelas gerações contemporâneas e anteriores a ela, “por isso é como se não existisse”.<sup>98</sup> Caberia, portanto, aos historiadores e críticos literários, explorar as variadas vozes da geração dos “novíssimos”, não

<sup>93</sup> WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v. 1) São Paulo: Globo, 2005. p. 147.

<sup>94</sup> Cf. DE FRANCESCHI, Antonio Fernando. (1991. p. 62).

<sup>95</sup> Para um esclarecimento sobre as tendências internas na geração dos “novíssimos” ver NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.

<sup>96</sup> Cf. WILLER, Claudio. (2000. p. 227).

<sup>97</sup> Interessante notar a ausência de referências aos “novíssimos” nas obras centrais sobre a história da literatura nos anos sessenta e setenta: PEREIRA, Carlos Alberto M. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981; HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960 – 70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

<sup>98</sup> MOISÉS, Carlos Felipe. A folha em branco. In: MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991. p. 97.

para impor um lugar institucionalizado na linha cronológica da história da literatura, mas, talvez, para mostrar sua riqueza e contribuição para a literatura.<sup>99</sup>

## 2.2 A celebração da política da amizade como diferença dos *não-iguais*

Como citado anteriormente, a “periferia rebelde” era uma fração ou “subgrupo” dos “novíssimos”. Os poetas que compunham essa confraria anárquica podem ser caracterizados em parte por “diferentes graus de afinidades com o surrealismo e a Geração Beat”.<sup>100</sup> Mas embora esse seja, talvez, uma dos sentidos para onde convergiam a formação da “diferença literária” dessa confraria, isso não significava que do ponto de vista da escrita não houvesse a liberdade plena e particular, pois, como dissemos, tratava-se de uma relação de convivência que passava pela política da amizade de singularidades que deslizam e se tocam sem ser reduzidos a uma identidade comunal aprisionadora. É o caso – a título de exemplo apenas – de Rodrigo de Haro e Antonio Fernando de Franceschi.

Para Haro, “o poeta é um obstinado furioso”, e a poesia é a “suprema elaboração do verbo”. A matéria poética selvagem, sendo visceral e um evento de espanto, é anterior a qualquer “experimento intelectual”, pois o artesão do verbo cria no labor seus simulacros e passes mágicos. O ato de escrever se assemelha a um rito que restitui a condição primordial do ser no ser da linguagem: “palavras /são anéis fatais”.<sup>101</sup> Existe assim uma nostalgia da substância primeira, por isso, para a memória plástica do poeta existe sempre um mais além para ser buscado. E isso também pode ser visto na sua produção pictórica, pois ele também é artista plástico. E, no plano modular e volátil das cores e formas, as obsessões e temas seguem a da arte poética ao se conjugarem e comunicarem.

O poeta, para Haro, vela sobre cifras e símbolos no mundo de maneira que ele, desse modo, se liga à tradição hermética da poesia. Por isso a sua preferência essencial por San Juan de La Cruz ou Swendenborg. A estranheza e o mistério compõem a poesia de Haro onde o mundo é um movimento espelhado em que as formas se perdem e se correspondem. Como em seu poema “Partida” do livro *Pedra elegíaca* de 1971:

Dormirei nas fendas da rocha.  
Acordarei antes do dia

<sup>99</sup> Para o estudo dessa geração, além das diversas obras literárias e entrevistas ou depoimentos, conf. LYRA, Pedro. (Org.). *Sincretismo: a poesia geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995; OHNO, Massao. (Org.). *Antologia dos novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1961; MOISÉS, Carlos Felipe. FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000; NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.

<sup>100</sup> Cf. WILLER, Claudio. (2000. p. 227).

<sup>101</sup> HARO, Rodrigo. *Amigo da labareda*. São Paulo: Massao Ohno, 1991. p. 71.



os silêncios fechados a minha volta  
 sete silêncios coloridos  
 outras sete batidas de bigorna  
 sete pássaros do estrangeiro.  
 Na cela luminosa  
 não vejo um espelho  
 só vejo a bilha fria  
 da manhã do mundo.  
 A subida do mundo  
 pede exata estratégia.  
 Eu subirei por caminhos maliciosos  
 o vento da estrela será meu guia  
 dormirei nas fendas da rocha.  
 Acordarei antes do dia.<sup>102</sup>

Nos interstícios da rocha, no seio mais precioso, o poeta se aproxima do fogo primordial, se transformando no amigo da labareda: ele se torna testemunha desse sopro uno e múltiplo. Embora Rodrigo de Haro não encontre sua fonte literária na geração beat, que tanto marcou seus amigos, ele compartilha com essa a recusa à racionalização do fazer poético e da vida.<sup>103</sup> Haro, poeta artesão alquímico e místico, abre-se a uma revelação: “O artesão deve ser fulminado pelo relâmpago cada vez, ao terminar o poema” e somente “assim o poema se ergue luminoso: com a morte do artesão arrebatado pela exaustão do coito. Só assim o poeta sobrevive, só assim o artesão pode recomeçar.”<sup>104</sup>

A lapidação do verbo refaz o mundo por meio de aparições e visões: “não vejo um espelho / só vejo a bilha fria / da manhã do mundo.” Há epifanias próprias desse poeta cercado de arcanos da palavra reveladora que desarticula o cosmos. Essa palavra revelada do poema, para Haro, só precisa ser polida, desbastada num trabalho operacional impassível que se segue após a revelação do relâmpago.

Contudo, a afirmação em Haro do poeta como alquimista o coloca em paralelo com certa preocupação dos surrealistas com esse tema. Afirmo isso ao ver que

o pensamento surreal reconhece as convergências profundas entre poesia e alquimia, ambas perseguindo o desígnio comum em, pelo menos, três níveis: na preocupação em remontar a matéria original do mundo e da linguagem; na operação de transformar as substâncias do universo e do verbo; e no trabalho de interpretação através da grade inesgotável das analogias, chave de todo ato de decifração.<sup>105</sup>

<sup>102</sup> MOISÉS, Carlos Felipe; FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000. p. 85-86.

<sup>103</sup> Contudo, Rodrigo de Haro diz que apenas algo de Allen Ginsberg o interessou. Cf. HARO, Rodrigo. Entrevistado por Sérgio Cohn, *Implacável poesia*. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004.

<sup>104</sup> Idem. p. 304.

<sup>105</sup> MORAIS, Eliane Robert. *Corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 77.

Ao acompanhar a obra de Rodrigo de Haro, existirá de maneira persistente um ou outro desses temas caros ao surrealismo, ou mesmo todos eles. O “ponto infinito” pensado pelo surrealista André Breton também faz parte do “mote” poético de Haro. Como é o caso da busca da superação das contradições entre passado, presente e futuro pelo poeta. Sobre a “grade inesgotável de analogias” é preciso dizer que é um ponto de grande convergência entre o surrealismo e o pensamento desse poeta artesão que vive à soleira do mago.

Em Haro há momentos em que cada ponto chama outro que o contém no pulular do cosmos: “O pequeno Deus-Sapo dança / Na plataforma mais alta / Sobre uma pirâmide de corações.”<sup>106</sup> Nesse sentido, o Swendenborg, apreciado por Haro, se junta a alguns poetas que influenciaram os surrealistas nesse tema da analogia: Rimbaud da “alquimia do verbo” ou o “demônio da analogia” em Mallarmé.<sup>107</sup>

Mas existe ainda outro ponto que aproxima Rodrigo de Haro e o surrealismo – incluindo agora a geração beat. Trata-se do inconformismo e a insubmissão que o fazer poético suscita na existência para ele. Na sua poesia-vida há a recusa da ordem profana e utilitária do mundo, reduzidos que estamos a uma pobre vivência sem encantamento.

O mundo racional se recusa a ver que a “poesia é um exercício de fatalidade e prepotência”, saber que na “verdade somente a poesia existe”.<sup>108</sup> Assim o poeta é um libertário, um solitário, mas também um religioso que impregna “as coisas com a presença de Eros, produz a irrupção da magia no cotidiano.”<sup>109</sup> E, enquanto religioso, o poeta místico é igualmente um herético inconformado que se volta para o homem nos desejando deuses. É preciso então dotar a vida de poesia, de inventar uma estilística da existência. Abrir um mundo mágico-poético que se comunica com a vida numa estética da existência.

Conforme mostrado acima, Piva, Haro e seus amigos se recusam a pensar a atividade poética e seu “eruditismo hedonista” como uma esfera separada da vida. Segundo Claudio Willer, o poema de Haro “Os mergulhadores” do livro *O amigo da labareda* é emblemático ao demonstrar a feição da união poesia-vida:

As Vozes claras dos mergulhadores displicentes  
Repudiam a ordem ondulante  
Do Tempo.  
As vozes douradas dos mergulhadores  
Do Miramar  
Circulam fervorosas

<sup>106</sup> HARO, Rodrigo. *Amigo da labareda*. São Paulo: Massao Ohno, 1991. p. 23.

<sup>107</sup> No próximo rizoma paranóico será realizado um aprofundamento sobre o pensamento analógico e a imagem poética.

<sup>108</sup> HARO, Rodrigo. Implacável poesia. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 303.

<sup>109</sup> Ibid. p. 306.

Ásperas  
E golpeiam as colunas os rochedos  
Assim praticando a regeneração do mundo

A recuperação da semente  
Que irradia agora longe da cena pretérita  
Arrastando  
Riso e músculo refletido  
Espuma áurea de riso e dança cósmica. (...) <sup>110</sup>

Nesse texto, o “mergulho” está para o “fazer poético” assim como os “jovens mergulhadores” para os poetas, como uma metáfora. Desse modo, Haro “mostra sua atividade como rebelião, insubmissão contra uma realidade ilusória fundada no tempo linear (embora ondulante), buscando outro tempo, ‘illo tempore’, primordial e originário.”<sup>111</sup>

A palavra, signo alquímico, desloca o mundo e o corpo: “Depois de ler sua primeira estrofe de Dante, nenhum homem será o mesmo.”<sup>112</sup> E essa poesia-vida pode ser assim entendida nas palavras de Haro: “Você só está vivo quando vive poeticamente. Viver poeticamente e fazer o poema, conviver com os anjos. Fazer demanda astúcia. Respirar demanda astúcia, respirar o poema demanda astúcia, é risco de vida.”<sup>113</sup>

Essa insubmissão do herege, ao dar à vida a poesia, está também presente em um poema seu de 1961, do livro *Trinta poemas*, de título “O farsante”:

Pássaro sou. Nenhum só nome tenho.  
Com minha capa informe  
assomo e assusto  
à porta dos camarotes.  
No bojo dourado do teatro,  
qualquer lugar é um bosque  
para meu rancoroso canto.  
Minha mão enluvada  
aqui e ali aparece  
nas cancerosas frisas  
e todos empalidecem

enquanto no palco  
uma gorda cantora  
se despluma.<sup>114</sup>

O poeta voa, assoma, pássaro que é, segue de capa a assustar na porta dos camarotes. Inconformado, ele espalha seu rancoroso canto contra o mundo. Haro não aceita o mundo tal como é, e, nessa recusa, ele intensifica seu desejo de rebelião. E novamente damos a palavra a

<sup>110</sup> HARO, Rodrigo. *Amigo da labareda*. São Paulo: Massao Ohno, 1991. p. 54.

<sup>111</sup> WILLER, Claudio. Posfácio. In: *Amigo da labareda*. São Paulo: Massao Ohno, 1991. p. 106.

<sup>112</sup> HARO, Rodrigo. Entrevistado por Sérgio Cohn. Implacável poesia. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 306.

<sup>113</sup> *Ibidem*. p. 303.

<sup>114</sup> MOISÉS, Carlos Felipe; FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000. p.29.

ele: “Sou por formação e temperamento, solidário e próximo destes perdedores da História, da melancólica história contemporânea brasileira, tão aviltada pelo ufanismo tecnocrático-globalizante-pós-tudo.”<sup>115</sup>

Essa existência artista surge também da vida incomparável que nasce do caminhar subversivo da cidade. Na São Paulo do início dos anos sessenta, como mostramos, Haro se perde pelos espaços feéricos da urbe, ao lado de Piva, Willer ou Antonio Fernando de Franceschi. Rodrigo de Haro com seu terno, sua cruz templária e sua barba. Seu corpo mesmo fala de sua recusa, “pois é fluido / demais e não ocupa / verdadeiro espaço / nem da roupa que o veste”, a corporeidade “sempre foge e tropeça / em sua malícia”.<sup>116</sup> A sua própria poesia trabalha a cidade como ausência do maravilhoso<sup>117</sup>: “É preciso reinventar as cidades, lugares para acampar, levantar cenários”.<sup>118</sup>

E quanto a Antonio Fernando de Franceschi? Ele observa algo e desenha. E observa o observado no desenho de observação. É preciso ver no ver-se. E depois “escreve” o que desenhou. Busca reduzir uma linguagem a outra: “palavra como linha / linha como cor / cor como plano / plano como dor / dor como cor / cor como plano / plano como linha / linha como palavra.”<sup>119</sup> Nesse exercício ele esbarra sempre em um impossível. Isso ocorre porque, para de Franceschi, a expressão poética é uma experiência temporal. Mesmo Proust e o haikai se ligam na dimensão temporal da linguagem das palavras. O desenho se abre ao olho em todo o seu esplendor em uma instantaneidade, mas a poesia, como a música, requer o tempo para que ela exista: poesia é no tempo. E essa é uma perspectiva cara a esse poeta, é um de seus motivos poéticos.

Ao jogar com essas duas dimensões, de Franceschi sonda os mistérios e os limites do modo humano de perceber o mundo. As duas esferas irredutíveis mostram, de um lado, a fenda na palavra que se ergue no Tempo, e, de outro, o desenho que se inscreve no Espaço. Disjunção entre ver e falar. Equivocidade entre o olho que vê e a palavra que diz.<sup>120</sup> Isso pode ser percebido no poema “Desenho de observação II”:

se me movo  
altero todo um Ver:  
ângulos  
e o sol batendo nos esquadros:

<sup>115</sup> Cf. Haro (2004, p. 308).

<sup>116</sup> HARO, Rodrigo. *Amigo da labareda*. São Paulo: Massao Ohno, 1991. p. 90.

<sup>117</sup> O que o liga novamente aos surrealistas, como veremos adiante, especialmente ao “Nadja” de André Breton.

<sup>118</sup> Entrevistado por COHN, Sérgio. Implacável poesia. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 309.

<sup>119</sup> DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. *A olho nu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 25.

<sup>120</sup> Cf. Idem. Notas de um percurso. In: MASSI, Augusto. (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.

corrijo para quarta  
a floração:  
risca a pomba um horizonte  
e arrisco dizer

olhar requer  
o Necessário:  
em sumo risco  
Ser <sup>121</sup>

Este poema pertence ao livro, de sugestivo título, *A olho nu*. Mas o que se desnuda no olho? A palavra. A linguagem do poema, rara, em uma espécie de economia da palavra, parece desejar desaparecer para dar lugar ao desenho. No entanto, isso é impossível, pois a palavra necessita ser, na sequência de seu existir, letra por letra, signo por signo. Por isso, Antonio Fernando de Franceschi recusa o empreendimento da poesia concreta, que lhe foi contemporânea. E vislumbra dialeticamente nesses formalistas os seus contrários.

Os concretistas exploram o espaço em branco da página, à semelhança de um “quadro”, como uma estrutura poético-ideogrâmica na intenção de ter como resultado uma linguagem em que o “olhouvido ouvê.” <sup>122</sup> O poema concreto espaciotemporal é acústico, ótico e espacial: o “verbivocovisual” inspirado em James Joyce. As soluções poéticas que os concretistas buscam são, *em última instância* pelo menos, puramente gráficas. Elaborar-se uma sintaxe e um mundo de estruturas verbais: o poema comunica formas-conteúdos.

Mas, sob o prisma das ideias de Antonio Fernando de Franceschi, isso só resulta ingenuamente em um impasse, que é vivido negativamente para os concretistas. Inicialmente, eles exploram somente a disposição das palavras na página como os conhecidos poemas “coca-cola” de 1957, de Décio Pignatari, e “ovonovelo”, de Augusto de Campos, criado em 1956. <sup>123</sup> Mas, por não jogar livremente com o impasse da palavra poética, como faz de Franceschi, eles rompem os limites temporais da poesia. No intuito de alcançar artisticamente Piet Mondrian, os concretistas rompem com a irredutibilidade da poesia. Em outras palavras: não há jogo de fronteiras, de borda e do irredutível temporal da palavra poética, existe já um passo para o outro lado que é o espaço.

É o caso da radicalização da conquista das formas espaciais do poema empreendida por Décio Pignatari e Luís Ângelo Pinto no manifesto “nova linguagem, nova poesia” de

<sup>121</sup> DE FRANCESCHI, Antonio Fernando. *A olho nu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 29.

<sup>122</sup> PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto; HAROLDO, Campos. DÉCIO, Pignatari. Plano-piloto para a poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 69.

<sup>123</sup> Cf. SIMON, Lumna Maria. DANTAS, Vinicius de Ávila. *Poesia concreta: seleção de textos, estudos biográficos, histórico e crítica*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

1964. Trata-se da criação do poema-código ou poema-semiótico, que inventa signos visuais e auditivos bem como novas regras sintáticas aplicáveis. É uma nova linguagem em que “o ideograma deve ser projetado e construído racionalmente”.<sup>124</sup> Assim nascem, no mesmo ano, os poemas “Agora!” e “Pelé”, que são construídos em códigos, cujos decifradores são de antemão apresentados<sup>125</sup>. Nessa radicalização há uma tentativa de atenuar esse salto para fora do caráter temporal da poesia, pois eles afirmam: “Não temos, contudo, a pretensão de afirmar que estejam esgotados os recursos criativos em qualquer uma das linguagens já existentes. Queremos, isto sim, mostrar possibilidade de criação de novos conjuntos de signos, novas sintaxes.”<sup>126</sup>

Já em 1968, surgira o *Exercício findo*, de Décio Pignatari, com os poemas “Cr\$isto é a solução” e “Stéle pour vivre n° 4”.<sup>127</sup> Este último é um poema cuja criação “central” é uma mão, que, no seguir das páginas, logo se transforma em chave, depois em pênis, em seguida em cachimbo invertido, em gorro, em xícara, e por fim em canhão. Na perspectiva que extraí de Antonio Fernando de Franceschi, essa forma de criação resulta em uma posição negativa e vazia.

Para Antonio de Franceschi, é menos o Pound ou o Joyce dos concretistas, mas William Blake, por exemplo, que mostra a relação irredutível e positiva, entre pintura e poesia, espaço e tempo, porque há uma “diferença entre preocupação com a linguagem e o formalismo”, pois essa atenção com a palavra é o “esforço que o poeta deve fazer para exprimir melhor os termos em que a sua poesia se declara” em um equilíbrio entre tema e forma.<sup>128</sup> Mas é preciso marcar melhor o papel dos concretistas – e do formalismo em geral – na paisagem literária brasileira dos anos sessenta e setenta para entendermos o lugar, ou o não-lugar, da “periferia rebelde”, e de Roberto Piva em particular. Por isso retomaremos esses pontos de divergências aprofundadamente mais adiante.

Durante duas décadas – 1960 e 1970, de Franceschi não transformou em livro sua produção literária. Sua primeira obra publicada é *Tarde revelada*, de 1985. E, mesmo com a expressão poética dos anos oitenta diferente das duas décadas anteriores, momentos profundamente sombrios e traumáticos, esse poeta traz consigo toda a recusa do formalismo

<sup>124</sup> PIGNATARI, Décio. PINTO, Luís Ângelo. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto; HAROLDO, Campos. DÉCIO, Pignatari. Plano-piloto para a poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 223.

<sup>125</sup> PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. (1950-2000). São Paulo: Ateliê, 2004. p. 167-169.

<sup>126</sup> Idem. PINTO, Luís Ângelo. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto; HAROLDO, Campos. DÉCIO, Pignatari. Plano-piloto para a poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 223.

<sup>127</sup> PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. (1950-2000). São Paulo: Ateliê, 2004. p.167-169.

<sup>128</sup> DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. Altero todo um ser pois que me movo. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 39.

predominante no período de sua “formação literária” nos anos sessenta e setenta.<sup>129</sup> E isso é significativo de sua participação no inconformismo próprio da “periferia rebelde”, pois esses exercícios com desenhos e poesia lhe devolvem a ideia essencial, semente de sua “diferença literária”, “de que a vida é maior que a arte.”<sup>130</sup>

E, mesmo que a ruptura beat-surrealista não tenha marcado a produção poética de Rodrigo de Haro e Antonio Fernando de Franceschi profundamente, esses dois poetas acompanharam Piva e demais, nas experimentações jovens da “periferia rebelde” pela cidade. Pois a política da amizade periférica rebelde não construiu um fundamento de iguais, mas libertou diferenças intensivas que se tocavam abertamente. Leram, discutiram e sonharam com seus cúmplices a existência beat e os delírios surreais. Sondaram os espaços urbanos buscando revolucionar não somente a poesia, mas a própria vida.

## 2.2 Um acontecimento intempestivo: o beat-surrealismo

Por isso é necessário pensar esse acontecimento intempestivo, esse rachar de palavras e coisas, que é a assimilação do surrealismo e da geração beat por esses jovens poetas nesse começo da década de sessenta. Como referido anteriormente, essa influência do beat-surrealismo será forte e intensa principalmente na vida-obra de Roberto Bicelli, Décio Bar, Claudio Willer e Roberto Piva. É preciso marcar melhor então alguns aspectos desse contato e transformação ocorridos nesse encontro dos poetas com essas duas vanguardas. A começar pela literatura beat.<sup>131</sup>

A geração beat, movimento literário, artístico e comportamental, que surgiu nos EUA na década de cinquenta, de ampla repercussão, chegou ao Brasil primeiro através de notícias da imprensa, especificamente nos suplementos literários dos grandes jornais de circulação. Por isso é preciso entender que esses meios de divulgação das artes e da vida cultural tiveram um papel importantíssimo nos debates literários no final dos anos cinquenta e início dos anos

<sup>129</sup> É importante aqui dizer que Antonio Fernando de Franceschi pode, de certo modo, se colocar em par com os neoconcretos (1957-1961) na ideia do poema como tendo uma existência temporal. Os vanguardistas dizem: “A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa.” In: GULLAR, Ferreira et al. Manifesto Neoconcreto. In: *Catálogo da 1ª exposição neoconcreta*. Fac-similar da edição 1959. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 4. Mas nem por isso a ideia de tempo e espaço são as mesmas para de Franceschi e os neoconcretos, pelo contrário, divergem.

<sup>130</sup> DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. Altero todo um ser pois que me movo. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 38.

<sup>131</sup> As considerações que se seguem não têm em momento algum a pretensão de apresentar ao leitor, mesmo que sumariamente, o surrealismo e a geração beat. Buscamos apenas colocar em foco certos aspectos dessas vanguardas que, pensamos, são pertinentes para a discussão do objeto em estudo. Para maiores esclarecimentos sobre a literatura beat e surrealista, conferir as obras contidas na bibliografia.

sessenta, como é o caso do “Suplemento Literário do Estado de São Paulo” e do “Caderno B do Jornal do Brasil”.<sup>132</sup>

Roberto Piva recebia notícias da beat através dos amigos Thomas Souto Corrêa, jornalista, e Wesley Duke Lee, artista plástico. Willer “havia achado *Os vagabundos iluminados* e *On the road – pé na estrada*, em uma boa livraria de pocket-books.”<sup>133</sup> Contudo, o ano de 1961 foi certamente decisivo para que esse encontro se solidificasse. Nessa data, Piva fez com que viessem livros beats de São Francisco das editoras City Light Books, de Lawrence Ferlinghetti, e da New Directions Paper-backs. Logo Piva desembarcou no apartamento de Willer, no Viaduto Major Quedinho, com uma pilha de livros: Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Philip Lamantia e mais coletâneas. Sucederam-se sessões em que eles passaram o tempo a desvendar e traduzir os textos beats.

O impactante encontro desses poetas da “periferia rebelde” com a literatura beat pode ser entendido em vários pontos consequentes. Primeiramente observa-se que a geração beat produzia uma literatura em íntima ligação com a vida. Contra toda uma vaga formalista predominante naquela época, essas obras eram uma forma radical de revolução comportamental. A literatura beat desejava ser, antes de tudo, rebeldia, e mesmo “um estilo de vida”.<sup>134</sup> A palavra e o corpo deveriam, para os beats, ser igualmente transformados. A poesia beat era acompanhada de problemas com a polícia, viagens, álcool, drogas, orgias, cenas rebeldes em um empenho de revolucionar a própria forma de existir.

Para os beats, era necessário escrever sobre si mesmo, para se fazer diferente do que se é. Havia “desejo de restituir à poesia uma qualidade sanguínea.”<sup>135</sup> Era a invenção de um poeta-obra-de-arte, como quis o beat Gregory Corso, falando em 1966:

A poesia e o poeta são inseparáveis: não posso escrever sobre poesia sem escrever sobre o poeta. Na verdade eu, como poeta, sou a poesia que escrevo.  
Eu escrevo do alto da minha cabeça, e escrever dessa forma significa escrever honestamente.  
É o poeta hoje, e não o poema, que deve se transformar em obra de arte, que deve ser perfeito e amável. O tempo exige que o poeta – isto é, o homem – seja tão autêntico quanto um poema. E isso está acontecendo, os poetas são seus poemas.<sup>136</sup>

<sup>132</sup> Cf. PEREIRA, Carlos Alberto M. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 39; WILLER, Claudio. A cidade, os poetas, as poesias. In: CARLOS, Felipe Moisés. FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000. p. 221.

<sup>133</sup> WILLER, Claudio. Beat Brasil. In: *Geração beat*. Porto Alegre: L & PM, 2009. p. 114.

<sup>134</sup> FROÉS, Leonardo. Histórias beats. In: BIVAR, Antônio et ali. (Org.). *Alma beat*. Porto Alegre: L & PM, 1984. p. 11.

<sup>135</sup> Ibidem. p. 13.

<sup>136</sup> CORSO, Gregory *apud* FROÉS, Leonardo. Histórias beats. In: BIVAR, Antônio et al. (Org.). *Alma beat*. Porto Alegre: L & PM, 1984. p. 13-14.



Vemos, portanto, em suas obras “textos que falam do que eles estavam vivendo; nas suas biografias, vidas coerentes com suas ideias, suas visões de mundo e concepções literárias.”<sup>137</sup> A beat era, sobretudo, sem separar uma esfera da outra, uma subversão da palavra e do corpo, da literatura e da vida. Como no verso de Ginsberg: “nós não somos nossa horrorosa locomotiva sem imagem empoeirada e arrebatada, por dentro somos todos girassóis maravilhosos.”<sup>138</sup>

Na criação e inovação poética, a beat legou uma escrita leve, pulsante, livre, alucinante, que desfazia a relação formal com as palavras. É o caso da *Prosa espontânea* de Jack Kerouac – um dos grandes nomes do movimento ao lado de Ginsberg – que buscava “criar uma música da linguagem análoga à improvisação jazzística, com longos trechos de pura poesia em prosa.”<sup>139</sup> Além da escrita de William Burroughs baseada no *Cup up*: uma forma experimental de criação literária que “recorta teipes ou páginas de uma narrativa convencional e joga com justaposição de frases, sentenças, palavras, em uma nova ordem, que funciona como subversão da linguagem original.”<sup>140</sup> Ou mesmo a poesia de Ginsberg, devedora de Walt Whitman, extremamente visionária, delirante com acurado trabalho com a prosódia, incorporando, por exemplo, os ritmos do bop e a fala cotidiana com suas gírias.

O que pode entrar em destaque aqui é fundamentalmente a liberdade de experimentação literária sem o recurso da racionalização na criação. A escrita tinha uma forma livre de expressão literária. Os meios de criação de que falei têm em comum os meios espontâneos de invenção artística. É preciso ainda dizer que a poesia beat ousou retomar a tradição da rebelião romântica e do poeta maldito e, principalmente, aquele que diz “Eu” na sua escrita. Uma forma de ser escritor literário que não se conforma com o mundo estabelecido dos valores, e aos estereótipos que paralisam a vida e sufocam o sujeito.<sup>141</sup>

A beat entrou na vida-obra de Piva e seus cúmplices com uma força sísmica sem precedentes. Aqui um recurso de nomeação direta por parte da literatura beat, ao tratar de acontecimentos e aventuras, levou os poetas da “periferia rebelde” a sentir nos textos uma forma de “identificação” muito intensa. Como diz Willer, esses textos “apresentavam uma correspondência com episódios” que eles mesmos haviam “presenciado ou vivido (e com o

<sup>137</sup> WILLER, Claudio. Beat e a tradição romântica. In: BIVAR, Antônio et al. (Org.). *Alma beat*. Porto Alegre: L & PM, 1984. p. 29.

<sup>138</sup> GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L & PM, 2006. p.56.

<sup>139</sup> WILLER, Claudio. Beat e a tradição romântica. In: BIVAR, Antônio et al. (Org.). *Alma beat*. Porto Alegre: L & PM, 1984. p. 40.

<sup>140</sup> BIVAR, Antônio. Alma Beat & Anos 80. In: *Alma beat*. Porto Alegre: L & PM, 1984. p. 135.

<sup>141</sup> Sobre a geração beat cf. ainda Seymour Krim. *Geração beat* - antologia. São Paulo: Brasiliense, 1968.

que viria a seguir).”<sup>142</sup> Um poema como o “*Uivo*” de Ginsberg, escrito em 1955, foi devastador enquanto catalisador de uma transformação para uma estética da existência na cidade.<sup>143</sup> Vejamos um trecho desse poema:

Eu vi os expoentes de minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa, hipsters com a cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz (...) <sup>144</sup>

A respeito desse poema, Willer faz o seguinte comentário: “A descoberta de Allen Ginsberg foi reveladora porque significava tudo isso. Sentimo-nos uma espécie de reflexo do *Uivo* de Ginsberg, daquele painel geracional, *Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura*, e tal [...] nós vivemos isso também!” <sup>145</sup>

Ainda a respeito desse mesmo poeta Willer fala:

A convivência com a obra de Ginsberg, desde as primeiras leituras de *Uivo*, *América*, *Um supermercado na Califórnia*, *Kaddshi* etc., com Roberto Piva e outros amigos, por volta de 1961/62, passando pela encenação teatral de poemas Beat, preparada junto com Décio Bar em 1967, e pela edição de *Uivo*, *Kaddshi e outros poemas* em 1984, tornou-o uma presença constante, como se, à distância, através do que líamos dele, nos acompanhasse. <sup>146</sup>

A beat fez, portanto, com que esses poetas introduzissem na literatura paulistana daquele período um estilo de viver como obra de arte e uma forma de dicção poética livre, espontânea e delirante. O que colocou os periféricos rebeldes em lado oposto a toda a produção formalista que surgiu no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta. Por isso mesmo, em 1965, Willer e Décio Bar protestaram contra uma locução de poemas beats realizada para anteceder a peça *Zoo story* no Teatro Oficina, pois eles odiaram a tradução do poeta formalista, praxista Mário Chamie.

Em 1967, esses dois poetas foram então convidados por Emílio Fontana para realizar a leitura de poemas beats no Teatro de Rua, que ficava na Rua Augusta, nas proximidades da

<sup>142</sup> WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v. 1) São Paulo: Globo, 2005. p. 148.

<sup>143</sup> O próprio Piva incorporou a poética desse poeta beat em sua criação, como veremos no *rizoma* seguinte.

<sup>144</sup> GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L & PM, 2006. p. 25.

<sup>145</sup> WILLER, Claudio. Entrevistado por Roberto Piva. *Meditações de emergência*. In: *Agulha - Revista de Cultura* nº 34. Fortaleza, São Paulo, mai./2003. Disponível em: <http://www.revista.agulha.com.br/ag34willer.htm>. Acesso: 24/05/2008.

<sup>146</sup> Idem. Introdução. In: GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L & PM, 2006. p. 11. Claudio Willer, como mostra a citação, tornou-se o tradutor de Ginsberg e se correspondeu com ele. O periférico rebelde também se tornou o tradutor para o português de Lautréamont e Antonin Artaud.

Rua Tietê. Os poetas então trataram de traduzir Ginsberg, Corso e Ferlinghetti, Ted Joans e outros. Trabalharam com os atores com a devida atenção para a prosódia, a sonoridade.<sup>147</sup>

Enfim, para entender esse impacto beat na “periferia rebelde”, talvez seja necessário tomar como emblemático a seguinte frase de Jack Kerouac, extraída de *On the road – pé na estrada*: “Eu era um jovem escritor e tudo que queria era cair fora.”<sup>148</sup> Ou seja: escrever, experimentar, viver, gerar inconformismo, amar, ler, sonhar, escrever poesia de novo, caminhar pela cidade, beber, escrever um livro, sair, cair fora, tudo isso sem dissociar nunca nenhuma dessas coisas em uma estética da existência.

Seguindo a mesma linha do conhecimento da beat, por Roberto Piva e seus amigos, a vanguarda surrealista representou para os poetas uma marca de ruptura e subversão. Do mesmo modo que a geração beat, o surrealismo é mais um espectro plural, caleidoscópio fantasmático que se derrama em diversas maneiras de conduzir seus termos criativos e existenciais, do que um bloco restrito e ortodoxo. Assim escolhemos, a exemplo da beat, apenas alguns aspectos do contato da “periferia rebelde” com o pensamento surreal.

Uma das inúmeras coisas que o surrealismo trouxe para a “periferia rebelde” foi uma experiência radical com a linguagem. O surrealismo via na linguagem “não um ‘meio’, mas um ‘ser’”.<sup>149</sup> Uma matéria pulsante que não se reduzia a instrumento e um sentido dado que a moldasse no reduto utilitário de existir. O caráter radical dessa experiência com a palavra estava na idéia de que não havia uma “realidade” anterior à própria linguagem. A escritura surreal estava alicerçada no caráter demiúrgico da palavra no seu ser mais opaco. Libertar as palavras de seu confinamento e da esfera de simples mediadoras entre o sujeito e o mundo foi uma das grandes lições do surrealismo.<sup>150</sup>

Mas essa concepção de linguagem está relacionada com a conquista do automatismo, que é tido pelos surrealistas, no manifesto de 1924, como “estado puro” em que se procura exprimir verbalmente, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento sem qualquer controle da razão, da moral ou da estética. As palavras, em associação livre – “que se chocam contra a vidraça”, como diz André Breton, materializam-se como meio de liberdade do espírito.

<sup>147</sup> Cf. WILLER, Claudio. Anteparos da visão. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004; Beat Brasil. In: *Geração beat*. Porto Alegre: L & PM, 2009; GINSBERG, Allen. Introdução. In: *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L & PM, 2006.

<sup>148</sup> KEROUAC, Jack. *On the road: pé na estrada*. Porto Alegre: L & PM, 2004. p. 28.

<sup>149</sup> BRETON, André. *Entrevistas*. Lisboa: Salamandra [ s/d ], p. 74.

<sup>150</sup> É importante aqui dizer que, secundariamente, o futurismo e o dadaísmo também influenciaram os periféricos rebeldes.

A *escrita automática*<sup>151</sup> libera uma espontaneidade das palavras na espessura do maravilhoso, do sonho, da imaginação sem amarras, enfim. Portanto, essa visada sobre a linguagem se confunde e complementa o ideal surreal de libertar a liberdade. Para os surrealistas, as “palavras são livres e talvez possam nos libertar: basta que as sigamos, que nos abandonemos a ela, colocando à sua disposição todos os recursos da invenção e da memória.”<sup>152</sup> Como diz Breton: “A linguagem foi dada ao homem para que dela use surrealisticamente.”<sup>153</sup>

Essa forma de escrita do inconsciente, que está ligada a uma noção inconformista de liberdade a ser alcançada, teve grande impacto em Piva e Willer. Suas obras têm grande e forte ligação com essa forma de escrita desejante. A liberdade das palavras que se revoltam contra o sentido, a designação e o significado pressupõem também um sujeito livre, ainda que à custa da fissura do “cogito cartesiano”. Nesse aspecto, é representativo o texto “Poema automático”, do livro *Dias circulares* de 1976, de Claudio Willer. Esse poema foi escrito a quatro mãos com Roberto Piva. Vejamos então:

O anjo barroco desaba sobre nós suas células eróticas na tarde que agoniza, os garotos com seus sonhos torcidos, os caramelos verdes-garrafa, grandes óculos de felicidades gasta, como os templos que rodopiam nas músicas desfocalizadas, a mente escorrendo em grãos nas tapeçarias... o estômago ligado nas paredes mortas como quando eu agarrava meu pênis na melancolia dos vulcões, dilacerado então pelas apaixonadas claraboias da PRESENÇA, aventureiro do ânus solar do pequeno anjo adormecido nas omoplatas de Blake turbilhonando asas também apoteóticas ... ?????) \$KCU IIGoj ffk COMO o conde ugolino você poderá despedir sua fome salicílico.... nas velhas corolas adormecidas das praias, também a poesia automática, que prossegue em suas devastações cíclicas e espasmódicas, celebrando a longitude do grande esfíncter lunar, horas agarradas no momento da sua transfiguração e caravanas de morcegos, as barbatanas plásticas e os bonecos abandonados por ventríloquos que aos poucos vão enchendo o seu quarto, como uma maré mansa, e você sentado no meio dessa floresta progressiva, comendo pães-de-ló e sandwiches de caramujo, sussurrando a melodia vibratória já sabida por outros exploradores polares e garimpeiros e fanatizados pela corrida do ouro na Califórnia em 1898, você apostrofando, urrando, inventicvando, chingando (sic), e lançando olhares confidentes para uma pequena caixa de marfim, e osso que não contém nada a não ser que os olhos vidrados dos corredores desapareçam e tombemos na esfera da PILHAGEM;;-:KÇPKÇ:@:%%%\$7u,klc,llç--., VOMITEMOS TOUJOURS.<sup>154</sup>

<sup>151</sup> Escrita automática do qual fala Breton: “Para que essa escrita seja verdadeiramente automática, é preciso, com efeito, que o espírito tenha conseguido colocar-se em condições de desapego, quer em relação às solicitações do mundo exterior, quer às preocupações de ordem utilitária, sentimental, etc., que passam por ser mais próprias do pensamento oriental do que ocidental e pressupõe, da parte deste último, uma tensão e um esforço dos mais elevados.” In: BRETON, André. *Entrevistas*. Lisboa: Salamandra [s/d]. p. 91.

<sup>152</sup> BLANCHOT, Maurice. Reflexões sobre o surrealismo. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 93.

<sup>153</sup> BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001. p. 48. Cf. sobre esse assunto MORAIS, Eliane Robert. *Corpo impossível*. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002; E todo o resto é literatura. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, n° 50, São Paulo: Lemos Editorial, set./2001; FOUCAULT, Michel. Um nadador entre duas palavras. In: *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. (v. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

<sup>154</sup> WILLER, Claudio. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 62

Esse poema pode ser visto como semelhante ao jogo surrealista, como técnica de criação, conhecido por *cadavre exquis*.<sup>155</sup> Desenvolvido em 1925 pelos surrealistas, esse jogo consistia em produzir poemas ou desenhos tomando como ponto de partida “um fragmento escrito ou desenhado numa folha de papel que, oculto, deveria ser continuado por outro participante e assim por diante.”<sup>156</sup> Essa forma de combinação de fragmentos de um e outro escritor mostra por si mesmo a maneira automática de criação literária. Escrito na soma de reações do inconsciente, o poema automático é um mosaico, uma colagem que mostra a atividade invectiva como plural e livre.

O poema rico em intertexto<sup>157</sup>, entre tantas perspectivas, pode ser visto como uma forma não racionalizada de pensar a escrita. No verso “a poesia automática, que prossegue em suas devastações cíclicas e espasmódicas, celebrando a longitude do grande esfíncter lunar”, existe como que um abalo das condições de existir daquele que escreve. O espasmo da escrita convulsiva sendo cíclica, se volta sobre si mesmo como retorno da fenda aberta na clausura do mundo.

Chamo aqui a atenção para as regiões ilegíveis e obscuras do texto – caracteres que aparecem, às vezes, em caixa alta. Não se trata de um simples recurso pueril, mas vejo que, nesses instantes, a palavra e o sujeito chegam ao limite da linguagem que é a loucura, o indizível, o sofrimento, a morte e a vida. A palavra salta no abismo do inominável, que é a explosão e o desabamento em um grito que se abre ao dilaceramento da carne e da palavra. Aqui, o sujeito que diz “Eu” racha, e se libera para uma transformação subjetiva demente e teatral causada por esse atravessar de fronteiras.

A linguagem esquizo que violentamente desmorona também nos traz a afecção do próprio corpo. Surge uma corporeidade desencaixada e arrancada de sua condição natural, levando-a igualmente a uma linha de borda. Como em “a mente escorrendo em grãos nas tapeçarias” ou “o estômago ligado nas paredes mortas como quando eu agarrava meu pênis na

<sup>155</sup> Assim esclarece Ruffinoni sobre esse “jogo”: “chamado de ‘jogo do cadáver delicado’ (ou *cadavre exquis*): desenho ou poema composto em grupo cuja regra era que cada um intercedesse no todo sem render-se ao sentido do traço ou palavra anterior. Desse modo, colocava-se em dúvida a ideia de talento como impulso de poucos gênios criadores propondo uma arte que, à medida que se aproxima da vida, pode ser feita por todos, bastando para isso o olhar livre e atento aos vestígios da realidade cotidiana.” In: RUFFINONI, Simone Rossinetti. O desejo a serviço da revolução. Cult (Revista Brasileira de Literatura), n° 50, São Paulo: Lemos Editorial, set./2001.

<sup>156</sup> MORAIS, Eliane Robert. Corpo impossível. *A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 46.

<sup>157</sup> O verso “aventureiro do ânus solar do pequeno anjo adormecido nas omoplatas de Blake turbilhando asas também apoteóticas”, é de uma só vez a evocação do visionário William Blake e do surrealista Georges Bataille. O “conde ugolino” é uma referência direta ao escritor italiano Dante Alighieri. Cf. BATAILLE, Georges. *Ânus solar e outros textos do sol*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007; BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno e outros escritos*. Porto Alegre: L & PM, 2007.

melancolia dos vulcões”.<sup>158</sup> Há também nessa poesia<sup>159</sup> uma riqueza própria da imagem poética surreal.<sup>160</sup>

O surrealismo também retomou o inconformismo da rebelião romântica associando as esferas éticas e estéticas da existência. Há no pensamento surrealista a busca rimbaudiana de “mudar a vida”, fundada no próprio caráter subversivo da arte que recusa os ideais da “família”, da “pátria”, do “trabalho”, da “honra”, etc. Como diz Breton, tais bandeiras escondiam “mercadorias sórdidas”.<sup>161</sup> É contra todo moralismo burguês e as formas sociais e capitalistas empobrecedoras da existência que o surrealismo propõe como essenciais a Poesia, o Amor e a Liberdade.<sup>162</sup> Esses lemas bretonianos são extremamente caros à “periferia rebelde”. Os poetas periféricos rebeldes cultivavam uma exterioridade surrealista ligada a essas ideias em um novo modo de existir que eles criaram.<sup>163</sup>

Na introdução escrita por Roberto Piva no livro *Anotações para um apocalipse* de Claudio Willer, publicado em 1964, há o seguinte trecho: “Para Willer, como para Breton: La poésie se fait dans un lit comme l’amour.”<sup>164</sup> Os termos que são atribuídos à visão de Willer é verso de um poema de Breton, como bem indica Piva.<sup>165</sup> Emblemático esse trecho do poema na medida em que implica, entre várias coisas, uma forma de viver poeticamente. A poesia, como expressa o verso, se faz na cama, como o amor. Não em gabinetes, escritórios ou em salões, mas pressupõe um abraço poético como um abraço carnal. Um poeta não pode viver a vida fora da arte que lhe sopra potência e subversão em uma estilística da existência. A arte libera vitalidade, e esta coloca em profusão a poesia.

<sup>158</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. Do esquizofrênico e da menina. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003; Capitalismo e esquizofrenia. In: *Ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006; MORAIS, Eliane Robert. Corpo impossível. In: *A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002; ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>159</sup> Esse mesmo jogo surrealista de “cadavre exquis” pode ser encontrado no poema “As palavras da tribo”, construído por Willer, Piva, Juan e Cristina Hernandes. Cf. WILLER, Claudio. *Jardins da provocação*. São Paulo: Massao Ohno / Roswitha Kempf, 1981. p. 86-89.

<sup>160</sup> Abordaremos esse assunto no *rizoma paranóico*.

<sup>161</sup> BRETON, André. *Entrevistas*. Lisboa: Salamandra [ s/d ]. p. 99.

<sup>162</sup> Ibidem. p. 100.

<sup>163</sup> Esses lemas surrealistas podem assim ser avaliados em sua importância no seguinte relato de Roberto Piva: “Uma tarde, numa ilha esquecida do litoral sul de São Paulo, um garoto com olhos de Afrodite me perguntou no que eu acreditava. Respondi: Amor, Poesia & Liberdade. E nos Ovnis também.” In: PIVA, Roberto. *Biografia. Antologia poética*. Porto Alegre: L & PM, 1985. p. 103.

<sup>164</sup> PIVA, Roberto. Introdução. In: WILLER, Claudio. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976. p.75. Já Willer considera que essas palavras são chaves e que foram sempre repetidas por Piva um sem número de vezes. A esse respeito Cf. *Assombração urbana com Roberto Piva*. Documentário. 55min. DVD. Série Brasil Imaginário./I DOC TV. Direção: DIOS, Valesca Canabarro. Produção: DIOS, Valesca Canabarro. SP Filmes de São Paulo/ TV Cultura de São Paulo, 2004.

<sup>165</sup> Para apreciação na íntegra do poema citado nesse trecho cf. BRETON, André. XVI. In: *Entrevistas*. Lisboa: Salamandra [ s/d ]. p. 211.

### 3 Uma cesura na paisagem literária brasileira: a invasão de uma poesia-vida *maudit*

Portanto, a poesia da “periferia rebelde” influenciada pelo beat-surrealismo traz à cena literária brasileira dos anos sessenta e setenta uma forma existencial de criar. Assim, a forma essencialmente libertária da escrita beat-surrealista faz desses escritores casos singulares na poesia de seu tempo. Willer reconhece isso ao dizer que a beat e o surrealismo “tinham um sentido de ruptura definitiva com o discursivo, com a racionalidade cartesiana”, reiterando por fim: “Seriam, digamos, os interlocutores literários, as nossas referências, para que praticássemos essa ruptura.”<sup>166</sup>

Uma escritura na contramão da “literatura maior” de seu tempo, pois expõe a vida e a subjetividade de quem cria. Mesmo que essa subjetividade daquele que diz “Eu” seja nômade, anárquica e sempre em construção sob um fundo estético que não se deixa capturar. Os literatos aqui tratados poderiam muito bem sentir-se em par com a seguinte declaração do surrealista Antonin Artaud:

Lá onde os outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito. A vida é de queimar as questões. Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim.<sup>167</sup>

A “periferia rebelde” é, nessa visada, um emaranhado de vozes dissonantes que eclodem no subterrâneo da paisagem literária desde o final dos anos cinquenta e primeira metade dos sessenta em diante. E esse panorama da literatura brasileira é, notadamente, dominado pela vanguarda concretista e suas dissidências interlocutoras. E aqui já abordamos alguns aspectos dessa poesia que marca seu nascimento definitivo e claro no ano de 1956. Continuarei então a assinalar sua importância para a discussão que estabeleço sobre a vida-obra de Roberto Piva em meio à “periferia rebelde”.

Como dissemos anteriormente, para os concretistas o poema é um artefato verbal que se constrói com palavras-coisa que possuem uma dimensão gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística. Essa forma de produzir poemas concretos tem sua base estética alicerçada no “paideuma”, que é um elenco de autores que representa uma linha culturmorfológica precursora do poema concreto.<sup>168</sup>

<sup>166</sup> WILLER, Claudio. Anteparos da visão. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 80.

<sup>167</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 207. Convém ainda lembrar que esse autor francês era leitura corrente entre os literatos aqui abordados.

<sup>168</sup> Esses autores são: Ezra Pound (método ideográfico), James Joyce (atomização da linguagem), E. E. Cummings (sintaxe espacial axiada no fonema) e Stéphane Mallarmé (subdivisão prismática das ideias).

A partir dessas referências, os concretistas declaram a “morte” do verso e o surgimento do poema que tem como princípio a forma e sua utilidade. Esse meio de produção literária, em sua eclosão, tem claros reflexos de seu momento histórico, que é dos frenéticos anos cinquenta do governo de JK e da vigência dos ideais desenvolvimentistas. A poesia concreta desejava responder aos apelos do progresso e ser digna de seu tempo: revolução industrial, sociedade de consumo, avanço do jornalismo e da propaganda, cinema, etc.

O concretismo é claramente uma visão objetiva e racional da criação poética baseada numa teoria da forma e da superação do silogismo e da suposta função catártica do poema de expressão subjetiva. Nesse sentido, os concretistas recusam e denunciam a criação subjetiva e subversiva de certa tradição da literatura que influenciou a “periferia rebelde”. E isso se torna ainda mais importante à medida que os debates públicos, que a poesia concreta cria, toma uma dimensão que exclui certas propostas de invenção poética, inclusive na sua atuação nas publicações na imprensa.<sup>169</sup> Em nome do progresso da produção poética, os concretistas buscavam conjurar os efeitos e perigos que uma criação subjetiva poderia trazer.

É então desse ponto de vista que é possível entender todas as críticas que os poetas concretos fizeram a essa forma de invenção literária baseada na subjetividade de quem escreve, desde o final dos anos cinquenta nas suas publicações na imprensa. Toda essa tentativa de manter incondicionalmente a razão e o objetivismo na produção da poesia é um dos muitos e complexos fatores que geraram toda uma gama de dissidências no movimento que muitas vezes se mostrou ortodoxo.

Muito emblemático nesse aspecto é a divergência que nasceu entre os concretistas e Ferreira Gullar e seus colaboradores, que data já de 1957. E que dois anos depois se consolida como um movimento à parte que duraria até 1961: o Neoconcretismo. Essa dissidência, que mantinha nomes como Lygia Clark e Reynaldo Jardim no seu seio, surgiu da busca desses artistas de recusar a “perigosa exacerbação racionalista” dos concretistas.<sup>170</sup> Esses artistas neoconcretos buscavam restituir a intuição nas suas criações, abandonando a ideia concretista de forma-mecânica, pela concepção de uma forma-expressiva. O objeto artístico é tido por esse grupo como um *quasi-corpus*, um organismo estético.

---

Aqui há uma grande diferença entre os “novíssimos” e os concretistas, já que para aquela geração de novos poetas paulistas havia uma multiplicidade de “paideumas”. Cf. DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. Notas de um Percurso. In: MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.

