UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

RICARDO MENDES MATTOS

ROBERTO PIVA:
DERIVAS POLÍTICAS, DEVIRES ERÓTICOS & DELÍRIOS MÍSTICOS

SÃO PAULO
2015

.

RICARDO MENDES MATTOS

ROBERTO PIVA:
DERIVAS POLÍTICAS, DEVIRES ERÓTICOS & DELÍRIOS MÍSTICOS
(VERSÃO CORRIGIDA)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Psicologia

Área de Concentração: Psicologia Social

Orientador: Prof. Dr. Arley Andriolo

Instituição Financiadora: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

SÃO PAULO

2015

.

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E A DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação

Biblioteca Dante Moreira Leite

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Mattos, Ricardo Mendes.

Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos e delírios místicos / Ricardo Mendes Mattos; orientador Arley Andriolo. – São Paulo, 2015.

250 f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social e do Trabalho) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Piva, Roberto, 1937-2010 2. Poesia Brasileira Contemporânea 3. Anarquia 4. Libertinagem 5. Psicologia Social da Arte I. Título.

PQ9697-98

.

RICARDO MENDES MATTOS

ROBERTO PIVA:
DERIVAS POLÍTICA, DEVIRES ERÓTICOS & DELÍRIOS MÍSTICOS

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Psicologia

APROVADA: 02 de junho de 2015.

Claudio Willer

Eliane Robert Moraes

Paulo Albertini

Fabio Weintraub

Arley Andriolo
(Orientador)

.

AGRADECIMENTOS

A Arley Andriolo, para quem a experiência da alteridade é muito mais que mera noção filosófica.

A Claudio Willer, cujos esclarecimentos biográficos e bibliográficos sobre a vida e obra de Roberto Piva formam a veia seminal de minha tese.

A Eliane Robert de Moraes pelo pensamento ousado e rigor científico.

Aos membros da banca de defesa da tese, Fabio Weintraub e Paulo Albertini.

Aos integrantes do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte (LAPA), em especial a Cérise Alvarenga.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPES), pelo financiamento da pesquisa.

.

RESUMO

Vivencio a poesia de Roberto Piva em seus devires eróticos, derivas políticas e delírios místicos, a partir de uma leitura livre de *Ode a Fernando Pessoa* (1961), *Piazzas* (1964) e *Coxas: sex-fiction & delírios* (1979). Adoto como método de pesquisa uma experiência sobretudo estética e vertiginosa, inspirada na Psicologia Social da Arte e encharcada da verve delirante que o próprio Roberto Piva sugere para percorrer seus intertextos. Ao ressoar os devires eróticos, envereda-se pelo corpo de garotos delinquentes que abrem a libertinagem em reverberações cósmicas e revolucionárias. Trilhar suas derivas políticas conduz à anarquia no limite extremo da criminalidade, além de tangenciar o engajamento do poeta em movimentos sociais – como o movimento niilista, meios revolucionários da esquerda e iniciativas pioneiras no Brasil na discussão da diversidade sexual e da ecologia. Seus delírios místicos conduzem à volição de um caos que funde arte e vida, eu e outro, experiência incorporada em uma morte ritual que inaugura o renascimento num mundo grávido de sentidos a serem descobertos.

Palavras-chave: Roberto Piva; Poesia Brasileira Contemporânea; Anarquia; Libertinagem; Psicologia Social da Arte.

.

ABSTRACT

I experience the poetry of Roberto Piva in their erotic becomings, drifts politics and mystical deliriums, from a free reading his works Ode to Fernando Pessoa (1961), Piazzas (1964) and Thighs: sex-fiction and deliriums (1979). I adopt as a research method mainly a aesthetic experience, inspired by Brazilian authors of Psychology of Art, soaked of the delirious verve that Roberto Piva suggests to go their intertexts. To resonate erotic becomings is to move through body of delinquent boys who open the libertinage in cosmic and revolutionary reverberations. Walk their drifts politics leads to anarchy in the extreme limit of crime, and the poet's engagement in social movements – such as the nihilistic movement, socialist movement and pioneering initiatives in Brazil in the sexual diversity and ecology. His mystical deliriums lead to volition of a chaos that fuses art and life, self and other, experienced in a ritual death that opens the world of rebirth in a meanings to be discovered.

Keywords: Roberto Piva; Brazilian Contemporary Poetry; Anarchy; Libertinage; Psychology of Art.

.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – *Behemoth and Leviathan*, William Blake..... 63

Figura 2 – *Tentações de Santo Antão*, Hieronymus Bosch..... 66

Figura 3 – *Fanciullo che ride*, Agostino Giovannini..... 72

Figura 4 – *O Jardim das Delícias Terrenas*, Hieronymus Bosch..... 94

Figura 5 – *Prince Namor meets the Octopus-men!*, Marvel Comics..... 102

Figura 6 – *O andrógino antropocósmico*, Maty Vitart..... 212

.

SUMÁRIO

Notas de Acesso..... 09

1 Ode a Fernando Pessoa (1961)..... 13

2 *Piazzas* (1964) 49

3 *Coxas*: sex-fiction & delírios (1979) 152

Referências Bibliográficas

.

Notas de Acesso

1. “Transformar a minha obra em uma tese acadêmica é uma forma de matar sua virulência” – provoca Roberto Piva. Eis mais uma tese acadêmica. É verdade: no mais das vezes, a pesquisa científica captura o incauto; classifica o inaudito; trancafia o vírus na ampola e sugere vacinação. No claustro do conhecido, o inusitado perde suas múltiplas possibilidades de reverberação.

Mas, poderia a tese acadêmica se deixar contagiar pelo vírus? Ou: haveria lugar na ciência para o êxtase poético? O pensamento lógico suportaria as estripulias do pensamento analógico? Não ficaria a causalidade conceitual espantada com o caos imagético? O linguajar polido aguentaria a língua solta?

Trocando em miúdos: é possível uma tese mais “poética”, por assim dizer? De qualquer forma, uma pesquisa em estado de guerra com a ciência. Um paradoxo? Ei-lo. A tese acadêmica pode matar a virulência, mas também proliferar o contágio.

2. Roberto Piva acredita apenas em poesia experimental com vida experimental. A vida em estado poético. Daí seu repúdio à produção literária cerebral e frívola: o escritor de gabinete. Imerso em livros e com o corpo prostrado na poltrona, o escritor cerebral assiste à vida pela estreita fenda de sua janela.

Roberto Piva emprestava de Terence Mckenna e Gordon Wasson a crítica a quem “disseca o verso, mas não conhecem o êxtase”[1]. MacKenna e Wasson: ambos aventureiros e cientistas de plantas alucinógenas – pessoas de êxtase e de estudo. O próprio Roberto Piva era grande estudioso de poetas e filósofos, e ressaltou a potência, inclusive em seus poemas, dos ensaios de Martin Heidegger sobre Georg Trakl ou de Vicente Ferreira da Silva sobre Novalis. Há nesses estudos uma forma de amplificar a força viva da poesia, em vez de matá-la para poder dissecar suas partes.

Em outra ocasião, Roberto Piva parafraseia Friedrich Nietzsche sobre a existência de dois tipos de leitores: aquele que acumula conhecimento enciclopedicamente na cabeça – desprezado pelo poeta; e aquele que entorna a leitura nas veias, torna vivo o lido. Sei bem o que

[1] PIVA, Roberto. poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1997/2009. p. 112-113.

.

é vibrar o verso na veia, mas também lia em Nietzsche, nesta mesma passagem: "Aquele que escreve com sangue e máximas não quer ser lido, mas aprendido de cor"[2].

Não serei o primeiro a falar dessa faceta da poesia de Piva, a um só tempo radicalmente vivida e fortemente erudita. Assim, uma pesquisa científica que pretenda penetrar na poesia de Roberto Piva a partir de sua própria proposta deve poder vivê-la poeticamente; experimentá-la corporalmente; trazê-la na corrente sanguínea, jorrando em carne viva. Mas também acompanhar suas rebuscadas citações e incorporações da criação de outros poetas e pensadores.

O êxtase e o estudo na pesquisa científica: é possível?

3. Encontrei nas sugestões de Frayze-Pereira uma fresta científica para se enveredar na poesia de Piva. Ao discorrer sobre os caminhos metodológicos nos estudos em Psicologia da Arte, o autor encoraja a se mergulhar na obra e sentir seus efeitos no corpo, encontrando aí seu sentido. Ressalta os perigos dessa "força desnorteante da arte" como um "campo abissal" que acompanha "o risco da vertigem e o da perda de pontos fixos"[3]. Em suma, sugere ao pesquisador se deixar "guiar pela obra", pois ela própria indica o trabalho criativo da pesquisa.

O método como uma experiência estética, antes de científica; uma experiência erótica – acrescento. Mas também mítica.

Mikel Dufrenne, em seu clássico estudo sobre o estado de vida poético, convida a psicologia para contribuir na compreensão dos processos de criação artística, mas sinaliza: deve ser uma "Psicologia mítica", pois penetra por dentro os mitos do poeta e de sua criação. Ou seja, não uma ciência com a pretensão de desbancar e explicar logicamente, mas uma ciência que incorpora esse modo fantasioso do poeta experimentar o mundo. E, ainda: "Mas ao dar privilégio ao ser poético do poeta, o mito não nos mistifica: ele presta à arte uma homenagem que lhe é devida. Essa psicologia é talvez sumária ou fantasista, mas ao menos se esforça por fazer justiça a seu objeto"[4]. Tomar a poesia de Roberto Piva a partir de seus mitos e, quem sabe, tomar o próprio poeta como mito.

Eis as dicas metodológicas que me inspiraram a mergulhar corporalmente na poesia de Roberto Piva, numa experiência estética e erótica, encarnando inclusive sua ebulição mítica. Assim, infectado, sua virulência parece ganhar potência.

---

[2] NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** (Mário da Silva, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1883-85/2010. p. 66.

[3] FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. A Psicologia entre as artes: a questão do pensamento sensível. Em: PATTO, Maria Helena Souza; FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Pensamento cruel – Humanidade e Ciências Humanas**: há lugar para a Psicologia? São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007. p. 273.

[4] DUFRENNE, Mikel. **O poético**. (Luiz Arthur Nunes e Ângelo Ricci, trad.) Porto Alegre: Globo, 1969. p. 121.

.

4. Experimentei a poesia de Roberto Piva por dentro, ou seja, percorrendo as próprias referências que o poeta deixa no texto. Em epígrafes, menções ou apropriações mais ou menos explícitas, a poesia de Roberto Piva abre as próprias vias para sua compreensão. É um texto arejado, cujas fendas lançam para outras leituras com grandes possibilidades de articulação.

Ao penetrar pelas pistas intertextuais, inspirei-me na micro-história de Carlo Ginzburg[5] e sua proposta de seguir os indícios de maneira mais ou menos instintiva, a exemplo do caçador ao buscar os vestígios de sua presa em ínfimos sinais – ou como o xamã, na viagem extática de cura.

Por outro lado, a aposta radical de Roberto Piva em uma poesia vivida convida a resvalar em alguns momentos da vida do poeta. É aí que se percebe sua radicalidade: a maneira como incorporou uma poética indissociável do contexto histórico de sua produção, especialmente em suas vicissitudes políticas e atmosfera cultural.

No mais, escrevi com letras garrafais em minha mesa de estudos, a seguinte passagem: "Vê-se que delirar não implica perda da precisão da leitura: ao contrário, corresponde à percepção mais aguda do texto"[6]. Trata-se de um comentário de Claudio Willer sobre o modo como Roberto Piva encarnava a poesia de Jorge de Lima, a partir de associações inusitadas e alucinadas que, no final das contas, penetravam profundamente em sua verve criativa.

Enfim, até no método da pesquisa procurei encarnar a poética de Roberto Piva, não apenas na maneira experimental da poesia vivida e nas referências contidas no texto, mas também na forma delirante de penetrar na criação poética.

5. Em minha vivência da poesia de Roberto Piva, salientei como objeto de estudo a fusão entre arte e vida no corpo do poeta, especialmente em suas ressonâncias míticas, eróticas e políticas. Esses três focos da pesquisa foram experimentados em três obras do poeta: *Ode a Fernando Pessoa* (1961), *Piazzas* (1964) e *Coxas* (1979). A *Ode*, a primeira publicação individual do poeta, escancara um dos traços mais marcantes de sua obra: fusão entre poesia e vida, imaginário e real. Em *Piazzas* a poesia de Piva ganha uma dimensão mística e visionária, com um *Postfácio* fundamental pelas primeiras formulações de sua poética. Por fim, *Coxas* entorna o amor a dois em orgia coletiva, crivada no contexto cruel da ditadura brasileira. A fascinação em torno de *Paranóia* (1963) já rende grande fortuna crítica, da mesma forma que sua poesia

---

[5] GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Em: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais:** Morfologia e História. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. pp. 143-179.

[6] WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. Em: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2005. p. 177.

.

considerada “xamânica” – de *Ciclones* (1997) e *Estranhos Sinais de Saturno* (2008). Contudo, obras como *Piazzas* (1964), *Abra os olhos e diga Ah!* (1976), *Coxas* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981) e *Quizumba* (1983) ainda carecem de aprofundamento crítico. Roberto Piva criou obra muito diversa e complexa: o furor em torno de algumas criações não pode ofuscar a potência do conjunto. Daí a escolha por obras de Roberto Piva seminais para a compreensão de sua aventura poética , mas que ainda não foram alvo de análise mais detalhada.

Assim, o primeiro capítulo traz uma leitura livre de *Ode a Fernando Pessoa* que aponta para a aposta radical de Roberto Piva em viver poeticamente. Observo a incorporação de vozes alheias como mote de uma forma de criação pautada na possessão: seja de versos ou de modos de vida subversivos, emprestados especialmente de Walt Whitman, Álvaro de Campos, Mário de Andrade e Allen Ginsberg. A veia libertária dessa poesia experimentada nas ruas da cidade de São Paulo se insurge contra a moralidade burguesa e sua apologia ao progresso industrial – tão típica da época.

O capítulo dedicado a *Piazzas* mergulha nas águas míticas de Atlântida para fluir o amor mágico que lança a criação do cosmos. O teor iniciático e o tom hermético deste erotismo sagrado encontra seu símile histórico na formulação de uma poética corporal identificada ao ato sexual, cuja revolta política culmina em uma “libertação psicológica & total”. Poucos meses após o golpe militar de 1964, o poeta denuncia torturas policiais de maneira extremamente audaz, assemelhando o Estado brasileiro aos fascismos e nazismos.

Por fim, o derradeiro capítulo encontra a ebulição do processo de redemocratização do país na obra *Coxas*. Persiste a aposta no potencial revolucionário da sexualidade juvenil, sustentada em uma mesma tensão entre o mítico e o histórico. Tal tensão se reflete em experimentações literárias que mesclam poesia e prosa, tendo seu ápice na transgressão do acordo tácito que separa poeta e leitor, literatura e vida. No âmbito político, *Coxas* deixa entrever o engajamento de Roberto Piva em movimentos ligados à esquerda revolucionária, além de iniciativas pioneiras nas discussões sobre ecologia e diversidade sexual. O poeta radicaliza sua política libertária e libertina em conluio com Marques de Sade e William Burroughs, acentuando a perspectiva histórica da erótica licenciosa.

6. Por fim, há uma aposta no aforismo – gênero literário mais próximo da poesia. Seja porque o aforismo possui uma feição fragmentária adequada à escrita inspirada pelo fluxo instantâneo de associações livres; seja porque convida a rasgos poéticos comuns em um texto que procura refletir suas fontes de pesquisa na própria redação da tese. No mais, há um filósofo com alma menádica que dá boas marteladas com aforismos.

.

1. *Ode a Fernando Pessoa (1961)*

> Sou poeta não por escrever ou declamar poesias,
> mas por vivê-las.
>
> Antonin Artaud

1. Numa tarde de 1961, dois poetas conversavam na oficina gráfica de seu editor. Na Rua Vergueiro, número 688, funcionava não apenas uma editora: era um ponto de encontro de jovens artistas que trocavam ideias sobre poesia, cinema ou artes plásticas. Massao Ohno, o editor, interessava-se por difundir as revoltas e as angústias desses jovens escritores, em meio aos dilemas de seu contexto histórico. Esses jovens não se enquadravam nas escolas literárias daquele período, nem tampouco tinham acesso às grandes editoras para divulgarem suas produções.

Em meio à impressão de algum material para cursinho pré-vestibular, o editor pergunta aos dois poetas, que ali estavam por puro acaso - Carlos Felipe Moisés e Roberto Piva - se tinham algum poema longo, pois sobraram algumas tiras de papel que poderiam ser reaproveitadas. Assim, foram publicadas as "tripas poéticas", como Piva gostava de chama-las: sua *Ode a Fernando Pessoa* e *O signo e a aparição*, de seu amigo. Haviam combinado que os poetas venderiam o material e dividiriam a quantia com o editor. No final das contas, deixavam os materiais nos bares e as pessoas pegavam, mas não pagavam. Não rendeu nenhuma grana, mas a *Ode* entra para história como a primeira publicação individual de Roberto Piva.

Ode a Fernando Pessoa inicia uma grande ruptura com a tradição literária brasileira, consolidada com a publicação de *Paranóia* (1963). Longe do poeta soterrado em livros em seu gabinete, a *Ode* respira poesia na brisa. As criações cerebrais e solitárias se arrepiam com uma poesia feita em bando, no ritmo do improviso. O labor concreto do poema-objeto dá lugar à poesia inconsequente que escorre indômita na madrugada.

Os "tenebrosos vagabundos de São Paulo" aliciam Fernando Pessoa para um passeio excitante pelas ruas da cidade. Nos volteios das sensações volvem orgias, crimes & drogas. Todo o mundo obscuro da madrugada, com sua trupe de pederastas & putas. Os garotos iletrados vadiando nos parques, as meninas fugidas de casa & estranhos descabelados com gestos bailarinos. Os subterrâneos da vida subversiva.

É poesia vivida sem vergonha. É língua solta sem rodeios. É poesia experimental encharcada de vida experimental. Nessa vibração, pretendo vivenciar a *Ode a Fernando Pessoa*.

.

Tendo como fonte a fusão entre arte e vida, a *Ode* é poesia vivenciada em grupo. Esta experiência coletiva está presente na produção do texto com a incorporação das aventuras do grupo de amigos e suas leituras grupais. É o poeta possesso, encarnando vozes estrangeiras num verso aberto e polissêmico.

Desde seu primeiro verso, *Ode* estabelece um diálogo com os tempos heroicos do modernismo brasileiro, seja numa apropriação gozoza da antropofagia, seja numa retomada erótica da poesia e da vida de Mário de Andrade. Pelo tom satírico e ácido com o qual questiona a modernização industrial da cidade de São Paulo e sua triste burguesia, Roberto Piva atualiza o legado crítico destes poetas modernos. Porém, a *Ode* dá pistas de uma crítica ao próprio contexto cultural de apropriação do modernismo brasileiro, pois satiriza a institucionalização do movimento modernista pelo Estado e pelas escolinhas literárias – como forma de conter a virulência de seu legado.

A atualização do movimento modernista se dá também em um de suas mais importantes heranças, aquela que Mário de Andrade denominou como "a atualização da inteligência artística brasileira"[7]. Nesta tripa poética ocorre a primeira aparição da chamada poesia *beat* no Brasil. Com ela, Roberto Piva e seus amigos fazem soprar de forma inédita os ventos da contracultura em solo pátrio, ventos que estufam as velas das furiosas naus dos piratas de Álvaro de Campos. Atento as forças de seu contexto histórico, com atuação política crítica à industrialização e em sintonia com as produções literárias estrangeiras, pode-se bem aproximar a aventura de Roberto Piva dessa noção de atualização da inteligência artística, mencionada por Mário de Andrade.

É esse o conluio poético de Piva: encarna o corpo elétrico de Walt Whitman, com toda a corrente potencializada por sua travessia nos corpos de Mário de Andrade e Álvaro de Campos, além de Allen Ginsberg. Daí sua descarga potente, seu curto-circuito, seu choque.

Vejamos alguns trechos do longo poema...

> O rádio toca Stravinsky para homens surdos e eu recomponho na minha
> [imaginação
> a tua triste vida passada em Lisboa.
> Ó Mestre da plenitude da Vida cavalgada em Emoções,
> Eu e meus amigos te saudamos!
> Onde estás sentido 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 de meus dias e noites,
> A ti, que escutaste tudo quanto se passou no universo,

[7] ANDRADE, Mário. O movimento modernista. Em: **Aspectos da literatura brasileira.** 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1942/2002. p. 242.

.

Grande Aventureiro do Desconhecido, o canto que me ensinaste foi de [libertação.
Quando leio teus poemas, alastra-se pela minh'alma dentro um comichão de saudade da Grande Vida,
Da Grande Vida batida de sol dos trópicos,
Da Grande Vida de aventuras marítimas salpicada de crimes,
Da grande vida dos piratas, Césares do Mar Antigo.
Teus poemas são gritos alegres de Posse,
Vibração nascida com o Mundo, diálogos contínuos com a Morte,
Amor feito a 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.

Quero que venhas compartilhar conosco as orgias da meia-noite, queremos ser para ti mais do que para o resto do mundo.
Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta [noite?
Que paisagens são estas?
Quem são estes descabelados com gestos de bailarinos?

[...]

Ah, vamos girar juntos pela cidade, não importa o que faças 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 passamos por eles nas ruas, amar os pederastas pelo simples prazer de traí-los depois,
Amar livremente mulheres, adolescentes, desobedecer integralmente uma [ordem por cumprir, uma orgia insaciável e insaciada de todos os propósitos-Sombra.
Em mim e em Ti todos os ritmos da alma humana, todos os risos, todos os [olhares, todos os passos, os crimes, as fugas,
Todos os êxtases sentidos de uma vez,
Todas as vidas vividas num minuto Completo e Eterno,
Eu e Tu, Toda a Vida![8]

2. Roberto Piva começa recompondo na imaginação a vida de Álvaro de Campos. Lê seus poemas e a letra se alastra em sua alma. Os versos penetram no corpo e embebem seus passos. Logo, o próprio Álvaro de Campos paira como presença imanente respirada na brisa. Não tarda para que o poeta lisboeta se materialize e caminhe junto com Roberto Piva e seus amigos, noite afora. É como um parto: o poema vai transbordando das páginas abertas do livro e ganhando

[8] PIVA, Roberto. Ode a Fernando Pessoa. Em: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1961/2005. pp. 20-22.

.

corpo. O poeta, o poema e o leitor vão se mesclando numa mesma força pungente. Já não há mais distância entre o lido e o vivido, entre imaginação e realidade. Como esta verve do verbo reverbera assim na vida?

Roberto Piva e seus amigos experimentavam a poesia com muita intensidade. A palavra irradiava sensações. Era a palavra cantada e sua vibração mágica. Um exemplo: numa noite de 1961, Roberto Piva recebeu em seu apartamento os amigos Claudio Willer, Paulo Del Grecco e Luiz Roberto Salinas Fortes. Excitados, leram aos berros, num só fôlego, a Ode Marítima, de Álvaro de Campos. Outras vezes essas leituras coletivas eram feitas em espaços públicos, principalmente em bares. Em seu livro *Quizumba*, o poeta menciona, ainda, uma lembrança da leitura de "Ode Marítima em ritmo de Spansule"[9]. O furor do grupo adicionava grande potência ao poema, que ecoava fisicamente na vibração da voz. O uso de bebidas e anfetaminas (como o Spansule) pode aumentar ainda mais essa pulsação sensitiva da recitação. A leitura alucina.

Não meramente os sentidos escritos no verso, mas as sensações inscritas no corpo. É de se pensar o quanto esse contágio coletivo da poesia não compunha um campo ritual. Essa sensação da palavra como força viva tem um paralelo significativo na experiência mítica com a linguagem. No desconcertante *O Mundo como Função de Musas*[10], Jaa Torrano discorre exatamente sobre esta experiência arcaica com a linguagem, na aurora da atividade poética. Num período anterior à escrita, a oralidade da palavra cantada prolifera todo seu poder encantatório. É o poder de materializar as forças mágicas presentes no canto, não havendo distinção ou sucessão entre aquilo que se nomeia e a coisa nomeada. Estamos muito distantes da palavra escrita como mera abstração, aparentemente descolada do mundo sensual. A linguagem arcaica não representa o ausente, numa atividade racional, mas apresenta a presença, numa encarnação corporal. A palavra como potência encantada funda o real e o enche de sentido.

É relação mágica com a palavra. Os rituais religiosos trazem-na de forma bem explícita. O pajé murmura um canto de pássaro e está ele dançando um voo. A evocação inicial de muitos rituais afro-brasileiros começa por pronunciar a palavra que anuncia a encarnação da força invocada. Essa força vibra no corpo possesso a variedade das manifestações – todas as conjugações desse verbo incorporado. Na *Ode a Fernando Pessoa*, a leitura do poema

---

[9] PIVA, Roberto. Quizumba. Em: PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas** – obras reunidas volume II (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1983/2006. p. 122.

[10] TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. Em: Hesíodo. **Teogonia.** São Paulo: Iluminuras, 2003. pp. 13-102.

.

transporta o próprio Álvaro de Campos como presença física, concomitante ao verso evocado. As palavras ganham corpo e dançam na vida.

Roberto Piva e seus amigos vivenciam a poesia com a força que tinha em sua origem mítica – como fazia Antonin Artaud. As obras completas do poeta francês eram lidas concomitantemente à sua publicação pela editora parisiense Gallimard – Piva comentaria o quanto foi das leituras que mais o influenciou no início da década de 1960. Entre os Tarahumaras no México, Artaud ficou surpreso com as feições de um índio quando o ouvira pronunciar a palavra Ciguri – nome de uma divindade local. Sua face derreteu em terror. Falar a palavra era tornar a força do sagrado presente. E o tarahumara incorporava aquela presença que o transmutava em outro. Aí a crueldade. Artaud chamou isso de "incubação fulgurante imediata"[11], pois, na face do índio, havia o próprio sentido do sagrado. Surpreendeu-se com essa outra experiência de corpo. Não o corpo cartesiano da tradição europeia: desconfiado dos sentidos, confinado nas paredes da pele como moradia privativa de um ego soberano. Mas um corpo poroso, dissolvido no espaço e permeável às forças estrangeiras. Cria-se aqui uma tensão com os conceitos ocidentais do corpo-mundo, dentro-fora, eu-outro, sujeito-objeto e similares. Um corpo que não abriga a "consciência" perde a substância. Vira verbo, verve: devir.