<sup>169</sup> Algumas das principais publicações concretistas saíram no “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”, “Correio Paulistano” e “Suplemento Literário do Estado de São Paulo”. Cf. HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981; CAMPOS, Augusto. HAROLDO, Campos. PIGNATARI, Décio, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

<sup>170</sup> GULLAR, Ferreira et al. Manifesto neoconcreto. In: *Catálogo da 1ª exposição neoconcreta*. Fac-similar da edição 1959. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.01.



A poesia neoconcreta não encarava a palavra como o objeto verbal de qualidade essencialmente ótica tal como os concretos pensavam, mas como qualidade de verbo humano que dura no tempo. E o poeta não pode prescindir do elemento existencial, encontrado para eles, por exemplo, em Joyce e Mallarmé. A revolução das estruturas da linguagem é consequência da evolução do “conteúdo” em uma vontade de forma que solicita experiências existenciais “do homem-carne-osso-morte, etc.”<sup>171</sup> É preciso dizer ainda que a experiência do neoconcretismo acabou por resultar em uma soma de trabalhos que marcaram as artes na sua atuação específica de sua existência até 1961, e também, como consequência, na produção artística dos anos sessenta e setenta, desde o “Poema enterrado” de Gullar até os “Bichos” de Lygia Clark, e os “Penetráveis” de Hélio Oiticica. Uma maneira de produzir arte que, por exigir a incorporação do expectador como partícipe da obra, vai marca certo horizonte estético das décadas seguintes.<sup>172</sup>

Mas, se por um lado os neoconcretos buscam recusar o racionalismo objetivante dos concretos, com a intenção de restabelecer as bases expressivas da arte sob um novo foco, é preciso dizer que eles se colocam em par com os irmãos Campos e de Décio Pignatari na recusa do que é chamado por eles de “extremismo” do “retrógrado realismo mágico” e do “irracionalismo” dadaísta e surrealista.<sup>173</sup> Novamente se recusa toda uma forma de fazer poesia ligada à vida, que é nevrálgica para Roberto Piva e seus cúmplices exploradores do mundo da urbe.

É preciso voltar então aos concretistas. Para esses escritores, a “poesia concreta é exatamente o oposto de todo surrealismo e expressionismo.”<sup>174</sup> Não há, portanto, lugar para nenhum “decorativismo, nenhum efeito intimista de pirotécnica subjetiva.”<sup>175</sup> Coube ainda a esses poetas se defrontar diretamente com o pensamento do surrealismo, em especial de Breton. Para os concretistas, a literatura surreal não rompe a barreira imposta à poesia pela lógica tradicional – linha esta ultrapassada, segundo eles, pela poesia concreta.<sup>176</sup> A poesia

<sup>171</sup> Idem. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 112.

<sup>172</sup> Cf. SALOMÃO, Waly; Hélio Oiticica: *Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Rocco, 2003; SANTOS, Jair F. dos. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 2000; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Ana Blume, 2005.

<sup>173</sup> GULLAR, Ferreira et al. Manifesto neoconcreto. In: *Catálogo da 1ª exposição neoconcreta*. Fac-similar da edição 1959. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 01.

<sup>174</sup> PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 100.

<sup>175</sup> CAMPOS, Haroldo. Poesia concreta-linguagem-comunicação. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 114.

<sup>176</sup> É Haroldo de Campos quem fala: “Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos individualista e indisciplinado, que não conduz a qualquer tipo de estrutura e permite – como já disse alguém, uma espécie de ‘comunismo do gênio’. O poema concreto não se nutre nos limbos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas

surreal, para os concretos, se instalou na parte *maudit* da linguagem lógico-discursiva, resultando apenas em um reino absurdo, no limbo do inconsciente, do paradoxo, das confusões abstratas, em suma, do puro *nonsense*. Dessa forma, a escrita automática é apenas um irmão torto e bastardo da lógica tradicional. Ignorando assim por completo as bases do pensamento analógico, que desconhece o princípio de identidade da lógica, e que informa o surrealismo.<sup>177</sup> Esse mesmo pensamento analógico é retomado sob certa perspectiva pelos periféricos rebeldes.

Havia também na visada concretista a defesa da dissociação entre vida e arte. Rejeitando o romantismo-surrealista, os concretistas afirmam que essa ambição de uma poesia-vida esquece que o poema é uma realidade estrutural, “independente de elementos biográficos ou de outra natureza.”<sup>178</sup> A vida seria algo estranho ao poema, como diz Haroldo de Campos:

Em lugar da poesia estado místico, da poesia ato mágico, das várias vivências parapoéticas, a poesia concreta supõe o poeta factivo, trabalhando rigorosamente na sua obra (o poema útil, de consumação), como um operário, um muro, um arquiteto seu edifício. [...] O poema concreto não se arroga funções catárticas: ele é uma realidade em si, não um sucedâneo da vida.<sup>179</sup>

Toda essa investida concretista contra a poesia que se liga à vida, bem como as críticas ao surrealismo, tem ápice no final dos anos cinquenta, mas tem continuidade.<sup>180</sup> Ora, ao pulverizar o viés poético surreal do debate literário, o concretismo rejeita toda uma maneira que encara a poesia e a vida sob uma orientação política anárquica e insurrecionada que surgiu com a “periferia rebelde”.

E o que vai ocorrer no arco de tempo que vai de 1960 a 1964 é o surgimento histórico de um debate, do qual Piva e seus amigos estarão à parte, em torno da relação entre literatura e as transformações da sociedade. Pensar o lugar social do texto literário como um problema teve seu começo nesse início de década. No período que antecede o Golpe Militar de 1964, as

---

ao sabor de um subjetivismo arbitrário e inconsequente.” In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 142.

<sup>177</sup> Claudio Willer vai responder, depois de quase cinco décadas, publicamente na grande imprensa, o texto “poesia concreta - linguagem - comunicação”, de Haroldo de Campos, ao afirmar que, não obedecendo ao princípio de identidade, a literatura surreal rompe claramente com a Lógica, e arremata dizendo: “Talvez nem seja preciso perguntar por que, então, o que registramos ao sonhar se parece a obras surrealistas, e não a poemas concretos; estes, ao menos em sua manifestação mais ortodoxa, resultado de um hiper-racionalismo fundado no cientificismo, nem em pesadelos.” In: WILLER, Claudio. *Histórias subterrâneas. Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, n°50, São Paulo: Lemos, set./2001.

<sup>178</sup> CAMPOS, Haroldo. Aspectos da poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto. DÉCIO, Pignatari. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 142.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>180</sup> A quase totalidade dos textos dos concretistas que se confrontam com o surrealismo é do final dos anos cinquenta. Mas as críticas à poesia subjetiva e ligada à vida é uma constante nos textos desses poetas por toda a trajetória do movimento concreto.

esquerdas vão inserir a arte nos problemas de um projeto político brasileiro que se formava em torno do governo de João Goulart e de suas reformas de base.

Esse momento histórico levou para os ares da literatura um feixe de questões em torno da revolução, das “forças progressistas” e do engajamento. Haverá assim a constituição de um clima de militância. Em 1961, é criada pela União Nacional dos Estudantes – UNE, o primeiro Centro Popular de Cultura – CPC, fundado para estabelecer as discussões sobre a cultural nacional e popular, para onde se aglutinaram artistas e intelectuais.<sup>181</sup> A arte, para esse núcleo, deveria assumir o realismo socialista e toda a utopia progressista da esquerda, exercendo uma função pedagógica de atingir as massas e trazer à tona as forças puras da cultura, sua expressão popular e não estrangeira, pois as classes populares eram “portadoras inconscientes da expressão genuinamente nacional.”<sup>182</sup>

Todo esse clima de militância exigia dos sujeitos um engajamento responsável com as forças progressistas de esquerda. Por isso mesmo, os concretistas vão realizar o “salto participativo” na busca do engajamento experimental. Nesse momento, eles vão tomar como lema de uma militância de vanguarda a idéia, de Maiakovski, segundo a qual “sem forma revolucionária não há arte revolucionária.”<sup>183</sup> O que significa dizer que os poetas concretos criticavam apenas os desvios e equívocos da militância, que deveria ser realizada por uma arte experimental, e não pedagógica e populista. Contudo, qualquer posição surrealista-romântica de rebelião e de mudar vida estava fora do horizonte de debate, e mesmo excluído, embora existisse nos periféricos rebeldes.

Essa forma de literatura engajada de vanguarda vai gerar inclusive o surgimento dissidente da Poesia Práxis, em 1962, que “fez do poema um espaço aberto às contradições da realidade nele referida.”<sup>184</sup> A proposta do poeta Mário Chamie para uma “vanguarda nova”, recolhida em uma práxis revolucionária do social, buscava experimentação na linguagem para lidar com as contradições do homem do campo e da cidade no horizonte político de uma militância.

Denunciando a literatura-literária dos concretistas, Chamie tentava “instaurar a práxis individual e coletiva de uma consciência em situação.”<sup>185</sup> A criação do poema práxis se

<sup>181</sup> Cf. HOLANDA, Heloísa Buarque. GONÇALVES, Marco A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

<sup>182</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 39.

<sup>183</sup> CAMPOS, Augusto. HAROLDO, Campos. DÉCIO, Pignatari. plano-piloto para a poesia concreta. IN: *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 218.

<sup>184</sup> CHAMIE, Mário. Entrevistado por Fábio Weintraub, e Rodolfo Dantas. “Entrevista com Mário Chamie”. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, n° 32, São Paulo: Lemos, mar./2008. p. 06.

<sup>185</sup> CHAMIE, Mário. Manifesto, práxis e ideologia. In: *Instauração práxis*. (v. 1). São Paulo: Quíron, 1974. p. 50.

realiza através do ato de compor – em uma forma semântico-geométrica, da escolha de uma área de levantamento como uma realidade escolhida na busca de contradições sociais e, por fim, no ato transformador de consumir a poesia na leitura. A literatura práxis se desejava consciente na defesa “dos valores humanos contra a alienação de uma sociedade que necessita transformar-se para conquistar-se.”<sup>186</sup>

E embora esse clima de completa exigência para um engajamento frente às condições históricas de tensão política fosse hegemônico, Roberto Piva e seus amigos responderam ao panorama literário desse momento rejeitando essas soluções de esquerda. A respeito da arte de esquerda, Roberto Piva lembra um episódio esclarecedor de sua recusa a essa opção:

Jamais acreditei nisso, porque só acredito nos extraterrestres. Eu me lembro que, em 1963, os nacionalistas do Teatro de Arena explicavam que o Exército brasileiro era progressista e nunca daria um golpe de Estado. Naquela época, eu já dizia que não acreditava em militar. Mas era chamado de fascista por essa canalha. *Era o tempo em que Boal e o Guarnieri expulsavam os homossexuais do Teatro de Arena, porque diziam que não eram progressistas. Progressista era o Exército, que deu um golpe meses depois.*<sup>187</sup>

Tal acontecimento, baseado em excludências e em um moralismo insuportável, só pôde mostrar que, se de um lado era impossível aceitar o formalismo concretista com suas investidas críticas contra o surrealismo e a união arte-vida, por outro não havia como se reconhecer no humanismo esquerdista, progressista e marxista.

Portanto, o caráter rebelde, anti-burguês, contestador, radical, da “periferia rebelde” não condescendia com as vanguardas da cisão burocrática entre poesia e vida nem com as poéticas de esquerda do nacional-populismo. Contra toda a “literatura maior”, Piva e seus amigos inventaram um devir-menor na literatura, porque “viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior”.<sup>188</sup>

Como esclarece Claudio Willer: “Para nós, ou eram cerebrais e faziam poesia burocrática, dissociada da vida, ou eram beletristas acadêmicos, ou tudo isso junto.”<sup>189</sup> Havia, portanto, uma subversão constante do modo de encarar, fazer e viver a literatura por esses escritores. E, nesse início dos anos sessenta, as experimentações pela urbe paulistana levadas

<sup>186</sup> Idem. Poema-práxis (manifesto didático). In: *Instauração práxis*. (v. 1). São Paulo: Quíron, 1974. p. 41.

<sup>187</sup> PIVA, Roberto. Roberto Piva e a tragédia dos tempos. *Estado de São Paulo*, 22 de Janeiro, 1984. Entrevistado por Ana Maria Cicaccio. (Grifo nosso).

<sup>188</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. p. 78.

<sup>189</sup> WILLER, Claudio. Anteparos da visão. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 92.

a cabo por eles coincidiam igualmente com esse “não” contra a axiomática literária dominante. Nessa São Paulo, que ainda guardava algo de provinciano em sua vida literária, os periféricos rebeldes encontravam seus antípodas nas ruas ou nos bares por onde deliravam. Na esquina da Consolação com a Rua São Luís era possível encarar Lindolf Bell, Paulo Bonfim, Mário Chamie, etc.<sup>190</sup>

Contra essa paisagem de poetas sedentários Piva faz o seguinte diagnóstico em 1964:

Toda a poesia oficial brasileira, todo esse acervo pernicioso-fútil de neoparnasianos, concretistas, marxistas de salão, rilkeanos-lacrimosos, representa um desejo insaciável de autoridade, de impotência mística, de resignação artificial & patológica diante de uma Sociedade patriarcal & opressora. A rigidez biológica causada pela mania moralizadora consiste em que os seres humanos adotem uma atitude hostil contra o que é vivo dentro deles.<sup>191</sup>

Para o poeta, toda essa recusa da vida plena de potência criativa é resultado de uma literatura resignada que aquiesce com a boa conduta e a organização do poder no cotidiano. A sociedade puritana deseja a formação do caráter e a supressão da sexualidade e dos sentidos, e os literatos oficiais não operam nenhum rompimento com a ordem social, pelo contrário, eles a confirmam.<sup>192</sup>

Em março de 1962, Roberto Piva e seus amigos irão distribuir uma série de cópias mimeografadas de alguns manifestos, reunidos com o título “Os que viram a carcaça”. Os quatro textos que compõem o libelo foram assinados e subscritos por seus amigos, porém foram escritos na íntegra por Piva. Num clima de marcação de posição e de determinação de princípios estéticos de criação literária, escrever manifestos era, principalmente nesse início dos anos sessenta, uma prática comum entre os escritores.

Todas as vanguardas artísticas situavam-se e criticavam-se mutuamente através de publicações na mídia impressa, principalmente, nesse tipo de texto em forma de reivindicação estética. Praxistas, concretistas, neoconcretistas, CPC: todos assinalavam de uma maneira ou outra a forma correta de escrever literatura ou mesmo para lhe acrescentar uma finalidade exterior e transcendente como a “Revolução”.<sup>193</sup> Piva corre na contramão de todo esse aparato burocrático em que se situava a literatura nesse período.

Primeiramente, porque Roberto Piva e seus cúmplices não publicaram na grande imprensa, em especial nos importantíssimos suplementos literários. Preferiram incendiar a

<sup>190</sup> Ibidem. p. 93.

<sup>191</sup> PIVA, Roberto. Introdução. In: WILLER, Claudio. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 75. Foi mantida a escrita do original.

<sup>192</sup> Ibidem, p.75.

<sup>193</sup> Cf. os manifestos do item 1.7 das fontes.

alma mais próxima distribuindo-os pela cidade. Mas o aspecto essencial é que não se trata, nesses textos, de uma simples proposta estética de vanguarda, tampouco de um engajamento de esquerda. Esse conjunto de manifestos tinha uma clara inspiração anarco-surreal que chamava a atenção para a existência e não para soluções estetizantes. Buscava-se através desse escritos um chamamento para a constituição de subjetividades nômades que sondassem a vida subversiva.

O primeiro dos manifestos se chama “O Minotauro dos minutos” em que, inspirado pelo Marquês de Sade, Piva propõe a inversão da ordem na busca do choque, do curto-circuito e da escuridão:

Os pontos cardeais dos nossos elementos são: a traição, a não-compreensão da utilidade das vidraças, a violência montanha-russa do Totem, o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica, contra o vosso êxtase açucarado, vós como cães sentis necessidade do infinito, nós o curto-circuito, a escuridão e o choque somos contra a mensagem lírica do Mimo, contra as lantejoulas pelos caracóis, contra a vagina pelo ânus, contra os espectros pelos fantasmas, contra as escadas pelas ferrovias, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a polenta pelo ragu, nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda cidade.<sup>194</sup>

O segundo manifesto tem por título “Bules, biles e bolas”:

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A Vida explode sempre no mais além. Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros. É preciso não ter medo de deixar irromper nossa Alma Fecal. Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude. Abaixo a Segurança Pública, quem precisa disso? Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos à Liberdade.<sup>195</sup>

Como se observa claramente nesse texto, existe uma atenção à experiência de uma vida sem amarras e controle. Não há convite a escrever poesia de um determinado modo e excluir outros, como é comum nos manifestos da época, mas há uma petição de ascensão ao desregramento dionisíaco e pulsional. A “Vida” recebe uma maiúscula, talvez, inspirada em Nietzsche, para quem a vontade apreciativa de potência está subjugada, sendo necessário liberar essas forças vitais no homem.<sup>196</sup> Uma recusa contra as instituições está presente no texto: “Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros”. É preciso dizer ainda que a condição de entrega à vida é que o indivíduo seja contra toda a condição de sujeito

<sup>194</sup> PIVA, Roberto. O minotauro dos minutos. IN: *Obras Reunidas: Um estrangeiro na Legião*. (Vol.1) São Paulo: Globo, 2005. p. 137.

<sup>195</sup> Idem. Bules, biles e bolas. IN: *Obras Reunidas: Um estrangeiro na Legião*. (Vol.1) São Paulo: Globo, 2005. p. 137.

<sup>196</sup> Cf. MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

cristalizado com uma identidade fixa: metodistas, advogados, estudantes, etc. Tudo para deixar explodir delirantemente uma Alma Fecal suja, maldita e transgressora. A juventude é solicitada com uma força rebelde que não se detém e busca a “Vida” nesse mais além. Interessante ver isso na medida em que os anos sessenta, como já enfatizamos, é o momento em que o jovem é visto como agente histórico e dotado de um poder transformador.

No terceiro manifesto, de título “A máquina de matar o tempo”, o que Piva procura não são, necessariamente, outros poetas, mas amigos com os quais se pode dividir uma modo de viver. Com a condição de que não sejam “sérios” e habitem o subterrâneo da urbe assumindo suas feições de loucos, cafajestes, malditos. O poeta se coloca em par com todo o sobejo e párias da sociedade. E novamente o periférico rebelde investe contra a poesia que se mantém afastada da vida, que decide habitar nas Arcadas:

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, freiras surdas, cafajestes com hemorróidas e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas. Nós sabemos muito bem que a ternura de lacinhos é um luxo protozoário. Sede violentos como uma gastrite. Abaixo as borboletas douradas. Olhai o cintilante conteúdo das latrinas.<sup>197</sup>

No último texto, “Catedral da desordem”, a violência contra as sanções que impedem uma Vida plena de forças eróticas e transgressoras é decisiva. A denúncia contra o cristianismo e sua moral de rebanho, dócil, resignada, culpada e que sofre de má-consciência também não fica à parte dessa investida dilacerante. A sexualidade rebentada e excessiva é igualmente uma fonte de energia juvenil e periférica contra a repressão e o controle do corpo e do desejo. Convém apreciar também esse manifesto:

A nossa batalha foi iniciada por Nero e se inspira nas palavras moribundas: “Como são lindos os olhos deste idiota”. Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre. Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo box, contra o rádio-patrolha pela Dama das Camélias, contra Valéry por D. H. Lawrence, contra as cegonhas pelos gambás, contra o futuro pelo presente, contra o poço pela fossa, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a bomba de gás dos funcionários públicos pelos chicletes dos eunucos e suas concubinas, contra Hegel por Antonin Artaud, contra o violão pela bateria, contra as responsabilidades pelas sensações, contra as trajetórias nos negócios pelas faces pálidas e visões noturnas, contra Mondrian por Di Chirico, a contra mecânica pelo sonho, contra as libélulas pelos caranguejos, contra os ovos cartesianos pelo óleo de Rícino, contra o filho natural pelo bastardo, contra o governo por uma convenção de cozinheiros, contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra a invasão de borboletas pela invasão de gafanhotos, contra a mente pelo corpo, contra o Jardim Europa pela Praça da República, contra o céu pela terra, contra Virgílio por Catulo, contra a lógica pela Magia, contra as magnólias pelos girassóis, contra o cordeiro pelo lobo, contra o regulamento pela Compulsão, contra os postes pelos luminosos, contra Cristo por

---

<sup>197</sup> PIVA, Roberto. A máquina de matar o tempo. In: *Obras Reunidas: um estrangeiro na legião*. (v.1) São Paulo: Globo, 2005. p. 137.

Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont.<sup>198</sup>

Nesse manifesto, tudo que se impõe e cerceia a Vida é posto de lado, sendo anunciado o fim do interdito por um gesto transgressor do jovem poeta. Uma “Catedral” da desordem deve ser construída e inserida no cotidiano porque somente o desastre e o caos podem restituir a liberdade incondicional do sujeito experimental. Não há então meios intermediários para essa conquista do corpo bárbaro e sexualizado; ou se escolhe Sade e temos um mundo de engrenagens doces e carnavais do prazer, ou escolhemos Eliot e se fica com uma literatura dócil. É preciso destruir todos os regulamentos a favor do triunfo intenso da Compulsão, sujando o jardim das magnólias para erigir os convulsivos e perturbadores girassóis de Van Gogh. E do ponto de vista da escritura desses textos, marcados pela sátira e delírio surrealista, não há argumentação alguma. O que o coloca em distância dos manifestos surrealistas escritos por Breton, mas o faz par daqueles que são criados por Antonin Artaud.<sup>199</sup>

Assim, em todos os textos de “Os que viram a carcaça”, vê-se que não existe a fundação de uma “escola” ou vanguarda literária nesses manifestos de Piva. Também para essa poesia não há atribuição transcendente da redenção longínqua em uma “Revolução”, porque o poeta é pelo presente e não pelo futuro.

Então, o que mais exatamente guarda de específico esta “proposta” de Piva e seus amigos? Experimentação. Existe nesses manifestos um programa de experiências a serem vividas no corpo, na fossa, no crepúsculo, nas visões noturnas, no sexo, na terra, na meia-noite, no sonho, na Praça da República, etc. Mas esse programa está vazio e aberto a aventuras, pois as experiências aludidas são intempestivas e indeterminadas.

Convém a esse “programa vazio” incitar o prazer próprio e do outro, do amigo: “Procuramos amigos que não sejam sérios”. Só é possível, portanto, falar de amizade nesse nível singular, pois era o que os “membros” da “periferia rebelde” praticavam entre si, como já demonstrado anteriormente. Uma ética da amizade marcada pela “pluralidade, experimentação, liberdade, desterritorialização.”<sup>200</sup> Cultivo da política da amizade ético-transgressiva que é rebelde e produtora de novas formas de existir. Há claramente uma ambição de mudar a vida e a subjetividade propagando a chama da ruptura. Trata-se de uma

<sup>198</sup> PIVA, Roberto. Catedral da desordem. In: *Obras Reunidas: um estrangeiro na legião*. (v.1) São Paulo: Globo, 2005.p.139.

<sup>199</sup> WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v. 1) São Paulo: Globo, 2005.

<sup>200</sup> ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 89. Retiramos das obras desse autor, além do conceito de amizade, a noção de “programa vazio”. Cf. também *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.



vontade de criação e renovação na composição e invenção de novas sociabilidades jovens, alicerçadas na ação e recusa do axioma predominante de viver segundo os valores burgueses, entendendo que “a distância infinita, assimetria, irreciprocidade, divisão e esquecimento constituem a experiência da amizade.”<sup>201</sup>

Esse “programa vazio” que tão bem caracteriza os manifestos de Piva resulta em relações de amizade múltiplas, que são conduzidas pela imaginação. E o apelo literário em Sade ou Artaud apenas conduz a essa agitação do lugar que se ocupa como sujeito em direção ao seu limite, tudo com o objetivo de criar uma subjetividade que se abre para o espaço líquido de sua metamorfose. Escrever para ir além de si mesmo, de inventar novos “eus”. Nesse sentido, a amizade contribui para essa forma de existir poeticamente em uma permanente contestação do mundo.

Assim, a literatura passa a ser um componente do devir subversivo dos indivíduos. Enquanto a literatura maior dos anos sessenta buscava agregados para uma união entre aqueles que deveriam escrever a literatura da nação – “desenvolvida” para os concretistas e “revolucionária” para as esquerdas – a literatura menor de Piva convoca uma escultura política de si, ao desregramento do corpo por parte das minorias não-indentitárias. A amizade, proposta no “programa vazio” e nas formas de convivência dos periféricos rebeldes, faz parte da arte de existir que é marca de toda essa confraria de escritores.

É preciso então ir além acerca da estética da existência na “periferia rebelde”, especialmente em Piva. É preciso observar que, para esses poetas, a escritura não “imita” a vida, ou mesmo “representa” quem escreve. O que emerge em suas existências é uma desorganização da linguagem que acompanha a do corpo. Como diz Michel Foucault:

Acredito que é preferível tentar conceber que, no fundo, alguém que é escritor não faz simplesmente sua obra em seus livros, no que ele publica, e que sua obra principal é, finalmente, ele próprio escrevendo seus livros. E é essa relação dele próprio com seus livros, que é o ponto central de sua atividade e de sua obra. A vida privada de um indivíduo, suas escolhas sexuais e sua obra estão ligadas, mas porque ela compreende a vida tanto quanto o texto. É que a obra é mais do que a obra: o sujeito que escreve faz parte da obra.<sup>202</sup>

Colocar em desequilíbrio a linguagem é pôr, em uma relação de implicação, a subversão do corpo. Os manifestos de Roberto Piva trazem à tona essa forma de se relacionar com a literatura como possibilidade de devir, abrir possibilidades de vida, de habitar na diferença. Devir na literatura que não se alinha a seu tempo, às condições negativas de existir

<sup>201</sup> Ibidem. p.79.

<sup>202</sup> FOUCAULT, Michel. Arqueologia de uma paixão. In: *Ditos e escritos. estética: literatura e pintura, música e cinema.* (v. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 408-409.

que a história impõe. Há um estilo na poesia de Piva, e pode-se dizer de seus amigos também a mesma coisa. Mas esse estilo, como nos diz Gilles Deleuze, é “também um estilo de vida, de nenhum modo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência.”<sup>203</sup>

É nessa mesma posição que também se encontra o Manifesto de Claudio Willer, “As fronteiras e dimensões do grito”, de agosto de 1964. Esse poeta chega às mesmas posições éticas e estéticas do seu companheiro Roberto Piva. No entanto, seu modo argumentativo, mas não menos rebelde, lembra em muito os manifestos do surrealismo escritos por André Breton.<sup>204</sup>

Willer convoca as pessoas a pensar e viver a arte frente a sua posição na História, algo que não estava acontecendo entre seus contemporâneos que vivem entre tantos “ismos”<sup>205</sup>, tendências e escolas. Desse modo, a tarefa a ser realizada é de conscientização do estreitamento e da limitação a que os impulsos vitais do homem estão submetidos. A arte então, para Willer, nesse texto, deve se constituir com uma revolta do ser contra as coerções. Diz o poeta: “E na raiz de tôda a minha atividade, como também na arte de indivíduos creativos de minha geração com os quais tenho convivido, verifico repousar êste elemento de rebeldia e inconformismo, animando-a, dando-lhe forma.”<sup>206</sup>

O escritor revela, como vemos, a sua geração onde certamente seus amigos estão incluídos. Ele, para se posicionar inicialmente numa tradição contestatória nas artes, evoca os músicos românticos, e também Richter, Hölderlin, Nerval, Kleist, Leopardi, Baudelaire, etc. Para o poeta, todos esses malditos do século XIX não se inserem no campo social, mas, pelo contrário, eles recusam as regras sociais. E essa mesma relação negativa do poeta com a sociedade ainda perdura no século XX.

Willer se coloca nesse contínuo histórico de contestação em que se vive a arte que se cria, para se posicionar radicalmente contra o que ele chama de mediocridade conformista, de neo-rilkeanos, de frequentadores de recitais em night-clubs, de bordadeiras de poesia, bajuladores que buscam promoção na imprensa, do civismo e do patriotismo, enfim, o verbalismo teórico e inconsequente do praxismo e concretismo. Estes últimos procuram, segundo ele, apenas construir e submeter a poesia a leis conceituais, gráficas e arquitetônicas.

<sup>203</sup> DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992. p. 126.

<sup>204</sup> Cf. BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

<sup>205</sup> Aqui certamente é uma alusão ao concretismo, ao praxismo, ao neoconcretismo, etc.

<sup>206</sup> WILLER, Claudio. Fronteiras e dimensões do grito – Manifesto 1964. In: *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 101. (Mantemos a grafia do original).

No seu manifesto, Willer contrapõe a esse “beletrismo” uma poética livre e automática, que se faz não para agradar alguém ou justificar algo, mas para seguir um imperativo vital que aflora de materiais inconscientes. Da mesma maneira que não cede ao cerebralismo literário ausente de vivência dos “ismos”, Willer não poupa críticas à esquerda, representada pelo CPC e UNE, que se colocam apenas como censores, policiais e defensores de um realismo socialista. Chegando enfim a rebentar as fronteiras do grito e mostrar suas dimensões:

E é por isto também, que me permito considerar indivíduos da marca dos srs. Chamie, Merquior, Pignatari, Irmãos Campos, Gullar e todos os seus correligionários, admiradores, e coevos que andam por aí portando o nome de poetas, como não sendo mais do que meros representantes do conformismo às normas da moral estabelecida, da repressão, da arte ao nível dos salões e chás literários, da burocratização do espírito, do mundo visto em termos de racionalismo cartesiano e mecanicista, em suma, de todas as consequências malignas de 2.000 anos de Cristianismo, não pertencendo senão à categoria dos Insetos de Deus Pai, da qual também fazem parte todos os padres, sacristãos e beatas, os funcionários de cartório, escrivãos (*sic*) de polícia, e zeladores de prédios, Jacques Maritain, etc., toda a vasta população de reprimidos e frustrados existenciais que conspiram sistematicamente contra o exercício da imaginação e da liberdade individual.<sup>207</sup>

Tudo o que concerne aos limites do exercício incondicional da liberdade é violentamente denunciado. Importantíssimo dizer que não se trata nesse texto de lutas pessoais, mas de buscar destruir essa “cultura literária” vigente daquele momento onde a vida funcionava em cárcere e longe da arte. Por isso, o poeta diz mais: “Eu e mais alguns nos colocamos decididamente a favor de tudo que é marginal, subversivo e ameaçador para a ordem pública, e que foge à esquematização das formas de condutas de possibilidades de ser.”<sup>208</sup> E é justamente isso que se busca: um querer artista que invente novas formas de existir.

### 3 Surrealismo, diáspora e amizade

*Amizade sem divisão e sem reciprocidade, amizade para o que passa sem deixar rastro, resposta da passividade à não-presença do desconhecido (...) A amizade não é um dom nem uma promessa, a generosidade genérica. Relação incomensurável de um para outro; ela está relacionada com o de-fora na sua ruptura e na sua inacessibilidade. O desejo, desejo puro e impuro e o apelo, a superar a distância, o apelo a morrer em comum pela separação.*

(Maurice Blanchot)

<sup>207</sup> WILLER, Claudio. Fronteiras e dimensões do grito – manifesto 1964. In: *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 111.

<sup>208</sup> *Ibidem*. p. 113.

Portanto a “periferia rebelde” que submergia no mundo urbano – buscando inventar novas formas de convivência jovem – era um devir que não se fechava em determinadas posições literárias, mas estava radicalmente à procura da Vida desregrada e nômade. Os periféricos rebeldes encaravam o fazer poético de uma maneira *outra* em relação à literatura maior, como um efeito do acaso. E expressavam essa poesia no conteúdo da vida numa estilística da existência alicerçada em uma política da amizade.

A “periferia rebelde” era um grupo surrealista, mais precisamente beat-surrealista, e que não se esgota em referências de autores: “Na verdade, nós éramos um grupo surrealista desde quando nos conhecemos”, diz Willer.<sup>209</sup> E se tomo de empréstimo a metáfora batailleana do acéfalo<sup>210</sup>, posso dizer que era um grupo, uma confraria sem centro ou mestre ou discípulo ou limites precisos. Movidos por uma amizade transgressora, eletiva, agonística, afetiva e desejanse, a “periferia rebelde” não se colocou como problema ser um “movimento”, justamente por seu devir ininterrupto. Comunidade aberta de amigos que se nega um regulador centrífugo por ser uma “malta”, um “bando” “do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder.”<sup>211</sup>

Por isso, aqui é importante falar sobre como a “periferia rebelde” não pode ser tomada como um bloco unitário de qualquer coisa que seja, mas como uma explosão de fragmentos de trajetórias poéticas jovens através do tempo. E que a história, enquanto disciplina, e a crítica literária tenham todas as dificuldades de lidar com tal fenômeno, isso não significa dizer que não se possa criar e tomar todas as metáforas necessárias para evitar que se fale em um monólito domesticado para ser inserido na linha evolutiva do tempo.

É sobre esse prisma que tomo aqui um componente importante das experiências de Piva e seus amigos. Em 1963, se junta a esses poetas o escritor e artista plástico Sérgio Lima, que havia chegado de Paris, onde tinha feito estágio na Cinemateca Francesa e participado do grupo surrealista, tendo tido contato com André Breton.

Desse encontro nasce uma espécie de núcleo de debates sobre o surrealismo com reuniões regulares que aconteciam duas ou três vezes por semana em bares. Nesse momento, Rodrigo de Haro se ausenta do grupo e volta a Santa Catarina. Mas é preciso dizer que antes

<sup>209</sup> WILLER, Claudio. Entrevistado por PIVA, Roberto. “Meditações de emergência.” In: *Agulha - Revista de Cultura*, nº 34. Fortaleza, São Paulo, mai./2003. Disponível em: <http://www.revista.agulha.com.br/ag34willer.htm>. Acesso: 15/03/2007

<sup>210</sup> O “surrealista” Georges Bataille fundou uma revista chamada *ACÉPHALE* em 1936.

<sup>211</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (vol.5). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.p.21.

da chegada de Sérgio Lima, os periféricos rebeldes já possuíam as leituras das obras surrealistas.<sup>212</sup> Sobre esse momento, Claudio Willer nos oferece o seguinte testemunho:

Piva trouxe Sérgio Lima pro grupo. Ele tinha vindo de Paris, onde havia feito estágio de um ou dois anos na Cinemateca Francesa e participado diretamente do movimento surrealista; conheceu André Breton, inclusive. A primeira reunião do Grupo Surrealista de São Paulo aconteceu numa chuvosa noite de junho. Nos reunimos em casa, começamos a beber, e aí fomos ao Ferro's Bar. Incrível, mas todos cabiam no meu jipe: éramos eu, Roberto Piva, Sérgio Lima, Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar, Guilherme Faria (pintor), Ralph Camargo (marchand), Roberto Ruggiero e Ragastein Rocha. Depois, chegaram outras pessoas. Na primeira reunião, fizemos um de nossos divertimentos prediletos: paramos numa padaria, pedimos uma garrafa de whisky, e nos mandamos sem pagar. Os donos portugueses se enfiaram numa Kombi e saíram nos perseguindo – só desistiram quando comecei a passar por cima da ilha da avenida 9 de julho, porque a Kombi ia quebrar. Terminamos na Rua Aspicuelta, na Vila Madalena, em frente à casa do Sérgio Lima, de porre. Ele ainda trouxe uma rodada de pinga pra terminar a noite. Agora, quando discutíamos, fazíamos a sério. Fizemos jogos surrealistas durante uns sete meses, duas vezes por semana, e promovíamos encontros em bares. Mas depois debandou, logo no começo de 1964.<sup>213</sup>

Como nos relata Willer, esses artistas realizaram leituras dos manifestos surreais e praticavam “jogos surrealistas” como “cadáver-delicioso”, “um-dentro-do-outro”, e “dar legendas às figuras”, etc. Realizaram também panfletagem e manifestações públicas. Como na VII Bienal de Artes de São Paulo, onde o grupo distribuiu um “necrológio” ou “manifesto fúnebre”. Assim foi anunciada a “morte” de literatos como Hilda Hilst, Mário Chamie, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, etc.

Nesse momento surgem as primeiras divergências. Sérgio Lima se preocupava essencialmente em fundar um “surrealismo de atuação específica”. E não aceitava como componente importante a literatura beat, fundamental para Piva, Willer e Décio Bar.

O inconformismo e heterogeneidade da “periferia rebelde”, desde os primeiros encontros e leituras e sua política à amizade, tornou inviável a fundação de um grupo surrealista nos moldes de um movimento que tivesse como consequência o fechamento das portas para outras experiências literárias e existenciais.

E os manifestos de Piva e Willer mostram que não se buscava configurar uma “vanguarda”, mas experimentar novos modos de vida através de um “programa vazio”. Colocar um centro na confraria era parar o devir dessa estética da existência e cristalizar-se numa subjetividade imóvel e dócil. Assim, os encontros com Sérgio Lima, que participou ativamente do grupo, duraram apenas do ano de 1963 ao seguinte, quando ele de fato consolidou um Movimento Surrealista no enquadramento francês.

<sup>212</sup> Roberto Piva, por exemplo, já colecionava a revista surrealista francesa *La Brèche*.

<sup>213</sup> D'ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória* – uma trajetória poética paulistana. Livro-reportagem. Monografia-Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008. p. 46.

Sérgio Lima juntou-se, como líder, a partir de 1965, com outros artistas, inclusive do Rio de Janeiro, e funda o primeiro Movimento Surrealista do Brasil, que vai durar até 1969. Como diz Lima, a respeito do segundo momento do surrealismo no Brasil, o qual se construiu, pela primeira vez, como movimento consolidado a partir de sua atuação fundamental:

Repito que o segundo período inclui, assim, a formação do primeiro grupo organizado do movimento surrealista no Brasil, de 1964 a 1969, o qual se responsabilizou por toda uma série de atividades coletivas, que vão de panfletagem, edição de plaquetas, livros, a testemunhos públicos, exposições, e um manifesto publicado em editorial na *Phala* nº 1 (redigido por mim e por Aldo Pellegrini).<sup>214</sup>

A revista acima mencionada por Sérgio Lima, *A Phala*, além de libelo público do movimento surrealista organizado, é um catálogo da primeira Mostra Surrealista Internacional ocorrida em 1967 no Brasil, que envolveu objetos, *collages*, pinturas e filmes. Aqui cabe mencionar uma espécie de manifesto presente na revista *A Phala*, subscrita por Sérgio Lima, Leila Ferraz Lima e Paulo Antonio Paranaguá, que segue com o seguinte compromisso: “pelo Movimento Surrealista em São Paulo.”<sup>215</sup> E em determinado momento do texto do manifesto podemos ler: “o Surrealismo é o *único* movimento do pensamento moderno que, constantemente em aberto, propõe como perspectiva a aventura da Vida.”<sup>216</sup>

Se lembrarmos aqui a “poesia hermética” de Rodrigo de Haro, a “poesia-filosófica” de Antonio Fernando de Franceschi, o plural e caleidoscópico beat-surrealismo de Willer, Décio Bar, Roberto Bicelli e Roberto Piva, iremos logo perceber que a “periferia rebelde” não poderia assinar tal manifesto. A palavra *único* não deixa em par o movimento encabeçado por Sérgio Lima e a importante estilística da vida-política da amizade dos periféricos rebeldes que pode ser assim caracterizada:

[...] múltiplas formas e possibilidades, uma vontade de forma-ção, uma vida na qual o importante é como se vive. [...] Amizade [como] um “programa vazio”, outra denominação para uma forma de vida cuja importância reside nas inúmeras formas que pode assumir, uma relação ainda por imaginar, aberta, na qual cada indivíduo deve inventar sua própria ética da amizade. Um novo “direito relacional” [que] exprime esse apelo pela criação de novas formas de vida.<sup>217</sup>

Roberto Piva e seus cúmplices em seu devir menor na literatura da década de sessenta, e também setenta, não se conformavam e submetiam a poesia formal dos “ismos” nem à

<sup>214</sup> LIMA, Sérgio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (década de 1920 aos dias de hoje). In: LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 147.

<sup>215</sup> Idem. (Org.). *A Phala*. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, Ago./1967. p. 08.

<sup>216</sup> Ibidem. p. 08. (Grifos nossos).

<sup>217</sup> ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.p. 96.

esquerda, nem às tentativas de se adequarem a um “Surrealismo” e deter uma liberdade de ser na poesia. Como diz Willer, em uma espécie de grande síntese, do que falei até agora:

Sim, Roberto Piva, Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi e eu, mais Décio Bar, Raul Fiker, Juan Hernandez, e artistas plásticos como Maninha e Guilherme de Faria, outros poetas como Roberto Bicelli, em ocasiões Sergio Lima, e pessoas que não publicaram nem expuseram nada ainda, mas são extraordinárias, como Regastein Rocha, entre outros, formamos um grupo, uma confraria de **amigos** e de agitadores que se distanciou dos demais poetas que surgiram na mesma época em São Paulo. Naquele ciclo de poesias no teatro de Arena [...] fizemos uma sessão apenas nossa: Piva, Rodrigo de Haro, Décio Bar e eu. Endossamos os manifestos anarco-surreais do Piva, de 1962, *Os que viram a carcaça*. Distribuímos um necrológio de autores contemporâneos em 1963. Encontrávamo-nos e nos reuníamos com regularidade. Diuturnamente – Piva me telefonava todo dia, Rodrigo de Haro hospedou-se em minha casa por meses. Firmamos outros manifestos e outras manifestações. Líamo-nos. Partilhávamos leituras, informação, ativamente. Achávamos outras produções e exteriorizações do período, a exemplo da Catequese Poética de Lindolf Bell, demasiado bem-comportadas. Unia-nos a dimensão mais transgressiva, a simpatia ou afinidade com anarquismo, e, em graus diferentes, conforme o autor, com as imagens poéticas, uma escrita mais livre, mais delirante, e com geração *beat* e surrealismo.<sup>218</sup>

Os jovens escritores que constituíram uma confraria periférica na pauliceia acharam sua fase heróica certamente no final dos anos cinquenta até 1968, quando acontece uma espécie de dispersão dos amigos. Houve períodos difíceis para estes no pós-golpe e em seu endurecimento em 1968, dado que ocorreu uma espécie de *diáspora* do grupo. Como diz Claudio Willer: “o AI-5 pesou muito para que houvesse uma dispersão entre as pessoas. A partir dali realmente ficou impossível fazer as loucuras que fazíamos antes pela cidade.”<sup>219</sup>

O período pós-AI-5 impôs momentos de tensão e perigo. Haverá novos encontros e reencontros nos anos seguintes, especialmente na década de setenta.<sup>220</sup> Aqui importa marcar que esse intervalo de tempo, a respeito do qual se fez um croqui histórico acompanhando alguns pontos marcantes da “periferia rebelde”, mostra em que se constitui o devir menor de Roberto Piva.

Como mencionado antes, são de 1963 e 1964, respectivamente, os livros *Paranoia* e *Piazzas* do escritor Roberto Piva. A cidade de São Paulo, do modernismo de 22, do concretismo e do praxismo, reverbera como um jazz visceral e único nas poesias desses livros de Piva. É preciso então acompanhar o poeta em suas caminhadas que reinventam a urbe

<sup>218</sup> WILLER, Claudio e MARTINS, Floriano. Entrevistados por, Álvares Alves de Faria. Intensos assombros: poesia de Claudio Willer & Floriano Martins. In: *Agulha - Revista de Cultura* nº 34 - Fortaleza, São Paulo – dez./2004. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42faria.htm>. Acesso: 26/03/2008. (Grifos nossos)

<sup>219</sup> D’ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória* – uma trajetória poética paulistana. Livro-reportagem. Monografia-Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008. p.66.

<sup>220</sup> Cf. *Uma Outra Cidade* (São Paulo revisitada por Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Cláudio Willer, Jorge Mautner e Roberto Piva). 58 min. VHS. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: SP Filmes de São Paulo/TV Cultura, 2000.

contras as formas historicamente hegemônicas de existir no universo urbano. E, São Paulo, essa metrópole que se espessa na vida-obra de Piva, é uma clara expressão de que as cidades habitam os homens tanto quanto por eles são habitadas.<sup>221</sup> Cidade que é metamorfose constante com sua face informe, e abertura, que se imiscui na vida-obra do poeta paulistano beat-surrealista como seu enigma maior, sob recusa ou matéria onírica.

Acenamos então para o leitor saltar para o rizoma seguinte e se perder pela pauliceia de Piva. Errar caminhos e sondar a urbe no trânsito perturbador do sonho nos espaços poéticos que se abrem na cidade em delírios. Esqueçamos os mapas da cidade. Esqueçamos as formas geométricas fixas que dela emanam. Esqueçamos os limites. Passos imprevisíveis. Desejo que não se detém. E novamente: flunar de um lado a outro.

---

<sup>221</sup> ROUANET, Sérgio P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? Revista USP, São Paulo, v. 1, n. 15, set./nov. 1990, p. 49-75.



## RIZOMA PARANÓICO - O *FLÂNEUR* SURREALISTA: VISÃO DESEJANTE DE SÃO PAULO

*Ó maior parque industrial do Brasil, quando limparei  
minha bunda em ti?*

*Ó cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar  
asilo em tua face?*

(Roberto Piva)

*no fundo, o indivíduo só pode flunar, se como tal, já  
se afasta da norma.*

*E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto  
verdadeiro de uma cidade.*

(Walter Benjamin)

*o passeio do esquizofrênico: é um modelo muito  
melhor do que o neurótico deitado no divã.*

(Gilles Deleuze/Félix Guattari)

### 1 Topologia do erro contra a neurose territorial da burguesia paulistana

Roberto Piva abre uma fenda na cidade. Passos insólitos sondam as ruas que se abrem ao desejo. E o deambular desejante demanda insubmissão à cidade cristalizada como entidade topográfica uníssona. É preciso, portanto, criar um espaço aberto à livre associação de lugares, ruas ou praças na cadência erótica do prazer.

Perder-se nos fragmentos urbanos com o corpo a desfazer todas as regras que impedem uma experimentação no erro. Topologia do erro. Não importa o lugar aonde se quer chegar, nem mesmo de onde se saiu. O desejo na urbe não é a teleologia do espaço. Importa o rizoma, o meio, o trajeto, de modo que as pontas se esfumam.

É parado que a organização do poder institui as formas arquitetônicas solenes e o sujeito que nelas habitam. Por isso, para chegar à cidade rizomática, cidade do desejo, é preciso o inter-ser. “Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis.”<sup>222</sup> As paradas somente servem para novas conspirações do desejo. Adaptemos, pois, Jack Kerouac para ver Piva: “Numa manhã ele parou, pelado, olhando para

<sup>222</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: *capitalismo e esquizofrenia* (v. 1). Rio de Janeiro: 34, 1995. p. 37.

toda a São Paulo, da janela, enquanto o sol nascia. Era como se algum dia ele fosse se transformar no prefeito pagão daquela cidade.”<sup>223</sup>

A relação de Roberto Piva com São Paulo é então de construir uma fresta no seio urbano e reinventá-la. Constituir um espaço literário próprio para a deambulação desregrada e transgressiva. Gozo na errância quando à deriva pelos pontos transitórios da Pauliceia. O maior parque industrial do Brasil é o palco onde Piva habita como nômade inconformado. Estrangeiro no mundo da urbe, ele erige um espaço subversivo e lúbrico. Não se trata de uma cidade regida pelo ideal do trabalho e do progresso, mas da libertação do prazer pelas ruas e praças.

E as obras de Piva mostram como a palavra poética funda e transforma o cotidiano na cidade ao introduzir a desordem na linguagem. Seus escritos nos anos sessenta são atravessados por uma experiência subjetiva da cidade “que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa como os níveis mais coletivos.”<sup>224</sup> Produzidos na primeira metade daquela década, os poemas são carregados de um íntimo e visceral contato com a cidade paulistana. Portanto, nesse rizoma trataremos da produção poética do poeta paulistano, na reinvenção do universo urbano, que compreendem o arco que vai de 1961 a 1964.

A Pauliceia, como já mencionamos, era ainda nesse momento uma miscelânea de metrópole e província que avançava cada vez mais para se tornar o ponto de uma grande explosão urbana. Seus recantos dos bairros jardins – Jardim Europa ou América – e aqueles onde se instalaram indústrias – Lapa, Penha, Ipiranga ou Brás – constituíram alguns dos lugares onde a face arquitetônica da cidade iria entrar em metamorfose ao longo desse período. Um ritmo infatigável de mudanças desvairadas toma de assalto a urbe durante a década de sessenta, sob a administração dos chamados “governos da transformação”.<sup>225</sup> Viadutos, pontes, elevados, passagens, avenidas modificam a paisagem dentro do crescimento desordenado da cidade. Entre a década anterior e a de sessenta, a própria população dobrou de tamanho.<sup>226</sup>

Mas se tratava também de uma cidade que guardava algo de labiríntico com seus lugares singulares aliado a certo moralismo reinante. A urbe paulistana guardava ainda fragilmente um “centro” que convergia em pontos como a Rua São Luís ou a Sete de Abril.

<sup>223</sup> KEROUAC, Jack. *On the road*: pé na estrada. Porto Alegre: L & PM, 2004. p. 219. Kerouac se refere a São Francisco no original.

<sup>224</sup> GUATARRI, Félix. Restauração da cidade subjetiva. In: *Caosmose* – um novo paradigma estético. São Paulo: 34, 1992. p. 170.

<sup>225</sup> São os prefeitos: Francisco Prestes Maia (1961-1964), José Vicente de Faria Lima (1965-1969) e Paulo Salim Maluf (1969-1973).

<sup>226</sup> Passou de 2,2 em 1950 para 3,2 na década seguinte. A respeito das transformações de São Paulo cf. Revista VEJA. Rio de Janeiro - nº 125. jan. / 1971.

Havia, portanto, condições históricas para o exercício de caminhadas do desejo em passos perdidos. Essa São Paulo, cujo décor da época lembra, segundo Rodrigo de Haro, o "Boulevard do Crime" do diretor Marcel Carné, abrigava, por exemplo, um *lumpen* ainda lírico e arrabaldeiro.<sup>227</sup> Era próprio desse início dos anos sessenta um banditismo ainda romântico. Como confirma o testemunho de Roberto Piva:

Nos anos 60 eu conheci muitos adolescentes marginais, o equivalente dos que hoje estariam na FEBEM. Um deles sabia Baudelaire de cor, "As litâneas de Satã", e andava com o Zaratustra do Nietzsche debaixo do braço. Era ladrão, assaltante, mas nunca matou ninguém. Havia um princípio ético que ainda regia a vida daqueles bandidos. Eles também eram de extração rural. Agora são todos urbanóides, pálidos criminalóides de periferia.<sup>228</sup>

Antes, portanto, da massificação posterior do crime existia uma marginalidade romanesca não tragada pela nadificação dos rostos.