É dessa potência a vida poética em Roberto Piva. É poesia de possessão: encarna o diverso e exprime suas forças nos próprios gestos. O êxtase leva o sujeito para fora de si e lhe permite emprestar o corpo para experimentar outras formas de vida. A partir daí se vertem delírios – como os poetas gregos arcaicos entregues ao entusiasmo. É assim que Álvaro de Campos caminha ao lado dos "tenebrosos vagabundos de São Paulo". Caminha a seu lado corporalmente. Não como individualidade, mas de corpo presente. Presença encarnada no outro. Logo ele, Álvaro de Campos, um "ente-de-letras"! Logo ele, um devir poético intempestivo que assaltava Fernando Pessoa nas noites insones! Logo Fernando Pessoa que entendia a arte como esse jogo de forças! As forças atravessam informes a vida, a despeito do controle, a despeito do indivíduo.

Carrega-se o poema na alma. Respira-se sua força na brisa. Vive-se poeticamente: o corpo emprestado ao verbo poético dá vida à poesia ao mesmo tempo em que torna a vida poética.

3. Roberto Piva não apenas incorpora a força da poesia, mas é, ele próprio, a encarnação de personagens literários. A fusão entre arte e vida encontra aí uma expressão extrema.

---

[11] ARTAUD, Antonin. Les Tarahumaras. Em: **Ouvres Complètes, vol. IX.** Paris: Gallimard, 1971. p. 16.

.

Naquele ano de 1961, Roberto Piva concluía um curso de três anos sobre a *Comédia*, de Dante Alighieri – ministrado por Edoardo Bizarri, no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Cada ano foi dedicado a uma das partes da grande obra do poeta florentino. A partir desse curso, Roberto Piva decide ser poeta, como conta a Floriano Martins:

> Eu não tinha nenhum interesse em ser poeta. Eu queria ser gângster. Então eu andava pelas ruas de São Paulo, armado de revólver, com capa, imitando os filmes de gângster americanos, Humphrey Bogart etc. O problema é que eu não consegui ser gângster. Então acabei escrevendo poesia, que é uma forma de incentivar o gangsterismo [...] Eu talvez não seja nada mais do que um personagem do *Inferno* de Dante, que saltou fora da obra para deixar a realidade em completa desordem[12].

Roberto Piva vivencia uma poética da desordem. Não somente a confusão entre arte e vida, eu e outro; mas também uma vivência da desordem cotidiana que encontra seu paralelo na atividade criminosa. Daí a fascinação por esses malandros medievais habitantes dos círculos infernais, com toda a variedade de crimes. São esses os encostos do poeta pelas ruas de São Paulo. Dante, perdido na floresta sombria, materializou como guia e Mestre o poeta latino Virgílio. Roberto Piva traz Álvaro de Campos como "mestre", aquele que perdeu a civilidade entre os piratas mais cruéis. Virgílio faz as vezes de mistagogo na jornada iniciática de Dante das trevas à luz – como em seu livro clássico, quando Eneias é conduzido aos infernos para ser iniciado nos mistérios por seu próprio pai, Anquises, e pela Sibila de Cumas. Álvaro de Campos acompanha Roberto Piva em uma jornada infernal – mas não aspiram à luz & caminham entre as sombras.

Assim, o último verso da *Ode* é: "Realizarei todos os teus poemas, imaginando como eu seria feliz se pudesse estar contigo e ser tua Sombra". Roberto Piva parece salientar a atividade poética não apenas restrita à composição de versos, mas à realização do poema. O processo de vida poética é aquele em que se funde aos versos e se funda como poeta. Como em Antonin Artaud: "Sou poeta ou ator não por escrever ou declamar poesias, mas por vivê-las". Nessa mesma carta de Rodez[13], Momo vivencia a poesia para ver vibrar nos "corpos" de homens e mulheres sua "materialização corporal e real"; para ver liberada toda a "energia sexual". Exatamente com essa carta de Artaud, Roberto Piva dialogaria nos manifestos de 1962. Para ambos, ser poeta é, antes de tudo, viver poeticamente. Eis o eco de outro louco: Holderlin

---

[12] MARTINS, Floriano. *Roberto Piva: o banquete do poeta*. Em: **O começo da busca**: o surrealismo na poesia da América Latina. São Paulo: Escrituras, 2001. (Coleção Ensaios Transversais). p. 241-242.

[13] ARTAUD, Antonin. Lettres de Rodez. Em: **Oeuvres completes**, v. IX. Paris: Gallimard, 1945/1979. pp. 161-198.

.

e seu "Só poeticamente se pode viver" – este verso que José Mariano Carneiro da Cunha conclama, na apresentação da *Antologia dos Novíssimos*[14], como característica daqueles jovens poetas revolucionários reunidos na obra (Roberto Piva dentre eles).

Trata-se de pôr o poema em prática e fazer poesia contra literatura – entendida como mero ofício do escritor. Eis os motes surreais: Roberto Piva, como Antonin Artaud, leva até as últimas consequências essa experiência com o maravilhoso. Uma experiência similar à daquele castelo em que André Breton confabula com toda a corja do movimento surrealista: um castelo onde todos são senhores de si mesmos e exprimem gestos na extensão dos desejos. Nessa força da imaginação poética, André Breton cria seu castelo e nele vive na possibilidade de criar sua própria realidade. É enfático: "*Quando lá estamos,* vivemos, realmente, de nossas fantasias". Esse estado de espírito em que o real e o imaginário se fundem é o surreal. A isso Breton, ainda nesse Manifesto do Surrealismo de 1924, denomina como: "*praticar* a poesia"[15].

Roberto Piva e seus amigos caminham nas ruas da cidade de São Paulo imbuídos desse mesmo ímpeto. A torrente dos desejos cria por si própria a realidade em que habita. Poderiam dizer, como sugere Breton no manifesto, que é "mentira poética": todos sabem que Álvaro de Campos, heterônimo inventado por Fernando Pessoa, jamais existiu de fato e que, mesmo o poeta lisboeta, já havia morrido em 1935. Essa é a realidade que todos partilham. Não é nessa ditadura do real em que vivem esses poetas. Em suas andanças, Álvaro de Campos estava realmente lá – lá onde se vive das fantasias e se é senhor de sua realidade.

4. A vida poética de Roberto Piva foi vivenciar poemas, mas também compô-los. Não são criações alheias a estas leituras. Um depoimento do poeta Antonio Fernando de Franceschi destaca a importância das leituras coletivas na formação daquele grupo: "De repente, essas leituras entravam em nossa corrente sanguínea, e ficavam guardadas num compartimento qualquer que nunca mais se apaga da memória"[16]. É forte essa imagem dos versos circulando no corpo pelas veias. Os poemas reverberavam na carne com toda sua musicalidade, seu ritmo, suas imagens. Às vezes mesmo suas palavras habitavam um turbilhão do corpo abrindo fendas e levando a criações poéticas.

---

[14] CUNHA, José Mariano Carneiro da. Apresentação. Em: OHNO, Massao (org.) **Antologia dos Novíssimos** (Coleção dos Novíssimos, vol.09). São Paulo: Massao Ohno, 1961. pp. 5-6.
[15] BRETON, André. Manifesto do Surrealismo (1924). Em: _____. **Manifestos do Surrealismo**. (Sergio Pachá, trad.) Rio de Janeiro: Nau, 2001. p. 32-33.
[16] COHN, Sergio (org.). **Azougue 10 anos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. p. 36.

.

Retomemos o trecho da *Ode* transcrito acima, pois a materialização de Álvaro de Campos nas ruas de São Paulo tem paralelo imediato na aparição de outro poeta em *Um Supermercado da Califórnia*:

> 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.
>
> Em 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 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 grandes corredores com nosso passo solitário, provando alcachofras, pegando cada um dos petiscos gelados, sem nunca passar pelo caixa.
>
> Aonde vamos, Walt Whitman? As portas se fecharão em uma hora. Que caminhos aponta tua barba esta noite?
>
> (Toco teu livro e sonho com nossa odisseia no supermercado e me sinto absurdo.)[17].

Allen Ginsberg: eis outro poeta possesso. Lia ele um trecho de Willian Blake quando foi tomado por um êxtase e ouviu a voz do próprio poeta inglês recitando o poema. Nessa outra aparição visionária, transcrita acima, Ginsberg estava caminhando à noite pelas ruas e pensando em Whitman, sonhando com seus poemas. Logo, entra em um supermercado e o vê, paquerando garotos. Caminham juntos e experimentam de tudo "sem nunca passar pelo caixa". A presença de Whitman no poema de Ginsberg é semelhante à de Campos em Roberto Piva. Ambos começam pensando/imaginando a vida dos poetas e recordando seus poemas, e logo o poeta mencionado se faz presente. As marcas intertextuais não deixam dúvidas: a interrogação final de Ginsberg ("Que caminhos aponta tua barba esta noite?") é a mesma de Piva ("...em que direção aponta tua loucura esta noite?").

Essa menção a Ginsberg é a primeira presença da chamada poesia *beat* no Brasil. Mais do que intertextos pontuais, Roberto Piva traz toda a força dessa poesia em sua característica mais potente: escreve-se aquilo que se vive. Não há distância entre o sujeito lírico e o sujeito

---

[17] GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. (Claudio Willer, trad.). Porto Alegre: L&PM, 2005. pp. 49-50 (Coleção LP&M Pocket, vol. 188).

.

histórico; entre a arte e a vida. Não há segredo: ou se fala de uma vida pulsante que é, ela própria, uma obra de arte em movimento – daí ser transcrita crua no poema – ou se cala. A *Ode* traz as peripécias vivenciadas pela turma de amigos de Piva (as orgias, as madrugadas caminhadas nos becos, os assaltos, etc.) como faz Allen Ginsberg em seu *Howl* (Uivo) – uma das obras máximas da *beat*.

Essa poesia de ruptura abre brechas na vida e no verbo. Essa poesia escandaliza: sem vergonha, desbocada e transgressora. É por essa vivência poética subversiva que *Ode a Fernando Pessoa* se destaca da produção literária de sua época, como aponta Claudio Willer:

> A 'Ode a Fernando Pessoa'... foi o primeiro dos poemas de ruptura, com um verso mais solto, com um distanciamento mais evidente em relação ao que se escrevia na época, o que seria chamado de poesia jovem da época, em que todo mundo escrevia meio parecido, era um pouquinho de pós-simbolismo, um pouquinho de poesia metafísica, uma forte influência daquele tipo de epifania rilkeana, uma poesia meio mística[18].

Ode destoa mesmo de muitos dos primeiros poemas de Piva publicados na *Antologia dos Novíssimos* – poemas similares à breve definição de Willer sobre a poesia jovem da época. Mas há outra diferença que me parece fundamental: a *Ode* é poesia feita em bando. A todo momento, o poeta se refere a si e a seus amigos ("Eu e meus amigos te saudamos!" "Sempre levo teus poemas na alma e todos os meus amigos fazem o mesmo. [...] Tu estás conosco"). O poeta solitário e observador dos primeiros poemas, agora está em grupo - e em ação. E não apenas o grupo de amigos, mas todo um conluio de poetas é por ele encarnado. Essa poesia vivida e feita por muitos é uma das marcas da *Ode*.

A vivência dos poemas alheios inclui não apenas seus comportamentos e seus ânimos, mas também seus ritmos, suas imagens, suas fabulações – e mesmo alguns de seus versos.

Nessa característica da criação poética, Roberto Piva também incorpora versos alheios tanto quanto na vida os poetas são incorporados. Se, no âmbito da identidade pessoal, a poesia estilhaça o indivíduo (no sentido de indivisível), a partir da possessão de outras forças; cai também por terra o mito do criador individual, pois é uma poesia que incorpora várias vozes. A possessão é polissemia: o corpo em transe a pronunciar vozes de outrem.

Nesse contexto se pode pensar o tão debatido tema da "intertextualidade" em Roberto Piva. Repito: é uma relação visceral, antes de textual. Os intertextos em Roberto Piva não

---

[18] COHN, Sergio (org.). **Azougue 10 anos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. p. 80.

.

operam como artifício de um fazer poético deliberado e consciente – como sugere Veronese[19]. Essa poesia de caso pensado, por um poeta douto com o traseiro grudado no gabinete, não é aquela praticada por Roberto Piva. Quando cita propositadamente um autor, fá-lo em epígrafes – com as devidas aspas e menção da fonte. No mais das vezes, é "poesia feita por todos" – como o famoso verso de Lautreamont. Mas Piva não inverte sentidos propositalmente como se vê na poesia de Ducasse. Se os intertextos surgem por estarem na corrente sanguínea ou em algum compartimento da memória – ou mesmo se operam via inconsciente como acredita Claudio Willer[20] –, não se sabe. Mas, se o próprio poeta era a encarnação de personagens, o que dizer de seus versos?