Foi nesse clima de encontros entre poetas periféricos rebeldes, como mostramos, em uma cidade, da transição do bonde para o automóvel, que Piva marcou sua literatura com uma existência estética urbana. Sampa, que se inclinava para se constituir em uma megalópole, tinha um clima apocalíptico e de grandes mudanças que impregnava a atmosfera cidadina. Era um "ambiente de milenarismo antecipado, com a expectativa de uma mudança, um fim e um recomeço na forma de catástrofe, utopia ou ambos".<sup>229</sup>

É no ar apocalíptico desses tempos efervescentes que Piva inscreve o espaço urbano paulistano na sua escritura literária. Por volta dos vinte quatro anos, ele publica o poema "*San Paulo's Improvisation*". Presente na *Antologia dos novíssimos*, no ano de 1961, o texto revela no título a influência do jazz, e na sua epígrafe e conteúdo uma marcante presença de Mário de Andrade. Os versos do modernista que abrem o poema de Piva, colhidos da *Lira paulistana*, são: "Ruas do meu São Paulo,/ A culpa do insofrido,/ Onde está?". Esse poema piviano revela um interior subjetivo ainda vago e impreciso diante da clausura de um mundo marcado pelo desencanto moderno. Vejamos o texto:

De um bar qualquer  
Do Largo Arouche  
assisto São Paulo passar dentro de mim  
Imerso na paisagem cinza-úmida  
"pela água-benta das garoas monótonas"  
como disse Mário de Andrade.

<sup>227</sup> Cf. *Uma outra cidade* (São Paulo revisitada por Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Cláudio Willer, Jorge Mautner e Roberto Piva). 58 min. VHS. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: SP Filmes de São Paulo/TV Cultura, 2000.

<sup>228</sup> PIVA, Roberto. Entrevista com Roberto Piva. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, nº 34, São Paulo: Lemos, mai/2008. p. 07. Entrevista concedida a Fábio Weintraub.

<sup>229</sup> WILLER, Claudio. A cidade, os poetas, as poesias. In: CARLOS, Felipe Moisés; FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000. p. 224.

Do bar recorto no asfalto umedecido  
 o olhar dos pederastas  
 mariscando colegiais farfalhantes nas esquinas.  
 o cheiro morno dos Hamburgers  
 assalta-me  
 como uma náusea íntima  
 desprendida do vapor da alma.  
 Doces olhos das loucuras simples.  
 “mas um gin, todavia...”  
 Escorrego pela noite  
 cavalgando  
 o Exército da Salvação:  
 “Não acham os senhores  
 que Deus está em toda parte?”  
 - Por isso mesmo não está em parte alguma,  
 grito na minha inocência pagã...  
 “Malditos os que...”  
 Escondo-me do mau agoiro.  
 Duas garotas  
 em rancheiras azuis  
 adolecem na calçada  
 fugidas da neurose territorial  
 da pequena burguesia  
 paulistana.  
 o peso da solidão  
 me espreme  
 para fora de mim.  
 Reconstituo-me na noite  
 não dando chance  
 ao mar interior  
 que urra  
 de tristeza.<sup>230</sup>

Parado ou escorregando pela noite, o poeta parece absorto na cidade enquanto as cenas se desenrolam à sua frente sem a sua interferência. Ele apenas é afetado pelo ambiente urbano à sua volta: os pederastas flertam com colegiais nas esquinas, os cheiros dos hambúrgueres impregnam o ar ou garotas adolecem na calçada. O poema transparece um retrato impressionista do cotidiano no trato dos acontecimentos que o sujeito recolhe em sua poesia. Há nos versos da pergunta-resposta: “Não acham os senhores que Deus está em toda parte?” – “Por isso mesmo não está em parte alguma”, uma tonalidade dostoiévskiana de um “Se Deus não existe tudo é permitido?”. Ele mesmo seguido de um inocente grito pagão nietzscheano “Malditos os que...”, que no entanto é sufocado. Mas nosso *enfant terrible* parece mesmo ainda conter sua blasfêmia contra a neurose territorial da burguesia paulistana. Um pessimismo assoma nas linhas onde a solidão e a tristeza colocam todo o seu peso. Trata-se certamente de uma melancolia extremamente opressora que era um espectro presente naquele início de década.

<sup>230</sup> PIVA, Roberto. San Paulo's improvisation. In: OHNO, Massao. (Org.). *Antologia dos novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno, 1961. p. 97-98.

O poema igualmente mostra que a cólera antiburguesa que Mário de Andrade inspira é ainda incapaz de abrir modos de vida e estilos de liberdade que o poeta buscava. Piva vai à procura de uma total subversão que apenas ele presente. Ainda nos poemas publicados na *Antologia dos novíssimos* há carência de uma vitalidade plena.

E a respeito desses primeiros poemas Willer testemunha: “Seu texto era um pouco melhor, talvez mais enxuto, do que aquilo que todo mundo fazia: uma poética intimista, visivelmente informado por Fernando Pessoa, Jorge de Lima e Murilo Mendes, e pelos pós-simbolistas e metafísicos.”<sup>231</sup> Vemos ainda que Piva cultiva nesse momento toda uma negativa recusa do mundo posto, como em “*Libelo*”:

Não mais trarei justificações  
aos olhos do mundo.  
Serei incluído  
- pormenor esboçado -  
Na grande Bruma.  
Não serei batizado,  
Não serei crismado,  
Não serei doutorado,  
Não serei domesticado  
Pelos rebanhos  
Da terra.  
Morrerei inocente  
Sem nunca ter  
Descoberto  
O que há de bem e mal  
De falso ou certo  
No que vi.<sup>232</sup>

Embora exista uma nuance claramente rebelde e contestadora, o arremate continua niilista, intimista e melancólico em uma vontade de potência depreciativa e empobrecedora das forças criativas. Seria necessário o impacto beat-surrealista, sobre o qual já falamos, para que seu inconformismo consiga uma ascensão criadora de pura afirmação da vida e das forças positivas na arte. E mesmo assim não há um abandono da referência a Mário de Andrade. Mas, pelo contrário, Roberto Piva enriquece o modernismo ao reinterpretá-lo à luz do surrealismo e da geração beat aliado ainda às suas infundáveis referências inventivas como a poesia expressionista de Georg Trakl ou Gottfried Benn.

A ruptura definitiva e o nascimento de sua poesia urbana transgressiva nascem com a longa “*Ode a Fernando Pessoa*” escrito no final do ano de 1961. Publicado por Massao Ohno, o poema foi confeccionado como panfleto em uma extensa tira de papel amarelo. Roberto Piva passou então a vender essa plaqueta nos bares da cidade, principalmente na Rua

<sup>231</sup> WILLER, Claudio. Introdução à orgia. In: ROBERTO, Piva. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 09.

<sup>232</sup> PIVA, Roberto. *Libelo*. In: OHNO, Massao. (Org.). *Antologia dos novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno, 1961. p. 96.

São Luiz, em uma atitude extremamente incomum dentro do panorama literário já aqui esboçado.

Essa forma de lidar com a poesia, e o próprio autor vender os textos, como um elemento catalisador de aproximações de subjetividades em busca da poetização do cotidiano e o rompimento da hierarquia e da separação entre escritor e leitor é, certamente, nesses aspectos, uma forma precursora da chamada “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo” que nascerá nos anos setenta.

Trata-se de um poema que já é o resultado da recém-descoberta literatura beat. Com versos longos e marcados por uma intensa liberdade vocabular, é visível nessa poesia o impacto de Allen Ginsberg dos poemas “Uivo” e “América”. Mas é preciso destacar que esse encontro com a beat se somou a outras referências do próprio autor.

O texto é uma forma de menção iluminada à poesia de Fernando Pessoa, escritor que também faz parte da plural dicção escritural do poeta paulistano. A expressão é mesmo de um louco elogio à desregrada vida do poeta português. A exemplo dos elogios do próprio Fernando Pessoa, mas também de Garcia Lorca e Ginsberg, ao poeta Walt Whitman.<sup>233</sup>

“Ode a Fernando Pessoa” revela um onírico encontro entre o escritor e Fernando Pessoa na heteronímia de Álvaro de Campos. E o procedimento de Roberto Piva é realmente da composição de um sonho, fazendo, portanto, esboçar uma escrita desejante que será uma forma privilegiada de fazer poesia escolhida por ele. No poema há o deslocamento do literato português de seu “contexto” habitual, algo que é característico da atividade onírica, para se condensar na Pauliceia dos anos sessenta. Piva então nos coloca em seu cenário de sonho: “O rádio toca Stravinsky para homens surdos e eu recomponho na minha imaginação / a tua vida triste passada em Lisboa.”<sup>234</sup> E depois saúda o poeta:

[...]  
 Ó Mestre da plenitude da Vida cavalgada em Emoções,  
 Eu e meus amigos te saudamos!  
 Onde estarás sentindo agora?  
 Eu te chamo do meio da multidão com minha voz arrebatada,  
 A ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou,  
 saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso.  
 Quero oferecer-te o palpitar dos meus dias e noites,  
 A ti, que escutaste tudo quanto se passou no universo,  
 Grande Aventureiro do Desconhecido, o canto que me ensinaste foi de libertação.

<sup>233</sup> Cf. PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. (Obra poética, v. IV). Porto Alegre: L & PM, 2006. p. 99-116; LORCA, García. Poeta em Nova York. In: *Antologia poética*. Porto Alegre: L & PM, 2005. p. 135-139; GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L & PM, 2006. p. 49-50. Essa referência a Walt Whitman se tornará mais clara ao comentarmos um dos poemas do livro *Paranoia* adiante.

<sup>234</sup> PIVA, Roberto. Ode a Fernando Pessoa. In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v.1) São Paulo: Globo, 2005. p. 20.

Quando leio teus poemas, alastra-se pela minh'alma dentro um comichão de saudade da Grande Vida,  
 [...]
 Teus poemas são gritos alegres de Posse,  
 Vibração nascida com o Mundo, diálogos contínuos com a Morte,  
 Amor feito à força com toda Terra.  
 [...]
 Sempre levo teus poemas na alma e todos os meus amigos fazem o mesmo.  
 Sei que não sofres fisicamente pelos que estão doentes de Saudade, mas de Madrugada, quando exaustos nos sentamos nas praças, Tu estás conosco, eu sei disso, e te respiramos na brisa.  
 [...] <sup>235</sup>

O escritor paulistano inicia sua caminhada pela cidade junto a Fernando Pessoa/Álvaro de Campos em uma espécie de deliquescência poética. Esses delituosos passos soturnos em São Paulo – onde se encontra um mundo urbano maldito e espúrio – reinventam a paisagem da cidade. Ela não abriga mais o ideal do trabalho, mas as forças contrárias ao interdito da moral. Essa forma de convocar e de fazer brilhar o domínio urbano da corrupção do corpo, do terror nauseabundo, da escória, da sexualidade abrolhada, do sopro sensível do prazer proibido, das dejeções sociais, ou seja, da horda transgressora que a cidade abriga, vai se tornar uma referência presente em alguns de seus escritos, especialmente no livro *Paranoia*. Vejamos então como o poema revela essa errância pela urbe:

Vamos, o subúrbio da cidade espera nossa aventura,  
 As meninas já abandonaram o sono das famílias,  
 Adolescentes iletrados nos esperam nos parques.  
 [...]
 Nós, tenebrosos vagabundos de São Paulo, te ofertamos em turbulo para uma bacanal em espuma e fúria.  
 [...]
 Ah, vamos girar juntos pela cidade, não importa o que façás ou quem sejas, eu te abraço, vamos!  
 Alimentar o resto da vida com uma hora de loucura, mandar à merda todos os deveres, [chutar os  
 padres quando passarmos por eles nas ruas, amar os  
 pederastas pelo simples prazer de traí-los depois,  
 Amar livremente mulheres, adolescentes, desobedecer integralmente uma ordem por cumprir, numa orgia insaciável e insaciada de todos os propósitos-  
 Sombra.  
 [...]
 Fernando, vamos ler Kierkegaard e Nietzsche no Jardim Trianon pela manhã, enquanto as crianças brincam na gangorra ao lado.  
 Vamos percorrer as vielas do centro aos domingos quando toda a gente decente dorme, e só adolescentes bêbados e putas encontram-se na noite.  
 [...]
 Abraçado com Sá-Carneiro pela Rua do Ouro acima, de mãos dadas com Mário de [Andrade no Largo do Arouche.  
 Tu, o rumor dos planaltos, tumulto do tráfego na hora do *rush*, repique dos sinos de São [Bento, hora tristonha do entardecer visto do Viaduto do Chá, [...]
 Tu o desengajado, o repentino, o livre.  
 Agora, vem comigo ao Bar, e beberemos de tudo nunca passando pela caixa,

<sup>235</sup> PIVA, Roberto. Ode a Fernando Pessoa. In: *Obras Reunidas: Um estrangeiro na Legião*. (Vol.1) São Paulo: Globo, 2005. p. 20.

Vamos ao Brás beber vinho e comer pizza no Lucas, para depois vomitarmos tudo de cima da ponte,  
 Vem comigo, eu te mostrarei tudo: o Largo do Arouche à tarde, o Jardim da Luz pela manhã, veremos os bondes gingando nos trilhos da Avenida, assaltaremos o Fasano, [iremos ver “as luzes do Cambuci pelas noites de crime”, onde está a menina-moça violada por nós num dia de Chuva e Tédio, Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo do Mário de Andrade (ai de nós se ele desperta!), [...]  
 Descartes tomando banho-maria, penso, logo minto, na cidade futura, industrial e inútil.  
 [...]  
 São Paulo, cidade minha, até quando serás o convento do Brasil?  
 Até teus comunistas são mais puritanos do que padres.  
 Pardos burocratas de São Paulo, vamos fugir para as praias?  
 Ó cidade das sempiternas mesmices, quando te racharás ao meio?  
 Quero cuspir no olho do teu Governador e queimar os troncos medrosos da floresta humana.  
 Ó Faculdade de Direito, antro de cavalgadas eloquentes da masturbação transferida!  
 Ó mocidade sufocada nas Igrejas, vamos ao ar puro das manhãs de setembro!  
 Ó maior parque industrial do Brasil, quando limperei minha bunda em ti?  
 [...]  
 Quero beber todos os delírios e todas as loucuras, mais profundamente que qualquer Deus!  
 [...]  
 Tudo dói na tua alma, Nando, tudo te penetra, e eu sinto contigo o íntimo tédio de tudo.  
 Realizarei todos os teus poemas, imaginando como eu seria feliz se pudesse estar contigo e ser tua Sombra.<sup>236</sup>

Desse modo nasce a poesia piviana propriamente urbana e inconformista, muito longe, portanto, daquele retrato intimista de “*San Paulo’s Improvisation*”. No poema da *Antologia dos novíssimos* há uma espécie de imobilidade do poeta, pois ele apenas registra o que lhe afeta do exterior. Em “Ode a Fernando Pessoa” ele agita a esfera urbana com seu roteiro caótico e inquieto. O recurso à toponímia – Largo do Arouche, Jardim Trianon, Viaduto do Chá, etc. – expressa sua cartografia desejante que desenha na urbe o rosto rebelde de sua juventude. Existe no poema a vontade de despertar a fúria jovem e a loucura poética de existir – “Ó mocidade sufocada nas Igrejas, vamos ao ar puro das manhãs de setembro!”.

Fernando Pessoa/Álvaro de Campos encarna para o poeta, e para seus cúmplices, o antimodelo do Modelo de vida imperante. Uma existência que foge à cristalização e localização no ambiente paulistano, pois ele e o português deambulam para recolher experiências com essa parte maldita que a cidade repele. É preciso dizer ainda que a São Paulo de “Ode a Fernando Pessoa” é mesmo aquela em que ainda se pode vislumbrar “os bondes gingando nos trilhos da Avenida”, mas que nos anos seguintes se verá cada vez mais invadida por ônibus e automóveis e, mais tarde, pelo metrô no seu subterrâneo.

<sup>236</sup> PIVA, Roberto. Ode a Fernando Pessoa. In: *Obras Reunidas: Um estrangeiro na Legião*. (Vol.1) São Paulo: Globo, 2005. p. 21-25.



E se na apresentação que Roberto escreve, em 1961, para seus poemas na *Antologia dos novíssimos* Piva se vê como um “jovem que tem vinte e três anos porque não teve coragem de matar-se aos quinze anos, por isso arrasta-se pelo mundo sem Deus nem Amo”<sup>237</sup>, em “Ode a Fernando Pessoa” a sua apresentação tem agora um inconfundível grito indomesticável de cólera, mas também uma incessante transgressão ilimitada na sua existência e convivência com subjetividades errantes. Ele diz de si mesmo para seu companheiro Fernando Pessoa/Álvaro de Campos:

[...]  
 Resumirei para Ti a minha história:  
 Venho aos trambolhões pelos séculos,  
 Encarno todos os fora da lei e todos os desajustados,  
 Não existe um gangster juvenil preso por roubo e nenhum louco sexual que eu  
 não acompanhe para ser julgado e condenado;  
 Desconheço exame de consciência, nunca tive remorsos, sou como um lobo  
 dissonante nas lonjuras de Deus.  
 Os que me amam dançam nas sepulturas.  
 [...]<sup>238</sup>

Vida desregrada, maldita, nômade e aberta às experimentações do corpo. Desejo de se voltar para a existência sem limites, e a poesia é a porta aberta para inventar sua subjetividade. Assim “Ode a Fernando Pessoa” opera uma passagem reveladora na poesia piviana.

Há também nesse texto um flânar pela Pauliceia. Mas o *flâneur* que se esboça naquela poesia ainda se detém na paisagem urbana como aquele que apenas sonda subúrbios ou lugares infames e ordinários. A *flânerie* de Piva nesse instante é de perscrutar pontos da urbe de onde exalam o mau cheiro da ignomínia do prazer.

Mas em *Paranoia* o poeta reinventa não apenas a *flânerie* de Baudelaire dos quadros parisienses, para quem “de uma cidade a história depressa muda mais que um coração de um infiel”<sup>239</sup>. Piva reinterpreta, na década de sessenta, a *flânerie* dos surrealistas. Essa retomada do flânar se faz a partir de referências do poeta desviante, que são muito particulares – como é o caso da já referida literatura beat – e que oferece a esses jogos com a cidade contornos totalmente inesperados.

A escrita do desejo, que será esboçada no poema em homenagem a Fernando Pessoa/Álvaro de Campos será igualmente conquistada em *Paranoia*. No desarranjo da linguagem existe o desabamento da palavra que será consolidado não em “Ode a Fernando

<sup>237</sup> OHNO, Massao (Org.). *Antologia dos novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno, 1961. p. 93.

<sup>238</sup> PIVA, Roberto. Ode a Fernando Pessoa. In: *Obras Reunidas: Um estrangeiro na Legião*. (Vol.1) São Paulo: Globo, 2005. p. 24.

<sup>239</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 327.

Pessoa”, mas nos textos posteriores. Será o momento em que Piva passa a operar no domínio da imagem poética.

Portanto, a escrita do desejo e a *flânerie* surreal irão se tornar um dos pontos essenciais em seus poemas do livro de estreia. É preciso então pensar ponto a ponto essas questões, não sem antes entender o devir-menor que *Paranoia* representa para Roberto Piva.

## 2 A *flânerie* paranóica: rachar a cidade e fissurar a linguagem

*Estranhas ruas da Cidade-Aflição, onde, no aparente  
silêncio feito de estrépito irrompe violento, gerado no  
molde do vazio, o ruído do ouro, o monumento  
trepidante*

(Rainer Maria Rilke)

O primeiro semestre do ano de 1962 será o da criação dos poemas que vão compor o livro *Paranoia*. Os vinte e um poemas que fazem o livro nascem da linguagem intensiva que Piva inventa a partir do seu encontro com o beat-surrealismo que, como mostramos, difere em muito da literatura estabelecida da época. Nesse sentido, é o poeta desvairado que explica:

Na época do lançamento, havia os concretistas de um lado e os comunistas do outro. Eu não dei bola para nenhuma dessas vertentes e parti para minha linhagem, da poesia universal magmática, influenciada pela geração beat e pelos surrealistas. Mas sem fazer disso uma carteirinha.<sup>240</sup>

A produção poética da obra é acompanhada por outra linguagem: a da fotografia. *Paranoia* é então uma forma de comunicação interartística entre a linguagem da poesia e da imagem. A produção fotográfica foi realizada pelo artista plástico Wesley Duke Lee, amigo e companheiro do poeta. Piva assim relembra seu encontro com Lee: “O jornalista Thomaz Souto Corrêa foi quem me apresentou Wesley Duke Lee. O Wesley ficou tomado pelos poemas. Saiu por São Paulo fotografando especialmente para o livro.”<sup>241</sup> O encontro dos artistas resultou em andanças a dois pela cidade. Lee tirou centenas de fotografias e selecionou algumas para entrar na acurada edição de *Paranoia* realizada por Massao Ohno e publicada no ano de 1963.

Embora *Paranoia* tenha se esgotado em apenas duas semanas, e distribuído à crítica, não houve quem o comentasse na imprensa brasileira que aborda a literatura. Mesmo quando na década de sessenta eram comuns notícias sobre a produção poética nos suplementos

<sup>240</sup> PIVA, Roberto. “Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo”. *Folha de São Paulo*, 4 de abr., 2004. Folha Ilustrada. Entrevista concedida a Bruno Zeni.

<sup>241</sup> Ibid.

literários. Como diz Sérgio Cohn: “São Paulo, 1963. A recepção de ‘Paranoia’ não poderia ser outra: espanto e um silêncio ressabiado. Afinal, Piva usava uma linguagem que parecia ser incompatível com a linguagem poética – palavrões, gírias – e misturava profanamente poesia e vida.”<sup>242</sup>

Por ser um livro incomum, e mesmo estranho – no seu formato, composição e conteúdo – para a literatura maior do período, ele acabou por ser marginalizado. Como diz Roberto Piva, a obra “ficou como um mito, parado no ar.”<sup>243</sup> O livro acabou por receber uma pequena resenha na França pela revista oficial do grupo surrealista liderado por André Breton. A “*La Brèche – Action Surrealiste n° 5*” noticiou a publicação de *Paranoia* junto com *Anotações para um Apocalipse*, de Claudio Willer, e *Amore* de Sérgio Lima, que foi o responsável pelos contatos para que esses textos não deixassem de ser notados. A revista francesa nos oferece o seguinte retrato de *Paranoia* em 1965:

Paranoia est lê premier livre de poésie delirante publié en brésilien. Piva, don la formation intellectuelle est profondément marquée par la culture italienne a pris son inspiration dans les grands classiques de la décadence, d’où l’exubérance de l’image propre aux peuples latins. Freud e Lautréamont out eu pour lui la plus grande importance. Enfin, la plus moderne littérature beat nord-américaine lui a transmis la fascination des néons et l’hallucination par la métropole métallique qu’évoquent les photographies de São Paulo inserées dans son livre.<sup>244</sup>

E o livro *Paranoia* representa mesmo um ponto de inflexão inaugural importantíssimo na reinvenção literária de São Paulo. Roberto Piva alucina a *metrópole métallique* através das fontes surrealistas em Freud e o Conde de Lautréamont aliado à literatura beat. A relação entre o poeta paulistano e a cidade torna-se nesse livro um abismo visceral e vertiginoso. Piva dá continuidade à sua caminhada pela urbe de “Ode a Fernando Pessoa”. Mas agora essa *flânerie* não se contenta em apenas sondar os espaços da Pauliceia, ele agora deseja engolir e explodir os meandros da cidade.

O poeta paulistano atualiza a *flânerie* dos surrealistas, que é a do caminhante sonhador. Na literatura surrealista, como bem mostra Walter Benjamin, a cidade é alvo do desejo. É também o mais onírico de todos os objetos.<sup>245</sup> A urbe não encarna uma condição natural e consciente que rege o mundo utilitário do capital. Ela se abre ao possível dos passos que reinventam o espaço da cidade.

<sup>242</sup> COHN, Sérgio. Obra erotiza cidade em cortes de videoclipe. *Folha de São Paulo*. 4 de abr, 2000.

<sup>243</sup> PIVA, Roberto. “Piva volta com Pesadelo delirante de São Paulo. *Folha de São Paulo*, 4 de Abril, 2004. Folha Ilustrada. Entrevistado por Bruno Zeni.

<sup>244</sup> La Brèche - Action Surrealiste n° 5 *Apud* COHN, Sergio. (Org.). *Roberto Piva: encontros*. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 187.

<sup>245</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. O surrealismo. In: *Obras escolhidas*. (v. I) São Paulo: Brasiliense, 1994.



Figura 1: São Paulo, Rua São Luís à noite, no ensaio fotográfico de W. Duke Lee para o livro *Paranoia* (2000, p. 33), que dialoga com os versos de Piva: “Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas acende velas no meu crânio” (ibidem, p.34).

O surrealismo herda a *flânerie* baudelaireana, o poeta *état de surprise* de Guillaume Apollinaire, as metamorfoses explosivas do Conde de Lautréamont, o onirismo de Gerard de Nerval, e tantas outras referências poéticas que transformam a cidade no lugar do sonho. A urbe é o espaço mágico da experiência delirante que desperta signos inesperados a serem decifrados.

No surrealismo a cidade é lugar privilegiado da “iluminação profana”, que é uma experiência material do sonho. Como diz Benjamin: “O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à flânerie, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados profanos.”<sup>246</sup>

Assim o *flâneur* surreal reelabora as referências urbanas oferecendo uma imagem de alteridade da cidade. Os surrealistas cultuaram “a grande cidade como espaço privilegiado para a experiência de um certo tipo de ‘iluminação’ resultante da observância de seus inúmeros aspectos cambiantes, de seu caráter efêmero e mesmo da precariedade de todas as suas inúmeras formas, formas de vida.”<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Ibidem. p. 33.

<sup>247</sup> NASCIMENTO, Flávia. Apresentação. In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 20-21.

Há, portanto, um perambular pela cidade característica do caminhante surreal que erra pela cidade. Esse deambular no erro se realiza na perda dos referenciais da urbe e do “eu” daquele que caminha. Como nos diz Jeanne Marie Gagnebin:

Entendemos agora o valor insubstituível da errância e do erro nesse itinerário na cidade e no pensamento. Somente a experiência do errar, em todos os seus sentidos, nos faz apalpar, como que pelo avesso, a experiência de uma verdade que não seria, primeiramente, a coerência de nosso pensamento, mas sim o movimento mesmo de sua produção: hesitante, avançando “aos solavancos e aos pedaços” (Adorno), abrupto, atravessado por ritmos diversos. Errar é, simultaneamente, perda das referências conhecidas e aprendizagem do desconhecido, apavorante e apaixonado.<sup>248</sup>

A cidade deixa, portanto, de corresponder a um ideal arquitetônico imposto aos cidadãos e o espaço urbano que se desenha nos passos errantes é agora a de uma cartografia do desejo. E o caminhante surreal se perde e se reinventa. Uma cidade do inconsciente é erigida pelo *flâneur* como expressão do desejo fazendo-se subjetiva, mas exterior. Ou seja, é preciso ver que a

cidade como palco do inconsciente não é mais o lugar regrado e seguro das certezas racionais (duramente conquistadas, aliás), mas sim a paisagem esburacada e fugidia do desejo: ruínas a serem descobertas e interpretadas como na arqueologia, rastros a serem decifrados e (per)seguidos como num romance de detetive ou *cawboy*.<sup>249</sup>

Uma urbe “não como uma imagem do pensamento, mas como imagem do inconsciente, do desejo, com suas camadas superpostas, com seus rastros e ruínas”.<sup>250</sup>

Mas essa cidade do desejo<sup>251</sup> não é uma representação ideal, porém uma experimentação em sua constituição. A cidade tem assim um caráter *duplo*. Ela é uma forma cristalizada, visível e formatada pelo poder, sendo, pois, chamada de “real”; mas há uma cidade *outra*, contígua ou sobreposta àquela do espaço urbano cristalino.

<sup>248</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma topografia espiritual. In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 245.

<sup>249</sup> Ibidem. p. 248.

<sup>250</sup> PELBART, Pál Pelbart. Cidade, lugar do possível. In: *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 43.

<sup>251</sup> Aqui é um bom momento para falar que entendemos a categoria “desejo” não a partir da transcendência da falta com seu universo mórbido da culpa. Essa perspectiva é apenas o resultado de uma exagerada ênfase em determinada interpretação desse conceito freudiano, em especial pela psicanálise lacaniana, em que o “desejo” é caracterizado somente como *Wunsch-Wish* (no sentido de “propósito”). Aqui retomamos a ideia deleuzeana de “desejo” como *Wille* (no sentido de força). Ou seja, em Deleuze o inconsciente, longe de ser o recalcado e expressado em mitos, sonho e teatros, é, ao contrário, uma usina que produz e não representa o drama familiar edipiano transcendente ao qual está submetido. O desejo deve, por sua vez, ser apreendido como maquinação onde nada falta. “O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção” In: DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim [s/d]. p. 31. Desejo como vontade de potência. Para maiores esclarecimentos sobre Freud, Lacan, Deleuze e o conceito de “desejo” ver BRUNO, Mário. *Lacan e Deleuze: o trágico em duas faces do para além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

Essa cidade da alteridade é aquela praticada pelos passos como fluxos, rizoma, sonho, espaço invisível, desejo, virtualidade, dispersão, enfim, uma multiplicidade imanente do inconsciente. Essa segunda face da cidade é liberada no trajeto do desejo que permite que haja nessa duplicidade uma relação de troca permanente, de trânsito, de indiscernibilidade com a cidade “real”. E o próprio trajeto “se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem.”<sup>252</sup>

Desse modo surge uma cidade subjetiva “que nada tem a ver com uma utopia urbana, nem com uma Jerusalém celeste qualquer”.<sup>253</sup> Espaço urbano erigido a partir da errância, da *flânerie* que investe contra uma cidade cartesiana. **E a cidade de Roberto Piva que descrevemos no início desse rizoma é justamente fruto dessa composição desejante e sonhadora da urbe.** E o surrealismo com seu pedestre sonhador é um importante componente que o poeta paulistano herda e reinveste a seu modo.



Figura 2: Um caminhante para Wesley Duke Lee no início dos anos sessenta do livro *Paranoia* (2000, p.112).

*Paranoia* é essa errância do próprio Roberto Piva como *flâneur* surreal que deixa em devir a atividade cartográfica do inconsciente. Essa obra piviana compõe mesmo trajetos desejantes que o poeta paulistano efetivamente percorreu: “o da Rua São Luís à Praça da República, Largo do Arouche, Rua Aurora, as escadas de Santa Cecília, até das Palmeiras.”

<sup>252</sup> DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997. p. 73.

<sup>253</sup> PELBART, Pál Pelbart. Cidade, lugar do possível. In: *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 45.

<sup>254</sup> Experiência urbana e poética indissociáveis como bem confirma Roberto Piva, em 1985, ao falar sobre a gestação de *Paranoia*:

É toda a minha vivência urbana, sexual, mística, anárquica, de São Paulo, da cidade em que vivo. A partir daí, toda aquela intertextualidade com poetas brasileiros ou não: Dante, a *beat generation*, os surrealistas, os dadaístas, os futuristas italianos, que, de certa forma, também poetizaram o espaço. Há uma relação mágica com determinados lugares sagrados [...]. E isso tudo está presente nesse livro *Paranoia*. São minhas experiências de amor, de loucura, de drogas.<sup>255</sup>

São Paulo, com seu “centro” e roteiros, permitia ao poeta paranóico esse flunar pelo ambiente da cidade. Havia condições históricas para essa *flânerie* onírica. Era uma Pauliceia de início dos anos sessenta em que ainda se podia descer de bonde na esquina da Rua da Consolação com a Rua São Luís, caminhar em direção à Biblioteca Municipal e chegar até o *boulevard* que abrigava os bares da época – lugares mencionados no rizoma periférico rebelde. Espaços líricos e palcos de “iluminações profanas”. Com certa existência jovem na cidade, que gerava uma espécie de vida admirável em noites de pertencimento labiríntico nos anos dourados que eram vividos.

Essas experiências de errar pela urbe permitiam a Roberto Piva se colocar aberto a encontros casuais ou conversas inesperadas que levavam a marca da rebeldia. E isso nos leva exatamente ao elemento mais distinto da *flânerie* surrealista que o poeta paulistano incorpora.

Trata-se do encontro fortuito carregado de um ar imprevisível e indeterminado, porém, iluminador de sentidos que as andanças por São Paulo revelavam. Os surrealistas nomeiam esse encontro, imprevisto e determinado ao mesmo tempo, de **acaso objetivo**. É um “pôr-se, como dizer, em estado de graça com o acaso, de maneira a acontecer alguma coisa, aparecer alguém.”<sup>256</sup> Como explica Eliane Robert Moraes

os surrealistas buscavam um denominador comum entre o insignificante e o significativo, para realçar os elos de dependência que uniam as duas séries: uma, casual, de caráter totalmente fortuito, e outra, causal, resultante de determinações objetivas. A ideia de encontro fortuito viria se tornar um dos pilares da atividade surrealista, dando origem à noção de “acaso objetivo”.<sup>257</sup>

E a autora comenta a relação entre o acaso objetivo e o sonho:

as relações causais tornam-se retorcidas, uma zona de turbulência emotiva produz-se e nela os fenômenos parecem observar mecanismos de condensação, deslocamento, substituição e retoque. O acaso objetivo obedeceria, assim, às mesmas leis que

<sup>254</sup> WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v.1). São Paulo: Globo, 2005. p.153.

<sup>255</sup> PIVA, Roberto. Amor, loucura, drogas. In: COHN, Sergio. (Org.). *Roberto Piva: encontros*. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 57.

<sup>256</sup> BRETON, André. *Entrevistas*. Lisboa: Salamandra, [s/d]. p. 140.

<sup>257</sup> MORAIS, Eliane Robert. *Corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 42.

presidem à organização dos sonhos, colocando igualmente o sujeito em comunicação misteriosa com o mundo.<sup>258</sup>

O acaso objetivo, como “lugar geométrico das coincidências”, é, na perspectiva da deambulação pela cidade, um estado de risco constante de encontro com um sentido revelador. Coloca-se em livre associação, no caminhar, todos os espaços urbanos, os objetos e pessoas que se apresentam ao sujeito. Há assim o “desejo de confrontar o acaso e a necessidade, visando investigar as ocorrências subterrâneas que precipitam os encontros significativos.”<sup>259</sup>

Entretanto, é curioso que o mais citado e interessante acaso objetivo ocorrido com Roberto Piva tenha sua data não no início dos anos sessenta, mas já em 1966. Eram mais ou menos entre quinze e dezesseis horas da tarde em São Paulo naquele ano. Piva e Roberto Bicelli andavam juntos na Avenida Rio Branco na ponte que leva à Casa Verde. Repentinamente, passa um caminhão de mudanças com um armário amarrado na carroceria.

Desse armário, com suas portas abertas a bater, saía um lençol esvoaçante que trepidava sobre a parte posterior do caminhão de mudanças. Segundo o poeta paranóico, essa paisagem expressionista lembra os cenários da obra cinematográfica “*O processo*” do diretor Orson Welles. No instante em que passa o caminhão, Bicelli grita para Piva: “Olha lá! É a alma do André Breton!”. No dia seguinte, o poeta paulistano abre o jornal *O Estado de São Paulo* e toma conhecimento da notícia da morte do líder surrealista no mesmo dia e hora em que teriam, ele e Bicelli, avistado a alma de Breton. Tempos depois, ele relê no primeiro “Manifesto do Surrealismo” escrito por André Breton: “eu, por exemplo, peço que me transportem ao cemitério num caminhão de mudanças.”<sup>260</sup>

As andanças que São Paulo proporcionava historicamente eram praticadas pelo caminhante Roberto Piva, que se colocava à disposição do acaso. Pedestre surreal que invade a cidade e a coloca na flutuação delirante do desejo. Portanto, o extravio da linguagem que *Paranoia* opera é acompanhado por uma errância do corpo na urbe. Uma subjetividade nômade que incorpora o inconsciente e se deixa deslizar pelas ruas de Sampa.

<sup>258</sup> Ibidem. p. 43.

<sup>259</sup> Idem. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 09.

<sup>260</sup> BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001. p. 48. A respeito desse acaso objetivo cf. WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v.1) São Paulo: Globo, 2005; *Uma outra cidade* (São Paulo revisitada por Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Cláudio Willer, Jorge Mautner e Roberto Piva). 58 min. VHS. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: SP Filmes de São Paulo/TV Cultura, 2000. É preciso aqui dizer que o “acaso objetivo” resulta nas mais inesperadas associações de pessoas, lugares, objetos e que são inesgotáveis. Em Claudio Willer podemos vislumbrar outro evento interessante de acaso objetivo no livro *Voltas*. São Paulo: Iluminuras, 2004.



Por isso, essa obra é carregada de alusões a essa *flânerie* surreal. Como nessas passagens colhidas: “marchas nômades através da vida noturna fazendo o perfume”<sup>261</sup>; “as estrelas e o céu que renascem nas caminhadas”<sup>262</sup>; “porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos”<sup>263</sup> “os cílios do anjo verde enrugavam as chaminés da rua por onde eu caminhava”<sup>264</sup>; “Eu caminhava pelas aleias olhando com alucinada ternura as meninas na grande farra dos canteiros de insetos baratinados”<sup>265</sup>; “Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo e como escravo vou medindo a vacilante música das flâmulas”<sup>266</sup>; “Meus pés sonham suspensos no Abismo”, “na porta do bar eu estou confuso como sempre mas as galerias do meu crânio não odeiam mais a batucada dos ossos”<sup>267</sup>; “Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente”<sup>268</sup>; “passar entre as rosas de lama firmentando nas ruelas onde a Morte é tal qual uma porrada”<sup>269</sup>; “meu impulso de conquistar a Terra violentamente por uma rua gasta”, “minha vertigem entornando a alma violentamente por uma rua estranha”<sup>270</sup>; “seguir contigo de mãos dadas noite adiante”, “Também nossos passos embebem as noites de calafrios”<sup>271</sup>.

## 2.1 A paranoia crítica e o extravio das palavras

E, para seguir adiante em minhas considerações sobre *Paranoia*, tomaremos um comentário de André Breton sobre a atividade surrealista como vocação irreprímível:

O gosto da aventura em todos os domínios estava muito longe de nos haver abandonado, e **falo da aventura na linguagem tanto como na rua ou no sonho**. Obras como *Le Paysan de Paris* e *Nadja* dão bem conta deste clima mental onde o gosto de vaguear é levado aos seus limites extremos. Uma busca ininterrupta dá-se aí livre curso: tratava-se de ver, de revelar o que se oculta sob as aparências.<sup>272</sup>

<sup>261</sup> PIVA, Roberto. *Paranóia*. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 07.

<sup>262</sup> Ibidem. p. 08.

<sup>263</sup> Ibidem. p. 17.

<sup>264</sup> Ibidem. p. 22

<sup>265</sup> Ibid. id.

<sup>266</sup> Ibidem. p. 69.

<sup>267</sup> Ibidem. p. 72-75.

<sup>268</sup> Ibidem. p. 85.

<sup>269</sup> Ibidem. p. 97.

<sup>270</sup> Ibidem. p.101.

<sup>271</sup> Ibidem. p. 125.

<sup>272</sup> BRETON, André. *Entrevistas*. Lisboa: Salamandra, [s/d]. p. 139. Aproveita-se o ensejo para pontuar a importância dessas obras literárias citadas nesse trecho por Breton para pensar a *flânerie* surrealista e tantos outros pontos importantes para esta pesquisa, como a perspectiva da cidade como objeto de desejo. Cf. BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007; ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Grifos nossos).

Conforme mostrado no rizoma periférico rebelde, essa aventura surrealista vislumbra que a linguagem por si mesma constitui um ser cintilante e não apenas um instrumento mediador entre o sujeito e os objetos. E perder-se nas ruas é também uma resultante de certa errância na linguagem. Leva-se a linguagem até os limites do incompreensível, chegando ao ponto em que ela racha, se torna fissurada. Assim temos de entender que

a cidade é uma imagem do pensamento, imagem também do inconsciente e, como o pensamento ou o inconsciente, deve ser lida e interpretada. A cidade se torna escrita a ser decifrada e o texto - em particular o texto sobre a cidade! - se transforma, por sua vez, numa paisagem a ser percorrida.<sup>273</sup>

Portanto, colocar em desequilíbrio a linguagem é também liberar novos trajetos, novas visadas, novas cartografias do desejo, abrir o atual para uma cidade virtual e onírica.

Mas, como Roberto Piva coloca em tensão a linguagem, pelo menos nessas obras publicadas nos anos sessenta? Operando, como foi dito anteriormente, no domínio da imagem poética surrealista. É necessário então precisar essa ideia potencializadora, pois ela é extremamente cara a Roberto Piva na criação dos poemas que compõem o livro *Paranoia* e também *Piazzas*, de 1964. Imprescindível nos determos pacientemente nesse problema.

A imagem poética é, para os surrealistas, um dos alicerces do reivindicado pensamento analógico que desconhece o modo de pensar racional, pois ignora o princípio de identidade e da não-contradição ao colocar em trânsito e correspondência todas as formas do mundo, inclusive o homem. A imagem poética foi assim definida inicialmente por Pierre Reverdy:

A imagem poética é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mas a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá... etc.<sup>274</sup>

André Breton retoma essa definição da imagem poética – que é uma estética *a posteriori* – para lhe acrescentar a força delirante do automatismo. A escrita deve gerar imagens poéticas que não sejam resultado de um plano de escrita, para justamente produzir uma poesia do inconsciente, do sonho, do desejo. Essas imagens operam a desreferencialização da “realidade” com vias a reinventar nosso modo de compreensão, fundada na razão discursiva, para chegar a uma percepção poética do “real”. Pois a linguagem possui esse caráter demiúrgico de fundação do nosso “mundo”. Essa palavra surreal nos oferece, portanto, um saber do desejo.

<sup>273</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma topografia espiritual. In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 249.

<sup>274</sup> REVERDY, Pierre. *Apud* BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001. p. 35.

Imagens poéticas como “Há um homem cortado em dois pela janela”<sup>275</sup> ou “Belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”<sup>276</sup> nos levam também a caracterizar essa criação artística como um procedimento que se estabelece por colagens de duas realidades radicalmente distintas em um plano não pertinente. “A colagem desviaria cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida.”<sup>277</sup> Essa maneira de criação artística realiza menos uma desfiguração do sujeito e do objeto do que uma verdadeira transfiguração e metamorfose deles. A invenção surrealista opera na produção de novos sentidos.

Todavia, existe uma extensão dos procedimentos de colagem surrealista criada por Salvador Dali, e que se encontra no centro da atividade poética inventiva empregada por Roberto Piva no seu livro *Paranoia*.<sup>278</sup> Essa forma de criação do pintor espanhol é o conhecido método paranóico-crítico, que é um “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico – interpretativa dos fenômenos delirantes”<sup>279</sup>. Salvador Dali propõe com seu método a invasão do delírio no plano da realidade: o delírio, nesse caso, já é uma interpretação e um todo sistematizado que associa os planos objetivos com o irracional conquistado. Nesse sentido, a atividade “crítico-paranóica é uma força organizadora produtiva de acasos objetivos”.<sup>280</sup> Esse método deseja abrir um rombo na realidade objetiva para que o delírio se derrame de uma forma transformadora. Vejamos como Salvador Dali caracteriza o seu método:

Trata-se da organização sistemático-interpretativa do sensacional material experimental surrealista, esparso e narcisista: a poluição noturna, a falsa lembrança, o sonho, a fantasia diurna, a transformação concreta do fosfeno noturno em imagem hipnogógica, e do fosfeno do despertar em imagem objetiva, o capricho nutritivo, as reivindicações intra-uterina, a histeria anamórfica, a retenção voluntária da urina, a retenção involuntária da insônia, a imagem fortuita de um exibicionista exclusivista, o ato falho, a destreza delirante, o espirrar regional, o carrinho de mão anal, o erro mínimo, o mal-estar liliputiano, o estado fisiológico supranormal, o quadro que se parou de pintar, aquele que se pinta, o telefonema territorial, a “imagem incomodante”, etc., etc., tudo isso, digo, e mil outras solicitações instantâneas e sucessivas, revelando um mínimo de nulidade suspeita fenomenal, se acham associados, pelos mecanismos do aparelho preciso da atividade crítico-paranóica, num indestrutível sistema interpretativo delirante de problemas políticos com

<sup>275</sup> BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001. p.36.

<sup>276</sup> LAUTRÉAMONT, Conde de. *Apud* MORAIS, Eliane Robert. *Corpo impossível*. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 40.

<sup>277</sup> MORAIS, Eliane Robert. *Corpo impossível*. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 44.

<sup>278</sup> Para entender o método paranóico-crítico de Salvador Dali como uma extensão dos procedimentos de colagem cf. MORAIS, Eliane Robert. *Corpo impossível*. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 47.

<sup>279</sup> DALI, Salvador. *Sim ou a paranoia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974. p. 19.

<sup>280</sup> *Ibid.* id.

imagens paralíticas de indagações mais ou menos mamíferas no papel de ideia obcecante.

A atividade crítico-paranóica organiza e tem por objetivo, de maneira exclusivista, as possibilidades ilimitadas e desconhecidas das associações sistemáticas dos fenômenos subjetivos e objetivos que se nos apresentam sob a forma de solicitações irracionais, em favor exclusivo da ideia obcecante. A atividade crítico-paranóica descobre, por esse método, “significados” novos e objetivos do irracional, fazendo passar, de maneira tangível, o próprio mundo do delírio ao plano da realidade.<sup>281</sup>

Esse método se constitui assim como uma força deformadora e transfiguradora do mundo através do delírio do paranóico. Não existe aqui apenas um flutuar indiferente do sonho, mas ocorre a produção de acasos objetivos na tentativa de fazer com que o fenômeno delirante invada o cotidiano. Há, portanto, uma fixação em um detalhe e todo um mundo alucinatório surge operando variações delirantes na reversão do todo pela parte ou na fragmentação da realidade ou mesmo a confusão e quebra dos limites entre o corpo e o mundo.

É, portanto, a partir do método paranóico-crítico que *Paranoia* ganha seus contornos poéticos. Como diz o próprio Roberto Piva a respeito da relação desse método de criação daliniana com seu livro:

Dali criou esse método a partir do delírio do paranóico. [...] o paranóico se fixa num detalhe e constrói um mundo alucinatório, imaginário, a partir daquele detalhe. Um poema como "Praça da República dos meus Sonhos", por exemplo, foi construído a partir dos detalhes da praça, num delírio semelhante ao do paranóico. Só que não é um poema de alucinação persecutória.<sup>282</sup>

Contra o método cartesiano dissociativo-racional-analítico Piva utiliza o método paranóico-crítico-associativo-analógico. No trecho citado acima a respeito das considerações do poeta paulistano, ele menciona como emblemático do uso dessa forma de invenção artística de Dali o poema “*Praça da República dos meus Sonhos*”, do livro *Paranoia*. Vejamos esse poema para entender o que foi dito até aqui e o modo como Piva reelaborou e moldou o método daliniano:

A estatua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem  
de morfina  
a praça leva pontes aplicadas no centro do seu corpo e crianças brincando  
na tarde de esterco  
Praça da República dos meus sonhos  
onde tudo se fez febre e pombas crucificadas  
onde beatificados vêm agitar as massas  
onde Garcia Lorca espera seu dentista  
onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces

<sup>281</sup> DALI, Salvador. *Sim ou a paranóia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974. p. 19-20.

<sup>282</sup> PIVA, Roberto. Entrevista com Roberto Piva. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, nº34, São Paulo: Lemos, mai./2008. Entrevista concedida a Fábio Weintraub. p.06. Nessa entrevista Roberto Piva confirma que utilizou o método daliniano para compor os poemas do livro *Paranoia*.

os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão  
 lábios coagulam sem estardalhaço  
 os mictórios tomam lugar na luz  
 e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos  
*Delirium Tremens* diante do Paraíso bundas glabras sexo de papel  
 anjos deitados nos canteiro cobertos de cal Água fumegante nas  
 privadas cérebros sulcados de acenos  
 os veterinários passam lentos, lendo *Dom Casmurro*  
 há jovens pederastas embebidos em lilás  
 e putas com a noite passeando em torno de suas unhas  
 há uma gota de chuva na cabeleira abandonada  
 enquanto o sangue faz naufragar as corolas  
 Oh, minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus  
 Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa<sup>283</sup>

O recurso ao topônimo aqui significa uma apropriação onírica de um fragmento da cidade. A praça possui, ela mesma, um corpo onde outros corpos nela deambulam como as crianças em uma tarde de esterco. O lugar não é aquele da geografia do poder, mas é aquele do sonho do poeta que é um duplo daquela cidade que é tomada como “real”. A visão da praça anima um mundo alucinatório de “pombas crucificadas”, de “mictórios” que “tomam lugar na luz”, com “privadas” e “cérebros sulcados”, enfim, o espaço se agita sob o imperativo do princípio da alucinação paranóica.

Existe ainda uma reivindicação da parte maldita que escapa da solidez homogênea do campo social. Piva se alinha aos desajustados e lhes presta homenagem como aqueles que rompem o interdito em busca da transgressão. O poeta paulistano parece concordar com a seguinte asseveração de Georges Bataille:

A importância da exclusão social pode ser expressa com as seguintes afirmações: quando um conjunto homogêneo expulsa uma de suas partes confere-lhe um caráter repugnante e aterrorizador e, ao mesmo tempo, um brilho que cega. A vida humana só é valorizada e irreduzível à indiferente homogeneidade dos conceitos racionais devido a qualificações subjetivas (nojo ou fascinação) que resultam dos atos arbitrários de expulsão.<sup>284</sup>

Essa parte heterogênea do corpo social constitui, portanto, a camada excremental secretada que segue sua força transgressora e afirmadora da vida fora do seu curso normal e indiferentemente identificável. E se o corpo social homogêneo se organiza de tal maneira que continuamente procede por acumulação de sua força (libidinal) e de riqueza no modelo da escassez e da guarda de recursos; esse mundo heterogêneo dos desajustados evocado por Piva, nesse e em outros tantos poemas, é nada mais que o moderno culto dionisíaco do excesso e da dilapidação como forma de celebração da vida levada ao contexto da cidade. Sendo então o contrário desse recalçamento, dessas forças desejantes e destrutivas.<sup>285</sup> Assim, na Praça da República desfila e experimenta o espaço da urbe uma soma de malditos que buscam o excesso e o dispêndio das forças: poetas, meninos, anjos, jovens pederastas e putas.

<sup>283</sup> PIVA, Roberto. *Paranóia*. . 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 55-58.