Roberto Piva era um leitor insaciável. Era comum receber uma ligação dele, entusiasmado, recomendando leituras aos amigos ou lendo seus trechos prediletos. Era comum encontrá-lo na rua com um livro debaixo do braço – e não tardava para que lesse algumas passagens e as comentasse. Outras vezes, Roberto Piva recitava longos trechos de poemas que havia memorizado. A *Comédia* de Dante, por exemplo, era cantada na própria língua original – com todos seus rebuscados maneirismos medievais.

Os reflexos dessas leituras deixam nítidos rastros em sua criação. Mas surgem espontaneamente por um poeta em êxtase. É poesia do delírio e, como tal, transpassa um sujeito fora de si e aberto aos atravessamentos de outras vozes.

Roberto Piva se põe a realizar os poemas de Álvaro de Campos e materializa o próprio poeta em suas andanças pela cidade. Traz como encosto um bando de criminosos do Inferno de Dante, sendo ele próprio um desses personagens. Esse verbo entornado na vida entra num fluxo de renovação quando atualizado pela vivência de Roberto Piva e seus amigos. Eis que esse verbo tornado vida entorna em versos, pois a criação poética narra de forma delirante as experiências reais do grupo de amigos. É essa vivência o ponto nevrálgico do qual irradia toda a vida poética de Piva, aquele que só acredita em "poeta experimental que tenha vida experimental".

---

[19] VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. **A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva**. 252 fl. Dissertação (mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – Campinas, 2009.

[20] WILLER, Claudio. Roberto Piva e a poesia. **Revista Triplov** de Artes, Religiões e Ciências, n. 2, 2010. Disponível em: http://novaserie.revista.triplov.com/numero_02/claudio_willer/index.html . Neste texto, Willer lança mão dos estudos de Michael Rifatterre, especialmente de sua afirmação de que o inconsciente é intertextual, para analisar as apropriações espontâneas que Roberto Piva faz de outros poetas.

.

5. A *Ode* não incorpora apenas a homenagem de Ginsberg a Whitman, mas também observa como este último está presente em Álvaro de Campos. Assim, de certo modo, a *Ode a Fernando Pessoa* incorpora uma poética que irradia a partir de Walt Whitman. Por que cargas d'água é sempre esse bardo que salta das páginas e se faz presente nestes poemas?

Roberto Piva dá uma dica:

> Resumirei para Ti a minha história:
> Venho aos trambolhões pelos séculos,
> Encarno todos os fora-da-lei e todos os desajustados,
> Não existe um gângster juvenil preso por roubo e nenhum louco sexual [que eu
> não acompanhe para ser julgado e condenado;[21]

Estes versos da *Ode* colocam o poeta como encarnação de todos os fora-da-lei pelos séculos a fora. Não é apenas uma encarnação do outro distante espacialmente, mas também temporalmente. O poeta evade o aqui-agora da experiência individual e vadia pelos séculos, transando toda sorte de desordeiros. Dentre eles, certamente está Walt Whitman. Vejamos dois trechos longos de sua *Canção de mim mesmo* (1855) para poder tocar essa poética:

> Walt Whitman, americano, um bronco, um cosmos,
> Agitado corpulento e sensual . . . . comendo e bebendo e procriando,
> Nada sentimental ...alguém que não se põe acima de outros homens e mulheres
> nem deles se afasta . . . . nem modesto nem imodesto
>
> Arranquem os trincos das portas !
> Arranquem as próprias portas dos batentes !
>
> Quem degrada uma pessoa me degrada. . . . e tudo o que se diz ou se faz no
> fim volta pra mim,
> E o que eu faça ou diga volta pra mim,
> A inspiração surgindo e surgindo de mim . . . . por mim a corrente e o índice.
>
> Pronuncio a senha primeva . . . . dou o sinal da democracia ;
> Por Deus! Não aceito nada que não possa devolver aos demais nos mesmos termos.
>
> Por mim passam muitas vozes mudas há tanto tempo,
> Vozes das intermináveis gerações de escravos,
> Vozes das prostitutas e pessoas deformadas,
> Vozes dos doentes e desesperados e dos ladrões e anões,
> Vozes dos ciclos de preparação e acreção,
> E dos fios que conectam as estrelas – e do útero e do sêmen paterno,
> E dos direitos dos que são oprimidos pelos outros,
> Dos deformados e insignificantes e tontos e imbecis e desprezados,
> Do fog no ar e besouros rolando bolas de bosta.

[21] PIVA, Roberto. **Ode a Fernando Pessoa**, op. cit, p. 24.

.

Por mim passam vozes proibidas,
Vozes dos sexos e luxúrias . . . . vozes veladas, e eu removo o véu,
Vozes indecentes esclarecidas e transformadas por mim

[...]

Ó Cristo! Meu ataque me domina!
O que disse o rebelde alegre ajustando sua garganta na corda da forca,
O que disse o selvagem no comício, seus olhos covas vazias, sua boca esguichando gritos de guerra e desafio,
O que acalma o viajante ao chegar à cúpula no Monte Vernon,
O que sossega o menino do Brooklyn enquanto contempla as praias de Wallabout e
quando se lembra dos navios-presídio,
O que queimou as gengivas do soldado inglês em Saratoga enquanto suas brigadas se rendiam,
Essas coisas se transformam em mim, eu nelas, e não são coisa qualquer,
Me transformo mais ainda se quiser.
Aqui me transformo em qualquer presença ou verdade humana,
Vejo-me preso na forma de outro homem,
Sinto a dor abafada e intermitente.

Carcereiros carregam suas carabinas e me vigiam,
Sou eu quem eles soltam de manhã e prendem de noite.

Nenhum amotinado caminha algemado pra cadeia sem que eu algemado caminhe a seu lado,
Não sou tanto o alegre aqui, e sim o que segue em silêncio apertando o suor nos lábios.

Nenhum pivete é preso por roubo sem que eu o acompanhe, e seja julgado e condenado.

Nenhum colérico dá seu último suspiro sem que eu também dê o meu,
Meu rosto é cinza, meus tendões se retorcem . . . . pessoas fogem de mim.

Pedintes se incorporam em mim, e eu neles me incorporo,
Estendo meu chapéu, sento com vergonha na cara, mendigo.

Ergo-me em transe por cima de todos e me deixo levar pela gravitação verdadeira,
A rotação dentro de mim é meu elemental.[22]

O trecho de Roberto Piva toca no ponto da incorporação dessas vozes proibidas dos sexos e luxúrias; vozes a tanto tempo veladas. Mas também, como Whitman, demonstra uma relação especial com os pivetes delinquentes. Que poética coloca o poeta para dançar no tempo e no espaço, subvertendo inclusive o tempo linear da história?

[22] WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. (tradução Rodrigo Garcia Lopes). São Paulo: Iluminuras, 1855/2008. p. 77 e 103-105.

.

Whitman vive a poesia como fluxo e fusão. O poeta experimenta o universo como corrente constante de forças, sem substância ou identidade. Com a metáfora do corpo elétrico ou da orgia sexual, sua poesia exala uma vida em devir como tendência de união de todos os elementos. É a dança de todo limite numa espécie de caos originário, no qual as fronteiras entre eu-outro-mundo, passado-presente-futuro, bem-mal, são extintas na experiência do poeta. É uma experiência de êxtase. Aquele estado em que se vive outrem e se vive outrora. O poeta é aquele que se funde no fluxo e experimenta todas as suas sensações.

O trecho do intertexto de Piva é emblemático. Aí o poeta se ergue em transe (*I rise extatic through all*) e se torna qualquer presença (*I become any presence*). É um vir-a-ser expresso por vezes com o verbo incorporar ou encarnar (*embodied*), como vemos acima, e também frequentemente misturar ou fundir (*merge*). A expressão Sou o outro (*the other I am*) é mais direta. O poeta vive toda a variedade das formas: pessoas, rochas, astros, animais, cores, movimentos, ideias. Vive em todos os espaços e em todos os tempos: como acima ao tornar-se um soldado da famosa Batalha de Saratoga, marco da independência estadunidense, em 1777. No otimismo transcendental de Whitman, toda a forma de vida é bela e perfeita, cabendo ao poeta cantá-la na multiplicidade de sua manifestação. O poeta tem o papel de ser todas as coisas e conectá-las: viver em seu corpo tudo aquilo que é, foi e será.

Poderíamos devanear bastante sobre a poesia de Walt Whitman. Certamente desde Empédocles de Agrigento (490-430), as metamorfoses do universo atravessam o indivíduo em metempsicose: "Já com efeito eu outrora fui menino, menina, planta, passarinho e peixe mudo, saltando do mar"[23]. Essa mesma mescla do macrossomo universal no microssomo humano acompanha grande parte dos chamados renascentistas, como Nicolau de Cusa ou Giordano Bruno, conclamando a *humanitas* em sua possibilidade de variar em todas as formas presentes no cosmos[24]. Daí serem, como Empédocles, mistos de poetas, místicos, cientistas e aventureiros. Não era outra a experiência de Novalis, Holderlin, e cia., com a necessidade de "ser um com tudo o que vive", conforme aponta o autor de Hipérion[25]. Certamente tais ideias estavam presentes a Walt Whitman, seja pelo transcendentalismo de Emerson, com traços bem claros do romantismo inglês, seja por suas próprias leituras de autores ligados ao movimento romântico.

---

[23] EMPÉDOCLES. Fragmentos. Em: SOUZA, José Cavalcanti de. **Os pré-socráticos.** (José Cavalcanti de Souza, trad.) São Paulo: Nova Cultural, 1978. p. 209.

[24] SILVA, Vicente Ferreira da. O homem e a liberdade na tradição humanística. Em: SILVA, Vicente Ferreira da. **Dialéctica das consciências e outros ensaios.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1961/2002. pp. 451-457.

[25] HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion ou o eremita na Grécia**. (Erlon José Pascoal, trad.) São Paulo: Nova Alexandria, 2003. p. 13.

.

A importância de Walt Whitman está mais na radicalidade da experiência do que na originalidade do pensamento. O bardo se permitiu ser a multidão, inclusive em seu entrechoque de contradições. E é assim que a *Canção de Mim Mesmo* (*Song My Self*) é dissolução no outro. Nessa penetração em diversas personagens está muito da vivência de Fernando Pessoa, especialmente em seu devir Álvaro de Campos.

Roberto Piva traz a força da poesia de Whitman exatamente neste tema da fusão. É a história do poeta que vem aos trambolhões pelos séculos e encarna todos os fora-da-lei. Se Piva mantém a poética da encarnação, restringe-a aos pivetes e aos loucos sexuais. Há um recorte específico que enfatiza o crime e o sexo, e não a mística transcendental. A rigor, Roberto Piva experimenta de forma bem limitada a proposta da metempsicose, perdendo em força mística e ganhando em potencial transgressor.

Essa distinção fica muito clara na faceta política da poética de ambos. A senha da democracia, expressa por Whitman acima, torna o poeta cantor de todas as expressões da vida pública: é o poeta dos pivetes, mas também dos políticos, das prostitutas, dos trabalhadores, dos soldados, etc. É um poeta nacional e até nacionalista, pois se dedica à exaltação dos EUA: em sua língua, seus modos de ser e suas instituições. Por fim, Whitman era extremamente entusiasta em relação às conquistas científicas de sua época, conclamando os benefícios da eletricidade e do telégrafo para a vida de seus contemporâneos.

Roberto Piva é o poeta da vida subversiva. Conclama para si todos os desajustados. É poeta da escória, da vida noturna, do lado periférico da cidade. É poeta extremamente anárquico que irrompe sua fúria contra todas as instituições sociais, inclusive contra a industrialização – como veremos.

A convergência de ambos está na incorporação poética, mas inclui outro ponto fundamental: a fusão entre ser e linguagem; entre arte e vida. Aqui também Whitman põe tudo para fluir e fundir. Esta fusão se dá em dois movimentos simultâneos: realidade como linguagem ou o corpo-como-poema e a linguagem como realidade ou poema-como-corpo. Não sendo apenas um mero jogo de palavras, o que isso significa?

Em seu inconcluso *American Primer*, publicado postumamente em 1904, lemos: "Eu sou feito com muitas das palavras dos últimos cem séculos"[26]. As palavras e os discursos são tomados pela sua efetividade corporal. Como no trecho que vimos acima, o poeta encarna ideias. São palavras-carne que constituem as pessoas e reverberam em seus gestos e

[26] WHITMAN, Walt. **An american primer**. (Horace Traubel, organização). Boston: Small, Maynard & Company, 1904. p. 12.

.

comportamentos. Somos todos entes-de-letras, como Álvaro de Campos! Atentemos, estamos na década de 1850! Muito distantes da virada linguística que caracterizaria o pensamento ocidental no século XX. Não apenas as pessoas encarnavam as palavras, mas o próprio fluxo do universo era um verbo conjugado numa linguagem sagrada. Uma noção mítica do verbo semelhante também à de renascentistas e românticos.