<sup>284</sup> BATAILLE, Georges. *Ânus solar e outros textos do sol*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. p. 26.

<sup>285</sup> Cf. Idem. *A parte maldita*. Noção de despesa. Lisboa: Fim de Século, 2005.

Em outro poema, “*Paranoia em Astrakan*”, o poeta paulistano também emblematicamente procede nessa obra através do canibalismo imaginativo do delírio paranóico-crítico e recorta do mundo da cidade a sua face heterogênea e maldita:

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci  
 onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com  
 lágrimas invulneráveis  
 onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes  
 que saem escondidos das tocas  
 onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados  
 onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam  
 a descarga sobre o mundo  
 onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite caminha  
 no seu hálito  
 onde o sono de verão me tomou por louco e decapitei o Outono de sua  
 última janela  
 onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada no horizonte  
 branco  
 onde um espaço de mãos vermelhas ilumina aquela fotografia de peixe  
 escurecendo a página  
 onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorróidas das  
 beatas  
 onde os mortos se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas  
 penas  
 onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da  
 imaginação<sup>286</sup>

Todo um ambiente feérico de certo aspecto *noir* se levanta através da visão do poeta. A cidade entra na fixação do desejo fazendo nascer o insólito urbano. A urbe é atravessada por uma alucinação cambiante que realiza no poema a colagem de cenas impossíveis: “anjos surdos percorrem as madrugadas”, “crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes”, “um anjo de fogo ilumina os cemitérios”, etc.

Piva tensiona a linguagem até os limites do dizível, espessando a cidade na palavra liberta do sentido, do significado e da comunicação: ela adquire um ser próprio. O poeta paulistano leva a cabo uma “propriedade” da literatura que é, segundo Georges Bataille, a de tudo poder dizer.<sup>287</sup>

## 2.2 Entre o apocalipse urbano e a iluminação profana

<sup>286</sup> PIVA, Roberto. *Paranóia*. . 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 27-30.

<sup>287</sup> BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Lisboa: Vega, 1998. p. 18.



Figura 3: Visão de São Paulo de Wesley Duke Lee no início dos anos sessenta do livro *Paranoia* (2000, p. 14)

Nos poemas que compõem *Paranoia*, a cidade de São Paulo é colocada historicamente numa perspectiva *sui generis*. Na verdade, uma dupla visada se apresenta nessa obra: uma **urbano-desejante** que abriga um acesso à transgressão libertina ao engolir a metrópole sob o delírio espectral do paranóico em um devir ininterrupto do objeto de desejo que é a própria cidade; e outra abordagem **urbano-apocalíptica** da cataclísmica face do monstro desnudado que é a cidade paulistana em ruínas, e que se decompõe. O que historicamente se liga ao clima escatológico daquele início dos anos sessenta.

Por um lado Piva se coloca na tarefa de buscar uma interminável subversão dos modos de vida através de uma *flânerie* surreal proporcionada por uma existência numa São Paulo da boêmia literária que ele coloca em prática com seus amigos, os jovens periféricos rebeldes. O caminhante sonhador vê se abrir um mundo do prazer que a cidade libera ao fazer cintilar em seus recantos a efemeridade do contato com o desconhecido. Trata-se de um cotidiano invadido pela imaginação sem limites.

Mas há igualmente o anúncio do fim do pedestre sonhador que dará seus últimos suspiros em *Piazzas*. São Paulo irá, ao longo dos anos sessenta, perder completamente seu “centro” disseminador e palco de aventuras, ao se fragmentar ilimitadamente. Os bares do *boulevard* iniciam seu desaparecimento agonizante. Os bairros que guardam seus encantos particulares – como é o caso do Bexiga – perdem sua identidade, eles se despersonalizam. A vocação verticalizante de Sampa se consolida. O ideal do trabalho dessa cidade fabril, maior parque industrial do Brasil – como menciona Piva na “Ode a Fernando Pessoa”, se torna um

imperativo categórico. Uma megalópole sem rosto e unifomizante em que habita uma criminalidade pálida é o apocalipse profetizado por “*Paranoia*”. Como diz Roberto Piva: “‘Paranoia’ é um imenso pesadelo.”<sup>288</sup> Por fim, haverá no plano político o Golpe Militar de 1964 e o endurecimento do regime em 1968.

*Paranoia* é paradoxalmente a experiência total do *flâneur* surreal que perscruta a urbe e lhe coloca em um rodopiar delirante do paranóico, mas é, também, visão da Nínive que será destruída por não proporcionar uma futura iluminação profana. O poeta paulistano vislumbra em *Paranoia* “a falência da cidade, a sociedade industrial como uma vasta sucata, as ruas, os postes, os luminosos, tudo sucateado, a população sucateada, uma vasta sucata rolando no infinito do planeta.”<sup>289</sup> Do sonho ao pesadelo, da cartografia do inconsciente à morte do *flâneur*, da parte maldita heterogênea ao corpo social homogêneo. Essa obra figura, historicamente como **uma arqueologia da modernidade futura da cidade de São Paulo**.

Um poema característico dessa perspectiva urbano-apocalíptica da cidade sucata que convive nos textos de *Paranoia* é “*O volume do grito*”:

Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo avançavam na  
densidade exasperante  
estátuas com conjuntivite olham-me fraternalmente  
defuntos acesos tagarelam mansamente ao pé de um cartão de visitas  
bacharéis praticam sexo com liquidificadores como os pederastas cuja  
santidade confunde os zombeteiros  
terraços ornados com samambaias e suicídios onde também as confissões  
mágicas podem causar paixões de tal gênero  
relógios podres turbinas invisíveis burocracia de cinza  
cérebros blindados alambiques cegos viadutos demoníacos  
capitais fora do Tempo e do Espaço e uma Sociedade Anônima  
regendo a ilusão da perfeita bondade  
os gramofones dançam no cais  
o Espírito Puro vomita um aplauso antiaéreo  
O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam  
contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho  
encontro com Lorca num hospital da Lapa  
a Virgem assassinada num bordel  
estaleiros com coqueluches espetando *banderillas* no meu Tabu  
eu bebia chá com pervitin para que todos apertassem minha mão  
elétrica  
as nuvens coçavam os bigodes enquanto masturbavas sobre o  
cadáver ainda quente de tua filha menor  
a lua tem violentas hemoptises no céu de nitrato  
Deus suicidou-se com uma navalha espanhola  
os braços caem  
os olhos caem  
os sexos caem

<sup>288</sup> PIVA, Roberto. Piva volta com Pesadelo delirante de São Paulo. *Folha de São Paulo*, 4 de abr., 2004. Folha Ilustrada. Entrevista concedida a Bruno Zeni.

<sup>289</sup> Idem. Roberto Piva: O gavião caburé no olho do caos sangrento. *Coyote: Revista de Literatura e Arte*, nº 9, Londrina: Coyote edições, out. 2004. p. 19. Entrevista concedida a Ademir Assunção, Marcos Lonsnak, e Rodrigo Garcia Lopes.



Jubileu da Morte  
ó rosas ó arcanjos ó loucura apoderando-se do luto azul suspenso na minha  
VOZ<sup>290</sup>

Nessa urbe paulistana o poeta é um serafim, *flâneur* surreal que voa, e as putas invadem o espaço lhe acrescentando então uma dimensão sub-reptícia. Mas a metrópole é tomada por um infernal movimento de agitação de sua face. Tudo parece se mover em uma morfologia do pesadelo, onde nada permanece protegido em seus contornos habituais. Há estátuas que tomam vida e olham o pedestre sonhador. Bacharéis que praticam sexo, pederastas, o poeta García Lorca e defuntos povoam a Pauliceia.

A arquitetura da cidade, bem como sua paisagem, racha e entra no jogo de deformação. Nessa visão informe vemos relógios podres, turbinas invisíveis, burocracia de cinza, cérebros blindados, alambiques cegos, viadutos demoníacos, gramofones dançando no cais e um céu de nitrato. A Sampa do ideal fabril, do trabalho, dos operários, do progresso é negada nesse poema, pois esses significados cristalizados e subjetivadores é que fazem da cidade esse lugar em ruínas.

Assim uma “Sociedade Anônima” qualquer só pode ter a ilusão de reger a perfeita bondade, enquanto virgens são assassinadas em bordéis. E para o “Homem Aritmético” do poema, arquétipo do axioma reinante de existir e da linha padrão de desejo, com sua visão antipoética do mundo, e de vida ordenada, resta a destruição do mundo pela hecatombe.

No mundo urbano de Piva, Deus é um vazio. Uma ferida aberta provocada por seu próprio suicídio. Morte jubilar que ocorre como um rito feito à navalha com braços, olhos e sexos decaídos. Ouve-se o grito em todo seu volume que ecoa na desordem total desse apocalipse da ausência de Deus: “ó rosas ó arcanjos ó loucura apoderando-se do luto azul suspenso na minha voz”. Esse luto azul merece um trabalho intenso para mantê-lo, na medida em que ele é um acesso à liberdade indignada e ilimitada. A morte de Deus significa o fim da vida resignada e tristemente cristã e a ascensão da liberdade no jogo gratuito do desejo. Essa liberdade que é proclamada em tom de absoluta blasfêmia no “*Poema Porrada*”:

Eu estou farto de muita coisa  
não me transformarei em subúrbio  
não serei uma válvula sonora  
não serei paz  
eu quero a destruição de tudo que é frágil:  
    cristãos fábricas palácios  
    juízes patrões e operários  
[...]  
a Morte olha-me da parede pelos olhos apodrecidos  
    de Modigliani

<sup>290</sup> PIVA, Roberto. *Paranóia*. . 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá 2000. p. 77-81.

eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani  
 minha alma louca aponta para a Lua  
 [...]
   
 a loucura é um espelho na manhã de pássaros sem Fôlego <sup>291</sup>

E do mesmo modo no poema “*A Piedade*”:

Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento abatido na extrema  
 paliçada  
 os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida  
 as senhoras católicas são piedosas  
 os comunistas são piedosos  
 os comerciantes são piedosos  
 só eu não sou piedoso  
 se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria  
 aos sábados à noite  
 eu seria um bom filho meus colegas me chamariam cu-de-ferro e me  
 fariam perguntas por que navio boia? Por que prego afunda?  
 [...] <sup>292</sup>

Paranoia é, portanto, uma andança por uma São Paulo que é ressignificada. Seus espaços são devorados pela imaginação louca do poeta paulistano. Literatura urbana da transgressão onde a cidade é uma sucata, mas também um lugar de onde se pode extrair uma vida dionisíaca em constante reinvenção. E essa reelaboração de si mesmo só pode ocorrer ao se perder pela urbe, pelo inconsciente e pela arte.

### 2.3 Caminhando na metrópole paranóica com Mário de Andrade e Allen Ginsberg

O livro *Paranoia* também figura na obra de Roberto Piva como um dos pontos mais importantes de sua releitura do modernismo de 1922. O movimento da poesia concreta e suas dissidências, mas também o “Tropicalismo” em 1967 e 1968, são historicamente perspectivas tomadas como relevantes nas reinterpretações do modernismo. Ocorre que o poeta paranóico também realiza essa retomada, mas de um modo todo subversivo e infiel. Aqui, tomaremos somente o livro “Paranoia” sobre o qual serão feitas apenas breves considerações que julgamos necessárias.

*Paranoia* abre um vigoroso diálogo com *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade. Piva leva às últimas consequências a “fundação” e o “fim” do desvairismo do modernista. <sup>293</sup>

<sup>291</sup> PIVA, Roberto. *Paranoia*. . 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 127-133. O poeta paulistano assim comenta esse poema dos anos sessenta: “(...) sabemos que não é nada frágil aquilo cuja destruição eu desejo. A poesia é que é frágil, é uma forma de abrir brechas na realidade; como o Baudelaire, o Artaud, o Gottfried Benn e o Georg Trakl abriram. Mas não impediram Auschwitz. O poeta não existe para impedir essas coisas. O poeta existe para impedir que as pessoas parem de sonhar.” In: PIVA, Roberto. Entrevista com Roberto Piva. Entrevista concedida a Fábio Weintraub. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, n°34, São Paulo: Lemos, mai./2008. p. 09.

<sup>292</sup> Ibidem. p. 47-51.

<sup>293</sup> ANDRADE, Mário. *Pauliceia desvairada*. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte: Livraria Martins, 1980. p. 13 e 31.

Incorpora também, como já se disse anteriormente, a crítica antiburguesa do poeta de 1922. O vaguear conflitivo pela metrópole como uma experiência subjetiva e exterior também pode ser vislumbrada nos dois poetas, além do uso geral de topônimos nos títulos dos poemas e nos seus conteúdos. Fábio Weintraub considera o primeiro livro de Piva como a “Pauliceia Paranóica” dos anos sessenta ao indicar a grande compleição de Mário de Andrade nos poemas, chegando a dizer:

Cumprir notar que Mário de Andrade não é apenas uma citação entre muitas que povoam Paranóia (Leopardi, Lautréamont, Rimbaud, Gide, Artaud, Dostoiévski, Lorca, Murilo Mendes, Jorge de Lima...), mas uma presença que atravessa todo o livro de um extremo a outro [...].<sup>294</sup>

O verdadeiro poeta paranóico reconhece uma relação de sua poesia com a de Mário de Andrade ao dizer: “Mário foi uma descoberta que me interessou pelo lado homoerótico.”<sup>295</sup> Há também, segundo Piva, entre Pauliceia e Paranoia “uma experiência alquímico-futurística da cidade.”<sup>296</sup>

Como já referido anteriormente, a releitura do modernismo que Piva coloca em ação em sua obra é algo pontuado por suas referências magmáticas. Em certa ocasião, o poeta paranóico vê que em “*Paranoia* há um intertexto com o livro *Pauliceia* no poema ‘No Parque do Ibirapuera’”.<sup>297</sup> Vejamos esse poema na íntegra para reconhecer por quais lentes esse poema dialoga com o modernismo de Mário de Andrade:

Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera  
Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros  
A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha  
imaginação  
Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri  
para a banalidade dos móveis  
Teus versos rebentam na noite como um potente batuque  
fermentando na rua Lopes Chaves  
Por detrás de cada pedra  
Por detrás de cada homem  
Por detrás de cada sombra  
O vento traz-me o teu rosto  
Que novo pensamento, que sonho sai de tua fronte noturna?  
É noite. E tudo é noite.  
É noite nos pára-lamas dos carros  
É noite nas pedras  
É noite nos teus poemas, Mário!  
Onde anda agora a tua voz?

<sup>294</sup> WEINTRAUB, Fábio. A paulicéia paranóica de Piva. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*. n° 34, São Paulo: Lemos, mai./2008. p. 11.

<sup>295</sup> PIVA, Roberto. Entrevista com Roberto Piva. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, n°34, São Paulo: Lemos, mai./2008. Entrevista concedida a Fábio Weintraub. p. 08.

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> Idem. “Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo”. *Folha de São Paulo*, 4 de abr., 2004. Folha Ilustrada. Entrevista concedida a Bruno Zeni.

Onde exercitas os músculos da tua alma, agora?  
 Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços  
 Eu apalpo teu livro onde as estrelas se repetem  
     como numa lagoa  
 É impossível que não haja nenhum poema teu  
     escondido e adormecido no fundo deste parque  
 Olho para os adolescentes que enchem o gramado  
     de bicicletas e risos  
 Eu te imagino perguntando a eles:  
     onde fica o pavilhão da Bahia?  
     qual é o preço do amendoim?  
     é você meu girassol?  
 A noite é interminável e os barcos de aluguel  
     fundem-se no olhar tranquilo dos peixes  
 Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo  
     seguir contigo de mãos dadas noite adiante  
 Não só o desespero estrangula nossa impaciência  
 Também nossos passos embebem as noites de calafrios  
 Não pares nunca meu querido capitão-loucura  
 Quero que a Pauliceia voe por cima das árvores  
     suspensa em teu ritmo<sup>298</sup>

Roberto Piva se apropria do topônimo para se encontrar com Mário de Andrade no ambiente noturno e onírico. “No Parque do Ibirapuera” o autor de *Paranoia* colhe, ligeiramente, versos do poema “Meditação sobre o Tietê”, do modernista, e os insere no seu texto – “É noite. E tudo é noite.”

Mas Piva realiza esse contato dialógico com Mário de Andrade, de maneira surpreendente, ao inserir na trama intertextual o poema “Um supermercado na Califórnia” de Allen Ginsberg. Nesse texto do literato beat o companheiro de aventuras é o poeta Walt Whitman, e o espaço perscrutado é um supermercado. Onde Piva pergunta a Mário de Andrade: “É noite nos teus poemas, Mário! / Onde anda agora a tua voz? / Onde exercitas os músculos da tua alma, agora?”, Ginsberg indaga “Aonde vamos, Walt Whitman? As portas fecharão em uma hora. Para quais caminhos aponta tua barba esta noite?”.

E onde o poeta paulistano imagina Mário perguntando “onde fica o pavilhão da Bahia? / qual é o preço do amendoim? / é você meu girassol?”, o beat ouve Whitman falar “Quem matou as costeletas de porco? Qual o preço das bananas? Será você meu Anjo?”. E “Eu apalpo teu livro onde as estrelas se repetem / como numa lagoa” tem par com “Toco teu livro e sonho com nossa odisseia no supermercado e sinto-me absurdo”, de Ginsberg.<sup>299</sup>

<sup>298</sup> PIVA, Roberto. *Paranóia*. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 115-125.

<sup>299</sup> Aqui o poema na íntegra: “Como estive pensando em você esta noite, Walt Whitman, enquanto caminhava pelas ruas sob as árvores, com dor de cabeça, autoconsciente, olhando a lua cheia. / No meu cansaço faminto, fazendo o Shopping das imagens, entrei no supermercado das frutas de néon sonhando com tuas enumerações! / Que pêssegos e que penumbras! Famílias inteiras fazendo suas compras à noite! Corredores cheios de maridos! Esposas entre os abacates, bebês nos tomates! - e você, Garcia Lorca, o que fazia lá, no meio das melancias? / Eu o vi Walt Whitman, sem filhos, velho vagabundo solitário, remexendo nas carnes do refrigerador e lançando olhares para os garotos da mercearia. / Ouvi-o fazer perguntas a cada um deles; Quem

É necessário entender também que o “burgo provinciano” que era a Sampa, do começo do século XX, de Mário Andrade, é visto por Piva através de uma literatura que marque a pulsação de uma vida urbana<sup>300</sup> já de uma metrópole que no caso da beat – além de Ginsberg – podemos ver em Jack Kerouac nas suas evocações de uma esfera underground, que sempre está presente em *Paranoia*.

E isso ocorre na medida em que o poeta paranóico a toma como a parte maldita da urbe. Em *On the road – pé na estrada*, Kerouac oferece o seguinte retrato desse submundo urbano:

Todos pareciam alquebrados, estrelinhas apagadas, dublês desiludidos, pilotos de autoramas, comoventes personagens californianos com suas tristezas de fim-de-linha. Casanovas de uma elegância decadente, loiras de motel com os olhos inchados, punguistas, gigolôs, putas, massagistas, *Office boys* – uma corja completa; como pode um homem sustentar-se no meio de um bando como esses?<sup>301</sup>

A carcaça delirante da metrópole paulistana também é lida por Piva com as lentes do *Poeta em Nova York* de García Lorca em suas andanças pela cidade norte-americana.<sup>302</sup>

As correlações intertextuais se sucedem, mas importa entender que o autor de *Paranoia* coloca como poderosas lentes as suas influências de uma *weltliteratur* para rever o modernismo de maneira outra em relação ao que era feito historicamente no seu tempo, e ao que seria realizado posteriormente.

matou as costeletas de porco? Qual o preço das bananas? Será você meu Anjo? / Caminhei entre as brilhantes pilhas de latarias, seguindo-o e sendo seguido na minha imaginação pelo detetive da loja. / Perambulamos juntos pelos amplos corredores com nosso passo solitário, provando alcachofras, pegando cada um dos petiscos gelados e nunca passando pelo caixa. / Aonde vamos, Walt Whitman? As portas fecharão em uma hora. Para quais caminhos aponta tua barba esta noite? / (Toco teu livro e sonho com nossa odisséia no supermercado e sinto-me absurdo.) / Caminharemos a noite toda por solitárias ruas? As árvores somam sombras às sombras, luzes apagam-se nas casas, ficaremos ambos sós. / Vaguearemos sonhando com a América perdida do amor, passando pelos automóveis azuis nas vias expressas, voltando para nosso silencioso chalé? / Ah, pai querido, barba grisalha, velho e solitário professor de coragem, qual América era a sua quando Caronte parou de impelir sua balsa e Você na margem nevoenta, olhando a barca desaparecer nas negras águas do Letes?” In: GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L & PM, 2006. p. 49-50.

<sup>300</sup> Sobre a relação de “Pauliceia desvairada” – “Paranoia”, e de maneira mais ampla Piva – Mário de Andrade, ver: WEINTRAUB, Fábio. A Pauliceia paranóica de Piva. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, nº34, São Paulo: Lemos, mai./2008; Cf. Piva (4 abr./2004, Folha Ilustrada); Cf. Piva (2000, nº34, mai./2008; WILLER, Claudio. A cidade, os poetas, as poesias.” In: CARLOS, Felipe Moisés. FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000; Cf. Willer (2005, v.1); VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. O estudo da intertextualidade na poesia contemporânea de Roberto Piva. *Anais do SETA*, v. 2, 2008; ANDRADE, Mário. Pauliceia desvairada. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte: Livraria Martins, 1980.

<sup>301</sup> KEROUAC, Jack. *On the road: pé na estrada*. Porto Alegre: L & PM, 2004. p. 214. Ver ainda a p. 299.

<sup>302</sup> Cf. LORCA, García. Poeta em Nova York. In: *Antologia poética*. Porto Alegre: L & PM, 2005.



Figura 4: Parque Ibirapuera nos anos sessenta na imagem fotográfica de Wesley Duke Lee, *Paranoia* (2000, p.114)

### 3 *Piazzas*: o amor homoerótico invade a metrópole

Portanto, *Paranoia* representa um devir menor de Roberto Piva na literatura de seu tempo. Depois de estreiar com esse livro, o literato escreve *Piazzas* em 1964, realizando o lançamento ao lado do livro de Claudio Willer, *Anotações para um Apocalipse*, em um bar da Avenida São Luiz. Na capa e contracapa desse segundo livro do poeta encontramos fotos de algumas praças da cidade paulistana, produzidas por Wesley Duke Lee para a segunda edição da obra.

*Piazzas* é um deslocamento de algumas perspectivas que informam o livro *Paranoia*.<sup>303</sup> Primeiramente, a cidade, nesse novo livro, se transfigura em “realidade” abstrata onde as referências geográficas, os topônimos, são abandonados em favor da constituição de espaços totalmente criados. Pois os roteiros urbanos noturnos do *flâneur* surreal, que desaparece em sua morte histórica, se esfumam. Surgem as *piazzas* – decalque do idioma italiano – que são as praças mágicas, brechas no ambiente citadino de algumas tardes. A contemplação de estados inconscientes, como um mergulho no desconhecido, se torna uma constante nos vinte e seis poemas da obra. Como nos seguintes versos do livro no poema “Arregimentação formal da Estrela Hinter”:

Quando eu adormeço um folhudo girassol rói a parte lateral do meu crâneo & me acena seus pequenos olhos cadentes no imenso vazio. Quando adormeço eu digo alguma coisa a este louco, a esta serpente & a esta lanterna [...] Quando eu adormeço ah pirâmide de baleias de sarjeta coloridas & sem gosto. Eu deslizo num alívio impuro de sugestões maquinais, turcas espermáticas. Quando adormeço o trigal olímpico invade minhas vértebras abraçadas com os delicados rostos de sempre [...]<sup>304</sup>

<sup>303</sup>Sobre as diferenças e continuidades entre *Paranoia* e *Piazzas* cf. WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v.1) São Paulo: Globo, 2005; Introdução à orgia. In: ROBERTO, Piva. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980.

<sup>304</sup>PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 50.

A linguagem de *Paranoia* confessional, em um estilo de depoimento ou testemunho, torrencial, exaltada, visionária, de grandes anátemas, blasfematória em poemas de versos longos de grande pertencimento à beat é visivelmente deixada de lado. Como diz Piva em 1964: “Em todos os meus escritos procurei de uma forma blasfematória (Paranoia) ou numa contemplação além do bem e do mal a *la Nietzsche* explicitar minha revolta”.<sup>305</sup>

Surge então uma economia de signos da contemplação onde o mundo interior do escritor se rasga e encontra o exterior, nele copulando. A paranoia-crítica daliniana também é abandonada a favor de exercícios cada vez mais desreferencializantes da “realidade” no uso complexo da imagem poética. Como se a vontade de destruir o mundo urbano e reconstruí-lo a partir do poder desejante da linguagem fosse cada vez incontida. Como no poema “Piazas IV”:

Estômagos de praças  
 com plátanos manchados de azul  
 com filatelistas  
 transpirando  
 amputações de  
 pombas metálicas nos coitos rápidos  
 as armaduras  
 dos gineceus  
 em zumbidos surdos  
 de besouros de borracha  
 os bocejos macerando o ar  
 onde estão as  
 fricções fraudulentas das  
 ilusões do amor  
 o inatingível bolo  
 nascendo  
 no lindo lugar  
 de um amável coração  
 um banco revirado  
 cheio de silêncio  
 a tarde  
 sorrindo de frio  
 para poucas  
 cenas de ciúmes  
 ou Rimbaud  
 beijando as pessoas  
 suas máscaras lógicas  
 LIMITES DA LAREIRA acabando de tomar  
 sem nenhum pássaro dentro<sup>306</sup>

Os versos, agora contundentemente espalhados na página, podem ser encarados como uma flutuação interior do sonho que se prolonga e abraça o mundo urbano exterior das praças. E se em *Paranoia* existe uma tensão entre o flunar e a visão das ruínas urbanas, em *Piazas*, sendo historicamente o espanto onírico da morte do caminhante sonhador, a metrópole agora

<sup>305</sup> Ibidem. p. 54.

<sup>306</sup> PIVA, Roberto. *Piazas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 29.

apenas possui espaços iluminados para uma experiência da vida em liberdade. A subjetividade errante só pode ser conquistada em “uma cidade sagrada tão AZUL”.<sup>307</sup>

Mas é preciso ir além e dizer que *Piazzas* é sintomático de um abalo sísmico no pensamento poético de Roberto Piva. Na arte-vida desse poeta a pergunta que historicamente se impõe é: como viver uma estilística da existência na metrópole paulistana degradada e que caminha para ser um espaço quase inabitável nos anos sessenta? Para tentar responder a essa pergunta é necessário retomar demoradamente uma questão que, de propósito, foi deixada de lado na leitura de *Paranoia* feita até aqui. Trata-se da questão do corpo.

### 3.1 “Corpo despedaçado” em *Paranoia*, “Eros” em *Piazzas*

*Durante uma noite todas as vidas falhadas se invertem. (...) As mulheres aparecem sem ancas nem peito. Os homens têm rabos e tetas. Ora, imaginai que uma virilidade se faz subitamente erecta e mesmo ao meio a túnica de uma cortesã grega se levanta. Homens, mulheres? Já o não sabemos.*

(René Crevel)

*O anel solar é o ânus intacto do seu corpo de dezoito anos e, a não ser o Sol, nada cega tanto como ele nem pode ser-lhe comparado, apesar de o ânus ser a noite.*

(Georges Bataille)

*O corpo sob a pele é uma fabrica superauecida, / e, do lado de fora, / o doente brilha, / reluz, / por todos os poros, explodidos.*

(Antonin Artaud)

No primeiro livro de Piva, o corpo está em completa desordem, ele está em crise. Corporeidade fragmentada nas imagens poéticas onde o poeta diz:

disparo-me como uma tómbola / a cabeça afundando-me na garganta / chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me / nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado / [...] /ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha [...].<sup>308</sup>

Corpo onde está ausente toda estabilidade, pois ele está convulsionado. Suas partes se despedaçam: “minhas cicatrizes se rasgam na pança cristalina”, “fios telegráficos cruzam-se no meu esôfago”.<sup>309</sup>

<sup>307</sup> Ibidem. p. 51.

<sup>308</sup> PIVA, Roberto. *Paranóia*. . 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 33-45.

<sup>309</sup> Ibidem. p. 72-75.



Paranoia é um mergulho na profundidade do corpo dilacerado. Também uma visão excremental desse corpo onde “anjos de pijama urinam com transporte”<sup>310</sup>, “costureiros arrancavam os ovários dos manequins”<sup>311</sup>, onde “professores são máquinas de fezes”<sup>312</sup>, e existem “Apotheoses de intestinos”<sup>313</sup> e os “cus de granitos” são “destruídos com estardalhaço”<sup>314</sup>.

Um mundo urbano engolido pelas fantasias sádicas e uretrais-anais que aponta para um corpo das vibrações-rotações-explosões que toma como armas a matéria fecal e urinária – “meu amor cuspiu brasas nas bundas dos loucos havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados focos dália explodindo no cu ensanguentado dos órfãos”<sup>315</sup>.

Esse corpo do desejo, erótico, mas intensamente mortificado e terrível – como em “colunas de vômitos vacilam pelos olhos dos loucos / corpos de bebês mortos apontam na direção de uma praça vazia”<sup>316</sup> – mostra um estado de dissolução da direção egóica do corpo e sua libertação como pluralidade recortada e múltipla: ânus, estômago, boca, etc., não formam mais uma corporeidade unificada.

Nesse primeiro livro piviano percebemos a morte do “Ego Global”, que é apenas uma “fase posterior” ao “mundo dos corpos”. Na linguagem de *Paranoia* há uma matéria corporal que é uma “pluralidade de zonas erógenas”. O corpo como organismo sem partes que desfaz o empreendimento edipiano encarregado, por meio da castração, de integrar os “pedaços” esparsos do corpo intensivo constituindo um corpo unitário.<sup>317</sup> O corpo pulsional é uma vivência do despedaçamento numa ausência de sentido e imagem.<sup>318</sup>

Essa imersão na sujeira abjeta do corpo despedaçado é própria de um erotismo cultivado por Piva que aparece constantemente em sua obra. Esse erotismo é decorrente de um desequilíbrio da consciência e da individualidade do corpo em uma transgressão irrestrita. A perda das coordenadas do “eu” nessa erótica é produto de uma sexualidade excessiva que

---

<sup>310</sup> Ibidem. p.30.

<sup>311</sup> Ibid. id.

<sup>312</sup> Ibidem. p.32.

<sup>313</sup> Ibid. id.

<sup>314</sup> Ibidem. p.33.

<sup>315</sup> Ibidem. p. 88. Seguimos até aqui uma visão psicanalítica kleiniana de *Paranoia* através do artigo: “A pauliceia paranóica de Piva”, de Fábio Weintraub. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, nº34, São Paulo: Lemos, mai./2008.

<sup>316</sup> Ibidem. p. 103.

<sup>317</sup> GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 112-113.

<sup>318</sup> JORGE, Marco A; Coutinho. FERREIRA, Nadiá P. *Lacan: o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 40-44. Embora esse corpo despedaçado seja característico do esquizofrênico, e que falamos do delírio do paranóico, estamos em par com a seguinte afirmação dos autores acima citados: “Contudo, essas duas regiões, a esquizofrenia e a paranoia, na estrutura da psicose, não são estanques e seus limites podem ser franqueados. Schreber, por exemplo, diagnosticado como um caso de paranoia, apresenta episódios esquizofrênicos” (p. 43).

brilha pungente no fétido mundo da partes baixas do corpo: na sua urina, no sêmen, nas dejeções.

A transgressão erótica de Piva é de caráter pagão, o que lhe confere a condição de assumir um desregramento de um corpo que é sagrado, pois existe aí uma ligação com a celebração dionisíaca do sexo, da bebida, da compulsão, da infâmia, do prazer celerado, do gozo. A violação sádica, nas diversas imagens poéticas pivianas do corpo mortificado, leva, portanto, a entender que o erotismo é, na verdade, “a aprovação da vida até na morte.”<sup>319</sup>

Esse corpo despedaçado e desencaixado é fruto de sondagens no signo descendente em seu nadir<sup>320</sup>. Mas igualmente um componente do desequilíbrio perigoso na sua própria vizinhança com a morte e a loucura. A experimentação desse corpo erógeno sem partes é uma prática arriscada em que “os órgãos de carne falam morte”<sup>321</sup> e vemos “ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS”.<sup>322</sup> Por isso, essa corporeidade é por demais arriscada, pois se pode cair na destruição inerte.

Portanto, temos até aqui o contexto de dois impasses. Primeiro, o corpo em fragmentos – liberador de um prazer convulsivo – que ameaça se tornar catatônico. E um segundo, que já conhecemos, que é o falecimento histórico do pedestre surreal.

Assim, retomemos a pergunta antes formulada: como fazer da vida uma obra de arte na São Paulo metropolitana onde se perde a experiência iluminada? Essa crise na vida-obra de Piva se resolve historicamente na busca contemplativa das *piazzas* e na sublimação no amor poético contra a profundidade do corpo.

*Piazzas* se coloca, a nosso ver, como a busca de um frágil equilíbrio entre o signo descendente da profundidade do corpo e sua sublimação no signo ascendente do amor que é levado ao contexto urbano. Sair do fundo do corpo com forças desejanter suficientes para compor um amor: amar na cidade, amar a cidade e suas *piazzas*. Isso porque a sublimação “permite criar, a partir de nossos desejos perversos, belos objetos singulares”; na “via da sublimação, os objetos artísticos se confundem com os objetos amorosos.”<sup>323</sup> Também esse amor é resistência na medida em que a própria “sublimação acena para um outro tipo de laço social para além das demandas da moral do poder.”<sup>324</sup>

<sup>319</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988. p. 11

<sup>320</sup> Cf. WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v.1). São Paulo: Globo, 2005. p. 156-157; BRETON, André. *Entrevistas*. Lisboa: Salamandra [ s/d ]. p. 144-145.

<sup>321</sup> PIVA, Roberto. *Paranóia*. . 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 145.

<sup>322</sup> Ibidem. p. 139.

<sup>323</sup> BRUNO, Mário. *Lacan e Deleuze: o trágico em duas faces para além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.108.

<sup>324</sup> Ibidem. p.108.

Mas que amor sublime é sustentado em *Piazzas*, para que se possa habitar a cidade em ruínas dos anos sessenta? Certamente não é aquele amor cristão fundado no altruísmo, na compaixão, na filiação, onde existe a assepsia do desejo. Como vimos, Piva não é piedoso. Por outro lado, o poeta paranóico não cultiva o modelar amor do surrealismo bretoniano baseado na redenção alcançada através da figura feminina.<sup>325</sup>

É no universo pagão que o paulistano vai encontrar o amor homoerótico que inspira liberdade. Os gregos, por exemplo, mantinham sua atenção voltada não para a normatização ou patologização do sexo, mas no dispêndio e uso que se faz dos prazeres. A experiência ética na Grécia antiga tinha como ponto de virtude o domínio de si frente aos prazeres que se ofereciam para o cidadão, e onde também a erótica tinha seu ponto mais importante na reflexão sobre o amor pelos rapazes.<sup>326</sup> É nesse amor de feições pagãs e homoeróticas, dirigido aos rapazes, que o literato paulistano vê a brecha para exercitar uma estilística da liberdade contra as sanções sociais. Como diz na sua introdução ao livro *Piazzas*:

estes mitos, estes gregos adolescentes no domingo de seus amores como pequenas crianças enrubescendo todo mundo Ruas Praças cheias de silêncio as árvores outra vez todos estes mitos com seus corpos roxos nus todos chamando por mim & meu amigo para morar com eles crânios galopantes Rimbaud Shelley Caravaggio & o braço sorridente também Nos escuros tapetes cinzentos da luz Nas caminhadas de sábado Nos jantares Apertando as avenidas nos bolsos alaranjados Eles mesmos, através da Terra.<sup>327</sup>

Esses rapazes em *Piazzas* são “meninos com corações brancos”<sup>328</sup>, “loiros fantasmas”<sup>329</sup>, garotos “de beleza Azul”<sup>330</sup>, “meninos-sóis”<sup>331</sup>, “tropas de narcisos”<sup>332</sup> que são eles, em sua existência, encarnações do amor homoerótico transgressor. Pois Piva diz: “Sem ler/Freud ou Villon /os garotos/rompem barreiras/então em qualquer/terreno baldio/iluminam/vestem-se/no furacão do amor humano/ onde/ um cometa se desdobra”<sup>333</sup>.

Amor pagão levado ao contexto da metrópole para poder o poeta enfim viver artisticamente. E aqui não podemos perder de vista o caráter indissociável do corpo-linguagem de Piva. *Piazzas* é certamente o devir de um desejo que se desdobra em sua enunciação poética. E o campo social, que naquele momento se esforça por capturar

<sup>325</sup> Cf. essa perspectiva do amor no surrealismo de André Breton em: MORAIS, Eliane Robert. *Corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 154.

<sup>326</sup> Cf. Foucault, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. (v. II). Rio de Janeiro. Graal, 2007.

<sup>327</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós.1980. p. 08.

<sup>328</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós.1980, p. 37.

<sup>329</sup> Ibidem. p. 39.

<sup>330</sup> Ibidem. p. 40

<sup>331</sup> Ibidem. p. 43

<sup>332</sup> Ibidem. p. 52.

<sup>333</sup> Ibidem. p. 32.

subjetividades desviantes, é recorrentemente burlado pelo poeta paulistano, na medida em que ele constrói seu amor homoerótico contra todos os interditos. Como testemunha o literato, em 1985, a propósito de suas experiências existenciais e poéticas:

*Piazzas* foi em 1964. É um livro de estilo completamente diferente de *Paranoia*. *Piazzas* foi escrito em escadas, aquela coisa Maiakóvsky e Pierre Reverdy. No *Paranoia* uso versos longos, despojados. *Piazzas* foi resultado de um amor dilacerado que tive por um garoto. Por injunções de família, naquele tempo a família se metia muito nisso. Ainda se mete, não é? Então houve repressão. O garoto era de classe média. [...] Então *Piazzas* foi resultado dessa paixão descabelada que não deu muito certo, mas deu um livro. É mais ou menos aquele ditado espanhol: “O canto da liberdade vem do cárcere.” Depois de *Piazzas* fiquei 11 anos sem escrever. Mergulhei de cabeça na experiência lisérgica.<sup>334</sup>

No poema “O Jardim das delícias” – menção no título ao mundo de metamorfose e desejo do pintor flamengo Hieronymus Bosch – o poeta fala da quebra dos interditos realizada por esse novo laço social no amor pagão de conotação urbana que, como mostra o relato acima, ele cultivou:

Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos  
aquela serpente com escamas de cicuta sacudida entre  
tuas coxas de megatons  
é um meio seguro de não mais aconchegar a mais serena  
catástrofe  
como um espelho de vingança acordado por um bater  
de asas  
& um piano que rola até o limite de doces raízes  
Onde se contemplam as cachoeiras das trepanações  
**TEUS OLHOS SÃO GRITOS DAMASIADOS REDONDOS**  
Meu circuito de trincheiras pela mesma razão de ninho  
de águia  
tempo em que 12 andares do sexo correm persianas  
de galalite  
relâmpagos do mesmo líquen magnético de tua boca  
de quinze anos  
quando não vais à escola para assistires Flash Gordon  
& ler Otto Rank nas esquinas  
o mundo continua sendo um breve colapso logo que as  
pálpebras baixem  
& meu amor por ti uma profanação consciente de eternas  
estrelas de rapina<sup>335</sup>

Adolescente, com serpente de cicuta entre as coxas, rebela-se: não vai à escola, mas realiza outros modos de vida na cidade. E o poeta alimenta esse Eros anticristão junto a esses jovens rapazes. Amor que condensa o desejo e o sublima, produzindo novos laços sociais anárquicos.

<sup>334</sup> Idem. Amor, loucura, drogas. In: COHN, Sergio. (Org.). *Roberto Piva: encontros. (Entrevistas)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 59.

<sup>335</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980 p. 33.

Essa busca do sublime que é bem caracterizado no poema “*Heliogábalo*” que evoca o jovem imperador romano adolescente: o anarquista coroado segundo Antonin Artaud. Escrito como um experimento de poesia em prosa, que será retomado intensamente como forma de criação no livro *Coxas*, esse poema é composto de quatro partes. No terceiro fragmento o poeta se vê guiado por um “garoto-pirata” que é a encarnação subversiva do amor homoerótico pagão:

Neste minuto os escafandros debruçaram nas janelas do oceano de ciprestes. Um navio miraculoso (seu único sobrevivente é um pequeno pirata cor de jambo) cruza a massa híbrida do DILÚVIO. A orquestração de Saturno franjas de luz sobre barracudas gaguejando sua crença na vida. O garoto-pirata conduz as sangrentas luxúrias do Leão & do Riso. De sua coxa loira ele arranca as retinas do Diabo, de sua coxa morena os sonhos onde deitou sua magnificência. O horror de ser sua presa planta lulas de cristal na minha memória recém-chegada do fundo do mar. Um olho gigantesco ultrapassa meu desejo de flores finas & cegas. <sup>336</sup>

Na companhia desses rapazes – como o “pirata cor de jambo” do poema acima – o poeta pode, a partir de uma sexualidade reinventada, constituir-se como sujeito autônomo. Isso em seu estilo de liberdade que é conquistado nesses lugares urbanos iluminados, brechas na vida cidadina, que são as *piazzas*. Essa sublimação no amor resulta em plenas experimentações de um corpo todo erógeno, mas sustentado na tensão do iminente mergulho na sua profundidade abjeta e perigosa. Como diz Piva desse corpo:

[...]  
O sorriso de tua doce anatomia  
As pernas quentes no meio da rua  
todo meu rosto deslizando em lágrimas no espelho  
o negro animal do amor morreu de fome nos acordes  
           finais de um peito nebuloso  
não outra vez  
           loiros fantasmas  
fornicando em meu olho <sup>337</sup>

Mas essa sublimação no amor ao longo das páginas de *Piazzas* se torna frágil em muitos poemas. Como se faltasse um elemento que potencializasse o componente sublime, amoroso, homoerótico que conjurasse os perigos do corpo despedaçado. Por isso existem textos desse livro de 1964 que retomam a urbe de *Paranoia*, em que o corpo e a cidade apocalíptica se fragmentam arruinados. É o caso do poema “Piazzas X” em que uma parte do corpo avança sobre a urbe e a envolve com suas secreções úmidas:

O grande Estômago queimava a noite com secreções & suas saboneteiras de um verde brilhante. Além da cortina do meu quarto o grande Estômago estendia-se, no pavimento de terra batida, longo como uma Caravana. O pó que o envolvia oscilava

<sup>336</sup> Ibidem. p. 44.

<sup>337</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 39.

de acordo com suas contrações vagarosas. Houve momentos excepcionais em que eu acreditei ver sua membrana de fuligem envolver a cidade.<sup>338</sup>

Nesses momentos em que o corpo retalhado vem à tona, o companheiro que abre brechas no espaço urbano nas *piazas* não é mais o mancebo, mas aquele que defende a contaminação do Mal no corpo, no jogo violento e cruel do desejo: o Marquês de Sade. Assim Piva escreve sua “Homenagem ao Marquês de Sade”:

O Marquês de Sade vai serpenteando menstruado por  
 Máquinas & outras vísceras  
 imperador sobre-humano pedalando a ursa-maior no  
 tórax do Oceano  
 onde o crocodilo vira o pescoço & acorda a flor louca  
 cruzando a mente num suspiro  
 é aéreo o intestino acústico onde ele deita com o vasto  
 peixe da tristeza violentando os muros de sacarina  
 ele se ajoelha na laje cor do Tempo e com o grito das  
 Minervas em seus olhos  
 o grande cu de fogo de artifício incha este espelho de  
 adolescentes com uma duna em cada mão  
 as feridas vegetais libertam os rochedos de carne  
 empilhadas na Catástrofe  
 um menino que passava comprimiu o dorso descabelado  
 da mãe uivando na janela  
 a fragata engraxada nos caminhos da sobancelha  
 calcina  
 o chicote de ar do Marquês de Sade  
 no queixo da chaminés  
 falta ao mundo uma partitura ardente como o hímen  
 dos pesadelos  
 os edifícios crescem para que eu possa praticar amor  
 nos pavimentos  
 o Marquês de Sade pôs fogo nos ossos dos pianistas que  
 rachavam como batatas  
 ele avança com tesouras afiadas tomando as nuvens de  
 assalto  
 ele sopra um planador na direção de um corvo agonizante  
 ele me dilacera & me protege contra o surdo século de  
 de quedas abstratas<sup>339</sup>

As sendas do pesadelo novamente se apresentam no ambiente metropolitano. Assim, Piva parece sempre oscilar, nos poemas e nos seus versos, nessa frágil linha entre a sublimação no amor pagão e o corpo despedaçado.

O poeta tenta assim inventar sua linha de fuga, seu modo de resistência que ainda está para ser criado, sempre por vir.

#### 4 Subjetividade nômade e a ditadura de estado

<sup>338</sup> Ibidem. p. 48.

<sup>339</sup> PIVA, Roberto. *Piazas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 24.

Essas duas faces da liberdade de existir na urbe se equilibram mal na busca de um desejo que opere na imanência. Esse desequilíbrio também ressoa como uma forma de precipitação de uma atmosfera na história que anuncia cada vez mais contundentemente um desejo neurótico de uma lei que congregue e fortaleça as peças da maquinaria social. Um avançar demolidor de subjetividades reacionárias em “microfacismos” que se agregam a uma ditadura de Estado em uma forma cada vez mais terrível de captura de modos de vida nômades na cidade.

Essa forma de indicação na literatura do estreitamento das engrenagens do poder no cotidiano, como forma de vaticínio de um estado reacionário proliferante, pode ser vislumbrado em Roberto Piva no importantíssimo *Postfácio* escrito para o livro *Piazzas*.

Trata-se de um texto que é, ao mesmo tempo, a reivindicação de uma existência poética anárquica – que se conquista através de uma literatura que desarruma a linguagem – e o “diagnóstico histórico” de uma forma de poder que se levanta a partir dos fascismos do cotidiano e se solidifica na forma do grande leviatã do Estado ditatorial. E aqui estamos certamente fazendo referência direta à instauração do regime militar em 1964.

Roberto Piva inicia seu texto constatando um momento de grande perturbação:

Numa noite em que Johnny Alf dava canja no Cambridge, noite de desejar morrer, esquecer tudo, que testemunha a confusão, a loucura da minha mente com um Amor tão sujeito a decomposição, querendo fazer-me compreender & gritar tão desolado de maneira a desatinar novamente todas as criaturas, esta mesma noite, tremendo como um verdadeiro anjo estragado pela INTERRUPÇÃO CRIADORA, no instante em que dúvidas, dúvidas, não me obrigavam a renunciar ao prazer do passado integrado na Dor Esfarrapada do Mundo no ansioso reconhecimento da Realidade, eu desejei focar as odiosas convenções sociais de uma maneira muito independente, minha & seguir adiante, desejando viver, buscando a VIDA sempre.<sup>340</sup>

Em meio a uma grande convulsão interior e exterior, o poeta paulistano deseja reinventar as convenções sociais na sua particularidade e procurar a vida. Mas essa busca que está exposta nesse *Postfácio* é clarificada através de uma espécie de síntese de pensamento, que Piva realiza e que faz ressoar ao mesmo tempo, em um canto subversivo de libertação, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Arthur Rimbaud.

É preciso aqui então retomar em pormenores essas ideias presentes nesse texto para que se possa entender como o desvairado-paranóico interpreta historicamente o golpe militar brasileiro.

#### 4.1 Freud e Nietzsche contra o desejo neurótico da Lei

<sup>340</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 54.

As ideias freudianas e nietzschianas ecoam juntas para Piva ao torná-las poderosas lentes para compreender aquele momento histórico. Para o poeta, o homem moderno é um lamentável epítome de um sofrimento interior motivado por um cristianismo causador de má-consciência, ressentimento e resignação própria do neurótico que padece e sofre diante dos interditos. Para ultrapassar esse estado mórbido de insuficiência da vida liberta de amarras, o literato recorre ao pensamento do psicanalista e do filósofo do eterno retorno.

O que Piva retoma de Freud<sup>341</sup> é a ideia de como a figura do pai se constituiu como uma função de ligadura do desejo à lei. É através de um “mito pré-histórico” que o fundador da psicanálise nos coloca frente à função que o pai exerce contra a assunção do gozo. Para Freud, existiu uma horda liderada por um macho que desfruta de todas as fêmeas e que, através de sua força, priva os outros membros, seus filhos, de qualquer acesso a elas. Por meio de uma espécie de complô, os membros do grupo matam o líder e tomam para si as fêmeas.

Entretanto, estando as mulheres livres do interdito de posse, nada impede que uma matança se inicie entre os filhos por meio da rivalidade fraterna. Para evitar esse estado caótico, eles fazem um pacto para fazer do pai morto um totem. Assim sendo, o pai morto transmite a lei-tabu que se liga ao desejo de maneira mais eficaz do que anteriormente.

O nome do pai morto inscrito na lápide é o significante conhecido como Nome-do-Pai cuja função é a castração<sup>342</sup>, mas também estabelecer as condições de entrada nos códigos da cultura. E o que vemos desenhar-se nesses termos é a essência do interdito edipiano feito pelo pai: o Não do Pai. O Nome-do-Pai é uma função criada no âmago da cultura. Tendo seu plural – Nomes-do-Pai – alicerçado nos vários nomes ou suportes opressores encontrados pela metáfora paterna: o líder da família, o chefe da fábrica, o professor, o autor, Deus, o ditador etc. O sujeito em sua constituição entra por meio do complexo de Édipo no universo doentio da falta e da proibição, do vazio e da Lei.

Já de Nietzsche, Piva reitera a perspectiva do alemão segundo a qual o homem moderno é uma figura decadente, pois que é imiscuída a uma moral de rebanho cristã com suas forças reativas, sendo assim empobrecedora de uma vontade de potência. O autor de *Zaratustra* também realiza uma forte crítica a um ideal ascensional platônico-cristão que busca uma existência em outro mundo, negando os sentidos e os corpos.

A própria Razão também é um alvo, pois oprime a visada maior que celebra a superabundância de vida que é a arte. A embriaguez propiciatória do mundo artístico, como vontade apreciativa e afirmativa de potência, nega todo ascetismo, toda depreciação das

<sup>341</sup> Cf. FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. In: Obras psicológicas completas standard. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

<sup>342</sup> Cf. LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.



forças ativas e o niilismo passivo que constitui uma investida contra a esfera instintual do homem. Por isso o homem moderno precisa assimilar a sentença nietzschiana de que “Deus está morto”<sup>343</sup>.

E fazendo isso ele estará descentrando a função hierárquica paterna imposta por todas as formas de submissão neurótica às leis do *Pai-Deus*: patrão, ditador, etc.<sup>344</sup> Entender, enfim, juntas a “**Morte do Pai**” e a “**Morte de Deus**”.

A primeira “morte” que instaura o estado tirânico da proibição, da lei e do tabu fazendo do homem um servo da tristeza ao abdicar de suas forças ativas em nome de um ideal ascético e transcendente presente nas alturas.

A segunda deve ser assumida como forma de celebração da vida em sua vontade de potência criadora e afirmativa ao dar por encerrado o domínio do homem reativo com sua moral contrita.

Essas questões podem ser observadas nas seguintes afirmações de Piva no referido *Postfácio* de 1964:

Assim a constatação de que Nietzsche estava certo & lúcido ao afirmar que o homem moderno é uma mistura híbrida de planta & fantasma, & que as almas envenenadas pelo cristianismo se conformam & glorificam as conveniências em nome de uma abdição a favor de um Deus instalado na eternidade (projeção infantil da figura do Pai como confirmaria Freud) donde reparte suas Graças entre os homens mais consumidos de ressentimento, autoflagelações & submissos. As cavilosas maquinações contra a Vida como consequência de um Eu Ideal (Deus, Pai, Ditador) nos obrigando a renúncias instintivas, nos transformando em conflituados neuróticos sem possibilidades de Brecha alguma, reduzindo a vícios o nosso interesse pelo sexo, o cristianismo como escola do Suicídio do Corpo revelou-se a grande Doença a ser extirpada do coração do Homem.<sup>345</sup>

Essas palavras, sob forte inspiração reicheana, confirmam sua intenção: “explicitar minha revolta & ajudar a muitos a superar esta Tristeza Bíblica de todos nós, absortos num Paraíso Desumanizado, reprimido aqui & agora.”

Nesse sentido, o literato vê que naquele momento histórico era necessário revolucionar a própria vida, deslocar a condição de sujeito assujeitado e lutar contra as forças que nos atravessam, e desejam que o indivíduo seja fraco, triste e servo. Mas essa luta contra os regimes de subjetividades reacionárias somente pode ser vencida através da poesia, da existência estética.

<sup>343</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 25.

<sup>344</sup> Sobre o que foi dito nesse parágrafo de Nietzsche cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. (Os Pensadores) São Paulo: Nova Cultural, 2005; MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

<sup>345</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós 1980. p. 54.

## 4.2 Microfacismos cotidianos e sujeitos edipianizados

Em 31 de março de 1964, foi dado o golpe militar brasileiro. Roberto Piva escreveu o “Postfácio” de *Piazzas* em agosto desse mesmo ano, portanto, alguns meses depois. E ele não se dirige, nem faz menção direta a esse acontecimento. Não por que esse evento macropolítico não seja ele mesmo a instauração de um pesadelo na história do Brasil. Mas pela inversão que o poeta faz do foco dos episódios, virando a sua mirada freudiana e nietzschiana para as coerções cotidianas que são realizadas pelos próprios sujeitos na cidade. O estado ditatorial é, na visão piviana, um precipitado de “facismos” que proliferam na existência diária dos indivíduos.

Sujeitos edipianizados que exercem um controle sobre as subjetividades desviantes na esfera rotineira da existência nas cidades. E isso fica claro na medida em que o poeta faz menção, no seu “Postfácio”, a instituições, micropoderes de enclausuramento, que disciplinam o corpo, tornando-o algo dócil e útil.

Como diz Piva no texto aludido: “Para os que ainda duvidam de que nossa Sociedade é um Cárcere Criminoso, eu recomendaria que batessem um papo com qualquer adolescente egresso do R.P.M. (Recolhimento Provisório de Menores).”<sup>346</sup> Para o poeta, esse mundo social do cárcere também é aquele fundado no princípio da utilidade: “Para a nossa Sociedade Utilitarista **do nosso tempo**, a prova máxima de normalidade é a adaptação do indivíduo à família & à comunidade.”<sup>347</sup> A sociedade é, então, no ponto de vista piviano, “uma Máquina que decide quem é normal & quem é anormal.”<sup>348</sup>

O literato também fala das sevícias nas penitenciárias de São Paulo, naquele ano de 1964, e acaba por mencionar elementos que inicialmente pertencem a esse micropoder, mas que a história mostrará que será posteriormente uma prática comum no regime militar na esfera molar do poder. Ele diz: “Basta lembrar-nos que o Pau-de-arara & o choque elétrico pertencem ao folclore da Gestapo brasileira.”<sup>349</sup> Desse modo, Piva solicita a libertação poética desse estado de edipianização dos sujeitos, ou seja, daqueles que são servos da moral do poder fundada nas “filosofias autoritárias tais como elas aparecem nas têmperas conservadoras e militaristas.”<sup>350</sup>

O escritor paulistano assiste a um momento da história do Brasil em que o controle sobre subjetividades desviantes era efetivamente solicitado, havia um poder sobre os corpos

<sup>346</sup> Ibidem. p. 55.

<sup>347</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. (Grifos nossos).

<sup>348</sup> Ibid. id.

<sup>349</sup> Ibidem. p. 55.

<sup>350</sup> Ibidem. p.56.

que era desejado e desejável. Esses poderes de cerceamento de liberdade se derramavam na maquinaria social apertando os sujeitos nela engrenados. O regime de subjetividades conservadoras foi quem diretamente fez funcionar, de certa maneira, nos anos seguintes, e na década ulterior de setenta, a ditadura militar.

Não que se possa desconsiderar toda a repressão operada pela fração alta do poder de Estado na tortura e repressão violenta por ele realizada. Mas Piva pôde entrever a laboração do estado ditatorial levada a cabo pelos sujeitos no cotidiano como braços e tentáculos que ressoavam com o macropoder através de posturas, atitudes, percepções, sanções, conservadorismos que vão do olhar vigilante ao encontro violento dos corpos.

Roberto Piva não enxergava o poder como piramidal, ascensional e distante, como se ocupasse um lugar em um ponto longínquo e que devêssemos temer. Mas ele é ainda mais preocupante, pois é linear, contíguo, segmentar, distribuído e entranhado nos sujeitos, atravessando-os na horizontal de suas existências. O poder não é um transcendental nas alturas, como parece fazer os sujeitos crerem; ele é imanente e plural, como diz Deleuze: os poderes “não se contentam em ser exteriores, mas passam por cada um de nós”.<sup>351</sup>

Por isso mesmo é necessário reinventar novas metáforas e imagens para o que nós historiadores entendemos politicamente por “Ditadura Militar no Brasil”. Pois, como reconhece Edwar de Alencar Castelo Branco:

a Ditadura Militar não é uma entidade acima da sociedade brasileira e repressora do conjunto da nação. Ela na verdade é desejada e está entranhada de tal maneira nas pessoas que elas reproduzem com naturalidade a repressão em escala micro, questionando e fazendo cessar os modelos de subjetividades alternativas ao modelo padrão.<sup>352</sup>

O estado ditatorial é, também, nesse sentido, uma caixa de ressonâncias dos “microfascismos” do cotidiano. Toda a maquinaria burocrático-repressora do Estado Militar no Brasil não pode ser interpretada **unicamente** a partir do sentido vertical do poder. Mas igualmente nas suas reverberações entre os sujeitos e através deles. E as artes – literatura, música, artes plásticas – no período são pontos privilegiados para flagrar as componentes do poder subjetivante em seu desenrolar nas décadas de sessenta e setenta.

Foi Michel Foucault quem também alertou para uma frágil compreensão que temos do que seja “ditadura”. Como ele diz:

<sup>351</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992. p. 09.

<sup>352</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Ana Blume, 2005. p. 94.

O fato é que, ao contrário do que se entende habitualmente por ditadura, ou seja, o poder nas mãos de um só, pode-se dizer que, em um regime como aquele, se dava a parte mais detestável, mas em certo ponto a mais excitante do poder, a um número considerável de pessoas.<sup>353</sup>

Roberto Piva então presenciou essa profusão de sujeitos edipianizados em 19 de março de 1964, na famosa “Marcha com Deus pela Família e pela Liberdade” ocorrida em São Paulo. Reuniram-se meio milhão de pessoas, que saíram da Praça da República até chegar à Praça da Sé.

Traziam suas bandeiras, cartazes e eram acompanhadas de bandas de música em uma atmosfera festiva, como se fosse feriado. Nesse evento leram-se mensagens edificantes, cantaram o hino nacional, e oraram para Deus pela pátria.<sup>354</sup>

Desse acontecimento o literato nos diz, no mesmo Postfácio, em seu inconformismo:

Por isso, em contraposição às passeatas da Família com Deus pela Castidade, & toda manifestação deste fã-club-de-Deus, nós opoemos a Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremadas variações levando em conta a solução do Marquês de Sade para quem a Justiça é a Santidade de Todas as Paixões.<sup>355</sup>

O escritor paulistano se opõe a essa neurótica e histérica manifestação a favor da maquinaria edipiana como canto de morte e culpabilidade quando os sujeitos se rendem à moral do poder. Mas também Claudio Willer faz o “diagnóstico histórico” do seu tempo no manifesto “As fronteiras e dimensões do grito”, também datado de agosto de 1964. Ele nos diz:

[os literatos] Deveriam observá-la, à nossa sociedade, não apenas a partir de seus dinamismos sócio-econômicos (das quais, por sinal, também não entendem muito), porém de fatores mais profundos, subjacentes a estes dinamismos, fatores estes que apresentam um aflorar próprio e característico. Uma destas aflorações é a histeria cívico-patriótica que vem possuindo grande parte da população, histeria que estimulada inicialmente pela imprensa fascista e por Associações Cívicas Femininas, chegou a tomar conta de toda a burguesia nacional por ocasião de recentes mudanças de regime, expandindo-se por meio de “Marchas pela Família e pela Castidade” de doações auríferas e de editoriais e slogans através desta mesma imprensa fascista, nos quais se percebe, e isto explica a adesão coletiva a estas manifestações, a defesa de uma ordem não apenas no plano econômico, como também e principalmente no campo moral e com um fundamento psicológico. A argumentação da maior parte destes editoriais, discursos, etc., está fundamentada em dados emocionais e abstratos, tais como “preservação da tradição”, da “família”, da “ordem”. As passeatas eram passeatas “com Deus pela família” e, portanto, pela castidade, pela repressão, pelo moralismo.<sup>356</sup>

<sup>353</sup> FOUCAULT, Michel. Anti-retro. In: *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema.* (v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 339.

<sup>354</sup> Cf. *Folha de São Paulo*, sexta-feira, 20 de mar., 1964.

<sup>355</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós 1980. p. 55.

<sup>356</sup> WILLER, Claudio. Fronteiras e dimensões do grito – manifesto 1964. In: *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976. p.111.

### 4.3 Poesia-vida: instrumento de libertação psicológica & total

É então contra toda essa pastoral do poder que se desenrola no Brasil dos anos sessenta, e ulteriormente, que Piva – mas também Claudio Willer – vai opor um intenso processo de deslocamento de sua subjetividade através da literatura subversiva. Diante disso, Piva encara a “Poesia como instrumento de Libertação Psicológica & Total, como a mais fascinante Orgia ao alcance do Homem.”<sup>357</sup>

Por isso, o “Postfácio” de *Piazzas* congrega, como mencionamos, além de Nietzsche e Freud, o literato francês Arthur Rimbaud, de quem Piva retira a seguinte perspectiva:

O poeta se faz *vidente* por meio de um longo, imenso e refletido *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura na qual ele precisa de toda fé, de toda a força sobre-humana, onde se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio – pois ele chega ao desconhecido.<sup>358</sup>

Conquistar o corpo no desregramento dos sentidos onde a vida experimentada como uma obra de arte é a forma privilegiada de resistir à normatização da existência. Como diz o escritor paulistano:

Provido de uma tal concepção dinâmica da Realidade Poética & da “alucinação da palavras” em termos de Rimbaud, eu atingi a Poesia visando coroar de Amores em primeiro lugar a Existência. Contra a inibição da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre constituiu num verdadeiro ATO SEXUAL, isto é, numa AGRESSÃO cujo propósito é a mais íntima das uniões.<sup>359</sup>

E o que disse Maurice Blanchot sobre Rimbaud também ecoa junto à vida-obra de Piva:

o que Rimbaud exige da poesia: não produzir obras belas, nem responder a um ideal estético, mas ajudar o homem a ir a algum lugar, a ser mais do que ele próprio, a ver mais do que pode ver, a conhecer mais o que não pode conhecer – em suma fazer da literatura uma experiência que interesse ao conjunto da vida e ao conjunto do ser. [...] Assim, com Rimbaud a poesia [...] [ultrapassa] o domínio das obras e das coisas escritas para se tornar a experiência fundamental da existência.<sup>360</sup>

Assim, para o literato de São Paulo é preciso reconhecer o caráter pleno das práticas de liberdade que é a poesia, agindo sobre a vida daquele que a cultiva. Viver nos anos seguintes sob uma ditadura militar que funciona, antes de tudo, na micrologia do cotidiano,

<sup>357</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 54

<sup>358</sup> RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. Poemas escolhidos. A carta ao vidente. São Paulo: Martin Claret, 2005. p. 80.

<sup>359</sup> PIVA, Roberto. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 55.

<sup>360</sup> BLANCHOT, Maurice. O sono de Rimbaud. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.152-153.

somente parecia possível através de uma estética da existência, na produção de novas dobras subjetivas.

Os anos subsequentes, da segunda metade dos anos sessenta até setenta, se mostraram cada vez mais difíceis para poetizar a existência no cotidiano. O estrangulamento da liberdade que corria no movimento vertical e horizontal do poder, ao mesmo tempo, tornava as vivências urbanas transgressoras progressivamente mais cerceadas. A própria “periferia rebelde” sofreu uma diáspora depois do golpe militar. Como testemunha Claudio Willer a respeito da confraria periférico rebelde e do período mais difícil daqueles anos:

no pós-final de 68, houve um refluxo que durou até 76, e o grupo se dispersou um pouco, a gente desacelerou. Foi um período em que não publicamos, em que realmente havia um risco físico, até em se aventurar em manifestações puramente literárias. Eu, se algum dia for fazer autobiografia, faço um capítulo sobre as vezes em que não fui preso, ou por um motivo ou por outro. Havia duas categorias de motivos pelas quais você poderia ser preso, uma por causa de envolvimento contraculturais, outra por causa de política, até por ser amigo de alguém ou figurar na caderneta de endereços de alguém. Houve gente que entrou em frias horripilantes por causa disso. Então, tivemos um período, até o final dos anos 60, que foi muito rico, muito intenso, mas que é um momento, um período circunscrito, limitado no tempo. Houve outro período, depois, em que as coisas se tornaram complicadas, além de assustadoras: saber que havia gente que conhecíamos sendo morta aos poucos, ou saber que alguém, por alguma bobagem qualquer, de repente teria sido preso. [...]

Houve também as próprias transformações que São Paulo sofreu, esse descentramento, essa mudança do perfil da cidade. [...]

Houve uma coisa curiosa: de 68 até 75, durante sete anos, parei de escrever poesia. [...]

De um lado, foi um tempo em que a gente [Piva e Willer], nós dois e muitos amigos, nos encontrávamos menos, naquele período bravo de repressão pesada.<sup>361</sup>

Portanto, abre-se um novo modo de viver esteticamente em que Piva se relaciona com a cidade e com as condições de existir no final de sessenta e início de setenta. Se, para viver numa São Paulo hibridada em província e metrópole da primeira metade dos anos sessenta, com seu clima moralizante cotidiano e sua literatura maior conformista – distribuídos em vanguardistas e esquerdistas –, Piva se inventa como *flâneur* surreal (*Paranoia*) e em seguida recria o amor pagão sublime levado ao contexto urbano (*Piazzas*); o período pós-64, mas principalmente pós-68, exigiria do poeta outra metamorfose de sua subjetividade.

Era preciso encontrar outras linhas de fuga, outras formas de desterritorialização, uma maneira outra de habitar a Pauliceia. O corpo despedaçado de *Paranoia* é ainda, por exemplo, negativamente um emaranhado de órgãos sem corpo (OsC) pré-edipiano que requisita uma unidade perdida edipiana para não cair na catatonia, pois que é também psicanalisado e

<sup>361</sup> WILLER, Claudio. Entrevistado por PIVA, Roberto. Meditações de emergência. In: Agulha - Revista de Cultura nº 34 - Fortaleza, São Paulo - maio de 2003. Disponível em: <http://www.revista.agulha.com.br/ag34willer.htm>. Acesso: 15/03/2008.

retomado na captura do poder. Como o escritor mesmo presente: “suplícios genuflexões neuroses/ psicanalistas espetando meu pobre/ esqueleto em férias”.<sup>362</sup> Piva inventa nos seus escritos dos anos setenta um corpo, que, ao contrário do anterior, é afirmativo, pleno, potente, transitório, autoerótico, de multiplicidades, fluídico, em devir, não aprisionado no organismo, em suma, um corpo sem órgãos (CsO) longe das representações que o viram como “regressões, projeções, fantasmas, em função de uma *imagem* do corpo”:

Não há órgãos despedaçados em relação a uma unidade perdida, nem retorno ao indiferenciado em relação a uma totalidade diferenciável. Existe, isto sim, distribuição das razões intensivas de órgãos, com seus artigos positivos indefinidos, no interior de um coletivo ou de uma multiplicidade, num agenciamento e segundo conexões maquinicas operando sobre um CsO.<sup>363</sup>

O paranóico dá lugar a uma subjetividade esquizo que explode todos os estratos que aprisionam as experimentações na figura de um sujeito identitário, cristalizado, edipianizado e neurótico. O processo esquizofrênico é que rompe com as amarras, pois que é suficientemente afirmativo para resistir ao controle de uma Ditadura.

O próprio amor homoerótico sublime de *Piazzas*, que sob alguns aspectos concorria para se tornar apenas um ideal transcendente fora de sua encarnação imanente, passa a agir como elemento pagão, na construção do corpo sem órgãos.

Em Roberto Piva o poeta não pode ser um ente familiar com o mundo, pois é ele quem diz:

O objetivo do poeta é fazer com que as pessoas desejem uma imagem diferente das coisas. [...] É fazer o corpo dizer palavras escandalosas. O delírio poético tem muito a ver com os saltimbancos, as crianças, os loucos, as perversões, a história (vista como ditado do inconsciente), os adivinhos, os poemas dos povos nômades, cantos índios, etc. O poeta é violador das línguas, das leis, dos comportamentos estereotipados. É o grande doente e o cheio de saúde ao mesmo tempo, anunciador de tempestades, ladrão do fogo celeste aliado dos deuses, bandidos, bruxo, bêbado, drogado pelo “espírito santo”, companheiros de farra de Satã, onipotente, eterno adolescente, louco, macho/fêmea, vidente e grande desequilibrado.<sup>364</sup>

Por isso, na década de setenta, o literato vai inventar uma nova vida desestratificada diante das condições de existir que a história brasileira impôs em sua pesada configuração da organização do poder. Ele cria, nos “anos de chumbo”, no ambiente contracultural, uma micropolítica do desejo e do corpo.

Nas obras dessa nova década, a vida nas cidades vem solicitar para os sujeitos que, como Piva, operam uma resistência contínua contra a moral do poder, uma política do corpo.

<sup>362</sup> PIVA, Roberto. *Paranóia*. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá: 2000. p. 149.

<sup>363</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. (1996, v. 3, p. 21).

<sup>364</sup> PIVA, Roberto. A quizumba poética de Roberto Piva. *Folha de São Paulo*, 29 de out., 1983. Entrevista concedida a Pepe Escobar.

É precisamente o que encontramos nos livros *Abra os olhos e diga Ah!* de 1976, e *Coxas*, de 1979. A urbe agora é, nesses volumes, palco potencializador de experimentações de um corpo politicamente desorganizado. É preciso então agora flunar na década de setenta e nesses livros de Piva.



## RIZOMA ESQUIZO – POLÍTICA DO CORPO: ASSINATURA URBANA DO IMPOSSÍVEL

*“Minha poesia nada mais é do que a tentativa de instaurar essa desordem no cotidiano das pessoas.”*

*“Em 68 só fiz 69.”*

*“Hordas de adolescentes, fugidos da Febem, com garras de leopardo envenenadas, em forma de luva, rostos pintados, percorrerão uivando as avenidas das cidades, assassinando pessoas. E eu pairando sobre tudo isso, com asas de anjo, contemplando.”*

*“Um dia eu caminhava pela Avenida Ipiranga e um garoto punk de quinze anos me abordou e disse: ‘Eu sou o Anjo do mal.’ Eu falei: ‘antes do amanhecer você estará comigo no Paraíso das Delícias.’ Os deuses protegem os bêbados, os poetas e os loucos. Todos nós fazemos parte de um vasto bacanal dionisíaco que cerca o Universo com seus delírios, com sua doçura e com seu grande êxtase total. Orgasmos das estrelas. O jorro eterno de cometas. A vida e a morte: o que as separa? Apenas uma tênue filigrana de sonhos.”*

(Roberto Piva)

*“Quando meu rosto se injeta de sangue, fica vermelho e obscuro. Com reflexos mórbidos atraíção ao mesmo tempo a ereção sangrenta e uma sede de impudor e orgia criminosa.”*

(Georges Bataille)

### 1 Em busca de novos delírios

Depois de tomar *LSD 25*, Roberto Piva dirige-se até a Cantareira. Sob efeito do ácido, ele vislumbra no sol “uma grande tangerina gotejando amor para o universo.” Em seguida, sem roupa, em meio à mata, come “um pêssego como se fosse a primeira vez.” Voltando para a metrópole ouve, na casa de um amigo, “Jimi Hendrix”, e percebe em seus acordes “o movimento das plantas submarinas, a dança das algas.” No mesmo fôlego segue para o cinema e, sentado a três metros da tela, fixa delirante suas retinas para acompanhar as imagens em movimento de *Satyricon* de Federico Fellini.<sup>365</sup>

<sup>365</sup> COHN, Sérgio. (Org.). *Roberto Piva: encontros. (Entrevistas)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 66-67.

Esse é um dos infinitos retratos que se pode fazer de Roberto Piva nos anos setenta, onde ele se move em meio à nova atmosfera utópica: contracultura pulsante, psicodelismo, desbunde, “anos de chumbo”, ufanismo, consumo.<sup>366</sup>

O final dos anos sessenta e o início dessa nova década representaram o cessar das experimentações urbanas jovens com a “periferia rebelde” e o princípio de uma vida como estudante universitário e professor, que se encerraria somente em 1983.<sup>367</sup> Roberto Piva nos esclarece da seguinte forma esse momento de sua vida:

Logo mais, em 1971, eu e o Bicelli fomos estudar juntos na Faculdade Farias Britto, em Guarulhos. Eu fazia Estudos Sociais e ele fazia Letras [...]. Ao mesmo tempo cursei Ciências Sociais na Escola de Sociologia e Política, de noite, pra poder dar aula. Fiz faculdade pra poder trabalhar. Isso aconteceu desde o primeiro ano das faculdades. Eu dava aula de tarde, no mesmo colégio que o Bicelli. Depois que terminei Letras, passei a dar aulas em período integral. Terminei as faculdades entre 1973 e 1974. Dávamos aula numa escola que ficava no quilômetro 10 da Via Anchieta. Bicelli lecionava Português e eu Estudos Sociais. Depois dei aula de História em cursinho e em colegial, tanto em escolas do estado como em particulares. Fiz isso até 1983, quando parei totalmente.<sup>368</sup>

É também nesse período que o poeta paranóico passa a ser uma figura contracultural importantíssima na cena jovem paulistana ao organizar *pop shows* de bandas de rock. Roberto Piva confabulava com bandas desconhecidas, ou pouco conhecidas, ao perambular pela Rua Augusta, principal ambiente contracultural daquele momento na metrópole desvairada.<sup>369</sup> Sobre sua atividade como agitador poético-musical, Roberto Piva fala, em fevereiro de 1972, na revista *Rolling Stones*:

Eu vou de bairro em bairro e pela vibração descubro os hamburgers, os botecos, as sinucas onde a garotada daquele bairro se junta. Chegando nesses botecos eu sigo o princípio de Platão, escolho o garoto mais bonito, entrego os lembretes-impresos do show e digo: você tem que levar todo mundo no meu show. Aí eu consigo o que nenhum veículo de comunicação vai conseguir, o toque pessoal da comunicação. Aquilo que Charles Fourier chamou de “autoridade da atração”. [...] E o rock é universal, é aquela música que quebra as estruturas fundamentais, que arranca todas as pessoas do totemismo elementar da tribo, apagando as diferenças de idade, de sexo, de raça. Eu consegui me livrar da influência intelectual da geração Sorbonne,

<sup>366</sup> Para uma visão panorâmica dos anos setenta Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

<sup>367</sup> Vejamos as pequeníssimas apreciações “biográficas” nos seus livros do período: “Nasceu em São Paulo – Capital, Sociólogo, Professor, Tem dois livros de Poesias Publicados: Paranóia (1963) e Piazzas (1964).”; em outra nota: “Nasceu em São Paulo onde sempre residiu. É sociólogo & Professor. Tem 3 Livros de poesias publicados: PARANÓIA (1963), PIAZZAS (1964) – ambos esgotados – e ABRA OS OLHOS E DIGA AH! (1976); Participa também da antologia 26 Poetas Hoje. Foram publicadas referências à sua obra nas revistas “La Brèche: Action Surrealiste” cujo diretor era André Breton & na revista venezuelana “Techo de La Ballena” de Juan Calzadilla. Por influência dos poetas Gregos & Latinos, dos Materialistas Franceses do Século XVIII & do movimento antropofágico sempre confundiu liberdade e libertinagem.” Notas de apresentação não assinadas retiradas respectivamente de: PIVA, Roberto. *Abra os olhos e diga Ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1976. PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979.

<sup>368</sup> D’ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória* – uma trajetória poética paulistana. Livro-reportagem. Monografia-Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008. p. 68.

<sup>369</sup> Piva produziu bandas como Distorção Neurótica, Glass Stone e Made in Brazil.

porque toda a minha formação é dos marginais da cultura italiana: Giordano Bruno, Tomaso Campella, G. Vico e Cecco Angiolieri. Aliás, Piva em italiano significa gaita pastoril. Daí meu passaporte para a música.<sup>370</sup>

Roberto Piva é atravessado pelos estratos da história e, em resposta, ele inventa novas dobras subjetivas desviantes na metrópole-sucata. O literato rebelde passa então entre as brechas e linhas de fuga dessa década fraturada<sup>371</sup> – a primeira metade sob o forte signo do AI-5, e a segunda, marcada mais por uma contundente luta aberta contra o regime militar.

E se no ambiente conservador da metrópole paulistana do início dos anos sessenta Piva se insurgia contra os monólitos políticos da esquerda e da direita, que não aceitavam sua estética da existência, seu homoerotismo transgressor, o pós-68 se apresentava como uma nova atmosfera em que ele podia seguir em busca de sua contínua subversão do corpo-linguagem.

Como figura encarnada do beat-surrealismo, Roberto Piva é mesmo uma figura móvel na atmosfera *droup out 70*, ao imiscuir à sua vida-obra sub-reptícia, forjada nos anos sessenta, as principais tópicas da contestação “desbundada” do novo momento: *beat generation*, liberdade sexual, experiência com drogas que ampliavam a percepção, Reich, Marcuse, Norman O. Brown, etc.

O poeta paulistano emerge na “geração sessenta”, mas desembarca na década seguinte sem ter pertencido à militância engajada ou à direita conservadora, o que lhe confere um grau agudíssimo de flutuação *underground* na cultura jovem posterior à explosão tropicalista e profundamente marcada por ela.

A própria “periferia rebelde” estilhaçada dispara seus fragmentos de trajetórias existenciais no espaço difuso do universo contracultural e se dissolve sob o signo do AI-5 na busca por novas formas de subverter o instituído, mantendo sua força de resistência vital de vários pontos estratégicos. Piva, como seus amigos periféricos rebeldes, segue então sua vida experimental nos anos setenta em meio à repressão ditatorial difusa, perigosamente no cotidiano da urbe.

E, ao mesmo tempo, escava novos amores pagãos antropofágicos, aventuras urbanas, libertinagens, experiências com LSD, sexo e erotismo. Como ele mesmo testemunha: “Os anos 70 é que foram os mais importantes, na minha opinião, até mesmo do que os anos 60. Por causa da grande liberdade, da psicodelia, do sexo. De todo o imenso mergulho na paixão.”<sup>372</sup>

<sup>370</sup> COHN, Sérgio. (Org.). *Roberto Piva: encontros* (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 66-67.

<sup>371</sup> KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: SEVCENKO, Nicolau et alii. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2005.

<sup>372</sup> Cf. Cohn (2009. p. 184).

Imerso nas vivências delirantes de um show de rock ou deixando seu corpo em pleno devir transgressivo, o poeta paulistano fica, entre 1964 e 1975, sem publicar. Até romper o silêncio com *Abra os olhos e diga ah!* editado em 1976.

O advento do livro coincide com o sopro violento de uma retomada da produção artística e poética na cidade de São Paulo, tornada paradigmática na “Feira de Poesia e Arte” ocorrida naquele mesmo ano. É necessário então montar a imagem desse evento sísmico na cultura literária paulistana. Mas não sem antes entender o lugar da estética vital-urbana de Piva na configuração da paisagem artístico-cultural brasileira dos anos setenta.

### 1.1 Roberto Piva e a cena poética marginal 70

Os diversos movimentos literários recrudescem no pós-68 em meio a um ambiente historicamente hostil às manifestações artísticas, às figuras poéticas desviantes. A censura policial cotidiana imprimiu a marca de repressão permanente sobre os sujeitos no cotidiano da urbe. Sobre esse momento, Claudio Willer nos explica:

De 1968 em diante não aconteceu nada, por ter sido uma espécie de terror policial. Mas no começo dos anos 1970 começou a acontecer coisas no Rio de Janeiro, movimentos de poetas independentes. Apareceram grupos como o Nuvem Cigana, com o Chacal, o Bernardo Vilhena, e os livros de mimeógrafo.<sup>373</sup>

Como bem indica Claudio Willer em seu depoimento, o início dos anos setenta marca uma retomada da palavra poética tornada emblemática no que ficou conhecido, logo em sua emergência, como poesia marginal ou geração mimeógrafo.<sup>374</sup>

Os chamados jovens poetas marginais produziam uma escritura marcada pelo uso do humor, recusa das alternativas de “direita” e “esquerda”, exibição de temas cotidianos banais tornados insólitos, ecletismo, dicção poética deliberadamente informal e um antieruditismo de base. Como no seguinte poema, de 1977, escrito por Ricardo Duarte Carvalho, conhecido como Chacal:

quampa canta apolonese.  
anabela faz maionese.  
o telefone toca.  
ninguém atende.  
o telefone toca de novo.  
o cachorro atende.  
é engano.  
quampa para de cantar.  
abre o jornal.  
“matou a mulher a punhaladas”

<sup>373</sup> WILLER, Claudio. Anteparos da visão. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004. p. 85.

<sup>374</sup> Cf. MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1982.

anabela acaba a maionese.  
 toca violino.  
 qualquer coisa.  
 o telefone toca.  
 quampérios atende.  
 é malvina velha gama.  
 malva pergunta pelo seu humor.  
 quampa diz que está ótimo.  
 malvavina convida quampérios Nepomuceno  
 prá ir para o cinema.  
 quampa diz que se casou que está apaixonado.  
 malvina insiste diz que não faz mal.  
 quampa diz que faz isso e aquilo  
 que passa bem etc.  
 quampa volta ao jornal.  
 ana reclama de manchas no pescoço.  
 ao que parece se amam.<sup>375</sup>

Retomando certa comicidade e ironia do modernismo brasileiro de 1922, ao flagrar um *flash* do cotidiano deslizante em linguagem coloquial, como no poema acima citado, essa geração de poetas tomou de assalto a cena literária dos anos setenta.

Contra a predominância das vertentes “cabralinas” das vanguardas – os concretistas, praxistas e poema processo – que ainda atuam vivamente nos anos setenta, os jovens poetas marginais incorporam uma atitude “anárquica”, contracultural, “hippie” e desbundada. Como diz o poeta brasileiro Nicolas Behr, em 1979, no manifesto “Geração Mimeógrafo”: “A geração mimeógrafo surgiu como uma opção, dentro dos 3 blocos de poesia de vanguarda no início dos anos 70; a geração mimeógrafo surgiu como os “não alinhados”, só escrever não basta.”<sup>376</sup>

O epíteto de “geração mimeógrafo” advém da forma muito particular de publicação dos poemas desses escritores marginais. Numa atitude de dessacralização do “poeta” – comumente visto como aura figura de artista encastelado em um universo inefável – os próprios jovens literatos marginais perambulavam pelas ruas das cidades vendendo seus livros improvisadamente mimeografados por eles mesmos.

Diluindo o fosso que existia entre escritor e público, a poesia marginal aquece os laços de comunicação subjetiva, ativando um horizonte de subversão dos circuitos instituídos de publicação editorial de livros. É o que podemos vislumbrar registrado no texto “Consciência Marginal”, escrito em julho de 1975, por Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena, para a revista *Malasartes*:

Sendo poeta, ser ou não ser marginal. Há quem diga que existe escolha. Mas, perdido o acesso às vias de trânsito tradicional (o livro assumido comercialmente

<sup>375</sup> CHACAL. *Quampérios*. Fac-Similar da edição 1977. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 15.

<sup>376</sup> BEHR, Nicolas. *Geração mimeógrafo*. NAVÉGUS Literatura, nº 2, Ano I, nov., 1979.

pela editora, exposto e vendido em livrarias, reconhecido por colunas e suplementos), o poeta de hoje enfrenta, e tem que superar, a sua primeira condição de marginalidade. Atuando num outro nível desvinculado de um comportamento mais ou menos “profissional” que era próprio de gerações anteriores – esse quase inverossímil personagem contemporâneo é forçado a criar novas embalagens para seu produto pessoal, aprende a passá-lo de amigo para amigo até o desconhecido, abrindo talvez, ao mesmo tempo, possibilidade de uma renovada leitura para a sua escrita. [...] Todos querem passar adiante o espelho do poema, revelador mágico de uma realidade que se redistribui de imagem em imagem, de poeta em poeta, de leitor em leitor. O pacote pouco importa: um livro para ler no ônibus, um livro entre dois cigarros, envelope de bilhetes inesperados, cadernos de notas, piadas, surpresas, indicações: o leitor recebe como uma cola de colégio. Pode usá-lo pra conferir suas próprias respostas, ou rasgá-lo, se não estiver interessado na pergunta.<sup>377</sup>

O próprio literato escreve seus poemas, produz os livros e vende, fazendo assim eco com o ciclo da “marginália 70”, que invadiu as artes desse período. Como, por exemplo, o cinema “udigrudi” ou “marginal”, que realizava a produção de seus filmes tomando como recurso a maleabilidade eletrodoméstica da bitola super-8.<sup>378</sup> Esse cinema marginal se insurgia contra o então institucionalizado Cinema Novo, personalizado na figura de Glauber Rocha, seu principal expoente.<sup>379</sup>

A linguagem informal da poesia marginal não afastava a consciência da obra de arte como artefato consumível, ou seja, como produto. Uma atitude *pop* de se imiscuir à indústria cultural de maneira subversiva ao dinamitar suas alienantes bases consolidadas do ciclo de compra e venda. O avanço da indústria cultural, do capital estrangeiro e das formas massificadas de comunicação, já nos anos de 1960 com a TV, tornará cada vez mais acentuada a dificuldade de administrar as oposições entre arte e consumo.<sup>380</sup>

Nesse sentido, a poesia marginal 70 se entrecruza com o movimento tropicalista<sup>381</sup> de 1967/68, que depôs a lógica do “ou” na cultura e nas artes (popular ou erudito, nacional ou internacional, etc.) e trouxeram o princípio da multiplicidade, a conjunção “E”, uma rizomática. Isso porque “o E é a diversidade, a multiplicidade, a destruição das

<sup>377</sup> AUGUSTO, Eudoro; VILHENA, Bernardo. Consciência marginal. In: COHN, Sergio. (Org.) *Nuvem cigana - poesia e delírio no Rio dos anos 70*. [Depoimentos, Manifestos e Antologia]. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 77.

<sup>378</sup> Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

<sup>379</sup> Militando contra o engessamento e quietude do Cinema Novo nos anos setenta os “cineastas marginais” tinham a seu favor o caleidoscópico Torquato Neto na coluna *Geleia Geral* do jornal *Última Hora*. Cf. TORQUATO NETO. *Torquatália: Geleia Geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

<sup>380</sup> Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

<sup>381</sup> O “tropicalismo” é um universo de manifestações artísticas (música, artes plásticas, literatura, teatro, etc.) que não podem ser conduzidas a um só ponto originário essencial, mas constituem-se como caos que abarca um largo espectro de nomes que vai dos consagrados Gilberto Gil e Caetano Veloso aos malditos Tom Zé, Jomard Muniz de Brito, Hélio Oiticica, que recusaram uma postura maniqueísta frente à cultura e às artes. Os tropicalistas deglutirão as oposições binárias na busca de criar novas possibilidades de luta contra a ditadura militar e as formas hegemônicas de racionalidade. Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Ana Blume, 2005.

identidades.”<sup>382</sup> Por isso, não há ação dialética ou de exclusão, mas justaposição, aglutinação, fermentação, fragmentação: nacional e estrangeiro, cultura popular e cultura de massa, exterior e interior, arte e consumo, “e... e... e”.

Esse princípio estético-político, como na poesia marginal, advém dos modernistas – notadamente Oswald de Andrade através da sua antropofagia. Os tropicalistas deglutiam as expressões culturais e artísticas diversas e daí extraíam um devir, uma figura polifônica. Na tropicália, “há uma indeterminação provocada pela explosão de interesses híbridos; não há um projeto de nacionalismo puro, o que se quer é a mistura, a justaposição, a convivência de realidades diferentes.”<sup>383</sup>

Todavia, quando se trata de um posicionamento frente às vanguardas poéticas formalistas, marcadamente a concretista, as divergências entre poetas marginais e tropicalistas vêm à tona. Enquanto alguns tropicalistas, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, prestam claro tributo aos concretistas, a poesia marginal, principalmente a carioca, prefere enfatizar e radicalizar o polo da coerência entre prática intelectual e opção existencial.

Nas suas teorizações, procedimentos, canções e textos, os tropicalistas mostram grande influência do formalismo concreto, como diz o próprio Caetano Veloso em 1968: “Eu não tinha conhecimento do trabalho deles até bem pouco tempo. Quando tive, foi de uma maneira muito ‘forte’.”<sup>384</sup>

Em várias obras de Gil e Caetano podemos ver convergências de processos criativos<sup>385</sup> desde o ponto culminante do movimento – como na canção *Batmacumba* do LP manifesto de 1968, *Tropicália ou Panis et Circensis*, até experimentos em prosa da década de setenta. Como é o caso do texto “Tentativa de Salada de Simulação de Treino de” de Caetano Veloso. Trata-se de um verbivocovisual joyceano, que se acha inspirado contundentemente nos procedimentos de construção de palavras-valise<sup>386</sup>, à maneira do *Jabberwocky* de Lewis Carroll. Vejamos um fragmento desse texto:

morbia um cigarro num dos cantos da boca enquanto paravras escarriam pelo outro, arrecadação, nojo ornamentiras (...) ensourdescia aos berros das palredes de exgosto, no dactilogro amado ar falto do raio de enganeiro, nesse mamento de glandeza, o

<sup>382</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992. p. 60.

<sup>383</sup> BEZERRA, Feliciano. *A escritura de Torquato Neto*. São Paulo: Publisher Brasil, 2004. p. 30.

<sup>384</sup> VELOSO, Caetano. Existe algo de concreto nos baianos. In: *VEJA*. Rio de Janeiro - nº 10, nov./ 1968. p.54. Mas também os concretistas saúdam o tropicalismo; como na celebração, feita em 1971 pelos irmãos Campos, da canção concreta-joyceana *Acrílico* de Caetano Veloso, tido pelos poetas formalistas como “a voz mais inventiva da nova geração”. In: CAMPOS, Augusto. CAMPOS, Haroldo. Prefácio à segunda edição. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.p.19.

<sup>385</sup> Sobre as convergências e divergências existentes entre concretistas e tropicalistas Cf. FAVARETO, Celso F. *Tropicália-Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê, 1996. p. 42-47.

<sup>386</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. Das palavras esotéricas. Das aventuras de Alice. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 45-51 e 241-247.

nosso personagem se esporrama na caldeira e pensa, tanaz: o brasil arde. reparaaliza no olear das duras pernas da esgarrindo-se novisca extasiaria e fá-la: deus te abençoe, minha filha, e trepois: ai minha filha, ai minha filha, ai minha filha. reticente-se cheio de vilhice, fardigado estica os suspensérios e quase escrouve: a morral brasileira vai ganhar muito com isso, enquanto lá fora tarachimbunda a lixeiratura machonal.<sup>387</sup>

Os sugestivos jogos de Caetano com o corpo da linguagem – onde os significantes eróticos se desagregam, despedaçam e voltam a se juntar como nas brincadeiras repetitivas das crianças com as palavras, sugerem uma configuração literária espelhada no *Finnegans Wake*. Lembram também os procedimentos de Haroldo de Campos para compor seus textos em prosa.<sup>388</sup>

Criações linguísticas como essas de Caetano Veloso não são o essencial para as preocupações da poesia da geração mimeógrafo.<sup>389</sup> Os poetas marginais buscam essencialmente a criação poética que prima pela oralidade. Os versos são escritos para serem lidos em “eventos literários”, em *happennings*, como aqueles realizados no Rio de Janeiro, organizados pelo grupo Nuvem Cigana, e chamados de Artemanhas. Nesses *happennings*, as próprias fronteiras da poesia eram diluídas na sua interconexão com a música, o cinema e o teatro. Como esclarece poeticamente o escritor Chacal, em 1976, sobre as Artemanhas:

ARTEMANHA: MANHA Y ARTE  
 Artemanha se faz na rua, mais precisamente, no meio dela.  
 Artemanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema  
 apenasmente. (...)  
 Artemanha se faz com artifício e artemanha  
 artefato plástico  
 pernas palcos e vedetes  
 chicletes e chacetes  
 folia  
 artemanha é comício na Cinelândia na central  
 é perigosíssimo  
 é o início do fim de tudo  
 é o nada incrementado  
 é um bolo confeitado  
 enfeitiçado<sup>390</sup>

Esses *happennings* tinham, como nos tropicalistas, um sentido de unir arte e vida ao buscar a vinculação dos poemas com o corpo de quem os produziu. A tendência eufônica da

<sup>387</sup> VELOSO, Caetano. Tentativa de Salada de Simulação de Treino de. In: *NAVILOUCA*. Almanaque dos Aqualoucos. SALOMÃO, Waly; NETO, Torquato (Org.) Primeira Edição Única. Rio de Janeiro: 1972. p. 86.

<sup>388</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo. *Xadrez de estrelas*. Percurso textual: 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>389</sup> Muito embora seja importante dizer que experimentações gráficas construtivistas não fossem, de maneira nenhuma, estranhas às criações dos jovens poetas 70. Acresce dizer que, por essa visada, a poesia marginal fez sua releitura acidamente crítica das vanguardas formalistas do início dos anos sessenta. Cf. BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

<sup>390</sup> CHACAL. Artemanha: Ardil, Artifício, Astúcia. In: COHN, Sérgio. (Org.) *Nuvem cigana - poesia e delírio no Rio dos anos 70*. [Depoimentos, manifestos e antologia]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 88-89.



literatura de mimeógrafo gera uma “encarnação” da palavra poética. Assim, um circuito ou curto-circuito se constrói, precisamente quando o poeta escreve seus poemas, mimeografa, fabrica o livro, vende e realiza a leitura ele mesmo. Fazendo, portanto, emergir uma subversão não só do mercado, mas comportamental e coletiva.<sup>391</sup>

A geração dos jovens poetas marginais exigia, conseqüentemente, uma atitude que se movimentava além do engajamento na produção de linguagens poéticas auto-referentes, como no concretismo. A mudança deveria ser subjetiva ao dirigir sua atenção para as opressões históricas cotidianas vividas por sua geração naqueles anos setenta sob a nuvem espessa da ditadura militar e seu AI-5. Como nos diz o poeta Cacaso em 1978: “Poesia eu não te escrevo eu te Vivo”.<sup>392</sup>

O sentido dos agenciamentos históricos de produção de sujeitos, dóceis, úteis e patriotas acoisa ao fundo essa geração de poetas 70 que buscam, de maneira rebelde, constituir processos coletivos de subjetivação desviante. No já citado manifesto “Geração Mimeógrafo”, de 1979, o literato Nicolas Behr elucida:

A atitude do poeta como parte do poema, atitude ética X atitude estética. Pinta aí uma ligação afetiva muito grande, o poeta imprime e monta seu livrinho, um pedaço dele tá dentro de cada livrinho, a presença física do poeta é exigida para que seu livrinho circule. Essa é a prova de fogo de nossa geração. [...] Geração mimeógrafo é antes de mais nada uma atitude. Fazemos parte da geração do atalho, vamos pelo desvio e burlamos todo o esquema editorial montando em cima do livro. [...] Quando o poeta vende seus livros por aí encurta-se para zero a distância entre poeta e público, entre *poesia e vida*. [...] Os poetas da geração mimeógrafo ao assumirem a produção gráfica dos seus livros estão também levando o ato de fazer poesia às últimas conseqüências. Esse tempo em que os poetas vendem seus livrinhos em bares, portas de teatro, como já disse, é a sua fase heróica, em que o poeta leva muita porrada, mas que deixa saudades, podes crer.<sup>393</sup>

É justamente nesse ponto, da união entre arte e vida, que os poetas marginais se encontram em par com Roberto Piva. A recusa do poeta paulistano em transformar a literatura em problemas exclusivos de linguagem faz eco com as preocupações históricas da geração mimeógrafo.

O apreço pelo urbano como motivo de construção de ativas linhas de fuga coloca também em contato Piva e os jovens poetas 70. As metrópoles aparecem reiteradamente na produção poética marginal, sempre tomando o espaço urbano como desencadeador de aventuras do “desbunde” contracultural. Como podemos vislumbrar no poeta Charles, do Rio de Janeiro, que nessa época pôde escrever:

<sup>391</sup> Cf. PEREIRA, Carlos Alberto. M. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

<sup>392</sup> CACASO. *Lero – Lero (1967-1985)*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 55.

<sup>393</sup> BEHR, Nicolas. *Geração mimeógrafo*. NAVÉGUS Literatura, nº 2, Ano I, nov., 1979 (Grifo nosso).

*easy ride*  
pela cidade

até isa  
adalgisa  
aterroriza  
até ricardo  
mas não um leão  
mas nem um coração

*easy ride*  
pela cidade

o que pintar se traça  
se traça o troço  
se traço<sup>394</sup>

Esse desvio *on the road*, buscando carona fácil, *easy ride*, revela uma apropriação do espaço urbano como palco onde o poeta desfila<sup>395</sup> por ruas, bares, teatros, cinemas, pronto para experimentar o ar pulsante da vida na urbe. Pois o mesmo poeta carioca reconhece:

sou mais chegado ao escracho que ao desempenho  
mais chegado à música que a porrada  
mais chegado ao vício que a virtude  
sou pedestre sim senhor  
sou panfleta de uma sociedade anônima  
reconhecida entre os ares pesados da cidade<sup>396</sup>

Desse modo, a atitude anárquica, rebelde, contestatória, contracultural e urbana fazem convergir algumas preocupações de Roberto Piva e dos jovens poetas 70. Por esse motivo, a produção poética do literato paulistano é comumente confundida com esse *boom* literário ocorrido na década de setenta. Essa zona de afinidades acabou por ser determinante para a recirculação dos poemas pivianos em antologias que enfocam a produção marginal.

É o caso da decisiva coletânea *26 poetas hoje*, de 1976, organizada por Heloísa Buarque de Holanda, uma das principais pesquisadoras do fenômeno da poesia marginal. Roberto Piva divide então espaço nesse livro com toda uma geração<sup>397</sup> quase inteiramente

<sup>394</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 26.

<sup>395</sup> Procedimento que podemos entrever em vários poetas marginais nas mais diversas cidades do Brasil. Como é o caso do já aqui mencionado poeta brasileiro Nicolas Behr que entre as insinuações coercitivas do cotidiano da ditadura militar constrói sua Braxília anômala. Contra a geometria do poder, Behr faz nascer sua heterotopia urbana, pois ele sabe que na capital do Brasil “os três poderes são um só: o deles” In: BEHR, Nicolas. *Poesília: poesia pau-Brasília*. Brasília: LGE, 2005. p. 55 As andanças do poeta pelo espaço urbano deslocam a cidade: “Brasília, brasiléie-me e depois desvaire-me se for capaz” In: *Restos vitais*. Brasília: LGE, 2005. p. 24.

<sup>396</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p.24.

<sup>397</sup> Os poetas que compõem essa antologia são: Adauto de Souza Santos, Afonso Henriques Neto, Ana Cristina César, Antonio Carlos de Brito, Antonio Carlos Secchin, Bernardo Vilhena, Capinan, Carlos Saldanha, Chacal, Charles, Eudoro Augusto, Flávio Aguiar, Francisco Alvim, Geraldo Carneiro, Isabel Câmara, João Carlos Pádua, Leila Miccolis, Leomar Fróes, Luiz Olavo Fontes, Ricardo G. Ramos, Roberto Schwarz, Torquato Neto, Vera Pedrosa, Wally Sailormoon e Zulmira Ribeiro Tavares. Com clara predominância,

formada pelos escritores da “poesia de mimeógrafo”. Roberto Piva testemunha sua participação na antologia da seguinte maneira:

A Heloisa estava preparando a antologia, me procurou e eu topei participar. Aí ela me convidou para ir ao Rio de Janeiro e me hospedou lá. Fiquei numa casa que estava terminando de ser construída. Ela me levou para vários restaurantes, eu conheci uma porção de gente, aqueles poetas cariocas novos. Foi muito divertido, muito positivo. Participei de uma leitura, aqueles eventos que eles chamavam de Artimanha. Mas a Heloisa ter me chamado para integrar o livro foi uma forma de reintroduzir o *Paranóia*, que estava esgotado, e que eles amavam lá no Rio. A repercussão foi muito positiva.<sup>398</sup>

Essa antologia abriu um importante debate sobre a produção poética dos anos setenta, principalmente sobre os problemas que gravitam em torno da classificação de “marginal” para os poetas.<sup>399</sup> Como confirma Claudio Willer: “*26 poetas hoje* teve um imediato sucesso de mídia, mas em meio a muita reclamação de crítica literária”.<sup>400</sup>

No entanto, é necessário precisar que o literato paulistano não pertence a essa geração, não se enquadra nela, tampouco nos matizes escolhidos por Heloísa Buarque de Holanda para reunir esses poetas:

O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns frequentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e assimilação crítica do real.<sup>401</sup>

Poema-piada, poema-síntese, sátira, retratos cotidianos, a experiência do mimeógrafo, técnica do ouvido-ao-acaso, etc., nada disso se liga diretamente à vida-obra do poeta da Pauliceia. Muito embora essa identificação entre Piva e os poetas da geração 70, como Chacal, Francisco Alvim, Cacaso, Guilherme Mandaro, etc., tenha revitalizado a visibilidade em torno de sua produção literária, isso não significa um espaço de iguais. Tomando – a título de exemplo apenas – a antierudição dos jovens poetas 70, vemos se abrir um fosso entre eles e

---

portanto, dos poetas 70 cariocas do “baixo Leblon”. E pode-se menos dizer que essa coletânea foi determinante, por sua repercussão intensa, para a maioria dos poetas que dela participaram.