O corpo não é apenas composto de palavras, mas é ele próprio auto-referente, prescindindo de qualquer sentido alheio à sua própria imanência. Há uma exuberância do corpo na poética de Whitman: a anatomia de seus membros e músculos, os gestos do corpo quando trabalha ou ama, os corpos de homens, mulheres, anciãos, negros, prostitutas... Whitman canta a variedade do corpo como "poesia sem rima". Esse ser-palavra-do-corpo vai transbordando num corpo expressivo, cujos movimentos exprimem sentidos vivos parecidos com os das palavras: "... sua própria carne será um grande poema e terá a fluência mais rica não só na forma de palavras mas nas linhas silenciosas de seus lábios e rosto e entre os cílios de seus olhos e em toda junta e todo movimento de seu corpo"[27]. Ou: "A expressão de um corpo de um homem ou mulher são demais da conta (...) / Vê-lo passar diz tanto quanto o melhor poema... diz até mais"[28]. Vê-se esse corpo de palavras vai rimando em seus passos, vertendo imagens em seus gestos. Torna-se um corpo-como-poema.

Por vezes, Whitman traz uma tensão entre a expressividade do corpo e a linguagem verbal: "O dito e o escrito não provam quem sou, / Trago no rosto a prova mais plena e tudo mais"[29]. Essa tensão, mais do que questionar a potência de significar da palavra escrita, vai contra o abuso de uma linguagem conceitual e abstrata, com todo seu desprezo pelo corpo. Pois se as palavras estão inscritas nesse corpo-poema, o próprio poema precisa dessa encarnação para tornar-se vivo. Essa tensão entre palavra e vida tende à fusão, pois sem essa corporalidade os "poemas mais célebres seriam cinzas"[30]. Ou seja, ou a palavra está mergulhada no movimento da vida sensível ou é letra morta. O corpo-como-poema traz concomitantemente a necessidade do poema-como-corpo.

E as palavras tinham um corpo bem especial em Whitman: "Palavras... mostram-se elas mesmas, com testas, pescoços, músculos e seios. – Elas me alegram. – Eu coloco meus braços ao redor delas – toco meus lábios nos seus"[31]. Veja como a mesma sensualidade atribuída ao corpo também aparece na palavra. O poeta também se torna palavra e com ela tem uma relação

---

[27] WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*, op. cit, p. 21.
[28] Ibidem, p. 175.
[29] Ibidem, p. 183.
[30] Ibidem, p. 139.
[31] WHITMAN, Walt. **An american primer**, op. cit, p. 12.

.

sexual. É a palavra em sua corporalidade, tal como surge em sua oralidade nas ruas, com todos os sotaques, musicalidades e ritmos. A palavra do poeta é investida dos mesmos poderes do mundo material e humano:

> Um escritor perfeito faria palavras cantarem, dançarem, beijarem, fazerem o ato do homem e da mulher, parirem crianças, chorarem, sangrarem, se enfurecerem, ofenderem, roubarem, incendiarem (...) ou fazerem qualquer coisa que o homem ou a mulher ou os poderes da natureza podem fazer[32].

Whitman era um poeta com essa intensidade: encarnava a palavra como efetividade do próprio corpo e fazia cada palavra sangrar, amar, ou seja, fluir a vida. Mas não é só. Whitman acredita que um poema-como-corpo podia desencadear no leitor esta experiência corporal com a palavra. Aqui, Whitman dá um passo mais ousado: quer, a partir do poema, penetrar o leitor. No limite, Whitman funde poeta e leitor. E o faz exatamente por essa indiferenciação entre linguagem e realidade: "Um grande usuário das palavras deve realmente **ser** todas as paixões, os crimes, comércio, animais, estrelas, Deus, sexo, o passado...."[33].

Novamente a imagem da fusão. O poeta incita o leitor a se fundir no fluxo como o próprio poeta faz:

> Você acha que seria bom ser autor de versos melodiosos,
> Seria bom mesmo ser escritor de versos melodiosos;
> Mas o que são versos diante da personalidade fluida que você pode assumir?....
> para além dos bons modos e bons comportamentos?[34]

Aqui o devir leitor se funde a um devir poeta, no mesmo ímpeto de encarnar a variedade das possibilidades humanas. Essa fusão leitor-poeta se dá de forma mais clara na leitura como ato sexual. Whitman tentará por meio das palavras e mesmo das páginas impressas do livro, estar presente corporalmente ao leitor. Daí a conhecida passagem: "Camarada, isto não é um livro / quem toca neste livro, toca num homem". Nesse verso de "So long!", que encerra a segunda edição de *Folhas de Relva* (1960), o poeta adianta que pode parar de compor poemas, mas continuará a avançar "pessoalmente" por meio de seus textos: "Eu salto de suas páginas em seus braços [do leitor]".

O livro é quase um talismã que transporta o poeta para a relação corporal com o leitor. O poema é quase uma fenda pela qual o poeta atravessa tempos e espaços. Whitman é bastante audaz: toma-nos de assalto e quase parece nos dizer, em lugar de "sou o outro", "sou você"!

---

[32] Ibidem, p. 16.
[33] Ibidem, p. 16 – grifo meu.
[34] WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**, op. cit, p. 193.

.

Sua ousadia é fundir-se a nós, no ato da leitura, e cantar em nosso corpo sua poética - ou pulsar em nosso corpo sua vida.

Neste sentido, Allen Ginsberg menciona em seus versos: “toco teu livro e sonho com nossa odisseia no supermercado”. Essa materialização de Walt Whitman é a forma mais visceral de alcançar sua poética, em sua veia seminal.

Nessa mesma pegada Roberto Piva materializa Álvaro de Campos. Esse mesmo Álvaro de Campos que levou a proposta de Whitman ao limite do absurdo e o saudou de forma similar como Piva o saúda. A *Ode a Fernando Pessoa* vai aparecendo gradualmente como num caleidoscópio. Opera a incorporação por dentro da vida e por dentro do verso, num jogo de metamorfoses: saúda a Álvaro de Campos, mas como este saudou a Whitman; através de seu diálogo com Ginsberg identifica ações de Whitman e Campos, mesclando os quatro poetas numa cumplicidade complexa. O poema de Piva vai mesclando Whitman-Campos-Ginsberg e a si próprio como vozes simultâneas, cuja autoria vai perdendo o caráter individual. Poesia & orgia.

6. A veia seminal da poética de Roberto Piva é a identificação da poesia com o corpo, especialmente o corpo em gozo. Assaltado pela verve poética, o corpo verte gestos subversivos, dentre os quais o próprio verso poético. É essa poética que pulula em sua vivência desde a adolescência – como veremos na análise do *Postfácio* de *Piazzas*. Mas também uma poesia corporal que o acompanha por toda a vida.

Além de Antonin Artaud e Walt Whitman, como vimos anteriormente, sua poesia corporal seria muito influenciada pelo poeta *beat* Michael McClure – com o qual se correspondeu na década de 1970. Um poema publicado por Roberto Piva, em 1972, repete o mesmo elenco presente na *Ode* (Whitman-Campos-Ginsberg), mas em seu desfecho traz exatamente a máxima da poética de McClure:

> Os deuses começam a ficar alucinados às seis horas da tarde quando o sol se dispõe a guiá-los nos sonhos & criar na nossa imaginação a loucura da lembrança a saudade da pirataria dos mares de antigamente onde Fernando Pessoa foi buscar a sua Odisséia & soprou sôbre nossas cabeças o furacão de sua Ode Marítima. A POESIA É UM PRINCÍPIO MUSCULAR (Michael McClure)[35]

[35] PIVA, Roberto. Onde estará você agora, enquanto nuvens lançam sombras loucas sôbre estas mesas & lindos rostos pagãos me observam viver? **Revista Artes:**, São Paulo, Ano VII, n. 35, 1972, p. 3.

.

"A POESIA É UM PRINCÍPIO MUSCULAR" – em caixa alta, bem ao modo do poeta americano. A frase é característica de McClure e aparece em diversos momentos de sua criação. Em uma divulgação de recital do ano de 1960, por exemplo, o poeta apresenta texto que se inicia da seguinte forma: "A Poesia é um princípio muscular e uma revolução para o corpo-espírito e intelecto e ouvido"[36]. O poeta prossegue dizendo que imagens e melodias no poema não são suficientes, mas sua potência sensível – com em uma experiência religiosa ou um toque amoroso. McClure experimenta a poesia em sua fisicalidade, como urros de leões ou sussurros de amantes. Importa sua potência de vibrar a carne e retesar o músculo. Esse corpo aberto ao devir poético é grávido de sinergias: "O toque de veludo na ponta dos dedos pode se tornar um grito quando o tempo está parado". É uma poesia corporal como extensão da voz do poeta; uma poesia considerada um organismo vivo e pulsante capaz de proliferar as sensações que o próprio poeta nela inscreveu com seu punho. São as bases da poesia na biologia, pois poeta, poema e leitor são tomados por organismos em crescimento natural, cujas interpenetrações fazem fluir as forças presentes no universo.

A presença de McClure conflui a influência de Whitman e Artaud, pois esse poeta mamífero era grande leitor de ambos. Como na *Ode*, o fazer poético ressoa como potente manipulação mágica de forças: do poema para a vida e da vida para o poema. Em todos esses momentos, o que importa é a materialidade da vida em estado poético. Daí ser uma poesia como princípio muscular, pois verso e vísceras são animados pela mesma vibração material e cósmica que movimenta tudo o que existe. Vibrando na vida de Roberto Piva, essa poesia corporal é necessariamente subversiva. Daí o assalto à frase de Octávio Paz, como mais uma face dessa fusão entre poesia e corpo: "a subversão poética é subversão corporal"[37].

A passagem de Octavio Paz está na conversa com Julián Rios de "Solo a dos vozes". Trata-se dos estudos do poeta mexicano sobre as interfaces entre poesia e erotismo, cuja máxima é: "A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda é uma erótica verbal"[38]. A poesia como subversão do corpo deriva de um comentário sobre a vida poética de Luis Cernuda. É um trecho em que Paz analisa o reaparecimento do corpo no século XX. Começa por tecer uma crítica ao erotismo francês, pois nele o corpo se põe a filosofar (em uma leitura muito suspeita sobre Sade). Ou

---

[36] MCCLURE, Michael. **Poetry is a muscular principle and a revolution for the body-spirit and intellect and ear**. 1965. Disponível em: http://library.brown.edu/find/Record/dc1304011886265627. Data da Consulta: 04/09/2013.

[37] ESCOBAR, Pepe. A quizumba poética de Roberto Piva. Em: COHN, Sergio. **Roberto Piva**. (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1983/2009. p. 38.

[38] PAZ, Octavio. La llama doble: amor y erotismo. Em: Paz, Octavio. **Ideas y costumbre II**: usos y símbolos (Obra completa, tomo 10). México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 213.

.

seja, encampa a mania ocidental de tornar as ebulições corporais uma ideia abstrata. Paz se interessa, ao contrário, pelo que considera uma tradição oriental, que faz o caminho inverso: "Ali os conceitos se sexualizam, se tornam corpo. Os sistemas são conjunções eróticas"[39]. É o horizonte da vivência mítica que encarna a imagem, agora sob a feição erótica – já que sua vida vibra nas sensações da carne. Nesse contexto entram os *beats* como tributários da tradição oriental. Mas, à "hegemonia dos EUA" com a erótica *beat*, Paz salienta um poeta isolado, "condenado à clandestinidade":

> Cernuda foi uma das figuras espanholas que me interessou mais, justamente porque me pareceu, desde o princípio, um escritor perigoso, um escritor no qual os valores poéticos não se podiam dissociar da subversão. Para mim a subversão poética é subversão corporal. Em Cernuda, o corpo, finalmente, se põe a falar em língua espanhola; se põe a falar e diz palavras escandalosas[40].

É exatamente o percurso da *Ode*. Toma uma imagem e a encarna, mantém uma relação indissociável da poesia com o corpo, do mito com o erótico. E o corpo diz coisas escandalosas. É uma vivência subversiva.

Essa fusão do corpo com a arte ocupa importante lugar na noção de corpo do filósofo francês Merleau-Ponty. Com ele chegamos à outra face fundamental na poética de Roberto Piva: o corpo como obra de arte.

Para Merleau-Ponty, o corpo se constitui em seu movimento no mundo, momento em que o próprio mundo ganha corpo. Essa constituição recíproca do corpo e do mundo é anterior a qualquer juízo, pois retoma um momento vivencial e carnal como "multiplicidade aberta e indefinida"[41]. Nessas condições, toda expressão do corpo é sensível e imediata, com uma potência de irradiar significações vivas encontradas apenas na obra de arte, mencionando a poesia como exemplo. Esse corpo poético é a gestação de toda forma de expressão, inclusive do sistema linguístico. Merleau-Ponty destaca o quanto as palavras são extensões das emoções humanas exprimidas pelos gestos do corpo; dessa gesticulação emocional plena de um sentido vivo que é essencial na linguagem poética. Na origem da linguagem, esse corpo poético revela as várias línguas como "várias maneiras, para o corpo humano, de celebrar o mundo e finalmente de vivê-lo"[42].

---

[39] PAZ, Octavio; RIOS, Julián. **Solo a dos vozes**. (Olga Savary, trad.). São Paulo: Roswitha Kempf, 1972/1987. p. 29.
[40] Ibidem, p. 32.
[41] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. (Carlos Alberto Ribeiro de Moura, trad.). 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1945/1999. p. 109.
[42] Ibidem, p. 254-5.

.

Nessa intensidade se podem sentir os versos de Roberto Piva: versos como partes do próprio corpo cantando sua experiência no mundo e celebrando a vida. A linguagem carnal do corpo transpondo as intensidades das sensações num verso encharcado de vida.

É o corpo-como-poema símile do poema-como-corpo. Seu nome? Álvaro de Campos!

7. Álvaro de Campos é, sem dúvida, quem leva a experiência de Whitman às últimas consequências. Neste poeta, a fusão entre linguagem e corpo beira o absurdo.

Em seu *Ultimatum*, publicado no número inaugural da revista *Portugal Futurista*, em 1917[43], o poeta lança mão de engenhosa teoria sobre os descompassos da sensibilidade moderna incapaz de se adaptar às rápidas mudanças do contexto urbano industrial. Feito o diagnóstico, o poeta propõe uma série de intervenções "cirúrgicas", no sentido de despir as pessoas daqueles valores que as tornam inaptas à tal adaptação. Sugere, assim, a "abolição do dogma da personalidade", entendida como abstração teológica segundo a qual cada um é separado do outro; e a "abolição do preconceito da individualidade", que entende cada pessoa como una e indivisível. No campo da arte, estas intervenções gerariam o fim da "individualidade artística", tendo cada poeta uma fruição em várias personalidades distintas, explorando diversos estados de espírito passageiros e experimentando inúmeros gêneros literários. Alguma semelhança com as "personalidades fluidas" de Whitman? Sabe-se o quanto Fernando Pessoa foi esse poeta parturiente de personalidades. Como Álvaro de Campos, Pessoa saúda o poeta estadunidense:

Saudação a Walt Whitman

Portugal-Infinito, onze de Junho de mil novecentos e quinze...
Hé-lá-á-á-á-á-á-á!

De aqui, de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,
Saudo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,
Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,
Concubina fogosa do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas,
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas
[profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,
Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,
Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando-te em Deus!

Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma,

[43] CAMPOS, Álvaro. *Ultimatum*. Em: PORTUGAL FUTURISTA. **Portugal Futurista –** edição fac-similada. Lisboa: Contexto, 1981. p. 28-30.

.

Carnaval de todas as acções, bacanal de todos os propósitos
Irmão gémeo de todos os arrancos,
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,
Homero do insaisissable flutuante carnal,
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,
Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!
Incubo de todos os gestos,
Espasmo pra dentro de todos os objetos de fora
Souteneur de todo o Universo,
Rameira de todos os sistemas solares, paneleiro de Deus!

Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...
Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,
Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,
E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,
Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente.
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,
Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos antes
[de eu nascer,
Quer pela rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a rua
[do Ouro,
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos
[dadas,
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na
[alma.
[...]

Quantas vezes eu beijo o teu retrato.
Lá onde estás agora (não sei onde é mas é Deus)
Sente isto, sei que o sentes, e os meus beijos são mais quentes
[(em gente)
E tu assim é que os queres, meu velho, e agradeces de lá,
Sei-o bem, qualquer coisa mo diz, um agrado no meu espírito,
Uma erecção abstrata e indireta no fundo da minha alma.

Nada do engageant em ti, mas ciclópico e musculoso,
Mas perante o universo a tua atitude era de mulher,
E cada erva, cada pedra, cada homem era para ti o Universo.

Meu velho Walt, meu grande camarada, evohé!
Pertenço à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade,
Sou dos teus, desde a sensação de meus pés até à náusea em
[meus sonhos,
Sou dos teus, olha pra mim, de aí desde Deus vês-me ao contrário:
De dentro para fora... Meu corpo é o que advinhas, vês a minha
[alma –
Essa vês tu propriamente e através dos olhos dela o meu corpo –
Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionista,
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,

.

Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso![44]

Ao comparar esta saudação de Álvaro de Campos a Whitman, com a saudação de Roberto Piva a Fernando Pessoa, não há dúvida: Piva pilha Pessoa. No tema, no tom, no verso. Os intertextos entre ambos os poemas são muito numerosos e facilmente identificáveis. Enquanto Whitman e Campos se debruçam na tarefa de multiplicação da personalidade, numa implosão do eu que se esparrama no mundo, Piva opera diferente: deglute pra dentro o diverso e experimenta em *sua* carne e em *seu* verso. É essa a poética de possessão.

Mas qual Walt Whitman comparece em Álvaro de Campos? No que isso ajuda a compreender a relação de Roberto Piva com ambos?

Álvaro de Campos retoma Whitman como grande experimentador de todas as sensações e forças do universo. O poeta português dá um tom especialmente sexual a essa poética. Ora como "concubina fogosa", ora como "pederasta", a fusão com o universo reflete uma "atitude feminina". Campos enfatiza uma imagem erótica para essa fusão cósmica: o feminino que recebe o outro dentro de si ou se deixa penetrar por ele; uma poética indissociável do ato sexual.

Essa mesma sexualidade fica também evidente nas expressões "orgia báquica de sensações-em-liberdade" ou na "bacanal de todos os propósitos" – presentes em Piva como "uma orgia insaciável e insaciada de todos os propósitos-Sombra" ou "bacanal em espuma e fúria". Essas menções ao culto orgiástico a Baco, somadas à saudação dionisíaca ("Evohé"), não deixam dúvidas: Campos toma Whitman em chave dionisíaca, como grande leitor de Friedrich Nietzsche que foi.

Essa ao menos é a associação de Roberto Piva, quando convida o poeta lisboeta: "Fernando, vamos ler Kierkegaard e Nietzsche no Jardim Trianon pela manhã"[45]. A orgia dionisíaca em *O Parto da Tragédia* reflete um ritual religioso calcado na suspensão de todas as convenções sociais. É o êxtase, a partir do qual há um despedaçamento do princípio de individuação e uma reconciliação com a "natureza". A orgia é, principalmente, essa fusão com o outro no plano cósmico. O dionisismo do jovem Nietzsche, como aliás grande parte da retomada romântica da cultura grega, pressupõe um momento originário em que todos os elementos do cosmos compunham uma mesma pulsação indiferenciada. A variedade das formas e sua diferenciação são frutos de uma cisão desse todo. Eros, no sentido forte da tradição grega (como em Hesíodo, por exemplo) é, antes de tudo, uma força cósmica de união, ou seja,

---

[44] PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos.** (edição de Teresa Rita Lopes). São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 148-150.
[45] PIVA, Roberto. **Ode a Fernando Pessoa**, op. cit, p. 22.

.

um impulso que tende a "re-unir" nesse todo cósmico aquilo que se diferenciou. A ênfase na esfera da sensibilidade e do corpo, típica deste poeta "sensacionista", enfoca especialmente a orgia báquica como união sexual. É nessa chave que Álvaro de Campos se identifica com Whitman, caminha com ele de mãos dadas e a ele se funde: "sou Tu". Em ambos, como em Piva, a poesia é erótica ou não é nada. Erótica no sentido forte do termo: aquele da ruptura com a individualidade e abertura para a experiência de ser outro.

Mas Álvaro de Campos vai criando uma tensão com Whitman no decorrer de sua *Saudação*. O poeta sensacionista apregoava a "abolição de toda convicção que dure mais que um estado de espírito" – e, como Whitman, defendia o direito à contradição. A ironia da qualificação de Whitman com termos jocosos já prefigura a tensão (alcoviteira do universo, rameira dos sistemas solares, paneleiro de deus). Enquanto Whitman, como vimos, traz a "democracia" como "senha", Campos é furioso: "Abram-me todas as portas! / Por força que hei-de passar! / Minha senha? Walt Whitman? / Mas não dou senha nenhuma... / Passo sem explicações... / Se for preciso meto dentro as portas...". E prossegue abrindo as portas à força, esbravejando: "Daqui pra fora, políticos, literatos / Comerciantes pacatos, polícia, meretrizes, souteneurs, / Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida / O espírito que dá a vida neste momento sou EU!"[46].

Vimos como a poética de Whitman se sustenta numa "Canção de mim mesmo", mas de um Eu fundido em tudo. Álvaro de Campos enumera alguns agentes sociais com os quais, longe de se fundir, atropela. É a letra que mata. A democracia como paralelo político da poética fraterna de Whitman é rechaçada por uma postura tão individualista quanto violenta: "Mas ser universal – não o posso, porque sou particular. / Não posso ser todos porque sou Um, um só, só eu."[47]. Esse "eu" também se mostra enfurecido e inquieto com a união entre arte e vida, proposta por Whitman: "Os nossos versos que, nunca lidos, não saem para fora do papel. / Estou farto – farto da vida, farto da arte –,"[48]. A questão central é ser as coisas, não cantá-las. Daí a inquietação com uma arte que, por vezes, serve para nos esquivar da vida: "Abram falência à nossa vitalidade! Escrevemos versos, cantamos as coisas-falências; mas não as vivemos"[49]. É nessa teia de contradições que Campos afirma pela Vida: "O verdadeiro poema moderno é a vida sem poemas"[50].

---

[46] PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos,** op. cit, p. 150.
[47] Ibidem, p. 158.
[48] Ibidem, p. 159.
[49] Ibidem, p. 163.
[50] Ibidem, p. 166.

.

Álvaro de Campos abusa da contradição. Ele, um ser-de-palavras nascido do parto poético de Pessoa, evoca a vida sem poemas. Quer ele materializar-se nesse vitalismo cru, encarnando radicalmente as vias abertas por Whitman. Álvaro de Campos, que tomou Whitman na forma mais visceral do sexo. Álvaro de Campos que está de mãos dadas com Roberto Piva numa orgia à meia-noite.

Vê-se o quanto Roberto Piva reverbera essa potência vitalista de Álvaro de Campos também com uma pegada sensacionista e sexual. Mas se o jovem poeta brasileiro acompanha Campos nessa retomada sexual de Whitman, também é na via criminal dos piratas da *Ode Marítima* que experimenta essa "Grande Vida" – conclamada por Piva desde o início de sua *Ode.*

8. Se Roberto Piva pilha Campos na *Saudação a Walt Whitman,* o poema que realiza é a *Ode Marítima*. Piva encarna seus piratas em suas peripécias na cidade de São Paulo. Que grande Vida é essa? Quem são esses piratas?

A *Ode Marítima* começa numa manhã de verão, quando o poeta canta o cais. O vaivém das embarcações e o odor de sal vão trazendo uma comichão na alma sedenta de aventura. E o cais de pedra feito pelo homem vai se transmutando num tal "Cais Absoluto", atravessado pelo fluxo da própria vida em gestação. Uma tensão se adensa no poema: sentado no cais, o poeta é assaltado pela atração do longínquo de um tempo ancestral que tem no mar seu símbolo. O movimento do mar chama para o diverso de si, para o desconhecido, para o sombrio. O poeta vai experimentando esse devir em sua própria identidade: o Cais lhe recorda uma "outra pessoa... misteriosamente minha". E vai sendo atraído a mergulhar no diverso, naquela vida marítima errante: a "flutuar como alma da vida". É a vontade de poder lançar-se daquele cais feito pelo homem civilizado para um outro de si sob o signo do distante, da noite, do sonho.

O delírio se adensa e o sangue lhe ferve nas veias. O poeta mergulha: "Subitamente, tremulamente, extraorbitadamente, / Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta, / Do volante vivo da minha imaginação, / Romper, por mim, assobiando, silvando, vertiginando, / O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima"[51].

O cio sombrio é o devir selvagem dos piratas. É a Grande Vida exaltada por Roberto Piva. São os piratas antigos como toda voracidade espumando pelas bocas, deixando atrás de si os rastros da pilhagem, das torturas, dos estupros. Um devir animal, instintivo e intenso, experimentado em êxtase: "A vós todos sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados, / Eu

[51] Ibidem, p. 110.

.

vos saúdo!”[52]. São selvagens e sagrados: esse outro que somos quando tomados pelo furor e despidos da moralidade de costumes de nossa civilidade. É o que nos assombra. É nossa sombra.

> Fugir convosco à civilização!
> Perder convosco a noção de moral!
> Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!
> Beber convosco em mares do sul
> Novas selvagerias, novas balbúrdias da alma,
> Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!
> Ir convosco, despir de mim – ah! põe-te daqui pra fora! –”[53]

O lançar-se no fluxo da vida intensa é um despir-se de si, de sua civilidade. É uma morte ritual e voluptuosa, em que não faltam sacrifícios. O poeta implora “crucificai-me”, “Arranquem-me a pele, preguem-me às quilhas”. Como pirata, mas também como vítima dos piratas, no devir selvagem de Campos borbulha o sangue com crimes e orgias: “Há uma orquestração do meu sangue de balbúrdias de crimes / De estrépitos espasmados de orgias de sangues nos mares”[54].

Álvaro de Campos enfatiza esse movimento de devir pirata com alto teor sexual e místico. Os piratas são referidos como “maridos da minha imaginação!”. Um movimento passivo de receber a força desses seus heróis aventureiros como uma voluptuosa violação: “Ah, ser tudo nos crimes! Ser todos os elementos componentes dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações! [...] Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas plos piratas!”[55].

Álvaro de Campos salienta a feminilidade dessa incorporação dos piratas, tanto quanto enfatizou em Whitman a atitude feminina diante do universo: “Perco-me todo de mim, já não vos pertenço, sou vós, / A minha feminilidade que vos acompanha é ser as vossas almas!”[56]. O “Sou Tu” aparece novamente como “sou vós” e o poeta continua lançando-se nas águas da transmutação das formas e sentindo a vida na variedade de suas possibilidades.