<sup>398</sup> D’ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória* – uma trajetória poética paulistana. Livro-reportagem. Monografia- Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008. p. 77.

<sup>399</sup> Cf. SALOMÃO, Waly. – cha-cal-. [Jornal *Última Hora*, terça-feira 11 de jan., 1972]. In: TORQUATO NETO. *Torquatália*: Geleia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 345-347.

<sup>400</sup> Cf. D’ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. (2008. p.78).

<sup>401</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. (Org.). *26 poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. p. 10-11.

Roberto Piva, em virtude do cultivo de uma erudição filosófica e literária de grande envergadura do poeta paulistano.<sup>402</sup>

Se o cultivo hedonista da erudição afasta Piva dos marginais, o religa inesperadamente a outro integrante da antologia citada: Waly Salomão, leitor de Paul Celan, Erza Pound, Francis Ponge, Gertrude Stein, Soren Kierkegaard, etc. O poeta “pós-tropicalista” não pode, à semelhança de Piva, ser filiado ao acentuado anti-intelectualismo dos poetas marginais. O proteu Waly Salomão desenvolve, assim como o poeta paulistano, uma consciência do ser da linguagem. Como diz o escritor baiano no seu livro, de 1972, *Me segura ou’eu vou dar um troço*: “Morte às linguagens existentes. morte às linguagens exigentes. experimente livremente. estratégia de vida: mobilidade no EIXO”.<sup>403</sup>

Entretanto, os dois poetas se afastam quanto aos meios criativos de sua literatura, pois Waly Salomão, prestando homenagem à linha concreta e “cabralina”, condena a escrita automática tão cara à delirante imaginação poética do literato paulistano. Como no seguinte trecho: “Uma escrita automática é sempre reveladora de uma sensibilidade antiga. Mas eu também acho exatamente o contrário porque também tem o que vem de fora pra dentro. do mundo falando pro pernam.”<sup>404</sup>

O que se pode entender, enfim, são as conexões apenas tangenciais que existem entre Roberto Piva e a geração de jovens poetas 70.<sup>405</sup> O contato é mesmo inteligível na medida em que o poeta paulistano construiu sua trajetória poética nos anos sessenta ao largo das referências vanguardistas e de esquerdas, quando na década de setenta recaíam pesadas suspeitas sobre essas duas soluções.

O próprio tropicalismo, “o pós-tropicalismo” e a poesia marginal são sintomáticos da degenerescência da confiança depositada nesses dois caminhos maniqueístas que estavam postos antes do golpe militar de 1964. Como o poeta paranóico sempre desferiu nietzscheanos golpes de martelo sobre esses monólitos políticos, fica evidente que seu lugar na cultura artística dos anos setenta somente poderia ser de livre flutuação. Piva não apreende a

<sup>402</sup> Isso tendo em atenção que essa erudição tinha o sentido de fortalecer sua estética da existência, desde suas relevantes leituras coletivas do início dos anos sessenta com Vicente Ferreira da Silva e Dora Ferreira, bem como ao lado dos periféricos rebeldes. Cf. nesse sentido o “rizoma periférico rebelde” desta dissertação.

<sup>403</sup> SALOMÃO, Waly. *Me segura ou’eu vou dar um troço*. Fac-Similar da edição 1972. Rio de Janeiro: Aeroplano Biblioteca Nacional, 2003. p.106.

<sup>404</sup> Ibidem. p. 96. Cf. CÍCERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: *Me segura ou’eu vou dar um troço*. Fac-Similar da edição 1972. Rio de Janeiro: Aeroplano Biblioteca Nacional, 2003.

<sup>405</sup> Cf. sobre as diferenças entre Roberto Piva e os poetas marginais as importantes páginas de NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a “Periferia Rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.

contracultura, pois seus escritos, na verdade, antecipam e anunciam sua emergência. Como nos diz Claudio Willer: “Acontece que o Piva e eu somos precursores da contracultura.”<sup>406</sup>

Mesmo o tropicalismo tão decisivo para toda a jovem geração 70 de músicos, poetas, artistas plásticos e cineastas apenas teve ressonâncias com o que Roberto Piva já realizava. Sobre o movimento o literato fala: “achei aquilo uma abertura para a música, para um estilo de vida, um comportamento. Aquilo foi muito interessante. (...) Tive muita simpatia por aquele movimento [mas] meus circuitos eram outros”.<sup>407</sup>

Entretanto, se a abertura contracultural *underground* se desenrola na cultura artística de centros urbanos outros – principalmente no Rio de Janeiro –, em São Paulo a ação hegemônica das vanguardas construtivistas era ainda, nos anos setenta, sentida de maneira muito forte. Como testemunha Antonio Fernando de Franceschi e Claudio Willer:

Aqui [na cidade de São Paulo] não havia essa abertura. Você não tinha professores interessados e nem facilidade perante o mercado editorial. A presença dos formalistas foi muito mais intensa em São Paulo do que no Rio, então eles ocuparam todos os espaços de oportunidade no plano da publicação. E eram pessoas importantes no ponto de vista da produção cultural. Nós não tínhamos nenhuma intenção de ter presença institucional da forma que fosse. Então o nosso grupo ficou muito mais marginalizado do que eles ficaram no Rio de Janeiro.

[Antonio Fernando de Franceschi]

E mesmo com essa abertura acontecendo no Rio, quando já éramos tema de algumas matérias jornalísticas, continuávamos marginais aqui em São Paulo. Independente de já termos publicado livros por uma editora. O alcance da poesia só melhorou mesmo a partir dos anos 80.

[Claudio Willer]<sup>408</sup>

A irrupção poético-existencial que marca o rompimento das barreiras de concreto da poesia paulistana ocorreu notadamente em 1976 com a “Feira de Poesia e Arte”. Acontecimento artístico plural que coincidiu estrategicamente com um período de declarada luta coletiva contra o então desgastado regime militar brasileiro.

## 1.2 A imaginação toma o poder na Pauliceia<sup>409</sup>

Ocorrendo um ano depois dos protestos contra o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, e coincidindo com o fuzilamento de militantes de esquerda do PC do B, que se

<sup>406</sup> D’ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória – uma trajetória poética paulistana*. Livro-reportagem. Monografia- Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008. p. 80.

<sup>407</sup> PIVA, Roberto. Entrevistado por ASSAUNÇÃO, Ademir; LONSNACK, Marcos; LOPES, Rodrigo Garcia. “Roberto Piva: o gavião caburé no olho do caos sangrento”. *Coyote: Revista de Literatura e Arte*, nº 9, Londrina: Coyote Edições, out., 2004.

<sup>408</sup> Cf. D’ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila (2008. p. 78).

<sup>409</sup> Referência à famosa frase de maio de 1968 na França: “A imaginação toma o poder”. Cf. ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. 1968: o levante das palavras. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

reuniam em uma casa do Bairro da Lapa, a “Feira de Poesia e Arte” de 1976 marcou um momento decisivo de resistência e luta.<sup>410</sup>

Pensado inicialmente pelo produtor cultural Massao Ohno como um lançamento coletivo de livros, em noite de autógrafos, o evento acabou por se tornar um espetáculo coletivo e multifacetado de dança, artes plásticas, música, recitais de poesia e performances. Organizado por Cláudio Willer e Oswaldo Pepe, auxiliados por Augusto Peixoto e Maninha Cavalcante, a “Feira de Arte e Poesia” sobreveio entre os dias 9 e 11 de novembro no Teatro Municipal de São Paulo.

Uma heterogênea multidão de aproximadamente quinze mil pessoas se fez presente ao vislumbrarem nesse acontecimento artístico uma insurreição política, como confirma Oswaldo Pepe:

Conseguimos tudo em cima da hora. Três semanas antes do evento. O Teatro Municipal de São Paulo, sede emblemática do conservadorismo e da tradição, foi emprestado, sem nenhum custo, para um bando de poetas, todos contrários à ditadura, diversos homossexuais, meninas artistas, gente de vida boêmia e mulheres maravilhosas.<sup>411</sup>

Ensaio de uma luta pela redemocratização do país, poemas eram lidos, no palco do Teatro Municipal, alegoricamente contra a repressão e dominação sufocante. Um caldeirão de propostas políticas e estéticas se fez presente no evento convergindo na luta, ao mesmo tempo, tácita e tática contra a generalizada ausência de liberdade.

A “Feira de Arte e Poesia” operou uma confusão entre a manifestação artística e luta política ao fazer da arte uma positiva máquina de guerra contra a restrição de pensamento e ação. Confluência de diversos sujeitos presentes nesse sísmico acontecimento de Sampa, o evento pode mesmo ser entendido como “símbolo da ‘abertura’, ou seja, do arrefecimento e recuo de algumas práticas mais ostensivas de repressão violenta e cerceamento de liberdade.”<sup>412</sup>

Resposta também à cultura literária sedentária da metrópole paulistana que, fechando as portas para manifestações artísticas como essa, prolongavam e fortaleciam a atmosfera de coação. No evento, além de Willer, Piva, Augusto Peixoto e tantos outros, também estavam presentes os poetas cariocas marginais do grupo Nuvem Cigana realizando sua plural Artemanha.

<sup>410</sup> Cf. WILLER, Claudio. *Voltas*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p.11.

<sup>411</sup> D’ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória* – uma trajetória poética paulistana. Livro-reportagem. Monografia- Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008. p. 83.

<sup>412</sup> WILLER, Claudio. Viagens 6 quase um manifesto. In: *Jardins da provocação*. São Paulo: Massao Ohno / Roswitha Kempf Editores, 1981. p. 49.

Construindo um espaço delirante em pleno “centro” de São Paulo, a “Feira de Arte e Poesia” se insurgiu como mosaico orgástico, jovem, psicodélico, gerando “55 anos depois da Semana de Arte Moderna [um] clima de alta tensão, [mobilizando] um número inenarrável de escritores, leitores e curiosos, constituindo-se como o grande acontecimento cultural da Pauliceia.”<sup>413</sup>

Claudio Willer nos oferece o seguinte fragmento de memória daqueles frenéticos dias:

Lembranças de cenas se misturam a fotografias, folhetos, e recortes de jornais mais fragmentários ainda, peças de um jogo de armar, painel que não faço questão de reconstruir: “Nível! Nível! Tem que haver nível!” exclama o clarinetista Albertito Martino, olhos arregalados depois de apresentar-se nas escadarias do saguão com sua tradicional *Jazz Band*, pessoas dançando e disseminando um clima de festa que durou até a última noite. Contraponto para Mozart da orquestra de câmara que abriu, primeiro movimento, o espetáculo cuja consequência fui eu, microfone na mão na mesma escadaria a ler trechos de uma homenagem a Dashiell Hammett, evocação do autor americano indicando que daí por diante valia evocar tudo, o que bem entendessem, para sair aliviado de cena sob esparsos aplausos e cruzar com [...] Heloísa Buarque de Hollanda me encontra e diz que aquilo tudo está uma loucura. Pessoas preenchem um questionário da artista plástica Regina Vater, perguntando “o que é arte?”, enquanto outros artistas plásticos, desgarrados de suas obras instalados nos camarins, alguns a quem eu conhecia, outros a quem nunca vi, ou a quem voltaria a ver muitas vezes, compunham uma animada confraria, transformando corredores e salas atrás do palco em Feira Dois, réplica igualmente divertida do que se passava em maior escala na entrada, no interior do teatro e no bar do *foyer* onde as seis recepcionistas vestidas de ninfas gregas vez por outra servem copos de vinho aos que vêm do saguão, dos demais andares, da plateia, dos balcões, anfiteatros, frisas e camarotes, dos corredores, o lugar da mini-bienal de artes plásticas onde dois amigos meus cuidam de sua instalação de neon e luzes estroboscópicas que piscam, piscam sem parar, assim como pisca a ponta do dedo indicador da luva de três metros que Augusto Peixoto instalou, não sei como, coroando as portas de entrada do teatro, face a face com a enorme cara de Jimi Hendrix em uma tela sobre a escadaria que percorro para chegar ao saguão, e lá a multidão me envolve, impossível prosseguir [...] uma visão de corpos em lentos movimentos contra um fundo de luzes azuis, é um balé do grupo Stagium, em qualquer ocasião que visse ficaria impressionado, mais ainda aqui sob forma de encontro imprevisto, algo como dobrar uma esquina e mudar radicalmente de cena, cair em outra paisagem, e agora documentaristas exibem seus filmes, fotógrafos projetam seus dispositivos, todos os grupos Bendegó mostram pela primeira vez seu piscar, e o Teatro Municipal é a câmara de eco de um coral de milhares de vozes, esta Feira é um organismo que respira, pulsa, freme, do qual faço parte, viajante no ventre de uma baleia [...] <sup>414</sup>

Em meio a esse fervilhar de acontecimentos imprevisíveis e apresentações artísticas pulsantes narradas por Willer, um episódio, não mencionado, chamou a atenção de todos.

Enquanto um literato carioca declama furiosamente seu poema contestatório, outro poeta, também vindo do Rio de Janeiro, invade a cena. O jovem escritor entra com óculos de

<sup>413</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 07.

<sup>414</sup> WILLER, Claudio. *Voltas*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 14-15.

esquiador, e, deixando perplexos todos na plateia, urina no palco do Teatro Municipal. Todos atônitos. Pouco antes das cortinas baixarem, o poeta grita: “Peru de fora dá palpite”.<sup>415</sup>

Esse explosivo acontecimento da “Feira de Poesia e Arte” pode ser entendido como uma expressão de libertação do corpo, que permanecia fortemente encarcerado e atado naquele período. O poema feito gesto da própria corporeidade que se agita contra o regime militar e seus tentáculos que capturam subjetividades inconformadas. A palavra poética força suas amarras no papel e vira pantomima da recusa: o corpo é a arma. A linguagem poética deseja apontar para a liberação dos corpos.

E Roberto Piva, como já mencionamos neste trabalho, construiu sua própria micropolítica do desejo. É o que podemos divisar no seu livro publicado na “Feira de Arte e Poesia”, *Abra os olhos e diga Ah!*, e posteriormente em *Coxas*.

Entretanto, é possível vislumbrar nos movimentos artísticos e ideológicos da década de setenta as mais variadas buscas de construção de um corpo liberto de hierarquias, aberto a sexualidades difusas.

O tema do corpo pode ser encontrado historicamente nos mais diversos horizontes das vivências urbanas jovens dessa década: a corporeidade jovem e livre era a pauta do dia nos anos setenta. Por isso é necessário, antes de adentrar no universo da política do corpo de Roberto Piva, atentar para alguns matizes desse problema histórico da relação entre arte e corpo no período aqui pinçado.

## 2 A invenção polifônica dos corpos

Em janeiro de 1970, Luiz Carlos Maciel publica no jornal *Pasquim*, ponto fulcral de resistência política jornalística daqueles anos setenta, o texto “Você está na sua? Um manifesto Hippie”. Nesse pequeno libelo contracultural, o autor anuncia a nova sensibilidade dos anos 70, que buscava destronar a “velha razão” que, segundo ele, “não conhece o poder dos sentidos da mesma maneira que, durante séculos, insistiu em ignorar o poder dos instintos.”<sup>416</sup>

Seguindo uma espécie de diagnóstico do clima de libertação coletiva, o texto declara: “a educação resultou em asfixia de nosso instinto criador e a obediência em mutilação do

<sup>415</sup> COHN, Sérgio. (Org.) *Nuvem cigana - poesia e delírio no Rio dos anos 70*. [Depoimentos, Manifestos e Antologia]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.108-111. O referido poeta autor do *happennings é Tavinho Paes*.

<sup>416</sup> MACIEL, Luiz Carlos. “Você está na sua? Um manifesto Hippie”. In: *O melhor do Pasquim: 1969-1971*. JAGUAR & AUGUSTO, Sérgio (Org.). (Antologia - v.1). Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 76.



próprio sexo. Mas a fase edipiana acabou.”<sup>417</sup> E finalmente ele expõe duas listas onde os itens da “velha razão” contrastam com a nova sensibilidade emergente naqueles anos setenta. Vejamos parte dessas listas:

<b>BOÊMIOS</b>	<b>HIPPIES</b>
Cool jazz .....	Free jazz
Angústia.....	Paz
Uísque.....	Maconha
Neurose compulsiva.....	Esquizofrenia
[...]	
Amor livre.....	Amor Tribal
Noite.....	Manhã
Palavrão.....	Nudez
[...]	
Barbitúrico.....	Anfetamina
[...]	
Comunicação.....	Subjetividade
Psicanalisado.....	Ligado
Bar.....	Praia
[...]	
Herbert Marcuse.....	Wilhelm Reich
Política.....	Prazer
Bossa Nova.....	Rock
Tenso.....	Relaxado
[...]	
Pílula e aborto.....	Filho natural
Ego.....	Sexo
Discurso.....	Curtição
Oposição.....	Marginalização
Família e amigos.....	Tribo
Segurança.....	Aventura <sup>418</sup>

Como se pode entrever dos termos acima em oposição, a nova sensibilidade dos anos setenta leva seus limites à luta contra o recalque das pulsões do corpo, dando a esse tópico um novo tratamento político. Os termos contrastantes se ligam de maneira direta, ou não, ao motivo hippie de uma conquista do próprio corpo.

Desde a década anterior – tomando em destaque principalmente o pensamento ideológico dos movimentos que culminaram no fervilhante ano de 1968 – que a busca por uma politização do corpo assumiu um ponto de alto grau de preocupação jovem nas cidades. Como confirma Durval Muniz ponderando sobre de maio de 1968 na França:

Herbert Marcuse, cujo livro *Eros e Civilização* foi uma das leituras obrigatórias dos jovens estudantes que iniciaram os acontecimentos de maio de 68, uma das bíblias do que se chamou de contracultura, haviam se inspirado no pensamento freudiano para pensarem modos de ruptura radical com a sociedade e com a cultura burguesas. Partindo das ideias freudianas de repressão, que o processo civilizatório é um processo caracterizado pela repressão, que a formação do ego implica o controle do

<sup>417</sup> MACIEL, Luiz Carlos. “Você está na sua? Um manifesto Hippie”. In: *O melhor do Pasquim: 1969-1971*. JAGUAR & AUGUSTO, Sérgio (Org.). (Antologia - v.1). Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.p.76.

<sup>418</sup> Ibid. id.

id através da lei do superego, estes autores vão associar prazer e liberdade, contribuindo para a emergência de novas formas de relação com o corpo e com o sexo, a formação de novas subjetividades. A revolução era erótica, era uma forma de gozo, que se queria permanente, interminável. A revolução era uma espécie de libertação da libido, um investimento desejante, uma espécie de orgasmo coletivo. Dizia uma das frases que ficou famosa naquele dias: Quanto mais amor faço, mais tenho vontade de fazer a revolução; quanto mais revolução faço, mais tenho vontade de fazer amor. Era politização do corpo, da sexualidade, da vida privada, da vida íntima, era o amor assumido com uma forma de fazer política [...].<sup>419</sup>

Ocorre que esse processo de erotização da política dos anos sessenta se radicaliza na década seguinte – como se pode perceber no manifesto de Luiz Carlos Maciel. Contra a racionalização geral da vida, esse campo ideológico se espalha contaminando as várias subjetividades jovens do período, via contracultura, com a ideia e prática de um sexo livre.

O acúmulo vertiginoso de mudanças nas grandes e médias cidades brasileiras também torna agudo o chamejar da liberação do desejo no espaço social. É no cenário da cidade, como um empório de estilos, teatro com diferentes palcos, que o corpo vai invadir a esfera cotidiana.

Nas duas décadas, sessenta e setenta, mudanças radicais vão alterar o cotidiano nas cidades: novas modalidades de transportes, acesso ao ambiente urbano pela juventude, pavimentação asfáltica, TV, cidade caotizada pelo encurtamento dos espaços, etc. O mundo urbano é experimentado de diversas maneiras pelos sujeitos de algumas cidades no Brasil.

Os encontros e desencontros nas cidades provocam estranhamento do velho contra o novo e confrontos das diferentes posições sociais que desfilam pela cidade. Surgirá a crescente regulação da via urbana através de sua planificação, interditos, hábitos, e costumes surgindo opostos na vida da urbe: mulher da vida/mulher de família – macho/veado – cabeludo/asseado. Em contrapartida, a rebelião dos costumes invade o espaço urbano.

A invasão do corpo no espaço da cidade, erotizando o *ethos* urbano, encontra seus opositores nas subjetividades reacionárias. Nessas duas décadas surge uma estreita relação entre o agenciamento do espaço e o corpo com seus mais altos canais de prazer. O corpo teatralizado, transbundante, permite aos sujeitos dos “anos de chumbo” estabelecer as suas metamorfoses de si e sua fuga identitária. A nova linguagem jovem se inscreve no corpo: espaço e corporeidade.<sup>420</sup>

O problema mesmo, tão caro aos anos sessenta e setenta, como o uso das drogas, se liga a essa saga em busca da liberação da corporeidade nas cidades. LSD, ácido, maconha

<sup>419</sup> ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. 1968: o levante das palavras. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 89-90.

<sup>420</sup> Sobre tudo o que foi dito até aqui, cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 51-96.

eram muitas vezes assumidas como drogas rituais da psicodelia, que contrastavam com aquelas produzidas e vendidas em massa, como o álcool e o barbitúrico.

As drogas como instrumento potencializador das percepções, o tributo ao pensamento de Timothy Leary sobre o uso de estimulantes químicos e as experiências visionárias, compreendiam um esforço para desreprimir o corpo como parte de uma tentativa de fugir do que Luiz Carlos Maciel chamou, em outubro de 1970, de “maldição geral” composta, segundo ele, de “tensão, psicanálise, álcool, Vitaminas B, C e outras, insônia, solidão, angústia, aspirina, sofrimento amoroso, tontura pela manhã, náusea, cansaço, antidistônicos, neuroses, tranquilizantes, maus orgasmos, submissão, covardia, e outras ninharias existenciais do cotidiano ocidental.”<sup>421</sup>

É em meio a essa condição histórica, onde o corpo é alvo do campo ideológico e dos constrangimentos de um regime militar asfixiante, que as artes do período tomaram para si a tarefa de imiscuir o corpo ao objeto artístico, no sentido de uma libertação dele.

Reinterpretando todo o legado das vanguardas do pós-guerra, os artistas dos anos sessenta e setenta crescentemente tentarão construir seus produtos estéticos a partir do encontro ou fusão entre sua preposta artística e o espectador. E o corpo aí se materializa em uma espécie de dissolução das barreiras entre linguagem e “mundo”. Como é o caso das obras do artista plástico Hélio Oiticica, que, desde a década de sessenta, constrói seu pensamento sobre a fruição do corpo. Em uma de suas obras, “Bólido-caixa 22”, a solicitação da libertação das coações do corpo alcança uma radicalidade provocativa.

Apropriando-se de uma trivial caixa d’água – em uma leitura *radly-made* – o objeto de consumo passa a desestabilizar as coordenadas do corpo. Nessa criação, o expectador se inclina, em gesto narcísico, para ver refletida sua imagem na água. Ao lançar seu olhar para o recipiente, ele vislumbra sua imagem sobreposta à frase inscrita no fundo em letras garrafais: “MERGULHO DO CORPO”.

O reflexo fluídico do corpo concorre com o enunciado para desestruturação do lugar do sujeito, devolvendo-lhe a solvência de uma corporeidade vazada, livre e politicamente rebelde.<sup>422</sup> Nesse viés, a relação entre obra de arte e público não se faz no sentido da construção de um sujeito espectador, mas de um cúmplice prospectivo.

Em várias obras de artes, Hélio Oiticica transforma o corpo em instrumento estético e político – a exemplo dos famosos “Penetráveis” e dos “Parangolés”. Como nos diz Waly

---

<sup>421</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Underground*. In: *O melhor do Pasquim: 1969-1971*. JAGUAR & AUGUSTO, Sérgio (Org.). (Antologia - v. 1). Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. p. 170.

<sup>422</sup> SALOMÃO, Waly. *Corpo vazado*. In: *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé?* Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 89-91.

Salomão, Hélio buscava a experimentalidade nas proposições corporais para fabricar o “corpo capaz de fruição sensorial, o corpo desreprimido, o corpo erótico, o corpo matriz das singularidades e fonte dos desvios dos mosaicos de mandamentos paternos.”<sup>423</sup>

Outro bom exemplo da exploração do tema de uma política do corpo nas artes é Lygia Clark que, com suas propostas artísticas, também devolve o corpo para a história. Com obras que colocam o espectador-experimentador no centro do processo criativo, a artista plástica contribui para descosturar o Édipo do corpo. Como ela mesma confirma em 1972:

Através de pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente com o corpo. Daí o nome “nostalgia do corpo”, fase analítica em que decompou o corpo em partes, mutilando-o para reconhecê-lo através do toque com grande sensualidade. [...]

Formulo grandes “máscaras-órgãos” com plásticos sacos de cebola com pedras grandes. Quando se coloca essas máscaras, se percebe um grande espaço abismal e o tocá-las ainda é o reconhecimento do corpo. Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo. Me vejo através de todas as pessoas independente de sexo, de idade.<sup>424</sup>

Fabricação de um corpo erotizado pelo estético e subvertido politicamente. Reposicionando o campo sensorial através de sua arte, Lygia Clark mantém suspensa a organização e disciplina do corpo.

Um dos principais e instigantes documentos sobre as artes desse período, a caleidoscópica “Navilouca”, também se mostra como índice de proliferação histórica do corpo na arena política das artes. A revista surgiu em meio ao fenômeno das publicações literárias dos anos setenta, o que levou Heloísa Buarque de Holanda a qualificar, sem receios, o período como “Tempo de Revistas”.<sup>425</sup> Dentre os periódicos artísticos da época, podemos citar: “Corpo Estranho” e “Artéria” de São Paulo, “Taí” e “Alguma Poesia” do Rio de Janeiro, “Serial” da Bahia e “Universos” de Santa Catarina, etc.

A “Navilouca”, “alternativa intersemiótica, a revista, ou *Almanaque dos Aqualoucos*”, foi distribuída em 1974, sendo “talvez um dos produtos literários mais sofisticados e inteligentes do início da década de 70”.<sup>426</sup> Lançada no Rio de Janeiro sob a organização de Torquato Neto – para quem a edição foi póstuma – e Waly Salomão, a publicação tem caráter polifônico, agregando as mais diversas e dissonantes vozes da arte do período.<sup>427</sup>

<sup>423</sup> SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 95.

<sup>424</sup> CLARK, Lygia. Da supressão do objeto (Anotações) In: *Navilouca*. Almanaque dos Aqualoucos. Waly Salomão; Torquato Neto. (Org.) Primeira Edição Única. Rio de Janeiro: 1972. p. 83.

<sup>425</sup> Cf. BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 6.

<sup>426</sup> BEZERRA, Feliciano. *A escritura de Torquato Neto*. São Paulo: Publisher Brasil, 2004. p.13.

<sup>427</sup> Estão na “Navilouca” os experimentos dos seguintes artistas: Augusto de Campos, Rogério Duarte, Torquato Neto, Waly Salomão, Décio Pignatari, Duda Machado, Hélio Oiticica, Jorge Salomão, Stephen Berg, Luís

Dentro da Navilouca encontramos as mais distintas experimentações poéticas com as imagens e as palavras, ou mesmo na fusão delas, além de textos e manifestos. Nela está presente igualmente uma operação de resistência e luta dos anos 70 para a criação, invenção de procedimentos de desorganização dos corpos.

Na referida publicação, podemos ler o seguinte poema de Jorge Salomão alusivo ao corpo:

Loucura é o canal da lucidez.  
 Vértice do triângulo  
 onde explodem as estruturas e sanguifica o ser  
 Uma pontada aguda.  
 O passo por cima da cerca, ritmo segue  
 Fazer alguma coisa com tudo, fazer tudo.  
 Imagem do tempo num raio, dia, coração.  
 Pulsação, sangue correndo nas veias.  
 Energia, espaço, movimentos dos dedos das mãos, dos pés, dos braços, pernas.  
 Cabeça, tronco, membros.  
 Contato com o próprio olho, ver-vendo.  
 Consciência, memória, pensamento num jato de sonho.  
 Quando você descobre a sua respiração, com o ouvido na areia  
     /ouve o canto grande vindo da boca do mundo  
 Ímã enviado por Deus para ajudar a saltar na terra.  
 Quando duas mãos sobre a mesa querem te apertar, você cria asas,  
     voa e as mãos se agarram nervosas.  
 Ponto de luz.  
 Quando você vai entendendo tudo  
     /quando a claridade vai entrando pela janela, pela boca,  
     pelo útero, pela palavra, pelo universo, pelo enfim de tudo.<sup>428</sup>

Em outra parte da revista vemos a frase “O corpo é a cicatriz da alma”, e acima a montagem da imagem de avião onde está inscrito: “corpo”. Esse mesmo avião na página seguinte revela as faixas que ele carrega: “Estraçalhar as neuras pelas vontades do corpo”, “Transformar o corpo sofrido em corpo alegre”, “corpo que vibre”. Na mesma página, do lado esquerdo, um corpo deitado na horizontal, e na direita um homem de cartaz em punho onde se lê: “Homem é o desenvolvimento de sua linguagem”<sup>429</sup>.

O poeta Stephen Berg, no *Almanaque dos aqualoucos*, nos diz: “eu me desbundo na rua por causa do meu rosto esfacelado”. E recomenda “enlouquecer pirar sofrer das faculdades mentais ser desequilibrado ser vinte e dois ser doente ter saúde”<sup>430</sup>.

Trata-se mesmo de uma experiência subjetiva que pertence à sua condição histórica de transformar artisticamente o corpo em máquina de guerra. Produção histórica de corpos em

---

Otávio Pimentel, Chacal, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Ivan Cardoso, Lygia Clark – a única tripulante mulher, Caetano Veloso e Haroldo de Campos.

<sup>428</sup> SALOMÃO, Waly; NETO, Torquato (Org.) *Navilouca*. Almanaque dos aqualoucos. Primeira Edição Única. Rio de Janeiro: 1972. p. 52.

<sup>429</sup> Ibidem, p. 53-54.

<sup>430</sup> SALOMÃO, Waly; NETO, Torquato (Org.) *Navilouca*. Almanaque dos aqualoucos. Primeira Edição Única. Rio de Janeiro: 1972.p. 57

guerrilha permanente contra a “maldição geral”, a tragédia cotidiana, a clausura do mundo, o fechamento de brechas, o estriamento do espaço, a asfixia nas metrópoles. É preciso ainda reafirmar que esse corpo não organizado se fazia, na poesia, nas artes plásticas, na música, etc., através da desarticulação da linguagem em profundidade, da torção das palavras, do despedaçamento dos signos.

Ocorre que essas experimentações coletivas dos corpos, nesse período, muitas vezes encontraram seus limites na loucura, na morte, no suicídio, no esfacelamento do corpo-drogado. Muitos dos sujeitos que levaram a experimentação do corpo e da linguagem até suas últimas consequências caíram no mundo do corpo catatônico, nadificado, e “autista”, saco vazio de peles, inofensivo politicamente porque mortificado.

E o símbolo máximo dessa derrocada fatídica de toda uma geração foi certamente o poeta, cineasta, letrista e jornalista Torquato Neto. Na madrugada de novembro de 1972, após dias antes progressivamente destruir seus escritos e por fim sua máquina de escrever, Torquato Neto lança seu corpo no abismo do inominável: a morte.

O suicídio de Torquato Neto foi interpretado de maneiras diversas, se encaminhando por veredas que vão desde a psicologização à condenação de toda uma geração de artistas, como fez o cineasta Glauber Rocha, sentenciando o que seria o “clímax da babaquice ripista anarcovisionária, subproduto imperialista nos trópicos”.<sup>431</sup>

O poeta e companheiro de Torquato, Waly Salomão, já citado neste trabalho, entende a morte do amigo como ausência de prudência no exercício de experimentação do corpo e da linguagem.<sup>432</sup> Em críptico texto Waly nos fala:

- Então doutor, não é possível tentar *L'Anti-Oedipe*?

- Não vai adiantar nada. É tarde. A livraria Leonardo Da Vinci ainda não recebeu nem o exemplar em encomendado pelo General Golbery por ser uma edição muito recente. *Les Éditions de Minuit* acabaram de dar à luz neste ano da graça de 1972. Agora é cinza.<sup>433</sup>

Em outra oportunidade o poeta decifra o texto:

Em um texto posterior, de 1993, intitulado, *O Suicídio Enquanto Paráfrase*, brinquei que o General Golbery conseguiu a edição francesa do *Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari na Livraria Leonardo da Vinci. A edição francesa saiu mais ou menos *pari*

<sup>431</sup> ROCHA, Glauber *apud* CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 225.

<sup>432</sup> Algo que Waly mesmo pensou precocemente no esquizo-livro “*Me segura ou eu vou dar um troço*” de 1972: “Não perder os pés, não entrar pro sanatório / – criar condições para que o delírio seja medida do universo. Este é um programa radical porque descobre a pergunta título do volume ‘Que Fazer’” In: *Me segura ou eu vou dar um troço*. Fac-Similar da edição 1972. Rio de Janeiro: Aeroplano Biblioteca Nacional, 2003. p.162.

<sup>433</sup> SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 66.

*passu* com o suicídio de Torquato, mas talvez se ele tivesse oportunidade de ler aquele livro talvez tivesse outro destino.<sup>434</sup>

Waly Salomão percebeu que Torquato arrastou o corpo e a linguagem até os seus limites, até uma experiência do fora “como possibilidade de resistência ao domínio do saber e do poder, ou seja, como a criação de uma nova forma de pensamento que questiona e ultrapassa as verdades de cada época histórica”<sup>435</sup>, no entanto, sem encontrar momentos de paradas estratégicas.

Torquato Neto mesmo sabia do risco de constituir uma experiência do fora da linguagem e do corpo. Pois é ele quem reconhece: “o louco não será o indivíduo que percebeu a linguagem no bloco das suas possibilidades, ou melhor, da sua totalidade POSSÍVEL e portanto ‘enlouqueceu’, ou seja, emudece e em seguida morre, como castigo?”<sup>436</sup>

E se Waly Salomão se refere aos inventores da esquizo-análise, Gilles Deleuze e Félix Guattari, foi exatamente porque esses dois pensadores intuíram que o “pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca”.<sup>437</sup>

É em meio a esses riscos de experimentações que Roberto Piva construirá, nos anos setenta, sua subjetividade esquizo na metrópole paulistana. No intercurso dos vários devires artísticos dessa década, o literato paranóico busca fazer a combinação ardilosa da vida em toda sua nervura com o desfrute no gozo político não ascético, sem deixar-se engolir pelos aparelhos de captura de subjetividade, pela organização do poder no cotidiano da cidade.

A singularidade das experimentações de Roberto Piva reside justamente no processo de subjetivação da cidade para construir um corpo sem órgãos potencializador. É na metrópole mutante que o escritor avança, na década aqui pinçada, na luta contra a ditadura e suas estruturas molares de poder.

A cidade do início dos anos sessenta, com seu brilho da iluminação profana, desapareceu tragada por um processo de urbanização que mudou as forças históricas de tal maneira que o *flâneur* surrealista (*Paranoia*) e o amor homoerótico na urbe (*Piazzas*) se tornaram frágeis demais para uma luta contra o controle sobre os sujeitos.

<sup>434</sup> Ibidem. p.138.

<sup>435</sup> LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 14.

<sup>436</sup> TORQUATO NETO. *Torquatália*: do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 301. Para uma leitura detalhada do tropicalismo e de Torquato Neto. Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>437</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia (v. 3). Rio de Janeiro: 34, 1996. p. 23-24.

É sobre o prisma de um “programa” aberto de desorganização do corpo em plena São Paulo dos anos setenta que irá se configurar nossa leitura histórica de *Abra os olhos e diga Ah!* e *Coxas*.

### 3 A metrópole como extensão da alcova: iniciação a uma vida não-fascista

Sabemos que as cidades na década de setenta, incluindo São Paulo, desembarcam nesse período como epicentros de grandes transformações que ocorreram ao longo da década antecedente. Mudanças essas que são, ao mesmo tempo, arquitetônicas e sociais. De maneira que entre as duas décadas a cidade no Brasil emergirá

não apenas como centro das atividades humanas, mas também como destacado objeto de desejo e reflexão. É na década de sessenta, em razão da incorporação de novidades técnicas ao espaço urbano, que a cidade assumirá a condição de coisa ideal e desejável, algo semelhante a um ímã de luzes piscantes que seduz e atrai as pessoas.<sup>438</sup>

São Paulo mesmo é o próprio retrato, em setenta, de uma explosão urbana de dez anos como uma metrópole partida, sem identidade e descentrada. Trata-se da afirmação de um “ritmo da mudança infatigável da cidade – e que nunca foi ela tão acelerada, nunca a Pauliceia cresceu tão desvairadamente”<sup>439</sup> em um decênio, como foi entre os anos sessenta e setenta.

São Paulo, na década de setenta, é a maior metrópole do Brasil, a sexta do mundo com seis milhões de habitantes, seus quinhentos bairros acolhem quase um terço das indústrias do país, possui setecentos mil operários, tornando-se desse modo um monstruoso centro urbano de incomensuráveis proporções.

Cidade fragmentada, feita retalhos, pois seu “centro”, disseminador de hábitos e *status*, cuja função a TV assumiu levemente, foi pulverizado, dando lugar a espaços despersonalizados como shoppings-centers, filiais ou mesmo polos comerciais.

As transformações da grande metrópole desvairada também geraram mudanças culturais. Como esclarece Claudio Willer, em 1981, a respeito do clima de repressão do regime militar e do ar pesado e imobilizador da cidade no início dessa década de setenta:

a desorganização urbana provocada pela especulação imobiliária, este sub-produto do “milagre brasileiro”, provocou um certo afastamento entre as pessoas: os bares fechados ou abandonados, os encontros mais formalizados, o relacionamento humano contido na ritualística do permitido, do conjunto de atividades possíveis das quais a perspectiva do prazer, do espontâneo, do imprevisível, era aos poucos distanciadas. Apenas para não deixar dúvidas sobre o conteúdo sociológico e

<sup>438</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Ana Blume, 2005. p. 58.

<sup>439</sup> VEJA. Rio de Janeiro, nº 125, jan./1971. p. 34. Os dados dos parágrafos seguintes são retirados do mesmo número e data dessa publicação.



político de certas coisas, vale notar que, embora houvesse muito mais dinheiro correndo na praça no começo dos anos 70, a agitação ao redor dos bares, espetáculos, festas é agora incomparavelmente mais intensa.<sup>440</sup>

É nesse cenário desolado da cidade paulistana que Roberto Piva vai compor *Abra os olhos e diga ah!*. Mas a obra é escrita, igualmente, em torno das condições históricas já explicitadas até aqui. Como bem informa, ainda, Claudio Willer:

O entusiasmo que anima *Abra os Olhos e Diga Ah!* pode ser contextualizado. O livro foi escrito após um período de efervescência, precedendo outro de resistência política. Sucedeu a contracultura e antecedeu mobilizações como as passeatas de 1977 em favor da redemocratização do país. Dá a impressão de que Piva, ao acrescentar sua voz à dos que protestavam contra o autoritarismo, também quis deixar claro quais eram suas concepções políticas, reafirmando o adamismo e a política do corpo, a dimensão subversiva de *teu corpo em chamas tua boca aberta teu suicídio / de prazer na grama*.<sup>441</sup>

Se em vários campos e propostas artísticas – das quais mostramos apenas alguns exemplos – havia a reivindicação do corpo como meio de resistência, Roberto Piva inventa também seu próprio eros político urbano. Como é possível entrever no poema, que pode ser assimilado como uma espécie de “libelo” da obra:

(A POLITÍTICA DO CORPO EM FOGO DO CORPO EM CHAMAS  
DO CORPO EM FOGO) APAGANDO A LUZ as trevas devoram  
teu corpo em chamas tua boca aberta teu suicídio  
de prazer na grama tuas mãos colhendo meu rosto  
de folhas machucadas na escuridão teu gemido à sombra  
das cuequinhas em flor  
teus cabelos são solidamente negros<sup>442</sup>

O pequeno livro de Piva, composto de dezoito poemas, e publicado após doze anos de “silêncio”, conta com as “colagens” imagéticas de Tide Hellmeister, artista plástico paulistano, que apontam para o foco obsedante da obra: o corpo. As poesias que compõem escandalosamente *Abra os olhos e diga Ah!* mostram a face do poeta voltada para celebrar a pederastia e a orgia no ambiente urbano. Textos que expressam uma espécie de confabulação política dos amantes na alcova. Esses dois corpos que se entrelaçam às vezes parecem disseminar seus olhares perdidos para a esfera urbana através de uma janela de um apartamento qualquer, depois do coito performático.

Os poemas correm nas páginas do livro como imagens em movimentos à maneira da linguagem cinematográfica<sup>443</sup>. Cortes bruscos de planos insurgem repentinamente

<sup>440</sup> WILLER, Claudio. Viagens 6 quase um manifesto. In: *Jardins da provocação*. São Paulo: Massao Ohno / Roswitha Kempf Editores, 1981. p. 49.

<sup>441</sup> Idem. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: *Obras reunidas: um estrangeiro na Legião*. (v. 1) São Paulo: Globo, 2005. p. 162.

<sup>442</sup> PIVA, Roberto. *Abra os olhos e diga Ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 5.

fragmentando ilimitadamente o “ideograma”, configurando por fim uma espécie de *cup up* imagético. Isso pode ser vislumbrado no seguinte poema do livro:

(MEU AMOR DORME E SE COÇA EM SONHOS SE DEBATE & GEME  
SE DEBATE & GEME SE DEBATE & GEME)  
antes do almoço sentaremos no pára-lamas de  
um carro & falaremos de EMPÉDOCLES assim os pássaros  
carregam suas verdades magníficas no centro do mundo onde  
escutamos vozes de MOTORES HUMANOS  
EU OUVI PALAVRAS QUE ARROMBARAM O UNIVERSO antes  
da chuva carnívora  
antes do transistor canibal <sup>444</sup>

A alternância de caixa alta e baixa no poema pode ser remissiva à superposição de imagens que se descolam uma das outras, amontoando cenas sucessivas do corpo em movimento onde a continuidade é fraturada. As letras garrafais lembram, além disso, letreiros urbanos que piscam em noite delirante: “SE DEBATE & GEME SE DEBATE & GEME SE DEBATE & GEME”.

Outros poemas da obra evocam um único lance icônico explosivo, explorando exuberância da imagem agressiva. Como, por exemplo, o poema de título “*Transformando o horizonte*”:

o espaço  
em  
teu braço  
abre o passo  
corta o traço  
no canto da boca  
olho & escuto  
teu soluço  
encantado  
molhando  
os cabelos  
te espero na garoa  
da praça <sup>445</sup>

<sup>443</sup> Cf. PASOLINE, Pier Paolo. Mudar o cinema. In: *Diálogos*. São Paulo: Brasiliense, 1983; PIVA, Roberto. Cinema em pânico. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Roberto Piva: encontros*. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

<sup>444</sup> PIVA, Roberto. *Abra os olhos e diga Ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 13.

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 25.

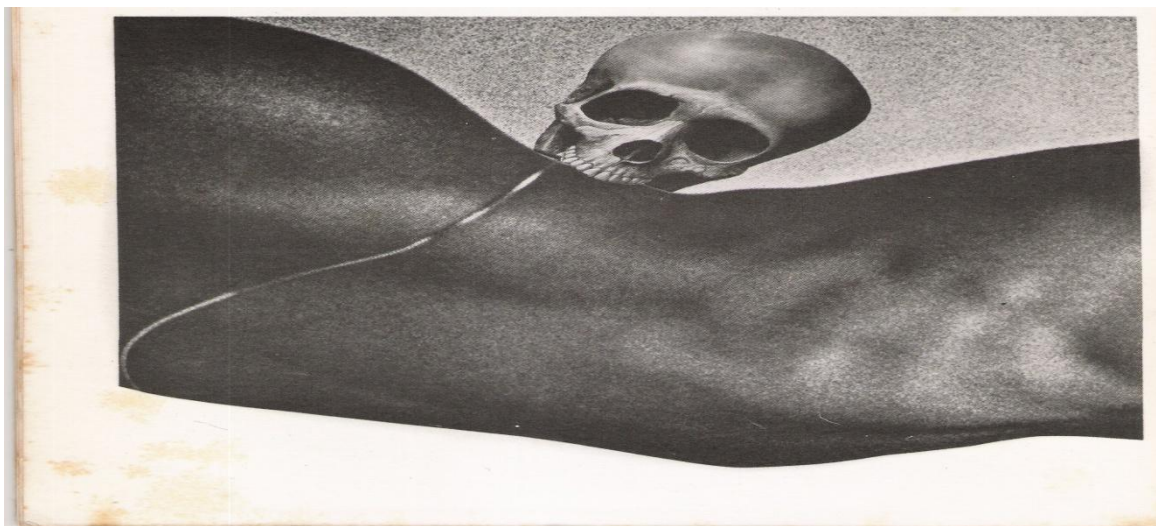


Figura 5: Ilustração de Tide Hellmeister para o livro *Abra os olhos e diga Ah!*

As poesias de *Abra os olhos e diga Ah!* também configuram um mundo celebrado no pacto dos amantes – o pederasta e o efebo desinibido – em torno de uma antropofagia urbana que se mostra uma miscelânea de sexos perturbadores da ordem, palavras profanas e desejo politizado.

A confusão e fusão dos amantes detonam o caos na metrópole em desatino. O prazer conquistado é energia política contra todas as formas de organização das sexualidades. O uso urbano do prazer vibra nas fendas contra a heterossexualidade compulsória:

(A EPOPEIA DO AMOR COMEÇA NA CAMA COM OS LENÇÓIS  
DESARRUMADOS FEITO UM CAMPO DE BATALHA)  
é ali que eu começo a nascer para a madrugada & suas  
vertigens onde você meu amor se enrosca em  
meu coração paranóico de veludo verde & as delícias de continentes  
alaranjados dormem em seu rosto de pérolas turvas oh tambores do amor  
sem parar rumo às tempestades PLANETÁRIAS & suas  
cachoeiras tristes & pesadas como lágrimas  
gosto de gostar & a tv da alma amanhece bêbada & tenta  
dizer alguma coisa<sup>446</sup>

Nada de unidade, identidade, falo, centros de poder, temos apenas um corpo que se faz “inteiramente plástico pelo prazer”, no qual vemos “alguma coisa que se abre, que se retesa, que palpita, que bate, que berra”.<sup>447</sup> Os amantes assim fazem proliferar da cama as blasfêmias contra a dominação trepidante na história.

*Abra os olhos e diga Ah!* é também uma enunciação literária que acompanha os revolvimentos do conteúdo-corpo de Roberto Piva. As experiências do poeta na metrópole paulistana estão em relação de implicação com essa política pederasta. Sua vivência entre

<sup>446</sup> PIVA, Roberto. *Abra os olhos e diga Ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 14.

<sup>447</sup> FOUCAULT, Michel. Sade, sargento do sexo. In: *Ditos e escritos*. (v. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 367.

grupos de jovens lhe devolveram forças desejantes para romper barreiras e compor uma vida não-fascista com os efêbos urbanos. Sobre esse momento o escritor comenta:

[*Abra os Olhos e Diga Ah!*] foi uma vivência daquele período do Largo Santa Cecília, das periferias. Eu pegava dois ônibus para dar aula no quilômetro 10 da via Anchieta. E depois era tudo aquilo de conhecer aluno de periferia, que eram maravilhosos. Eles frequentavam meu apartamento, a gente saía, transava. Foi toda uma vivência daquelas paisagens, daquele tipo de motivação. É uma paisagem muito desolada a paisagem da periferia de São Paulo. [...] Nessa época eu transei com um garoto muito inteligente, que tinha percorrido toda a América Latina aos 14 anos, com uma mochila. Ele morou comigo seis meses e foi uma intensa paixão, uma intensa discussão de tudo isso. Enquanto ele dormia, eu acendia o abajur, via ele dormindo e escrevia poesia.<sup>448</sup>

A metrópole paulistana, portanto, se transfigura no livro *Abra os olhos e diga Ah!* num espaço liso e livre de caça aos amantes.

A urbe é puramente uma extensão da alcova.<sup>449</sup> A profanação erótica e amorosa não é um assunto da esfera privada ou do foro íntimo. A vontade de potência pederasta é construção de um espaço público de experimentação.

Os cúmplices apaixonados erigem uma política em que as fronteiras do corpo devem ser transgredidas. Burlando o contorno fixo dos corpos, as fronteiras do quarto ao mesmo tempo também rebentam e invadem o espaço urbano de São Paulo.

Ocorre o desligamento das suturas do que impede a fabricação do corpo erógeno que se “desorganiza, se torna uma paisagem, uma tempestade, uma caravana, uma montanha de areia, etc.”<sup>450</sup>

Destruir a disciplina do corpo no cotidiano da ditadura militar com sua regulamentação anatômica, hierarquizada e alicerçada na obediência e vigilância para onde qualquer desvio da norma é condenado.

E Roberto Piva nessa obra se colocou na tarefa de “desmantelar essa organicidade: isso não é mais uma língua, é uma coisa completamente diferente de uma língua que sai de uma boca, não é órgão da boca profanado e destinado ao prazer de um outro. É coisa ‘inominável’, ‘inutilizável’”.<sup>451</sup>

<sup>448</sup> PIVA, Roberto. Amor, loucura, drogas. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Roberto Piva: encontros*. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 63-64.

<sup>449</sup> Cf. PÉCORÁ, Alcir. Nota do organizador. In: *Obras reunidas: um estrangeiro na Legião*. (v. 1) São Paulo: Globo, 2005.

<sup>450</sup> FOUCAULT, Michel. Sade, Sargento do sexo. In: *Ditos e escritos*. (v. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 407.

<sup>451</sup> *Ibidem*. p. 367.