É este o tornar-se pirata de Campos, nomeado como “meu misticismo”. A incorporação ganha nítidos contornos místicos, ora como um “panteísmo de sangue”, ora como “sabbat”, ora como “espírito de bruxa dançaria...”. É nessa morte ritual e nesse sacrifício que a primeira versão da *Ode Marítima* foi publicada na Revista *Orpheu*, em seu segundo número de abril-junho de 1915. A continuação do poema fecharia o ciclo de iniciação mágica, com o poeta de volta ao cais, numa aurora em que experimenta a ternura da infância, enchendo os versos com

---

[52] Ibidem, p. 112.
[53] Idem.
[54] Ibidem, p. 116.
[55] Ibidem, p. 117.
[56] Ibidem, p. 118.

.

o renascimento. Naquele mesmo ano de 1915, Fernando Pessoa escreveria ao amigo Mário de Sá-Carneiro sobre sua grande crise após a leitura de obras teosóficas. Mas essa é uma outra história.

Em *Ode a Fernando Pessoa*, Roberto Piva tem um similar devir selvagem. Mas não apenas na imaginação. Não apenas numa sensação instantânea de um passado ancestral revivido. O mar distante dos piratas de Campos inunda as ruas e becos da cidade de São Paulo. Furor diluvial. É no ambiente urbano, daquele ano de 1961, que Piva encarna os piratas. Ali forma sua corja com todos os desajustados e os marginalizados: os adolescentes iletrados nos parques, as putas, as meninas que abandonaram o sono das famílias e todos os desconhecidos. Essas personagens vivazes da madrugada paulistana participam das "orgias da meia-noite", da "bacanal em espuma e fúria": violam meninas e assaltam comércios. Mandam à merda os deveres e se lançam aos devires dos "propósitos-Sombra". Estes piratas urbanos realizam a selvageria no avesso da sóbria metrópole industrial. Piva acompanha Campos no pendor furioso, no teor criminoso e no ímpeto sensacionista:

> Em mim e em Ti todos os ritmos da alma humana, todos os risos, todos os [olhares,
> todos os passos, os crimes, as fugas,
> Todos os êxtases sentidos de uma vez,
> Todas as vidas vividas num minuto Completo e Eterno,
> Eu e Tu, Toda a Vida![57]

São versos que se repetem em inúmeros poemas de Álvaro de Campos, como em *A Passagem das Horas*:

> Sentir tudo de todas as maneiras,
> Viver tudo de todos os lados,
> Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
> Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
> Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo"[58]

É esse Álvaro de Campos coberto de vitalidade, crimes e sexualidade que Roberto Piva coloca "... de mãos dadas com Mário de Andrade no Largo do Arouche". Já tive oportunidade de destacar a radicalidade da retomada de Mário de Andrade por Roberto Piva – instante em que o venerando modernista surge em meio à névoa de maconha na boemia do Cambuci; ou

[57] PIVA, Roberto. **Ode a Fernando Pessoa**, op. cit, p. 22.
[58] PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos**, op cit., p. 177.

.

como pederasta paquerando garotos no Parque do Ibirapuera[59]. Nessa aura erótica e transgressora, Mário de Andrade compõe a quadrilha, junto aos pivetes de Whitman, os piratas de Campos e os *hipsters* de Ginsberg. Vejamos.

9. Nesse mesmo tom regado a crime e a sexo, Mário de Andrade é retomado no poema:

> Tu, a selvagem inocência nos beijos dos que se amam,
> Tu, o desengajado, o repentino, o livre.
> Agora, vem comigo ao Bar, e beberemos de tudo nunca passando pelo caixa,
> 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 de Mário de Andrade
> (ai de nós se ele desperta!)[60]

Perceba-se a polissemia dos versos: o paralelismo de "Tu" e mesmo alguns adjetivos são idênticos à *Saudação a Walt Whitman*, assim como a convocação "Vem comigo"; o pequeno delito de "nunca passar pelo caixa" repete o verso de Ginsberg; os "bondes gingando nos trilhos" retoma o poema *Noturno* de Mário de Andrade – citado inclusive com aspas; a violação aparece de maneira similar à *Ode Marítima*; e, ainda, faz-se menção à *Lira Paulistana* do modernista brasileiro, que desejava deixar o sexo no Cambuci quando morresse. Esses versos vertidos da corrente sanguínea ou vazando do inconsciente em escrita automática compõem toda a *Ode*. Mais do que equivalência no ritmo ou nas imagens, são identificações na vida. São combinações com caráter explosivo: mesclam a violência e a liberdade de Campos, com a escrita vivenciada e delinquente de Ginsberg, com a experiência suburbana e sexual de Mário de Andrade. Passeemos pelo Cambuci:

> [...]
> Luzes do Cambuci pelas noites de crime...
> Calor!... E as nuvens baixas muito grossas,
> feitas de corpos de mariposas,
> Rumorejando na epiderme das árvores...

---

[59] MATTOS, Ricardo Mendes. Poesia e pederastia: o Mário de Andrade de Roberto Piva. **Agulha Revista de Cultura**, Fortaleza/Natal, n. 8, março, 2014.
[60] PIVA, Roberto. **Ode a Fernando Pessoa**, op. cit, p. 23.

.

Gingam os bondes como um fogo de artifício,
Sapateando nos trilhos,
Cuspindo um orifício na treva cor de cal...

Num perfume de heliotrópios e de poças
Gira uma flor-do-mal... Veio do Turquestan;
E traz olheiras que escurecem almas...
Fundiu esterlinas entre as unhas roxas
Nos oscilantes de Ribeirão Preto...

– Batat'assat'ô furnn!...
[...]
Calor!... Os diabos andam no ar
Corpos de nuas carregando...
As lassitudes dos sempres imprevistos!

E as almas acordando às mãos dos enlaçados!
Idílios sob os plátanos!...
E o ciúme universal às fanfarras gloriosas
De saias cor de rosa e gravatas cor de rosa!...

Balcões a cautela latejante, onde florem Iracemas
para os encontros dos guerreiros brancos... Brancos?
E que os cães latam nos jardins!
Ninguém, ninguém, ninguém se importa!
Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!
Mas eu... Estas minhas grades em girândolas de jasmins,
Enquanto as travessas do Cambuci nos livres
Da liberdade dos lábios entreabertos!...
Arlequinal! Arlequinal!
As nuvens baixas muito grossas,
Feitas de corpos de mariposas,
Rumorejando na epiderme das árvores...
Mas sobre estas minhas grades em girândolas de jasmins,
O estelário delira em carnagens de luz,
E meu céu é todo um rojão de lagrimas!...[61]

Mário de Andrade em meio às putas e aos capetas dos inferninhos da cidade. Suando crimes pelos poros, envolto na fumaça da famosa erva do Turquestão. O modernista vislumbra surubas e fanfarras, nas quais se experimentam todas as possibilidades sexuais – inclusive as "gravatas cor de rosa". Mas, diante da liberdade licenciosa ou do delírio carnal, o poeta chora

[61] ANDRADE, Mário de. Paulicéia desvairada. Em: _____. **Poesias completas**. 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília; INL, 1922/1972. p. 44-45.

.

trancafiado em grades. Sua flor decerto se abre, mas seus grilhões não a deixam despertar. É exatamente o que faz Roberto Piva, demasiado interessado no sexo de Mário de Andrade: viola a menina-moça, numa atitude plena e realizada, sem qualquer pudor. A violação é signo dos piratas de Campos e, por isso, Mário de Andrade está de mãos dadas com o poeta português. Roberto Piva parece reviver essas andanças de Mário de Andrade pelo lado obscuro da cidade e toda sua fauna subversiva; mas sem os dilemas sexuais do modernista, suas grades e lágrimas. Daí ser a "violação" um ato seminal: a união do ímpeto sexual com a agressividade impiedosa; ou seja, da pansexualidade de Mário de Andrade com a fúria de Álvaro de Campos.

Teremos ainda a oportunidade de ver o quanto Roberto Piva alia ambos os poetas modernistas em sua crítica mordaz ao contexto burguês, seja no referido *Ultimatum*, seja em seu congênere brasileiro: *Ode ao burguês*. Começa aqui os entremeios da importante retomada da tradição modernista por Roberto Piva.

10. Entre os populares nas vielas subversivas e licenciosas, escorre uma vida gozoza. Não aquele lado doutor, escolar, cerebral do povo brasileiro matraqueando linguagem erudita; mas a inocente malícia da linguagem falada nos becos. Roberto Piva, em diversos momentos, traz diálogo com Oswald de Andrade, adotando o mesmo contraponto entre o lado doutor e o lado popular: "Vamos viver para além da burguesia triste que domina meu país alegremente Antropofágico".

A burguesia tagarela e a importação da arte europeia por puro modismo. Oswald de Andrade, em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, critica o naturalismo na arte e a necessidade de copiar o estrangeiro, a partir da proliferação das meninas burguesas virando pianistas e tocando Ígor Stravinsky[62]. Esse mesmo músico que negociou com o empresário Pleyel para compor músicas a serem executadas pelo instrumento por este comercializado: a tal "pleyela". Essa relação estreita da arte com o comércio burguês, da imitação como meta, parece satirizada por Roberto Piva nos primeiros versos da *Ode*: "O rádio toca Stravinsky para homens surdos...". Seria a surdez uma crítica ao hábito burguês de apreciar a arte apenas como mera contemplação ornamental, sem vida? Ou o hábito tupiniquim de importar a arte estrangeira sem nenhuma transmutação sensitiva, como mera moda – no polo oposto da antropofagia? Como colocada por Roberto Piva, a surdez pode ser uma tirada irônica em relação à própria retomada de Oswald

[62] "Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravisnki". ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Em: _____. **A utopia antropofágica**: antropofagia ao alcance de todos (vol. 6, Obras Completas). 3 ed. São Paulo: Globo livros, 1924/1990. p. 41.

.

de Andrade em sua época – sem o lado selvagem da floresta, mas com muita vontade de formar escola (como entre os concretistas).

Seja como for, a crítica à burguesia e à arte enamorada da mercadoria serve bem ao contexto literário de sua época: a administração cerebral da atividade poética pelo racionalismo da Geração 45; ou a exaltação da industrialização e das formas da mercadoria pelos concretos – que Piva sempre associou à linha de montagem fabril.

De certa forma, tais expressões literárias absorviam o clima de otimismo que cercava o processo de industrialização paulistana. A máxima do poema com feições de mercadoria é uma metamorfose perfeita da primazia do objeto que surge a partir do trabalho do sujeito, mas contra ele se insurge – como a mercadoria oriunda do trabalho alienado. Nessa mesma linha, a racionalização da atividade poética pela geração de 45 é uma variável da organização racional do trabalho industrial – na esteira de Frederick Taylor ou Henry Ford.

Esse clima é bem comemorado no IV Centenário da cidade de São Paulo, com os populares efusivos diante do maior parque industrial do Brasil. Em meio a inaugurações de monumentos modernistas e à recitação de poesia patriótica de exaltação à bandeira, a virulência crítica dos tempos heroicos do modernismo é trancafiada na ampola – seja das escolas literárias, seja das peias do Estado.

Roberto Piva confronta exatamente essa retomada bem comportada e conformista do processo de modernização e do modernismo. Não é à toa que, em *Paranóia*, Mário de Andrade é encontrado "nos gramados regulares do Parque do Ibirapuera"[63] – este parque inaugurado exatamente no IV Centenário da cidade. Os "gramados regulares" são emblemas dessa visão reta e convencional, ou seja, da domesticação da mata agreste e irregular por um projeto moderno de normatização. Daí a inversão de Roberto Piva: aquele Mário de Andrade canônico participa de uma orgia noturna com garotos. Esse "querido capitão-loucura" é retomado, portanto, em seu viés mais ousado de uma pansexualidade transgressora. Fechemos esse parêntese.

Como Roberto Piva responde à apologia desenvolvimentista dos arautos do progresso? Qual o legado do movimento modernista para este poeta?

> Vamos ao norte amar as coisas divinamente rudes.
> Vamos lá, Fernando, dançar maxixe na Bahia e beber cerveja até cair com um baque surdo no centro da Cidade Baixa.

[63] PIVA, Roberto. Paranóia. Em: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1963/2005. p. 64.

.

Sabes que há mais vida num beco da Bahia ou num morro carioca do que [em
toda São Paulo?
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 cavalgaduras eloqüentes da masturbação [transferida!
Ó mocidade sufocada nas Igrejas, vamos ao ar puro das manhãs de [setembro!
Ó maior parque industrial do Brasil, quando limparei minha bunda em ti?[64]

Ode traz traços rapsódicos e imagens típicas do modernismo brasileiro, tais como o "adolescente moreno empinando papagaios na América"[65]. Na passagem anterior, exalta-se as manifestações populares festivas, dos morros cariocas ou dos becos baianos, do samba ou do maxixe. Sempre o lado mais espontâneo e popular irradia desde espaços periféricos. Ali onde a vida passa ao largo do controle policial, do planejamento urbano ou da moralidade do trabalho. É o avesso do lado doutor subserviente ao estrangeiro, adotando como contraponto, inclusive, a espontaneidade de Bahia ou Rio de Janeiro à seriedade laboriosa de São Paulo. Essas coisas divinas e rudes divergem do puritanismo moral do paulistano. Em sua cidade, Roberto Piva vê o "convento do Brasil" apinhado do catecismo moralizador ou do messianismo comunista. Essa índole demasiado europeia, demasiado patriarcal, contrasta com a matriarcal e festiva Pindorama. Assim, Roberto Piva convida os burocratas às praias, ou "igrejeiros" ao ar puro. Convida-os aos espaços livres do controle industrial, estatal ou moral, espaços "naturais" prenhes da renovação primaveril.