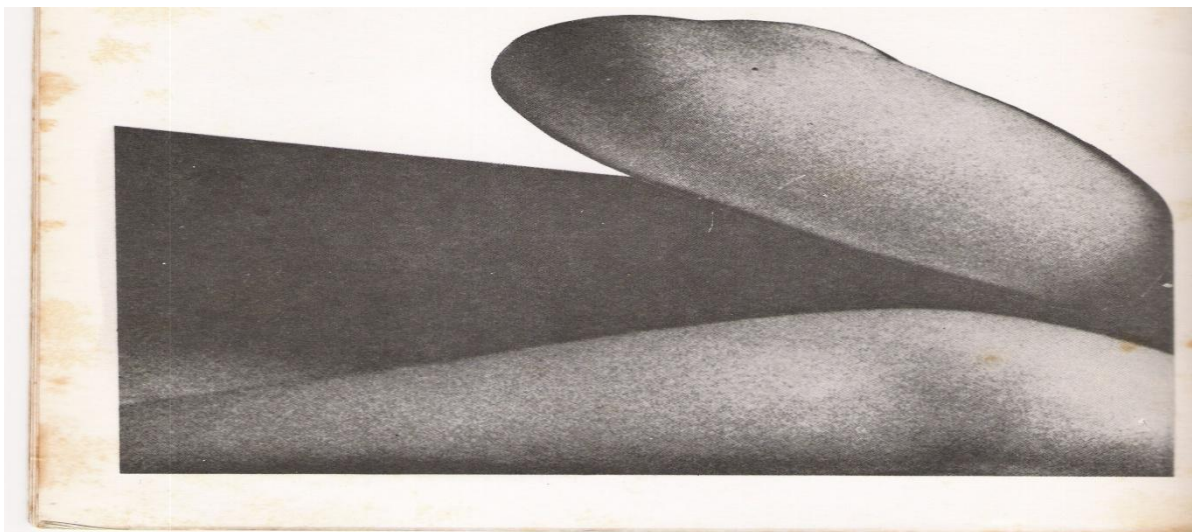


Figura 6: Ilustração de Tide Hellmeister para o livro *Abra os olhos e diga Ah!*

Contra o pacto da Pauliceia com o mundo do trabalho, do “progresso”, do totem capitalista cultuado permanentemente pelos cidadãos disciplinados, Roberto Piva erige com seu amante linhas de fugas, devires moleculares, desterritorializações:

(SEXO DA MEIA-LUA LANÇA SUA NOTA METÁLICA & SEUS  
GATOS SELVAGENS) onde dançamos com gorilas tântricos  
cérebros eletrônicos fazendo xixi na cama vermelha  
GRITOS MARAVILHOSOS NA JANELA política do esquecimento  
sistemático ESTAMOS NA MERDA GENTIL  
rosto de beterraba & sexo em ruínas  
espelho bilíngue minhas esporas & olhos sorridentes  
TODOS CHORAM AO MESMO TEMPO NO BRONZE DA TIRANIA  
& COMEM SUAS MENINAS o vento da vida os braços  
dependurados maxilares estourados ao amanhecer  
TOTEM KAPITALISTA TOTEM KAPITALISTA TOTEM  
KAPITALISTA<sup>452</sup>

Em outra parte do livro, um dos poemas se inicia em plano aberto seguido de um corte cinematográfico que revela o tempo suspensivo dos amantes contra a força veloz da cidade em destruição:

O ANJO NO BANHEIRO AMANDO A COMUNA DE PARIS  
DEIXA-SE FOTOGRAFAR COMENDO UMA FRUTA DO CONDE  
eu me preparo para estas cidades limites  
o deserto & suas línguas trepidantes  
marchas de samurais atentos no pântano  
longe sem sair do lugar  
(AMO TUA BOCA DEVASTADA POR FUMAÇAS DIABÓLICAS)  
Uma rosa na ponta dos olhos  
uma rosa em tua boca errante  
meus olhos fixos na fonte do paraíso<sup>453</sup>

<sup>452</sup> PIVA, Roberto. *Abra os olhos e diga Ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 9.

<sup>453</sup> *Ibidem.* p. 6.

Nesse sentido, importa o pacto entre o pederasta e o jovem transgressor para a consecução de um corpo anarquizado nos itinerários do prazer na cidade. Essa política do corpo nasce de uma conspiração do *enfant* com seu aliciador. Como no poema “Ganimedes 76”, cujo título faz alusão ao nome do jovem da mitologia grega que foi raptado, em virtude de sua beleza mortal, por Zeus transformado em águia, e que teria copulado com ele em pleno ar:

Teu sorriso  
 olhinhos como margaridas negras  
 meu amor navegando na tarde  
 batidas de pêsego refletindo em teus olhinhos de fuligem  
 cabelos ouriçados como um pequeno deus de um salão rococó  
 força de um corpo frágil como âncoras  
 gostei de você eu também  
 amanhã então às 7  
 amanhã às 7  
 tudo começa agora num ritual lento & cercados de gardênia de pano  
 Teu olhar maluco atravessa os relógios as fontes a tarde de São Paulo  
 Como um desejo espetacular tão dopado de coragem  
 Marfim de teu sorriso *nascosto fra orizzonti perduti*  
 Assim te quero: anjo ardente no braço da Paisagem<sup>454</sup>

O “programa” aberto de experimentações de *Abra os olhos e diga Ah* se desdobra justamente no encontro, na cidade, entre o mancebo e seu comparsa, juntos erotizando o espaço urbano, produzindo uma imanência do desejo. Dissolvendo sempre a petrificação dos sujeitos, e isso pode ser vislumbrado novamente em outro poema da obra, *Antinous*:

são questões  
 terça-feira eu prefiro você bem  
 louco  
 minha palavra & nada que você acredita  
 poderá acontecer: ostras olhos injetados Hegel  
 durma com suas violetas do subúrbio  
 a cidade tosse como  
 um índio com febre  
 São Paulo acorda em suas coxas  
 Docemente  
 banho quente com vapor  
 em espiral flocos de  
 samambaias eróticas  
 assim que você espreguiçar eu estarei  
 sangrando<sup>455</sup>

Entretanto, se por um lado essa sub-reptícia produção de um laço social dos amantes consegue fazer a força do desejo invadir a cidade, essa mesma pederastia política corre o risco, como em *Piazzas*, de permanecer em um universo transcendente da falta. O perigo mesmo é de uma contemplação de um objeto perdido, numa insinuação não reclamada da

<sup>454</sup> PIVA, Roberto. *Abra os olhos e diga Ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 17.

<sup>455</sup> *Ibidem*. p. 20.

ausência. Possível caída do desejo no universo mórbido da falta, gerando uma imobilização. Existe, portanto, na espreita, uma precipitação nas amarras do Édipo e da castração, nos micropoderes do cotidiano. Roberto Piva pressente a ronda dessa ameaça, seja no título de um dos poemas – “Quando severas ansiedades predominam mais a depressão é afastada”<sup>456</sup> – ou em alguns curtos trechos em que o vislumbre do perigo se faz presente para o poeta:

[...] aqui vamos pelo trem fantasma no  
parque da amargura do amor  
sem almas eletrificadas no  
lago Kropótkin  
você pede direito de asilo  
você mergulha direto no *front*.<sup>457</sup>

Mas a solução de Roberto Piva não se dirige mais a uma busca de sublimações, nem tampouco para o silêncio inerte. Suas linhas de fuga se transmutam para seguir anárquico em suas práticas de liberdade. A luta por experimentações não pode parar, pois os poderes incansavelmente enlaçam os sujeitos, como confirmam Deleuze e Guattari, para quem os poderes sempre exclamam:

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão será depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado - senão você será um vagabundo.<sup>458</sup>

Por isso o poeta paulistano leva até às últimas consequências a construção e busca de um corpo de partes desencaixadas, não edipianizado e psicanalisado. Corpo político fluido de desejos, viscoso o suficiente para passar entre as estrias do poder. No livro *Coxas*, de 1979, Piva coloca em filigrana sua política do corpo que, antes, como vimos, estava encarnado na potência pederasta.

A figura do desejo imanente que se encarnava no “dois” em *Abra os olhos e diga Ah!*, em seu livro posterior, se multiplica em uma espiral de corpos imbricados, conectados, misturados. Emerge a construção celerada do corpo sem órgãos como uma indecisão das sexualidades, um andrógino antropocósmico.

Na obra de 1976, um dos últimos poemas do livro chama a atenção por se espalhar illogicamente pelas páginas, como um esgarçar do corpo que se parte em pedaços. Cada palavra parece atirada uma sobre a outra, como um saco de peles vazadas e seus órgãos jogados ao acaso, fora e ao lado de seu corpo. Os amantes não mais se configuram, como

<sup>456</sup> PIVA, Roberto. *Abra os olhos e diga Ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 21.

<sup>457</sup> Ibidem. p. 23

<sup>458</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). Rio de Janeiro: 34, 1996. p. 22.

dissemos, “um ao lado do outro”, em coito flamejante, mas como corpos sem órgãos que se dividem ilimitadamente. Nessa força orgástica, uma coletividade é que passa a produzir desejo, prazer, miragens a-edipianas e anarquia sexual. O título do poema é símile ao do livro, *Abra os olhos e diga Ah!*:

nos  
       cravos  
*und*  
       vários meses  
           aborrecidos  
               &  
               suas imagens  
 SE PA RA DAS  
           carnaval  
               onde  
               EU sou o último  
               TODO  
               Comido  
           máscaras coaxando  
           nas legendas  
           (meu amor em sua  
           marcha CEGAS)  
 dias e noites que se extinguem  
       em  
       silêncio  
           &  
           seus  
       pedaços arbitrários<sup>459</sup>

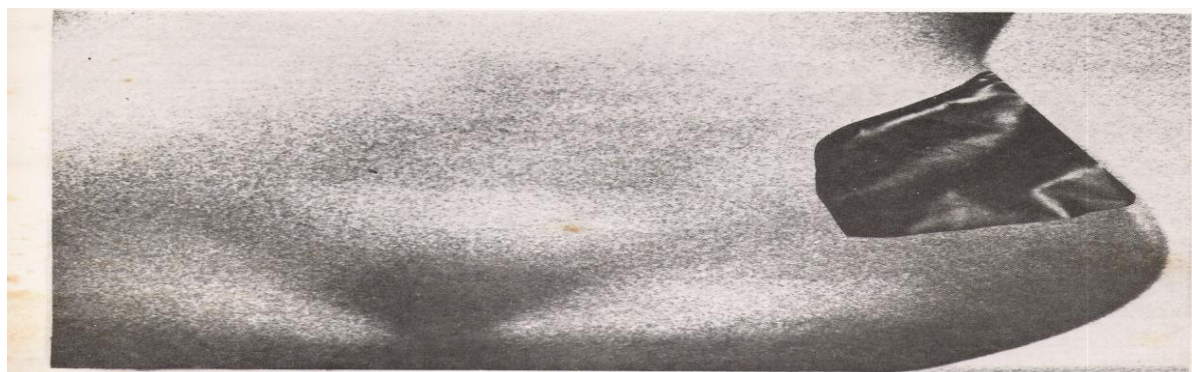


Figura 7: Ilustração de Tide Hellmeister para o livro *Abra os olhos e diga Ah!*

<sup>459</sup> PIVA, Roberto. *Abra os olhos e diga Ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1976. p. 24.



Passamos aqui do domínio de “*Abra os olhos e diga Ah!*” para o livro “*Coxas*” como ponto fulminante de uma nova visada poética e existencial.

#### **4 Coxas: *sex fiction* e delírios**

Resistir à ditadura militar com o corpo feito instrumento de guerrilha no cotidiano. Atravessar a década de setenta sem ser sujeitado, amordaçado, vilipendiado pelo poder. Não cair em especulações transcendentais que colam na subjetividade culpa, ressentimento e servidão voluntária. Construir um espaço urbano lúdico com a materialidade do corpo e do desejo. Erigir uma cidade com uma assinatura poética subversiva. Inscrever vertigens na esfera urbana. Conjurando o Édipo, o sofrimento da obediência cega e dócil. Em *Coxas*, Roberto Piva leva todas essas tarefas éticas e estéticas até sua extremidade.

Nasce nessa obra uma assinatura urbana do impossível, na própria desmedida erótica que se efetua em seus textos. Enquanto a cidade de São Paulo é tomada por um processo de desfiguração, no momento em que ela se torna um canteiro de obra em estilhaços, “marginas” sendo implantadas, metrô subterrâneos em construção, perfurando ambientes, levantando o “Minhocão”, ampliando a Avenida Paulista, Sampa abandonada à violência, poluição, degeneração; o poeta paulistano ainda busca em *Coxas* habitar nessa cidade desvairada como nômade rebelde.

O livro foi lançado na Rua da Consolação, na casa de jazz “Opus 2004” em 1979. Os poemas são acompanhados de ilustrações realizadas pela artista plástica Maty Vitart. Trata-se de uma obra singularíssima na produção literária piviana. Nesse livro, Roberto Piva abandona o exercício de construção poética em escalas e a distribuição das palavras nas páginas. Os poemas assumem a forma de prosa, na qual se desenrola uma narrativa em fragmentos. Nessa obra, a cidade de São Paulo não é vista da alcova, como em *Abra os olhos e diga Ah!*, a urbe é invadida pelos corpos em cenas eróticas extravagantes. Os poemas em prosa narram as aventuras orgásticas de vários personagens que tomam de assalto a metrópole paulistana e depõem a moral vigilante.

A prosa poética de *Coxas* é carregada de simbolismos arcaicos provenientes de uma intensa leitura de Mircea Eliade.<sup>460</sup> As figuras que desfilam pelas páginas fazem da cidade de São Paulo cenário e pano de fundo para se derramarem por todos os ambientes para o

---

<sup>460</sup> Cf. PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. *Ataques e utopias*. Espaço e Corpo na obra de Roberto Piva. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2009; que toma como fio condutor essencial de sua leitura a influência de Mircea Eliade no livro *Coxas*.

defloramento dos corpos. A primeira narrativa poética do livro revela uma cena de violento erotismo de dois amantes, e em seguida, a reação das forças do poder. Vejamos o poema “Os escorpiões do sol” na íntegra:

O adolescente ajoelhou-se abriu a braguilha da calça de Pólen & começou a chupar.  
 Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen & Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.  
 O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas & calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha putinha disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o esperma do Universo!  
 Neste instante um helicóptero do Citibank se aproximava pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heróicas & assassinas.  
 O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo. Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração.  
 Por onde é preciso começar?  
 Pólen não sabia, mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua política cósmica sabia.  
 Hermafrodita morto no musgo mais alto. Suas baleias de ternura, suas tranças do mais puro ouro, suas sardas em torno do narizinho meio arrebitado & insolente.  
 Luizinho era uma sombra dentro do seu coração anarquista & rápido suas lágrimas quebraram o aço dos elevadores com seus guinchos de múmias eletrificadas ondas de reflexos polaróide em frente à Igreja da Consolação rostos picados nos escritórios & seus violinos enfadonhos, o amor começaria por uma perda?  
 A atmosfera cor de azeitona era um alívio pra o coração metralhado pela dor construída ao crepúsculo doente em cargas elétricas & surdas feitas de veludo & espinhas de peixe um rodízio de aberrações crispou o rosto de Pólen que agora tomou um ônibus & percorreu São Paulo num suspiro rodando & rodando por aquela massa cinzenta do capitalismo periférico sem escapatória & suas grandes asas cobriam o Sol & seus escorpiões.  
 Enquanto isso os cinemas sofriam ataques contínuos de *office boys* armados com estilingues & bolinhas de gude & partilhavam a turbulência do Grande Terror com máscaras feitas de folhas de bananeiras & bermudas justíssimas onde se podiam ver magníficas coxas & lindos pés descalços com tornozelos rodeados com florzinhas amarelas & muitos traziam a palavra COMA-ME costurada na bermuda na altura do cu.  
 Naquela tarde todo mundo estava com vontade de nadar em sangue.  
 Anjos da verdade pensou Pólen em sua calma estranguladora de babuínos agora devem começar as quermesses com leitões coloridos purê de maçã & delicados tutus à mineira ostras de Cananeia apimentadas servidas com retumbantes batidas de Maracujá (a fruta da paixão) codorninhas recheadas com uvas passas & torresminhos com queijo ralado o verão bem poderia chegar com seu perfume de acarajé invadindo os

colégios fazendo os adolescentes terem ereções & as garotas  
desmaiarem de desejo com seus pequeninos seios latejantes.

agora

um anjo pousou

em seu ombro

& Pólen adormeceu.

Quando acordou alguém tinha deixado em suas mãos o  
Livro As Américas e a civilização de Darcy Ribeiro & ele  
desceu do ônibus para sentar na praça Buenos Aires & ler.

Abriu na página 503 & leu:

“Os Guerreiros do Apocalipse.

Uma vez implantadas as bases do Estado militarista na  
América do Norte, uma série de acontecimentos comoveu  
a opinião pública, os governantes, os militares, conduzindo  
toda a classe dirigente do país a crises sucessivas de  
apavoramento e histeria”<sup>461</sup>

Nesse fractal narrativo não há metáforas para tornar a dominação ditatorial algo alegórico, críptico, cifrado. Não há uso contido da linguagem, nem da atmosfera dos amantes como em *Abra os olhos e diga Ah!*. A força da sexualidade transgressora é repelida ferozmente pelas formas de poder. A ausência de eufemismo no poema em prosa caracteriza mesmo um gesto violento contras as significações dominantes com seus regimes de subjetividades cristalizadas. Pólen, agente fertilizador, circula pela metrópole paulistana atraindo toda vontade de insurreição contra os interditos. A experiência no prazer devolve para o personagem um corpo que na “espiral incessante do poder e prazer, na multiplicidade de centros de poder, de pontos de intersecção e de contato entre o poder e prazer” faz nascer uma “‘anarquização do corpo’, uma ‘dissolução do orgânico’ cujo objetivo é ‘intensificar cada parte do corpo, fazer de cada fragmento do corpo uma fonte de prazer’”.<sup>462</sup>

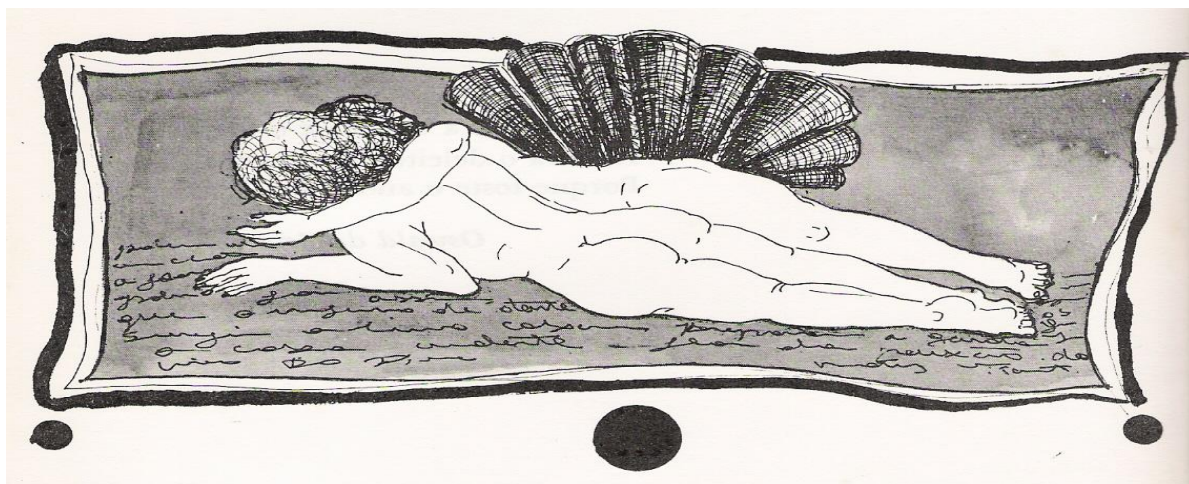


Figura 8: Ilustração de Maty Vitart para o livro *Coxas*.

<sup>461</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 4.

<sup>462</sup> ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999. p. 147.

No final da narrativa poética Piva faz alusão, através de citação de Darcy Ribeiro, à ditadura militar brasileira e sua dominação por proliferação de histeria e apavoramento no corpo social. O poeta entende, por esse viés, que a dominação se faz através de focos restritivos no cotidiano, ressoando com o estado ditatorial.

Nesse sentido, Piva ilustra em *Coxas* quadros de sujeitos edipianizados que interiorizaram a lei e obediência do regime militar, inibindo a ação micropolítica do desejo na metrópole paulistana:

#### **APAVORAMENTO Nº 1**

dezoito garotos & dezoito garotas foram emparedados vivos em caixas construídas com chicletes que só Adams fabrica & tostados dentro de um porão de arsênico & cascavéis.

#### **APAVORAMENTO Nº 2**

quinze adolescentes de ambos os sexos foram chicoteados na bunda por batalhões da TFP que os insultavam enquanto trezentos rapazes & moças de seita imperialista Hare Krishna cortavam rodelas de cebola & colavam em seus olhos.

#### **HISTERIA Nº 1**

a confraria reacionária Unidos em Série promotora de festivais de telenovelas nas fábricas jogou uma substância criadora de histeria CBK7 no reservatório de água de um colégio de freiras & as alunas peidavam 3 dias & 3 noites sem parar & depois se flagelaram & crucificaram.

#### **HISTERIA Nº 2**

setenta adolescentes fascistas do Colégio Objetivo criaram no laboratório de química (com o auxílio de alguns professores) uma substância hipnótica cuja finalidade é levar a vítima ao arrependimento seguido de crises de misticismo histórico.

Esta substância foi testada no bairro operário da Moóca & durante 2 meses às 6 horas da tarde na Avenida Paes de Barros os operários se reuniram para rezar.<sup>463</sup>

A indicação de Roberto Piva da dominação dos corpos não é dirigida para a fração molar do poder, mas para suas insinuações no dia a dia da cidade. Como o poeta já havia vislumbrado no “*Posfácio*” de *Piazzas*, são os próprios sujeitos na urbe que fazem funcionar as engrenagens do poder nos microfacismos.

Aqueles que conspiram neuroticamente a favor da lei são subjetividades reacionárias que desfilam pela cidade: moças castas, rapazes religiosos, adolescentes fascistas, etc. E o

<sup>463</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 7-9.

regime cerceador se mantém fazendo de cada sujeito uma peça da burocracia do poder que se derrama horizontalmente no cotidiano dos anos setenta nas cidades.

No “Apavoramento Nº 2”, por exemplo, o escritor paulistano faz alusão à T.F.P. – sigla de “Tradição, Família e Propriedade” –, uma organização de extrema-direita de caráter político-religioso do período militar. Essa organização da disciplina e vigilância, que envolvia sujeitos ordenados e normais, revela o movimento capilar do poder na ditadura. Microfacismos como esses não eram exceções, pois, semelhante à T.F.P. existia o “Comando de Caça aos Comunistas” – o C.C.C., onde se podiam encontrar jovens estudantes como colaboradores do regime.<sup>464</sup>

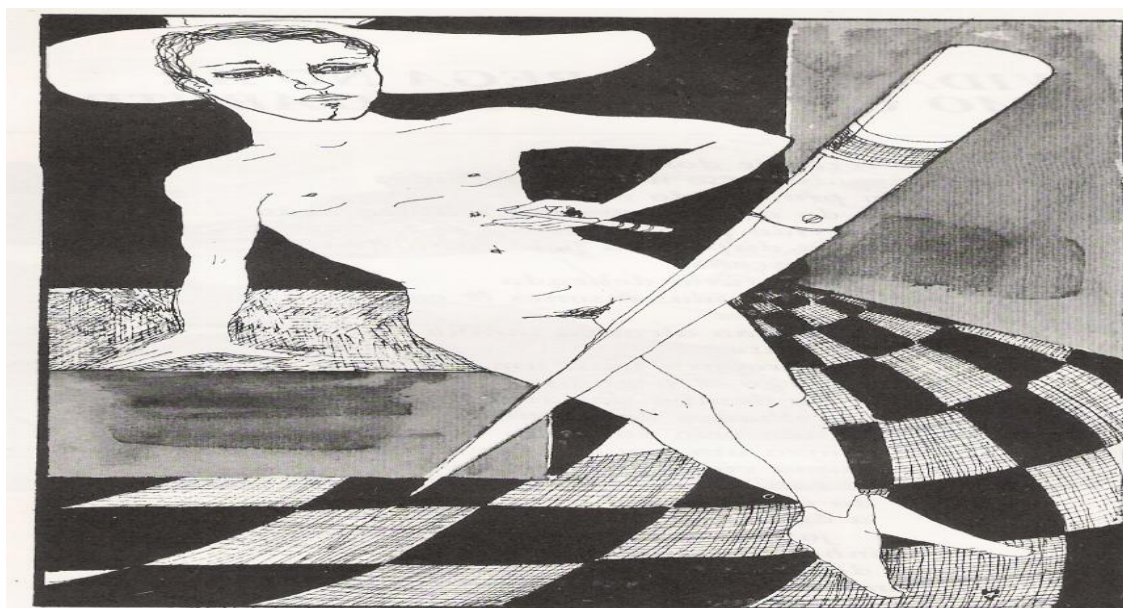


Figura 9: Ilustração de Maty Vitart para o livro *Coxas*.

Contra essa dominação em filigrana nas cidades, Roberto Piva evoca novamente o personagem Pólen e seu revolvimento do corpo na São Paulo. Dessa vez, a prosa poética coloca Pólen no centro de dilaceramentos sádicos dos corpos, seguindo uma espécie de natureza destruidora. Desejo de violação dos corpos, de retalhamento de suas partes organizadas:

Pólen costumava organizar sua vida às quintas-feiras mas estávamos numa quarta & sua loucura era da pesada sem distinção de raça credo ou cor & uivava pelas ruas com duas panteras pintadas em seu peito falando com os amigos sobre as poesias de Maquiavel, Cesar Bórgia, Castruccio Castracani o herói das galáxias medievais no início da era burguesa dos chinelos & pincenê agora devidamente catalogada na Ruína Absoluta sem perneiros Kennedyanos na mexerica & suas pompas fúnebres.

<sup>464</sup> Cf. BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

O trombadinha quis saber se Pólen acreditava no lúmpen.  
 O trombadinha tinha sido descabaçado por um esquimó  
 bolsista da P.U.C. Pólen declamou doze poemas escritos  
 contra a C.I.A. O trombadinha queria dar.  
 Pólen comeu-o ali mesmo, depois de roubar sua camisa.  
 O trombadinha queria mais. Pólen então chamou seu amigo economista sádico &  
 classicista & fez ele comer o trombadinha que suspirava  
 dizia palavrões inflamados pedia para ser cintado e chamado de  
 Arlete & toda a imaginação delirante de Eros irrompeu no  
 cérebro do economista que queria ver a vertigem de perto  
 antes de se converter para sempre ao ateísmo militante  
 soltando suas farpas contra a figura de Nonô o Curandeiro  
 padroeiro do trombadinha.<sup>465</sup>

O desejo é apreendido como potência, onde nada falta. Portanto, é maquinaria do desejo em que o corpo sem partes, e desencaixado de qualquer metafísica de Deus, pode ser experimentado. Abertura para toda sorte de pulsões destrutivas do desejo. E as figuras do neurótico e da histérica apavorados pela lei não tem lugar. O espaço urbano se abre para uma subjetividade esquizo desafiadora do poder e da ordem imposta militarmente.

A narrativa poética prossegue, no texto seguinte do livro, agora configurando um espaço outro, uma **confraria urbano-ritualística** – “Clube do Osso e da Liberdade” – que faz da sexualidade o domínio do sagrado e da transgressão. Nesse ambiente se forjam todos os tipos de experimentações, como uma tribo, um grupo não-identitário.

As figuras blasfemas – Pólen, Onça Humana, Lindo Olhar, Rabo Louco, etc. – que aparecem nesse ponto da narrativa poética, constituem um devir de uma minoria. Sabendo que um devir-minoritário “é um caso de política, e apela para todo um trabalho de potência, uma micropolítica ativa”, que é o “contrário da macropolítica, e até da História, onde se trata de saber, sobretudo, como se vai conquistar ou obter uma maioria.”<sup>466</sup> Nessa comunidade minoritária se compartilha a dádiva do saber, do banquete e do corpo, conseqüentemente, a cumplicidade coletiva se faz na luxúria e no desperdício da pletera e exuberância da vida.

Entre os membros da comunidade aberta segue-se o imperativo categórico do prazer. Os corpos sádicos se esfacelam na violação sexual e ao mesmo tempo discutem sobre política, história, psicanálise, etc., unindo num só gesto a violência do corpo e do pensamento. Vejamos então o poema em prosa “Osso & liberdade”:

O inferno de Dante é o paraíso. Esse era o *slogan* do clube  
 fechado Osso & Liberdade cuja bandeira era um osso branco  
 num campo negro.  
 Adolescentes vestidos de veludo negro & rosa sentados em

<sup>465</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p.10.

<sup>466</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 4). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.p.89.

almofadões também negros & de veludo escutavam seu chefe Lindo Olhar declamar as estrofes finais do Purgatório de Dante.

Eles eram especializados em Dante & Mário de Andrade. Para ser admitido no clube do Osso & Liberdade o garoto deveria saber de cor 2 ou 3 capítulos de *Macunaíma*.

Queriam a destruição maravilhosa do Caráter, como o entendia W. Reich. Esses adolescentes vindos da Penha, Vila Diva & Jardim Japão fundaram o clube do Osso & Liberdade com a finalidade de divulgar Mário de Andrade, Dante & vícios requintados.

Lindo Olhar olhou para seu querido amigo Pólen & acariciou a cabeça morena de Coxas Ardentes sentado ao seu lado.

Coxas Ardentes queria saber se Virgílio no Inferno de Dante poderia ser interpretado como símbolo da sabedoria humana. Um garoto mecânico chamado Rabo Louco com olhos negros faiscando & agressivos disse que sim. Vamos ouvir Villa-Lobos? perguntou Lindo Olhar dirigindo-se para o andar de cima do sobrado onde funcionava o clube. Todos seguiram.

Pólen ficou no andar de baixo com a secretária do clube, uma garota chamada Onça Humana.

Onça Humana quis saber se Pólen conhecia um garoto meio pirado chamado Oscar Amsterdam que tinha vício requintados & que gostava de ser comido por mulheres aparelhadas com falos de borracha & que gostava de se banquetear com carne de tatu assado no restaurante Sujinho aos sábados & colecionar amantes revisionistas para envenená-los (influência dos personagens de *O Príncipe*) & jogá-los no rio Tietê depois de ter saciado feito uma Messalina adolescente seu apetite sexual louco & ter a cara Dura de ir jantar frango com polenta & declamar poemas de Lorenzo de Médici bebendo cerveja ou lendo algum artigo sobre a Iugoslávia ou trabalhando em algum manifesto de Política Cósmica batendo sua linda mão na mesa com manchas de vinho na toalha branca & coberta com alguns restos de salsa.

Pólen disse que sim.

Onça Humana agarrou Pólen & foram trepar atrás da cortina, porque Onça Humana gostava dos mocós dignos da sabedoria felina da Onça animal totem de muitas tribos de índios brasileiros & com eles ameaçada de desaparecer sem que ninguém fale nisso ou poucos falem nisso & Onça Humana queria que isso vivesse na mente permanente dos garotos do clube & eles gostavam de Onça Humana que os observava gulosa quando os via enrabarem-se mutuamente ouvindo a Nona Sinfonia ou Chico do Calabar ou Guerra Peixe.

Onça Humana tinha lido *Thalassa: psychanalyse des origines de la vie sexuelle* do Dr. Ferenczi e achava que toda mulher devia querer se apropriar do sexo do homem engolindo-o com a vagina úmida simbolizando a grande caverna feliz onde nadamos despreocupados. Os garotos do clube não transavam com Onça Humana.

Eles queriam reviver o ideal grego da Pólis. O Eros grego com seus cabelos cacheados & seus relâmpagos sexuais. Transavam entre si, com Pólen & alguns convidados especiais.

No andar de cima Lindo Olhar estava sendo enrabado por Rabo Louco enquanto Coxas Ardentes sodomizava Lábios

de Cereja. Lindo Olhar contorcia seu corpo imberbe & maravilhoso debaixo de Rabo Louco que o devorava. Coxas Ardentes beijava Lábios de Cereja & o pedia em casamento.

No andar de baixo Pólen & Onça Humana viam um filme sobre sociedades secretas & se beijavam.

Lindo Olhar juntou-se aos dois & começou a lamentar seu grande amor perdido Mário que fora fuzilado por rebelião & destilou sua amargura com a cabeça no peito de Pólen que passava a mão em seus cabelos & Onça Humana chorou & Lindo Olhar queria que Mário renascesse na forma de um Pássaro etrusco voando para fora do túmulo & acumulando ninhos amorosos na Lua ou num planeta solitário onde ele Lindo Olhar iria encontrá-lo & beijar suas mãos novamente & ser sua escrava enlouquecida & se vestir de cardeal adolescente renascentista & aparecer diante de uma imensa fogueira na praia com uma tanga de pele de leopardo enquanto as gaivotas botariam ovos de veludo no rochedos do amor.

A sensibilidade de Pólen estava em andaime.<sup>467</sup>

O corpo adolescente, o corpo sádico, o corpo masoquista se entrelaçam no saber, no desejo contra a opressão histórica. A moral do poder não se faz presente entre os personagens que se reúnem em torno do terrível do prazer. A leitura, os sexos derramados, o *ethos* grego reinterpretado, todos os mecanismos do desejo, juntos, tornados armas para desfazer o organismo como “fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil”<sup>468</sup>.



Figura 10: Onça Humana e Pólen na ilustração de Maty Vitart para o livro *Coxas*.

O desejo que rasga o interdito também força as fronteiras do corpo e alcança, para Piva, o inumano. A personagem Onça Humana constrói seu devir-animal intempestivo e

<sup>467</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 11-14.

<sup>468</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). Rio de Janeiro: 34, 1996. p. 21.



perturbador das fronteiras do poder. Trata-se de um devir-animal político, como esclarecem Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Há toda uma política dos devires-animais, como uma política da feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma, anômicos. Se o devir-animal toma a forma da Tentação, e de monstros suscitados na imaginação pelo demônio, é por acompanhar-se, em suas origens como em sua empreitada, por uma ruptura com as instituições centrais, estabelecidas ou que buscam se estabelecer.<sup>469</sup>

Portanto, é descentrando os focos de poder que o devir-animal de Onça Humana se faz, para seguir desarrumando politicamente seu corpo na espiral do prazer.

As sexualidades corrompidas seguem em *Coxas* suas aventuras pelo mundo urbano em cenas eróticas coletivas cada vez mais ferinas e desordenadas. O livro se desdobra em saltos, em cortes narrativos remissivos a rituais arcaicos, deuses pagãos, espaços sagrados que se abrem para as transgressões, mundo das festas, dos reis e dos deuses. Perspectiva onde o divino é o aspecto fascinante da proibição, onde o corpo violado é componente santificado.

Piva nesse instante reconhece que a “literatura situa-se na esteira das religiões, de que é herdeira.”<sup>470</sup> A literatura se dirige ao mal num movimento sagrado de embriaguez dionisíaca, de excesso e corrupção do mundo dos cálculos racionais.<sup>471</sup> Isso pode ser vislumbrado no poema-prosa, cujo título evoca um vinho requintado, “*Chianti tenuta di marsano*”:

Quando alguém atravessa a floresta cai o pano grande  
Teatro as unhas viram fogo & começa a destruição em nome  
da Fruta da Paixão suave pele de maracujá gigante vagina  
amarela dentro do luar a pequena cotia geme no ninho o  
cardume de piranhas devora as margens do grande rio as  
sombas da noite de lua iniciam uma nova religião.  
A Boiúna & o Dragão de Rosquinhas atravessaram o sistema  
nervoso transformado em geleia viscosa refeita e carregada  
de espuma Orgon deitado por terra o chefe da tribo das  
pequenas hordas. Tigrana preparava o ritual sangrento num  
altar onde ardiam dez archotes. Dez garotos da tribo seriam  
castrados em homenagem ao deus Tibério. Tigrana  
agarrou a tesoura sagrada & começou com um menino de  
olhos negros & profundos. Seus grãosinhos pularam fora &  
foram imediatamente devorados por Ferfax, gato-do-  
mato que juntamente com a aranha Tarântula Mortis  
encomendaram uma grande bacia de cauim & se

<sup>469</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 4). Rio de Janeiro: 34, 1997.p. 30.

<sup>470</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988. p. 76.

<sup>471</sup> Cf. Idem. *A literatura e o mal*. Lisboa: Vega, 1998.

embebedaram.  
*Pântanos petrolíferos refletem o olhar parado de Pólen & seus dois amigos:*  
*Lindo Olhar & Onça Humana.*  
*Lindo Olhar quer enlouquecer suavemente.*  
*Onça Humana quer tomar vinho italiano & dançar samba.*  
*Lindo Olhar diz que os vampiros serão mortos esta noite.*  
*Um adolescente ruivo de olhos verdes chamado Entrega em Profundidade acha que viu um saci galopando um touro.*  
*Suas mãos tremem seus lábios idem. Bom dia boa noite lua Doente de luz mortiça & inflamada de desespero solar onde passeiam tamanduás flutuantes sussurra Entrega em Profundidade. Coxas Ardentes rói uma azeitona & toma vinho do Porto. Rabo Louco acaricia os mamilos rosados de Entrega em Profundidade. Pólen folheia um tratado sobre esquizofrenia nas costas nuas de Lindo Olhar que se vira às vezes para beijá-lo longamente & mordiscar suas coxas & tomar um gole de Chianti & imitar um pequeno leopardo cheio de mel lambendo com doçura suas longas mãos de mármore brando.<sup>472</sup>*

As duas partes da poesia em prosa só aparentemente se configuram como metades excludentes. É apenas aparência de mero *nonsense* essa inversão do tema no meio do texto. A cena simulada de um rito arcaico, na primeira parte, expõe corpos sacrificados. A segunda metade nos mostra os personagens de *Coxas* se entregando à devassidão amorosa.

Mas os dois atos se interligam: o sacrifício e a cópula são violências aplicadas ao corpo. Os dois atos expressam a transgressão sagrada da lei, pois o que o ato do amor e o sacrifício revelam é a carne. A união entre os dois eixos do poema se esclarece ainda mais nas palavras de Georges Bataille:

O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela cega convulsão dos órgãos. O mesmo sucede na comunhão erótica que liberta órgãos pletóricos cujos cegos movimentos prosseguem para lá da vontade refletida dos amantes. A essa vontade refletida sucedem-se os movimentos animais dos órgãos intumescidos. Uma violência, que a razão já não controla, anima esses órgãos, conduzindo-os ao orgasmo e à imensa alegria de ceder à força dessa tempestade.<sup>473</sup>

Trata-se de uma comum transgressão irrestrita tal como caracterizada por Michel Foucault:

A transgressão se abre sobre um mundo cintilante e sempre afirmado, um mundo sem sombra, sem crepúsculo, sem essa intromissão do não que morde os frutos e crava no seu núcleo sua própria contradição. Ela é o avesso solar da denegação satânica; tem uma ligação com o divino, ou melhor, ela abre, a partir desse limite que indica o sagrado, o espaço onde atua o divino.<sup>474</sup>

<sup>472</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p.15-16. (Grifos nossos)

<sup>473</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988. p. 79.

<sup>474</sup> FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: *Ditos e escritos*. Estética: literatura e música, pintura e cinema. . (v. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 34.

Tudo ocorre como se, à semelhança da arte moderna, Piva buscase a destruição pelo desejo, ou, o desejo de destruição em uma fulguração incandescente do rompimento dos interditos pela transgressão sagrada. Em suma, o rito dos sacrifícios arcaicos não-cristãos rompe cruelmente os limites do corpo tanto quanto o coito amoroso: frenesi religioso e descontrole orgástico.<sup>475</sup>



Figura 10: Ilustração de Maty Vitart para o livro *Coxas*.

Essa mesma transgressão do poema anterior pode ser vista no texto “Manifesto de Lindo Olhar”:

Múmia vadia  
 Deixa a pirâmide pegar fogo & ouve o vento da noite onde  
 Anúbis domina  
 O Faraó morreu na orgia ao pôr do sol roxo de vinho  
 Múmia vadia  
 o amor atravessou seu caminho de ataduras enlouquecidas  
 colhe o frenesi na língua caótica dos deuses & pede  
 o abraço de Osíris deus da agricultura subdesenvolvida  
 Molha a alma no sangue da rebelião  
 volta a adorar os deuses semeadores de discórdia  
 Pólen carregou Lindo Olhar até o andar de cima colocou-o  
 sobre as almofadas de veludo negro & se beijam até  
 amanhecer, quando o grande rio dilatou suas águas até o  
 fim do mundo & Lindo Olhar percebeu que o amor fazia  
 uma nova ronda em sua carne multiplicada onde as  
 guitarras da paixão deixaram marcas de dentes & pequenas  
 gotas de suor.<sup>476</sup>

A narrativa não-linear, poética, fraturada de *Coxas* insiste na repetição de sua própria obsessão reiterada tácita ou explicitamente: lutar contra os estratos paralisantes da história com uma política do corpo que seja comunal, sagrada, material, erótica. E o “Clube do Osso e

<sup>475</sup> Cf. BATAILLE, Georges. A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh. In: *Ânus solar e outros textos do sol*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. p. 94-109.

<sup>476</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 18.

Liberdade” perdura na narrativa poética do livro em seu devir de comunidade não-identitária, em que as reuniões dos membros do clube revelam uma partição luxuriante. E toda a ebulição de experimentações dessa comunidade revela, ponto a ponto, a recusa do mundo ocidental socialista e capitalista.

O *lumpen* de *Coxas* não pode ser identificado nem com a figura do “operário” nem do “burguês” ou outra qualquer. Esses devassos, sádicos, masoquistas, adolescentes estão abaixo da lei, da ordem, do interdito, da restrição, da homogeneização social. Trata-se, paradoxalmente, de uma comunidade sem comunidade; onde há somente banimento da organicidade e da totalidade fechada. Sem rosto ou filiação, a tribo urbana em *Coxas* coloca em ação a desorganização das partes que a compõe.

Entretanto, esse mundo baixo heterogêneo do “Clube do Osso e Liberdade” assume uma nuance “aristocrática”, “soberana”, pois, como vimos, seus membros cultuam vícios e vinhos requintados, áureas discussões, em meio a orgias:

[...] Coxas Ardentes era seu porta-voz & secretário geral do clube Osso e Liberdade.  
Rabo Louco era especialista em *blitzkrieg*.  
Lábios de cereja organizava as sessões de orgasmo coletivo & crueldades cristalinas.  
Entrega em Profundidade se encarregava dos debates & dúvidas metafísicas.<sup>477</sup>

Roberto Piva realiza uma espécie de construção de um espaço comum entre o “nobre” e o “abjeto”, o “aristocrático” e o “ignóbil”, o “alto” e o “baixo”. O poeta nos revela que essas esferas estão juntas ao se colocarem nas antípodas do mundo burguês racional, calculado e ascético. A “anarquia” e a “monarquia” estão juntas contra a “democracia” burguesa e suas tentativas de disciplina das formas excessivas da despesa, da descapitalização, do gasto, do estético.

O que encontramos aqui é a perspectiva política que o poeta paulistano compartilha com Salvador Dali: a anarco-monarquia.<sup>478</sup> Piva diz: “A monarquia é aquele regime que, por hierarquizar demais a cúpula, acaba por permitir uma maior anarquia nas bases.”<sup>479</sup> A atmosfera nobiliárquica e execrável de *Coxas* se constitui justamente nesse horizonte onde só os “reis” e a “escória-lumpen” escapam da razão ocidental cristã:

só a escória escapa ao controle da razão; aliás, bastante maciçamente, pois que a sua surda violência mantém energias excepcionais que o trabalho não absorve [enquanto] o *soberano* recebia o privilégio da riqueza e da ociosidade e para ele se

<sup>477</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 20.

<sup>478</sup> DALI, Salvador. *Libelo contra a arte moderna*. Porto Alegre: L & PM, 2008. p. 93.

<sup>479</sup> PIVA, Roberto. Entrevistado por MEDEIROS, Jotabê. “Piva celebra Xangô e voa com o Gavião”. *Estado de São Paulo*, 17 de set., 2005.

reservavam as jovens mais novas e mais bonitas. Antigamente pretendia-se que o *espetáculo* dos privilégios reais devia compensar a pobreza da vida comum.<sup>480</sup>

Como nos livros do Marquês de Sade<sup>481</sup>, Roberto Piva reúne em torno do desejo destruidor e do prazer abominável o sagrado, o aristocrático, o sexo e a busca da liberdade total. À semelhança de Donatien Alphonse François – encarcerado na Bastilha, banido, silenciado por tudo e por todos – Piva fez da linguagem a expressão de uma violência do corpo. Ambos consagram “o caráter ilimitado da literatura”.<sup>482</sup> Tanto Piva quanto o Marquês de Sade fazem da ficção um exercício de pensamento. E o poeta mesmo anuncia esse laço com o erotismo de Sade não apenas nas aventuras vertiginosas dos personagens de *Coxas*, mas no poema “Pornosamba para o Marquês de Sade” que encerra o livro:

esta homenagem coincide com a deterioração da Bastilha  
Sul-Americana minada pela crise de corações & balangandãs  
econômicos onde se mata de tédio o poeta & de fome o  
camponês & sobre os pés femininos se calça a bota de  
chumbo de várias cores gamadas com Hitlers de plantão em  
cada esquina recoberta de saúvas & amores escancarados  
como túmulos onde tuas coxas Marquês, servem de amparo  
delicado para o garoto que chupa teu pau enquanto uma  
mulher ruiva te cavalga Assim, anotemos o nome da  
vítima-orgasmo-blasfêmia antes que as araras entrem na  
orgia com seus estimulantes bicos recurvos & um  
estratagema de cipós afague os sóis da desolação  
quotidiana em nível de Paraíso A noite é nossa Cidadão  
Marquês, com esporas de gelatina e pastéis de esperma &  
vinhos raros onde saberemos localizar o tremor a sarabanda  
de cometas o suspiro da carne<sup>483</sup>

Os versos “esta homenagem coincide com a *deterioração da Bastilha Sul-Americana* minada pela crise de corações & balangandãs econômicos” podem muito bem ser aqui tomados como referência à própria ditadura brasileira, pois, no momento em que Piva escreve essa obra, o regime está em sua derrocada agônica – a fase da distensão, da abertura, da anistia. O literato paulistano fala diretamente da São Paulo da década de setenta em pleno desenrolar do período militar brasileiro-Bastilha. E essa perspectiva do lugar histórico que o livro ocupa não escapou do próprio Piva, pois ele nos diz em 1985:

[*Coxas*] é um livro rapsódico, é um livro de um abalo de toda uma experiência catastrófica, de todo um processo de mutilação da cultura... que se viu durante esses anos de governo de direita. Que não é muito diferente do governo de esquerda. [...] Então o *Coxas* foi essa viagem no absurdo da América Latina, toda aquela repressão de esquerda, de direita, de centro, de TFP, de Hare Krishna. Toda essa tentativa de

<sup>480</sup> BATAILLE, Georges. O homem soberano de Sade. In: *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988. p. 145-146.

<sup>481</sup> Cf. SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

<sup>482</sup> BATAILLE, Georges. O homem soberano de Sade. In: *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988. p.147.

<sup>483</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 42.

normatividade, de transformar as pessoas em “normais”, foi transportada para *Coxas* em forma de delírio.<sup>484</sup>

Mas ocorre que em *Coxas* os personagens do livro constroem uma espécie de *folisophie*, uma loucusofia, que toma espessura justamente pelas condições históricas em que Piva escreve. Uma espessura que já acusamos ser precisamente uma micropolítica que assume as seguintes feições em um poema narrativo do livro *Antropolítica de entrega em profundidade*:

1- Transformar a praça da Sé em horta coletiva & pública  
 2 - Acelerar o processo de desinibição  
 3- Provocar focos revolucionários na confraria reacionária Unidos em Série  
 4- Ouvir música tentando conceber o Universo Paralelo  
 5- Pintar desenhos obscenos nas ruas  
 6- Desmascarar os limites do mistério  
 Pólen amou Lindo Olhar debaixo de um ipê roxo junto à fogueira.  
 O Agente Cartesiano tentou ganhar Coxas Ardentes no papo.  
 O Agente Cartesiano queria um festival de paixões & sonhava com manufaturas.  
 O Agente cartesiano tremia ao ouvir palavras como: carga de espinafre, gavião berolina, fundo da flor, polvo nômade, saci prancheta, colarinho de gorila, nascido no mato, ovo de turco.  
 O Agente Cartesiano foi morto por Coxas Ardentes no melhor estilo renascentista com anel de veneno & tudo.  
 A agulha de tricô carismática  
 (rock balada: letra & música de Coxas Ardentes)  
 pele de foca Nabucodanduras  
 ganhou uma lebre ao amanhecer  
 gelou suas patinhas na crista da onda  
 espetou seu coração no punhal do engraxate  
 agora a costela escoteira corre a língua na bunda adormecida  
 o punhal é anfíbio  
 Coxas Ardentes tomou um gole de Kirsch & seus olhos arderam em lágrimas pensando no hambúrguer com bacon por comer & seus amores passados & a solidão presente em marcha agônica de Wagner urso do salão Nietzscheano propiciador de omeletes de queijo com vinho verde & batucadas pornosambas de Luiz II da Baviera & Peter Gast tocando Zequinha de Abreu ao piano enquanto Cosima Wagner fritava salsichões vienenses para o grupo de filólogos & Lou Andreas Salome onde acendeu seu fogo dionisíaco & pitagórico para além do horizonte de palavras mortais de

<sup>484</sup> PIVA, Roberto. Amor, loucura, drogas. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Roberto Piva: encontros*. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 64-65.

Coxas Ardentes que só terá descanso quando estiver nos braços do Andrógino Antropocósmico.<sup>485</sup>

Depois de mostrar um “programa” político aberto, Piva, de maneira satírica, narra a morte da razão cartesiana a favor do desejo – figurada no “Agente Cartesiano”. No final do poema-prosa, o escritor paulistano anuncia uma das artérias centrais de *Coxas*: o tema-personagem do Andrógino Antropocósmico. Um ser mítico arcaico que possui uma sexualidade plural, tema de várias religiões, que o poeta explora através de sua releitura da obra do já citado historiador dos mitos Mircea Eliade.

E o andrógino primordial é justamente aquele que desorganizou as funções e hierarquias do corpo sexualizado: língua, olhos, vísceras, etc., tudo é atravessado pelo desejo. A androginia como “estado anterior” à determinação funcional dos órgãos, antes que no desejo fosse introduzida a falta edipiana.

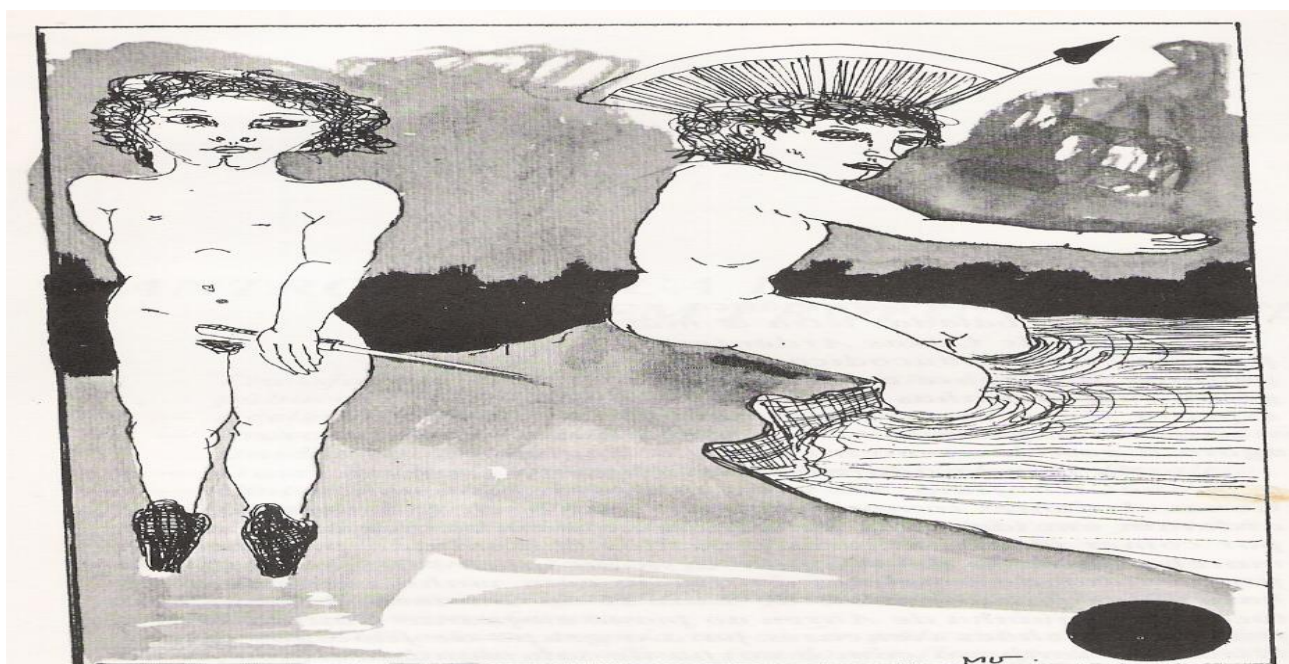


Figura 11: *Coxas Ardentes* e o Andrógino Antropocósmico na ilustração de Maty Vitart para o livro *Coxas*.

Esse estado “anterior” do andrógino é o Ovo cósmico primordial da mitologia, pois sabemos que “o ovo apresenta esse estado do corpo ‘antes’ da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas em relação aos quais as formas são contingentes ou acessórias.”<sup>486</sup> Assim o Andrógino Antropocósmico,

<sup>485</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 21-22. Permanecemos aqui fiéis à primeira edição do livro, já que nas obras reunidas a partir do trecho “A agulha de tricô carismática” se inicia um poema cujo título é símile ao verso citado. Existe, portanto, uma espécie de quebra de um poema, produzindo dois. Cf. *Obras reunidas: mala na mão & asas pretas*. (v. 2) São Paulo: Globo, 2006. p.70-71.

<sup>486</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 51.

como ovo-cósmico-mítico “designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o Cso [corpo sem órgãos].”<sup>487</sup>

O Andrógino Antropocósmico é o próprio CsO que “substitui o organismo, a experimentação que substitui toda interpretação”.<sup>488</sup> “O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta polos, zonas, limiares e gradientes. Uma poderosa vitalidade não-orgânica o atravessa.”<sup>489</sup>

Em *Coxas* a conquista desse corpo-ovo-cósmico sem partes se realiza através do assassinato desse Andrógino Antropocósmico – que também simboliza o corpo ambíguo dos adolescentes<sup>490</sup> –, como se Piva quisesse conjurar o perigo de uma encarnação metafísica, transcendental e utópica dessa desorganização desejante. Tudo ocorre como se houvesse o pressentimento de uma moral ascética do poder que buscasse se inserir no tema-personagem do Andrógino Antropocósmico, no conjunto das experimentações. Para afastar esse perigo, é necessário matar essa figura imaterial para a conquista de uma política imanente do corpo sem órgãos.

Como podemos entrever no poema-prosa “Andrógino Antropocósmico”:

escreverei um tratado sobre o amor & o ódio  
 escreverei um pornosamba na montanha mágica  
 escreverei minha gula em Cocas Ardentes  
 esta geleia de garças esta luva de pele de lontra esta curva  
 de tuas ancas  
 olhas em minha direção & o cachalote do desespero morde  
 tua alma.  
 Agarro nas palhoças o inverno bate os dentes das favelas  
 onde o garoto vomitando fezes cai com olhos revirados perto  
 dos ninhos fedorentos da Usura & pare um ser mortal de  
 olhos lilases como as figuras de Modigliani enquanto a  
 chuva se dirige para os limites da Cidade.  
 O Andrógino Antropocósmico era como um menino  
 na beira do lago. Atira pedra faz xixi & pede peixinho.  
 Ele atravessa as florestas durante a noite & ronda as cidades  
 brasileiras fazendo os adolescentes se contorcer em seus  
 morenos travesseiros.  
 Eu gostaria de fazer a História disse Coxas Ardentes para Pólen  
 que se mascava uma perna de centopeia.  
 Você ama o êxtase que conduz à luz transparente submarina  
 como a alma de um condor na floresta sacrílega aqui &  
 agora perderemos a cabeça eu gostaria de assassinar o  
 Andrógino Antropocósmico sem pestanejar & você casaria  
 Comigo então, Pólen?  
 Coxas Ardentes era implacável.

<sup>487</sup> Idem; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). Rio de Janeiro: 34, 1996. p. 27.

<sup>488</sup> Ibidem. p. 25.

<sup>489</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997. p. 148.

<sup>490</sup> Cf. WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: *Obras reunidas: um estrangeiro na Legião*. (v. 1) São Paulo: Globo, 2005.



Coxas Ardentes era uma rajada de metranca erótica.  
 Coxas Ardentes sabia onde se devia acariciar & como  
 dormir juntos.  
 Momento algum você terá  
     o momento  
 eu alimento os deuses  
     com pedras & queijadinhas  
 antes de mim o dilúvio  
     depois de mim a vidraça & a pedra-pomes  
 você mordisca meu  
 pescoço exposto  
 no mato espesso  
 você me mata neste  
     chão agreste  
 antes & depois dos clubes  
     fechados onde Hegel entrou  
 farejou & caiu  
     com novos cometas  
     dementes & fluídicos  
     o leitor quer dar  
     & tem medo  
 o leitor é hipócrita  
 irmão de Baudelaire<sup>491</sup>

No decorrer de *Coxas* o tema-personagem do Andrógino Antropocósmico parece não se sustentar em sua imanência urbana. Os poemas em prosa vão se despedaçando, tomando cada vez mais um caminho metamórfico até desaparecerem.

Do mesmo modo, a narrativa se esfacela, os personagens vão desaparecendo lenta e agonicamente. A tribo urbana do “Osso & Liberdade” esvanece em meio à cidade paulistana cada vez mais caótica e inabitável; gradativamente mais impeditiva de experimentações, de devires, de constituição de corpos sem órgãos.

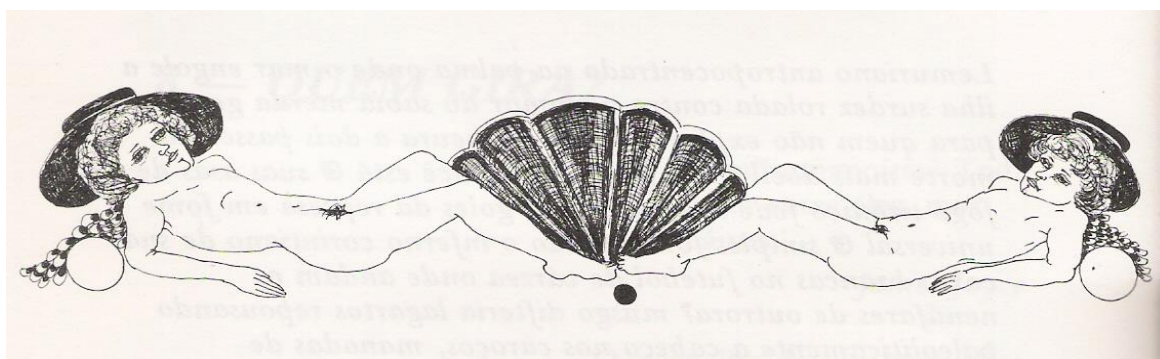


Figura 12: Ilustração de Maty Vitart para o livro *Coxas*.

As referências à cidade de São Paulo como palco onde se desenrolam as aventuras de Pólen, *Coxas Ardentes*, *Lindo Olhar*, *Entrega em Profundidade*, etc., se tornam acentuadamente apocalípticas. Como se, para Piva, a potência da metrópole paulistana, espaço de inúmeras fontes de liberdade, se achasse agora, no fim da década de setenta, inutilizável

<sup>491</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 25-26.

para o corpo. A cidade se torna a cada vez uma sucata capitalista paralisante, sem espaços lisos por onde se esgueirar contra o poder. Como nas seguintes passagens:

[...] pequenas gotas de / chuva servem de mundo para o outono enquanto a cidade / desperta seus pardais bêbados de coca-cola cidade de São / Paulo 77 um rio coaxando na memória gasolina linear & / pedregosa no coração de 200 watts à deriva sem bacantes / nas escadas cimentadas de dor & ódio fuligem mística / dobrando os joelhos nos telhados [...]

[...] cidades de metal precários [...]

[...] cidade profetizada longe em seus mananciais de chocolate & talco [...] <sup>492</sup>

O tema da pederastia a “dois”, de *Abra os olhos e diga Ah!*, retorna no final do livro entre um poema e outro. Mas agora essas poesias carecem de força política, pois elas se encastelam em uma metafísica do amor homoerótico. *Coxas* deixa entrever a aparência de um inacabamento. O livro é composto de fragmentos narrativos aleatórios, ou melhor, a obra toda é um grande fragmento.

Mas não é apenas isso que ocorre, pois, nesses poemas, que surgem como uma metafísica do amor entre o efebo e o pederasta, o desejo é agora dimensionado pela falta. Nasce o sonho de uma assunção do desejo até o objeto contemplado nas alturas. A melancolia surge ante a incompreensão do efebo de um amor que se alicerça no saber, no conhecimento, em suma, no **ideal** pagão.

Como no poema “Antinoo & Adriano”, que faz alusão à história de amor entre o imperador e um jovem mancebo de beleza espantosa e sedutora. Antinoo, ao morrer jovem, no rio Nilo, teria causado ao imperador uma perda – do objeto de amor – incontornável. Depois de chorar desesperadamente, Adriano deificou o jovem, e levantou várias estátuas em homenagem a seu adolescente. Amor que se prolongou, mórbido, sem a presença do corpo do amante:

Esta é a zona batida pelos afogados  
 Esta é a velocidade máxima de quem submerge  
 aqui as romãs romanas não crescerão mais  
 & duas águias de névoa orvalhando sandálias  
 adolescentes na grama de primavera escreveram  
 palavra: Remember  
 o doce Antinoo com seu arco carregando  
 corações maduros na aljava na fenda essência  
 da história  
 os semáforos do tempo acendem seu sinal  
 verde por cima de sua  
 longa cabeleira  
 o império adorando um deus adolescente afogado no Nilo

<sup>492</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 28, 30, 32.

sem esperar a Manhã egípcia chegar  
 Adriano chorou o resto de sua  
 vida na villa ao sul de Roma  
 as paredes rachavam pelas tardes  
 deixando entrar as lembranças  
 houve um tempo nas montanhas da  
 Bitúnia quando as caçadas se prolongavam  
 até a hora do amor  
 o vinho Falerno aderindo aos estômagos  
 vazios enquanto os olhos se  
 cruzavam sobre o javali assado rodeado  
 de frutas  
 este amor construiu seu império na  
 memória & as escamas de  
 meu cérebro caem ao contato de  
 seus dedos  
 os poetas latinos ouviram provaram  
 entenderam este tesouro afundado  
 nas tripas do tempo  
 resta agora o vento de verão nos caminhos  
 onde eles andaram<sup>493</sup>

O desejo aqui passa para o lado da *faute*, falta, culpa, ausência, morbidez, crime, sanção negativa do objeto de amor. Momentaneamente, a alegria nietzschiana cede lugar à tristeza. A busca poética de criação do andrógino primordial se mostra irrealizável numa sociedade que, embora experimente uma gradual “abertura política”, não reconhece mais sentido no sagrado não-cristão da transgressão, na ligação divina com o erotismo e o Mal que a literatura expõe<sup>494</sup>.

É o caso ainda de outro poema que segue essa mesma atmosfera, “A vida me carrega no ar com um gigantesco abutre”:

A verdade dos deuses  
 carnis como nós & lânguidos  
 não provém do nada  
 mas do desejo trovejante do coração  
 partido pelo amor  
 em sua disparada pelo rosto de um  
 adolescente  
 com sua fúria delicada  
 cruzo avenidas insones & corroídas  
 de chuva  
 minha mão alcança minha dor  
 presente  
 & me preparo para um dia duro  
 amargo & pegajoso  
 a tarde desaba seu azul sobre  
 os telhados do mundo  
 você não veio ao nosso encontro & eu  
 morro um pouco & me encontro só  
 numa cidade de muros  
 você talvez não saiba do ritual

<sup>493</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. p. 36.

<sup>494</sup> Cf. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988; *A literatura e o mal*. Lisboa: Vega, 1998.

do amor como uma fonte  
 a água que corre não correrá  
 jamais a mesma até o poente  
 minha dor é um anjo ferido  
 de morte  
 você é um pequeno deus verde  
 & rigoroso  
 horários de morte cidades cemitérios  
 a morte é a ordem do dia  
 a noite vem raptar o que  
 sobra de um soluço<sup>495</sup>

A partir de *Coxas* a luta, em Piva, para habitar na cidade paulistana através de práticas de liberdade se tornou cada vez mais difícil. O tema urbano perde força e lugar em sua vida-obra como que abatido pela “tríplice maldição sobre o desejo: a da lei da negatividade, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente.”<sup>496</sup> A linguagem-corpo urbana desmorona-se, a partir daí, sem cessar, no centro de seu próprio espaço de aparição, deixando desnudada uma inércia do desejo extasiado; e o sujeito Piva, que tentou sustentar o tema urbano, subvertendo os espaços, se vê agora rejeitado pela São Paulo sucata, esgotando sobre ela o que ele, agora, não pode mais dizer.

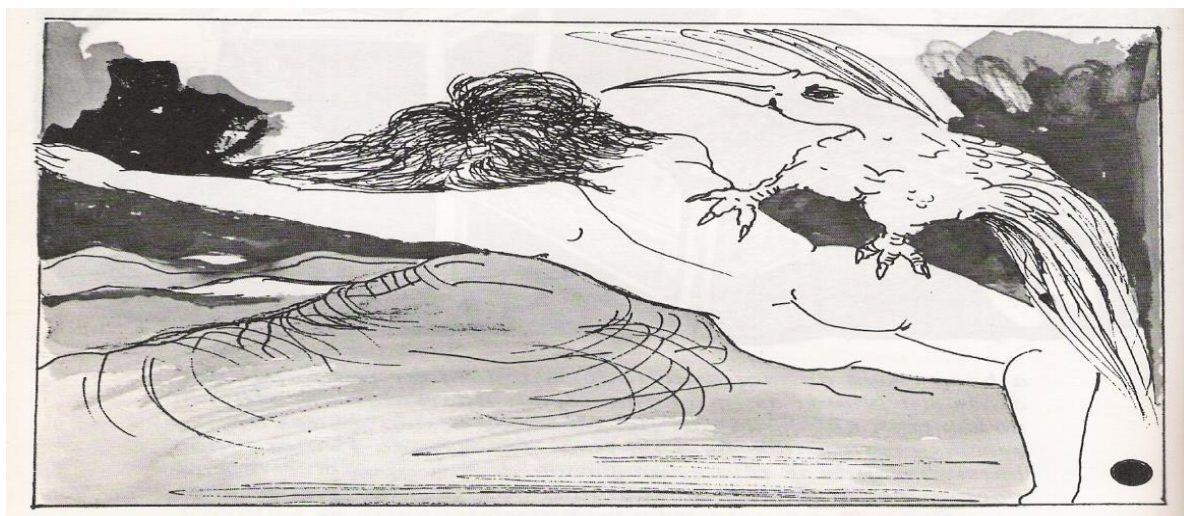


Figura 13: Ilustração de Maty Vitart para o poema “A Vida me carrega no ar com um Gigantesco Abutre” do livro *Coxas*.

## 5 Buscando saídas da cidade-sucata

*eu caminho seguindo / o sol / sonhando saídas /  
 definitivas da / cidade-sucata*

(Roberto Piva)

<sup>495</sup> PIVA, Roberto. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979.p.41.

<sup>496</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). Rio de Janeiro: 34, 1996. p. 15.



Em *Quizumba*, de 1983, a cidade desaparece veladamente dando lugar à livre associação de amigos, livros, deuses e orixás. É de 1984 uma profecia-declaração do poeta:

Nós temos que voltar ao *bestione* de Gian Baptista Vico. Isto é, a civilização cria todo um mundo utensiliário e aí chega toda uma geração de selvagens e destrói tudo o que foi consumido. Hordas de adolescentes, fugidos da Febem, com garras de leopardo envenenadas, em forma de luva, rostos pintados, percorrerão uivando as avenidas das cidades, assassinando pessoas. E eu pairando sobre tudo isso, com asas de anjo, contemplando e incentivando. [...]

O Brasil precisa de poetas perseguidos. Estamos no tempo do poeta pai de família, que vai conduzir a linguagem a uma brincadeira de gabinete, a um exercício cerebral, enquanto Artaud bradava que é preciso fazer a poesia saltar dos livros e colocar a realidade em completa desordem. [...]

Sou um sujeito cronicamente ‘duro’, mas quero até julho de 84, estar morando em Iguape, último reduto de selva no Estado de São Paulo, com onça pintada e tudo. E bandos de adolescentes caçaras pescando manjubas no Rio Ribeira.<sup>501</sup>

Como se pode vislumbrar na citação, a metrópole não seduz mais, não serve mais à transgressão da vida-obra do poeta paulistano. O resultado é uma mudança radical de foco sobre o urbano, como ele declara em 1985: “estou abandonando o mundo urbano cada vez mais, por uma postura virgiliana [...] A cidade, para mim, tem muita gente, muito inocente útil, muito cretinho rebanho-que-saca”; e ainda completa: “São Paulo, agora [...] está em profunda decadência, feiura, colapso.”<sup>502</sup>

Depois de mais de dez anos sem publicar, vem à tona o livro *Ciclones* de 1997. Pode-se a partir daí identificar uma predominância da temática antiurbana. Haverá a consolidação na vida-obra de Roberto Piva da poesia xamânica e da atenção às técnicas arcaicas do êxtase: nasce a busca de uma saída da cidade-sucata, que é a megalópole paulistana decadente. É como se o poeta concordasse com a seguinte declaração, de 1993, do antropólogo François Laplantine:

São Paulo tem má reputação. A primeira metrópole da América Latina é, junto com Tóquio, a cidade mais poluída do mundo. Nos horários de pico, o nível de rarefação do oxigênio é anunciado no rádio e na televisão. É enorme o transtorno causado pela fumaça dos canos de escapamento e pelos ruídos contínuos das britadeiras – não se para de demolir e construir em São Paulo. O trânsito atinge proporções difíceis de imaginar na Europa. São Paulo é uma cidade fervilhante, uma maré humana que se apressa, se acotovela e avança num ritmo trepidante. Tudo parece impedir que se tenha tempo de respirar. Enfim, São Paulo não é bonita.<sup>503</sup>

<sup>501</sup> PIVA, Roberto. Entrevistado por CICACCIO, Ana Maria. “Roberto Piva e a tragédia dos tempos”. *Estado de São Paulo*, 22 de jan., 1984.

<sup>502</sup> PIVA, Roberto. Amor, loucura, drogas. In: COHN, Sérgio. (Org.). *Roberto Piva: encontros*. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 69.

<sup>503</sup> LAPLANTINE, François. São Paulo tem má reputação. In: OLIEVENSTEIN, Claude. *Um olhar francês sobre São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 07.

Das fendas de concreto da megalópole o poeta foge em busca do ar totêmico de Mariporã, Ilha Comprida, Jardim Tremembé, ou a Cantareira, pois agora a perspectiva é a seguinte: “Poesia=xamanismo=técnicas arcaicas do êxtase. Xamã: sacerdote-poeta inspirado que entra em transe extático, percorre o inframundo, florestas, mares, montanhas, e sobe aos céus em viagens.”<sup>504</sup> Piva começa a publicar manifestos antiurbanos: “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”, “Manifesto da Selva mais próxima”, “Manifesto do partido surreal-natural”, etc.<sup>505</sup>

A cidade só tem espaço agora entre seus versos para ser condenada, como no “Menino curandeiro (Poema Coribântico)”, do livro *Ciclones*:

os meninos *curandeiros*  
 se vestem de anjos nos canaviais  
 resgatam o Eros nas ruas  
     das cidade-sucata  
 nos ritos da magia do Amor  
 & bebem Morte numa  
     taça de Crânio  
 [...]
 permanente falha mecânica  
     na civilização que perdeu  
     o Maravilhoso  
 é a janela vermelha do  
     Ocidente onde grita  
     o anjo  
 entre coxas dos marinheiros  
     tremem meninos  
     das ilhas  
 paisagem pós-nuclear onde  
     a flor negra atravessa  
     a Sombra<sup>506</sup>

*Estranhos Sinais de Saturno*, lançado em 2008, prolonga um circuito de total rejeição da vida urbana contemporânea tal como ela veio se configurando. No mundo de espaços impessoais e criminalidade em massa, Roberto Piva segue paradoxalmente habitando ainda o coração de São Paulo. Talvez porque a temática antiurbana seja uma aguda tentativa corretiva, na idade avançada do poeta, de permanecer, como vimos até aqui, criando uma cidade subjetiva no próprio seio da cidade-sucata capitalista.

<sup>504</sup> PIVA, Roberto. Entrevistado por BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. Entrevista. In: *Poesia sempre*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Ano 05, nº 8, jun. / 1997.

<sup>505</sup> Cf. esses manifestos nos três volumes de sua obra reunida.

<sup>506</sup> PIVA, Roberto. *Ciclones*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.p.20-21.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou, através do objeto aqui prospectado, elucidar narrativamente o problema histórico de como os jovens sujeitos subjetivaram o espaço urbano durante as décadas de sessenta e setenta, dando especial enfoque à vida-obra de Roberto Piva. Desse modo, um leque de questões pôde ser vislumbrado em todo o nosso itinerário percorrido até aqui.

Primeiramente, a nossa busca de perspectivar o período militar através de caminhos outros resultou no surgimento de inesperadas nuanças sobre esse recorte temporal. A partir de nosso trabalho, percebemos que as versões mais comumente citadas sobre o tripé “período militar-arte-juventude” acabaram por instaurar um fundamento teleológico sobre esse eixo. E, para localizar nossa fala, citaremos os trabalhos de Heloísa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira.<sup>507</sup>

Nesses trabalhos de fôlego e referência, tudo se passa em torno da contradição existente desde o início da década de sessenta entre vanguardistas e adeptos da arte engajada. Essa contradição, nessas versões, foi tornada anacrônica pelo golpe militar de 1964. Perplexos diante do golpe, as soluções construtivistas e esquerdistas da arte se tornaram soluções caídas no cadafalso da desconfiança política das gerações seguintes.

Ainda nessa versão, a atonia somente seria fraturada mediante o surgimento intempestivo, em 1967/1968, do tropicalismo e sua estética e política antropofágica. O intenso debate insolúvel do começo dos anos sessenta teria gerado um terceiro espaço para a emergência da tropicália de Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto, Jomard Muniz de Brito, etc. Nesse sentido, “o que vem depois dos anos sessenta seria necessariamente um estilhaço, um resultado do movimento tropicalista.”<sup>508</sup> Um dos “resultados” do tropicalismo seria, por exemplo, a poesia marginal 70.

Entretanto, o que a nossa pesquisa pôde iluminar foi que, no início dos anos sessenta, o debate nos interstícios das artes não se resumia, dicotômico, a duas esferas apenas – vanguardismo e realismo socialista. Ocorre o contrário, pois essas duas alternativas abriram

<sup>507</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. (Org.). *26 poetas hoje*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007; *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981; GONÇALVES, Marco A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982; *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

<sup>508</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 118.



um ambiente comum de debate, embora muitas vezes tenso, na medida em que um tomava como legítimo o lugar de fala do outro: uma espécie de concordância no desentendimento.

Vimos, no entanto, que, no subterrâneo, a discussão, firmada violentamente na busca de silenciamento do outro, tornado puro despropósito, se desenrolava entre o bloco esquerda-construtivistas contra o beat-surrealismo paulistano de Piva e seus amigos periféricos rebeldes. E a pergunta que se pode levantar insidiosamente é: que infinitas outras vozes dissonantes também ainda não encontraram sua narrativa histórica correspondente? Quais outros artistas do período seguiram, longe dos dois monólitos postos, seu devir nos anos sessenta e setenta?

A obra escatológica e caleidoscópica *Deus da chuva e da morte*<sup>509</sup>, de Jorge Mautner, por exemplo, tão radicalmente oposta a essas duas posições maniqueístas, logo que lançada gerou uma identificação do escritor, em 1962, de “playboy”, “vago escritor rock and roll” ou mesmo “beatnik”.<sup>510</sup> Espantoso não mostrar essa obra, diante disso, como uma terceira margem; não menos espantoso ela, muitos anos depois, ser considerada simplesmente como precursora do tropicalismo.

Assim, uma visada sobre essas décadas, que fissure a linha que vai do bloco esquerda-construtivistas até os tropicalistas se encaminha por possibilidades outras de narrar esse recorte temporal. Foi sobre esse pano de fundo aliciador que a experiência urbana de Roberto Piva pôde emergir nos rizomas aqui construídos. Como foi narrado, a construção da cidade subjetiva do poeta paulistano nasceu fortemente marcada por uma recusa, desde o início dos anos sessenta, de soluções não espessadas na estética da existência.

As primeiras experiências do poeta paulistano se mostraram, em suas vivências com a “periferia rebelde” e em seus livros *Paranoia* e *Piazzas*, marcadas pela busca de um exercício de práticas de liberdade nas cidades. No seu primeiro livro, a visão apocalíptica da urbe equilibra-se com a iluminação profana que ela proporciona. Em *Piazzas* são as praças mágicas que anunciam uma vida plena de liberdade. Mas o jovem Piva foi ainda engolido pelos estratos de sujeição que a história impôs e, para novamente manter-se em anárquica experimentação, a década seguinte lhe proporcionou delírios ulteriores.

Na década de setenta, a cidade de São Paulo possui seu lugar singular nas experiências urbanas subjetivas do literato. Mas já aí a urbanidade segue como pano de fundo apenas, e não como protagonista que era nas obras do começo da década precedente. “*Abra os olhos e*

<sup>509</sup> MAUTNER, Jorge. Deus da chuva e da morte. In: *Mitologia do Kaos*. (v. I). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

<sup>510</sup> NEVES, João Alves. Encontro com Jorge Mautner. [1962] COHN, Sérgio. (Org.). *Jorge Mautner: Encontros*. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p. 12-17.

*diga Ah!*” e “*Coxas*” são o levantar da aurora de uma visão negativa da cidade capitalista moderna.

Desse modo, a perspectiva do literato sobre São Paulo atravessa sua produção literária através de uma oscilante subjetivação do espaço urbano, numa espécie de dupla mirada sobre a cidade. Ora a existência na cidade secreta experiências subjetivas nômades que contribuem para uma vida exuberante como uma obra de arte; ora a metrópole se constitui como obstáculo para uma vivência anárquica e vitalista, pois que impede toda sorte de linhas de fuga a serem criadas. O polo positivo, nômade e desterritorializado predominam em *Paranoia e Piazzas*, seguindo culminância equilibrada em *Abra os olhos e diga Ah!* e *Coxas*; e, posteriormente, recaindo gradativamente no polo negativo, sucateado, apocalíptico, capitalista, chegando a um irrestrito foco antiurbano em *Ciclones*.

Mas, a própria história se encarrega de nos mostrar que essas miradas se transmutam no movimento das temporalidades, revelando o irremediável devir dos sujeitos e das cidades, ou melhor, das cidades que habitam os sujeitos e dos sujeitos que nelas habitam.<sup>511</sup> Não há, nosso trabalho de forma irrecusável expõe, identidades eternas. Não existe para a história o idêntico a si mesmo. A cidade de São Paulo se transforma, e com ela, por ela, e contra ela Roberto Piva também tem sua subjetividade jogada no diapasão e vórtice do devir.

---

<sup>511</sup> Cf. ROUANET, Sérgio P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, eet. /nov. 1990, p. 49-75.

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Fontes:

#### 1.2 Obras Literárias

##### 1.2.1 Roberto Piva

- PIVA, Roberto. *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (V.1) São Paulo: Globo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Obras reunidas: mala na mão & asas pretas*. (V. 2) São Paulo: Globo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Obras reunidas: estranhos sinais de saturno*. (V. 3). São Paulo: 2008.
- \_\_\_\_\_. *Paranoia*. 2. Ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: WILLER, Claudio. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Abra os olhos e diga Ah!* São Paulo: Massao Ohno, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Coxas*. São Paulo: Feira de Poesia, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980.
- \_\_\_\_\_. *20 poemas com brócoli*. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Quizumba*. São Paulo: Global, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Porto Alegre: L & PM, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ciclones*. São Paulo: Nankin, 1997.

##### 1.2.2 Autores da “periferia rebelde”

- BAR, Décio. *Escritos*. São Paulo: Scortecci, 2008.
- BICELLI, Roberto. *Antes que eu me esqueça*. São Paulo: Feira de Poesia, 1977.
- DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. *A olho nu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Sal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HARO, Rodrigo. *Amigo da labareda*. São Paulo: Massao Ohno, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Andanças de Antônio - cinquenta e sete sinopses memoráveis para o cinematógrafo*. Florianópolis: Insular, 2005.
- WILLER, Claudio. *Estranhas experiências*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Jardins da provocação*. São Paulo: Massao Ohno / Roswitha Kempf, 1981.

### 1.2.3 Autores concretistas

CAMPOS, Haroldo. *Xadrez de estrelas*. Percurso textual: 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DÉCIO, Pignatari. *Poesia pois é poesia*. (1950-2000). São Paulo: Ateliê, 2004.

### 1.2.4 Autores “Tropicalistas”

MAUTNER, Jorge. *Mitologia do kaos*. (v. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mitologia do kaos*. (v. 2). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

\_\_\_\_\_. *Trajectoria do kaos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

SALOMÃO, Waly. *Mel do melhor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

\_\_\_\_\_. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Fac-Similar da edição 1972. Rio de Janeiro: Aeroplano Biblioteca Nacional, 2003.

\_\_\_\_\_. *Gigolô de bibelôs*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

TORQUATO NETO. *Torquatália: do Lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. *Torquatália: Geleia Geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

### 1.2.5 Autores da “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo”

ALVIM, Francisco. *Poemas (1968- 2000)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BEHR, Nicolas . *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poesília: poesia pau-Brasília*. Brasília: LGE, 2005.

\_\_\_\_\_. *Primeira pessoa*. Brasília: LGE, 2005.

\_\_\_\_\_. *Restos vitais*. Brasília: LGE, 2005.

\_\_\_\_\_. *Vinde a mim as palavrinhas*. Brasília: LGE, 2005.

CACASO. *Na corda bamba*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Lero – Lero (1967- 1985)*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CHACAL. *Belvedere: (1971-2007)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Quampérios*. Fac-Similar da edição 1977. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## 1.3 Jornais e revistas

A PHALA. LIMA, Sérgio (Org.). Revista do Movimento Surrealista. São Paulo. Nº 01, ago./1967.

EXISTE ALGO DE CONCRETO NOS BAIANOS. In: VEJA. Rio de Janeiro - Nº 10. nov. / 1968. VEJA. Rio de Janeiro - Nº 125. Janeiro / 1971.

FOLHA DE SÃO PAULO, Sexta-feira, 20 de mar. de 1964.

*MARGINÁLIA: ARTE E CULTURA “NA IDADE DA PEDRADA”*. LIMA, Marisa Alvarez (Org.). Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.<sup>512</sup>

*NAVILOUCA*. Almanaque dos aqualoucos. SALOMÃO, Waly; NETO, Torquato (Org.) Primeira Edição Única. Rio de Janeiro: 1972.

*O MELHOR DO PASQUIM: 1969-1971*. JAGUAR & AUGUSTO, Sérgio (Org.). (Antologia - v. 1). Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

*O MELHOR DO PASQUIM: 1972-1973* (Antologia - v. 2). JAGUAR & AUGUSTO, Sérgio (Org.). Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.

### 1.3.1 Notícias em Jornais sobre a obra de Roberto Piva

BONVICINO, Régis. O boêmio Roberto Piva não tem papas na língua. *Folha de São Paulo*. 2 de jun., 1985.

CICACCIO, Ana Maria. Piva, revelando meandros. *O Estado de São Paulo*. 11 de jun., 1985.

COELHO, Marcelo. Solidão e êxtase: obras de Roberto Piva e Heitor Ferraz confrontam estilos opostos da poesia. *Folha de São Paulo*. Cadernos Mais! 23 de mar., 1998.

COHN, Sérgio. Obra erotiza cidade em cortes de videoclipe. *Folha de São Paulo*. 4 de abr., 2000.

FUKS, Julián. Amargo, Piva relança suas “Transgressões”. *Folha de São Paulo*. *Caderno Ilustrado*. 29 de set., 2005.

MEDEIROS, Jotabê. Toda a poesia de Piva. *Estado de São Paulo*, 17 de set., 2005.

STERZI, Eduardo. Poética de Roberto Piva põe a nu a grandeza da vida experimental. *Folha de São Paulo*. *Caderno Ilustrado*. 29 de set., 2005.

## 1.4 Antologias

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. (Org.). *26 poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

\_\_\_\_\_; PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004.

LYRA, Pedro. (Org.). *Sincretismo: a poesia geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MOISÉS, Carlos Felipe; FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000.

OHNO, Massao. (Org.). *Antologia dos novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno, 1961.

<sup>512</sup> Excertos da coluna sobre Arte dos anos sessenta e setenta dos jornais “O Cruzeiro” e a “Cigarra”, escritos pela autora e organizadora.

### 1.5 Memórias: relatos, entrevistas e depoimentos

BEHR, Nicolas. Entrevistado por MARCELO, Carlos. In: *Nicolas Behr – eu engoli Brasília*. Coleção Brasilienses – v. 1, Brasília: Ed. do Autor, 2004.

CHAMIE, Mário Entrevistado por WEINTRAUB, Fábio e DANTAS, Rodolfo. “Entrevista com Mário Chamie”. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, N° 32, São Paulo: Lemos, mar./2008.

COHN, Sérgio. Não pares nunca, meu querido capitão-loucura. In: ROBERTO, Piva. *Ciclones*. São Paulo: Nankin, 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Roberto Piva: encontros*. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Jorge Mautner: encontros*. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Nuvem Cigana - poesia e delírio no Rio dos anos 70*. [Depoimentos, Manifestos e Antologia]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

D’ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória – uma trajetória poética paulistana*. Livro-reportagem. Monografia- Jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008.

DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. “Altero todo um ser pois que me movo.” In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004.

\_\_\_\_\_. “Notas de um Percurso.” In: MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: Momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. A história do poema. In: *Poema sujo*. 9. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

HARO, Rodrigo. Entrevistado por COHN, Sérgio. “Implacável Poesia.” In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004.

MOISÉS, Carlos Felipe. “A Folha em Branco”. In: MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.

PIVA, Roberto. Entrevistado por ASSUNÇÃO, Ademir; LONSNACK, Marcos; LOPES, Rodrigo Garcia. “Roberto Piva: o gavião caburé no olho do caos sangrento”. *Coyote: Revista de Literatura e Arte*, N° 9, Londrina: Coyote Edições, outono, 2004.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por ESCOBAR, Pepe. “A quizumba poética de Roberto Piva”. *Folha de São Paulo*, 29 de out., 1983.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por ZENI, Bruno. “Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo. *Folha de São Paulo*, 4 de abr., 2004. Folha Ilustrada.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por MEDEIROS, Jotabê. “Piva celebra Xangô e voa com o Gavião”. *Estado de São Paulo*, 17 de set., 2005.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por CICACCIO, Ana Maria. “Roberto Piva e a tragédia dos tempos”. *Estado de São Paulo*, 22 de jan., 1984.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por WEINTRAUB, Fábio. “Entrevista com Roberto Piva”. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, N° 34, São Paulo: Lemos, mai./2008.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por MARTINS, Floriano. “Roberto Piva: um banquete do poeta.” In: MARTINS, Floriano. (Org.). *O começo da busca – o surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. Entrevista. In: *Poesia sempre*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Ano 05, n° 8, jun. / 1997.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por MARTINS, Floriano. “Roberto Piva no miolo do furacão.” In: *Agulha Revista de Cultura* n° 53. Fortaleza, São Paulo – set./out. de 2000. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag53piva.htm>. Acesso: 07/10/2008.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por VASQUES, Marcos. “Roberto Piva: a vida iluminada pelo verbo.” In: *Agulha Revista de Cultura* n° 69 Fortaleza, São Paulo – mai./jun./jul. de 2009. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag69piva.htm>. Acesso: 04/07/2009.

SILVA, Dora Ferreira. Entrevistada por WEINTRAUB, Fábio. “Este lugar é outro.” In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004.

WILLER, Claudio. Entrevistado por PIVA, Roberto. “Meditações de emergência.” In: *Agulha Revista de Cultura* n° 34 - Fortaleza, São Paulo - maio de 2003. Disponível em: <http://www.revista.agulha.com.br/ag34willer.htm>. Acesso: 15/03/2007.

\_\_\_\_\_. “Anteparos da visão.” In: COHN, Sérgio. (Org.). *Azougue 10 anos*. São Paulo: Azougue, 2004.

\_\_\_\_\_. “A cidade, os poetas, as poesias.” In: CARLOS, Felipe Moisés. FARIA, Álvares Alves de. (Org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000.

\_\_\_\_\_. e MARTINS, Floriano. Entrevistados por FARIA, Álvares Alves de. Intensos assombros: poesia de Claudio Willer & Floriano Martins. In: *Agulha Revista de Cultura* n° 34 - Fortaleza, São Paulo – dez. de 2004. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42faria.htm>. Acesso: 26/03/2008.

\_\_\_\_\_. “A provocação plural.” In: MASSI, Augusto. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.

\_\_\_\_\_. Entrevistado por MARTINS, Floriano. Claudio Willer: evocações de uma unidade do pensamento. In: *Agulha revista de cultura* n° 31 - Fortaleza, São Paulo – dez. de 2002. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42faria.htm>. Acesso: 16/05/2008.

\_\_\_\_\_. *Voltas*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

## 1.6 Documentários

*Assombração urbana com Roberto Piva*. Documentário. 55min. DVD. Série Brasil Imaginário./I DOC TV. Direção: DIOS, Valesca Canabarro. Produção: DIOS, Valesca Canabarro. SP Filmes de São Paulo/ TV Cultura de São Paulo, 2004.

*Uma outra cidade* (São Paulo revisitada por Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Cláudio Willer, Jorge Mautner e Roberto Piva). 58 min. VHS. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: SP Filmes de São Paulo/TV Cultura, 2000.

## 1.7 Manifestos

BEHR, Nicolas. *Geração mimeógrafo*. NAVÉGUS Literatura, Nº 2, Ano I, nov., 1979.

CAMPOS, Augusto; HAROLDO, Campos; DÉCIO, Pignatari. Plano-piloto para a poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

CHAMIE, Mário. POEMA-PRAXIS (manifesto didático). In: *Instauração práxis*. (v. 1). São Paulo: Quíron, 1974.

GULLAR, Ferreira et alii. Manifesto Neoconcreto. In: *Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta*. Fac-Similar da edição 1959. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PIVA, Roberto. Os que viram a carcaça (1962). In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v.1) São Paulo: Globo, 2005.

WILLER, Claudio. Fronteiras e dimensões do grito – manifesto 1964. In: *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976.

\_\_\_\_\_. Postfácio – Manifesto II 1976. In: *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976.

\_\_\_\_\_. VIAGENS 6 QUASE UM MANIFESTO. In: *Jardins da provocação*. São Paulo: Massao Ohno / Roswitha Kempf Editores, 1981.

## 2 Referências Bibliográficas

### 2.1 Abordagens da obra de Roberto Piva:

ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva). In: *Obras reunidas: estranhos sinais de saturno*. (v. 3). São Paulo: 2008.

BORGES, Contador. Poéticas do apocalipse (Cláudio Willer e Roberto Piva). *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, Nº 50, São Paulo: Lemos, set./2001.

FERREIRA, Flávio Frasqueti. Subjetivação de resistências e experimentações corporais na poética de Roberto Piva. *Projeto Prodoc-CAPEs: "Políticas libertadoras, tolerância e experimentações de liberdade – consolidando abordagens de pesquisa em Ciências Sociais"*. Relatório Final de Iniciação Científica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Faculdade de Ciências Sociais. Departamento de Política. São Paulo, 2007.

GALVÃO, Demétrius Gomes. O caos na encruzilhada: as fugas quebradas de Roberto Piva pela cidade de São Paulo. In: RANGEL, Maria do Socorro et al. (Org.). *Entre línguas: movimento e mistura de saberes*. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

KASSAB, Álvaro. Pécora revisita transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva. In: *Jornal da UNICAMPI*. Universidade Estadual de Campinas – 5 a 11 de mar. de 2007.

MOISÉS, Carlos Felipe. Vida experimental. In: *O desconcerto do mundo, do renascimento ao surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2006.



MORAIS, Eliane Robert. Cintilações da noite. In: *Obras reunidas: mala na mão & asas pretas*. (v. 2) São Paulo: Globo, 2006.

NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v. 1) São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. Nota do Organizador. In: *Obras reunidas: mala na mão & asas pretas*. (v. 2) São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. Nota do Organizador. In: *Obras reunidas: estranhos sinais de saturno*. (v. 3). São Paulo: 2008.

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. *Ataques e utopias*. Espaço e corpo na obra de Roberto Piva. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2009.

WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: *Obras reunidas: um estrangeiro na legião*. (v. 1) São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. Introdução à orgia. In: ROBERTO, Piva. *Piazzas*. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980.

\_\_\_\_\_. Histórias subterrâneas. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, n° 50, São Paulo: Lemos, set./2001.

WEINTRAUB, Fábio. A pauliceia paranóica de Piva. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, n° 34, São Paulo: Lemos, mai./2008.

TREVISAN, João Silvério. Arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva). In: *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. O estudo da intertextualidade na poesia contemporânea de Roberto Piva. *Anais do SETA*, v. 2, 2008

## **2.2 Livros e artigos de apoio sobre o período abordado:**

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BEZERRA, Feliciano. *A escritura de Torquato Neto*. São Paulo: Publisher Brasil, 2004.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Augusto. HAROLDO, Campos. DÉCIO, Pignatari. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Destruir a linguagem e explodir com ela: a experiência do cinema marginal em Torquato Neto. In: *Scientia et Spes*, Ano I, Teresina, ICF, 2002.

\_\_\_\_\_. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. Desfamiliarizar o presente e solapar sua certeza: receitas de Michel Foucault para uma escrita subversiva da História. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar et. al (Orgs.). *Histórias: cultura, sociedade, cidades*. Recife: Edições Bagaço, 2005b.

\_\_\_\_\_. A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre “TRISTERESINA”, a cidade subjetiva de Torquato Neto. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. V. 3, Ano III, Nº. 1, 2006. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br). Acessado em: 12/08/2008.

\_\_\_\_\_. Toda palavra guarda uma cilada: Torquato Neto entre a vertigem e a viagem. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. V. 4, Ano IV, Nº. 2, 2007. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br).

\_\_\_\_\_. & MONTEIRO, J. Honório. Fotogramas táticos: o cinema marginal e suas táticas frente às formas dominantes de pensamento. In: VAINFAS, R. & NASCIMENTO, F. Alcides. *História e historiografia*. Recife: Bagaço, 2006b.

\_\_\_\_\_. Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, v. 27, p. 177-194, 2007.

\_\_\_\_\_. *O anjo torto da tropicália*. Nossa História. Ano 02. Nº 14. dez./2004. Conselho de Pesquisa da Biblioteca Nacional.

\_\_\_\_\_. (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

CÍCERO, Antônio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Fac-Similar da edição 1972 Rio de Janeiro: Aeroplano Biblioteca Nacional, 2003.

CHAMIE, Mário. *Instauração práxis*. (v. 1 e 2). São Paulo: Quíron, 1974.

CHAVES, Reginaldo. Sousa; CASTELO BRANCO, Edwar de A. Roberto Piva & o flâneur surreal em Paranoia: uma visão desejante de São Paulo. In: Edwar de Alencar Castelo Branco. (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009, v. 1, p. 164-175.

FAVARETO, Celso F. *Tropicália – alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 1996.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. GONÇALVES, Marco A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LIMA, Denivaldo Mariano de. *Fractais de América entrecortados pelo fogo da invenção: Torquato Neto, Hélio e Cortázar*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2000.

LIMA, Sérgio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (década de 1920 aos dias de hoje). In: LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

OLIEVENSTEIN, Claude; LAPLANTINE, François. *Um olhar francês sobre São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

\_\_\_\_\_. *O que é contracultura?* 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Pescados vivos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTOS, Jair F. dos. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 2000.

SEVCENKO, Nicolau et alii. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2005.

SIMON, Lumna Maria; DANTAS, Vinícius de Ávila. *Poesia concreta: seleção de textos, estudos biográficos, histórico e crítica*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

QUEIROZ, Teresinha. *Juventude anos sessenta no Brasil: modos e modas*. In: *Do singular ao plural*. Recife: Bagaço, 2006.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WEINTRAUB, Fabio. (Org.). *Poesia marginal*. São Paulo: Ática, 2006.

WILLER, Claudio. *Geração beat*. Porto Alegre: L & PM, 2009.

### **2.3 Livros e artigos de apoio teórico e metodológico**

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *A arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: UFRN, 2001.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.

\_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Lisboa: Vega, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ânus solar e outros textos do sol*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

\_\_\_\_\_. *A parte maldita*. Noção de despesa. Lisboa: Fim de Século, 2005.

\_\_\_\_\_. *El Aleluya y otros textos*. Madrid: Alinaza, 1988.

- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas*. (v. 1) São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. O surrealismo. In: *Obras escolhidas*. (v. 1) São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. (v. 3) São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIVAR, Antônio et ali. (Org.). *Alma beat*. Porto Alegre: L & PM, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRUNO, Mário. *Lacan e Deleuze: o trágico em duas faces para além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- BRETON, André. *Entrevistas*. Lisboa: Salamandra, [ s/d ].
- \_\_\_\_\_. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004. (Coleção cidade aberta).
- CHAVES, Reginaldo Sousa. *Linguagem e tempo: a história no labirinto de Jorge Luís Borges*. Monografia. Teresina: UESPI, 2006.
- DALI, Salvador. *Sim ou a Paranoia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Libelo contra a arte moderna*. Porto Alegre: L & PM, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 1, 2, 3, 4, 5). Rio de Janeiro: 34, 1995-1997.
- \_\_\_\_\_. *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim [s/d].

- \_\_\_\_\_. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade: a vontade de saber*. (v. 1). Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_.: o uso dos prazeres. (v. 2). Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e música, pintura e cinema. (v. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- \_\_\_\_\_. Desembaraçar-se da filosofia: sobre literatura. In: *Michel Foucault, entrevistas*. São Paulo: Graal, 2006.
- FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: *Obras psicológicas completas standard*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma topografia espiritual. In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GUATARRI, Félix. Restauração da cidade subjetiva. In: *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Graal, 1992.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- JORGE, Marco A. Coutinho; FERREIRA, Nadiá P. *Lacan: o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- KRIM, Seymour. *Geração beat antologia*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MORAIS, Eliane Robert. *Corpo impossível*. A decomposição da figura humana: de Lautréamont à Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. E todo o resto é literatura. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, N° 50, São Paulo: Lemos, set./2001.
- \_\_\_\_\_. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NASCIMENTO, Flávia. Apresentação. In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. (Os Pensadores) São Paulo: Nova Cultural, 2005.

ONFRAY, Michel. *A política do rebelde*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ORLANDI, Luiz B. L. (Org.) *Diferença*. Campinas: UNICAMPI, 2005.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PASOLINE, Pier Paolo. *Diálogos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PELBART, Pál Pelbart. Cidade, lugar do possível. In: *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PAIVA, Antonio C. S. A política da dobra e cuidado de si ou o Foucault deleuziano. In: DANIEL, Lins (Org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

QUEIROZ, Teresinha. História e literatura. In: *Do singular ao plural*. Recife: Bagaço, 2006.

ROUANET, Sérgio P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set. /nov. 1990, p. 49-75.

RUFINONI, Simone Rossinetti. O desejo a serviço da revolução. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, N° 50, São Paulo: Lemos, set./2001.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.

## 2.4 Obras literárias consultadas

ANDRADE, Mário. Pauliceia desvairada. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte: Livraria Martins, 1980.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *O padre C*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. *Minha mãe*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *O azul do céu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *História de ratos* (Diário de Dianus). Lisboa: Hiena, 1988.

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno e outros escritos*. Porto Alegre: L & PM, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O fazedor*. São Paulo: DIFEL, 1984.
- BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Porto Alegre: L & PM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Alice no país do espelho*. Porto Alegre: L & PM, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Algumas aventuras de Sílvia e Bruno*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CREVEL, René. *O meu corpo e eu*. Lisboa: Hiena, 1995.
- GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L & PM, 2006.
- GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- KEROUAC, Jack. *On the road: pé na estrada*. Porto Alegre: L & PM, 2004.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- LORCA, García. Poeta em Nova York. In: *Antologia poética*. Porto Alegre: L & PM, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. (Obra poética IV). Porto Alegre: L & PM, 2006.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Globo, 2001.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. Poemas escolhidos. A carta ao vidente. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- SACHER-MASOCH. *A vênus das peles*. São Paulo: Hedra, 2008.
- SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

## 2.5 Site

[www.revistaagulha.com.br](http://www.revistaagulha.com.br)