A sátira e irreverência desses versos vão se mesclando a um tom mais ácido e violento – como cuspir no olho do governador e queimar as pessoas medrosas. É essa ironia revoltada, salpicada com tiradas jocosas, que Roberto Piva traz do *Ultimatum* de Álvaro de Campos: "Fora tu, Maurice Barrès, feminista da Acção, Châteaubriand de paredes nuas, alcoviteiro de palco da pátria de cartaz, bolor da Lorena, algibebe dos mortos dos outros, vestindo do seu comércio!"[66].

---

64 PIVA, Roberto. **Ode a Fernando Pessoa**, op. cit, p. 25.
65 Ibdem, p. 22.
66 CAMPOS, Álvaro. *Ultimatum*. Em: PORTUGAL FUTURISTA. **Portugal Futurista –** edição fac-similada. Lisboa: Contexto, 1981. p. 29.

.

Desse estilo é "cavalgaduras eloquentes de masturbação transferida" – que se pese a influência psicanalítica de tal transferência. É o tom de *Ultimatum* presente na *Ode ao burguês*, de Mário de Andrade, com todo seu insulto e ódio:

> Ódio aos temperamentos regulares!
> Ódio aos relógios musculares! Morte à infâmia!
> Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
> Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
> sempiternamente as mesmices convencionais!
> De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
> Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
> Todos para a Central do meu rancor inebriante
> Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
> Morte ao burguês de giolhos,
> cheirando religião e que não crê em Deus!
> Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
> Ódio fundamento, sem perdão!
> Fora! Fu! Fora o bom burguês!...[67]

A presença das "sempiternas mesmices" na passagem de Roberto Piva deixa clara a semelhança entre os textos. Com a expressão, Mário de Andrade critica a monotonia da convenção. A regularidade daquela classe social desejosa de conservar o estado de coisas. As mesmices que atravessam a moral provinciana têm seu símile estético no poeta afeito à necessidade de controle, ordem, convenção. A metrificação na poesia é o paralelo formal do cárcere moral e econômico: "Para que cravos? Para que cruzes? / submetei-vos à poda! / Para que as artes vivam e revivam / usa-se o regime do quartel! / É a riqueza! O nosso anel de matrimônio! / E as fecundidades regulares, reflectidas... / E os perenementes da ligação mensal..."[68]. Vê-se que Mário de Andrade estabelece forte analogia entre a arte burguesa e a regularidade institucional. O poeta prostrado ao metro é mais um aspecto da submissão às futilidades morais da riqueza, do matrimônio e de outras instituições sociais de disciplinamento (quartel, casamento, riqueza, trabalho).

Roberto Piva adota um tom violento e destrutivo em relação a esta "cidade das sempiternas mesmices". É a mesma cidade burguesa criticada por Mário de Andrade. Porém, o jovem poeta não deixa nada em seu lugar e vocifera contra todo o mundo oficial: o Estado, a Igreja, a burocracia industrial, os mercadores, a universidade e até a resistência política de esquerda. A intransigência agressiva da exclamação "Põe-te daqui para fora!", usada por Álvaro de Campos e Mário de Andrade, dá conta desse repúdio odioso à burguesia.

---

[67] ANDRADE, Mário de. **Paulicéia desvairada**, op. cit, p. 39.
[68] Ibidem, p. 59.

.

Por fim, a última interrogação do trecho da *Ode a Fernando Pessoa* bem lembra a crítica de Ginsberg em seu poema *América*:

> América eu te dei tudo e agora não sou nada.
> América dois dólares vinte e sete centavos 17 de janeiro
> de 1956.
> América não aguento mais minha própria mente.
> América quando acabaremos com a guerra humana?
> Vá se foder com sua bomba atômica.
> Não estou legal não me encha o saco.
> Não escreverei meu poema enquanto não me sentir legal.
> América quando é que você será angelical?
> Quando você tirará sua roupa?
> Quando você se olhará através do túmulo?
> Quando você merecerá seu milhão de trotskistas?
> América por que suas bibliotecas estão cheias de lágrimas?[69]

Em seu contexto, Ginsberg critica a sociedade estadunidense do pós-guerra, com todo seu *way for life* puritano e disciplinador. O poeta traz os motes contra a guerra e a bomba atômica como símbolos de uma sociedade cada vez mais militarizada. Nesse contexto, Ginsberg, filho de militante comunista e frequentador de movimentos revolucionários desde a infância, deixa clara sua admiração aos trotskistas – atitude bastante corajosa em plena caça aos comunistas e macarthismo. Mário de Andrade, por sua vez, ressente-se da postura política dos tempos heroicos e mais destrutivos do modernismo, que chegou a considerar sua fase individualista e aristocrática – sentindo-se culpado por não ter se dedicado mais ao "melhoramento político-social do homem"[70].

Roberto Piva, contudo, forma uma atitude radical: chama para si a marginalidade e a pederastia de Mário de Andrade, aliadas à delinquência escancarada da *beat*, salpicada com a sanguinolência dos piratas de Álvaro de Campos. Que política seria esta?

11. A pegada criminosa e individualista sinaliza muito para a perspectiva política experimentada por Piva neste momento. O que expressam esses vagabundos tenebrosos senão uma vontade furiosa de desordem, desregramento, destruição das instituições sociais?

---

[69] GINSBERG, Allen. Uivo e outros poemas. Em: GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. (Claudio Willer, trad.). Porto Alegre: L&PM, 1956/2005. p. 58.
[70] ANDRADE, Mário. O movimento modernista. Em: **Aspectos da literatura brasileira.** 6. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1942/2002. p. 280.

.

No ano de 1957, Roberto Piva fundava o Movimento Niilista, com os amigos Jorge Mautner e João Quartim de Moraes. Encontravam-se no Parque Trianon, aos pés da sugestiva escultura do fauno de Vitor Brecheret. Dentre as bravatas dos niilistas, estava uma visão radicalmente antiautoritária, com o repúdio violento a todas formas de repressão. Especialmente as formas de estados totalitários, à esquerda e à direita, eram alvo das investidas dos niilistas. Eram contra os nazismos, os fascismos, os stanilismos. Havia no grupo uma anarquia radical. Mesmo as formas organizadas de movimento político eram refutadas com o lema: "contra todos os partidos".

Redigiam manifestos com as substâncias de bombas explosivas e berravam bravatas madrugada afora. Vem daí o verso de *Paranóia*: "Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci (...) onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxavam a descarga sobre o mundo"[71]. A tal "descarga" é bela imagem das atividades do grupo. A julgar pela apresentação de Roberto Piva na *Antologia dos Novíssimos* (1960), o poeta era bastante influenciado pelo anárquico Mikhail Bakunin e levava à radicalidade suas ideias sobre a "revolução violenta" (pela legitimidade de atos violentos diante da tirania dos agentes repressores). O mesmo Bakunin serviu de referência ao movimento niilista russo, inspirando Fiódor Dostoiévski em seu personagem Nicolai Stavroguin, de "Os demônios": niilista brutal e perverso sexual que defendia o crime como algo necessário e até prazeroso.

Num importante texto de 1987, *Fragmentos Anárquicos*[72], Roberto Piva elenca o que considera os "heróis modernos", dentre os quais consta Stravroguin ao lado de Mafarka[73], o futurista. Mafarka e sua virilidade guerreira, amealhando crimes e estupros; a virilidade atrelada a uma insaciável sede sexual, ostentando seu priapismo com um falo de mais de dez metros de comprimento; personagem que, entre uma batalha e outra, faz uma parada para amar dois jovens, Habibi e Luba, num homoerotismo levado até o extremo da misoginia escancarada. Exatamente este gosto pelo atroz e pelo grotesco em termos de sexualidade faria o livro de Marinnetti enfrentar um processo judicial, sob acusação de atentado ao pudor.

Poderíamos, ainda, elencar a influência de Albert Camus – sabe-se que Piva se gabava de ter lido toda a obra do escritor argelino no início dos nos 60 –, especialmente de sua obra *O Homem Revoltado*. Na primeira entrevista de Roberto Piva, publicada em 11 de novembro de 1960, sente-se clara influência de Camus: "Piva acha que sua geração só pode optar por duas coisas: resignação acomodatícia e pacata à sociedade vigente ou a revolta. Ele está com a

---

[71] PIVA, Roberto. **Paranóia**, op. cit, p. 37.
[72] PIVA, Roberto. Fragmentos Anárquicos. **Revista Artes:**, São Paulo, Ano XXII, n. 63, abril-junho 1987, p. 8.
[73] MARINETTI, Filippo Tommaso. **Mafarka, le futuriste –** roman africain. Paris: E. Sansot & cie, 1909. 306 p.

.

revolta. Piva revela uma preocupação muito mais política do que artística"[74]. Esse último comentário é interessante. Aponta uma dicotomia entre arte e política pelo redator da matéria. Aponta a surpresa por se deparar com um poeta para o qual sua expressão artística é indissociável de uma revolta no âmbito político.

A "descarga" de Roberto Piva certamente era puxada por influência de Friedrich Nietzsche e a ideia de um "niilismo ativo". O niilismo aparece como sinal de profunda crise de valores no ocidente, à qual se pode responder com a violenta negação das instituições sociais e uma força destruidora de todos os ídolos da modernidade. Num poema dedicado a Jorge Mautner, escrito em 1996, Roberto Piva se lembra dessa época do movimento como o "tempo dos nossos manifestos dionisíacos no niilismo da madrugada"[75]. Os jovens niilistas dosavam a ácida negação dos valores com um vitalismo dionisíaco. Diziam "sim" à vida, mesmo em seus problemas mais duros. E sabiam gozar os prazeres da juventude de forma a levar a vida além de seus limites habituais. Novamente aqui encontramos um niilismo com feições criminosas ao lado de uma perspectiva erótica da orgia dionisíaca.

Nos versos da *Ode*, "amar os pederastas pelo simples prazer de traí-los depois", Roberto Piva revela a influência de outro poeta criminoso (ou criminoso poeta). Em seu "Diário de um ladrão", Jean Genet escreve: "A traição, o roubo e a homossexualidade são os assuntos essenciais desse livro"[76]. O crime se equivale a uma obra de arte viva a revelar outro modo de viver – rejeitado pela moral vigente. A traição tem aí lugar importante, pois, em Genet, temos o verbo "trair significando romper as leis do amor"[77]. Ou seja, amar os pederastas e depois traí-los é trazer para o amor o potencial do crime, subvertendo as formas tradicionais das relações e abrindo outras possibilidades. Daí a evocação "amar livremente" do verso seguinte. Como Jean Genet, Roberto Piva praticava o crime, inclusive no amor, como força criativa oriunda da rejeição radical das normas convencionais.

Em suma, com o grito de desespero de Kierkgaard na garganta, a navalha de Camus na mão ou as marteladas de Nietzsche, Roberto Piva se aproxima muito de uma postura política extremamente anárquica que defende a desordem permanente como forma de subversão de toda realidade. Em seu livro *Quizumba* (1983), o poeta retoma sua feição criminal sob a forma do chamado anarcoilegalismo do bando Bonnot. Sob a liderança de Jules Bonnot (1876-1912), o

---

[74] HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1980/2011. p. 23.
[75] PIVA, Roberto. **De Roberto Piva para Jorge Mautner** (poema inédito). **AO-Revista**, nº 1, junho de 2011.
[76] GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. (Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1949/2005. p. 151.
[77] Ibidem, p. 133.

.

grupo anarquista desenvolvia assaltos como ações políticas libertárias, numa experiência do crime como modo de vida.

Entretanto, em Roberto Piva, essa vibração anárquica e criminosa é indissociável de um erotismo transgressor. A julgar pela menção dos piratas de Campos, ou de personagens como Mafarka e Stravoguin, a subversão vinha sempre junto à perversão sexual.

Eis a poética do jovem Roberto Piva. Sua "poética política" – para usar a expressão do próprio poeta na década posterior. Como vimos na importante entrevista concedida a Floriano Martins, trata-se de uma poesia como incentivo do gangsterismo, como insurreição permanente e instauração da desordem. É uma poética na qual o crime ocupa lugar fundamental, como afirma o poeta:

> [há] um princípio básico para entender a minha poesia, a palavra criminal. Uma poesia cuja transgressão aponta, em última instância, para o crime, e para a anarquia generalizada – não o anarquismo, mas a Anarquia. A minha poesia nada mais é do que a tentativa de instaurar essa desordem no cotidiano das pessoas[78]

A fruição furiosa de todos os desejos individuais no limite da subversão moral e da perversão sexual é o lado sombrio do homem. É o "cio sombrio" dos piratas de Campos, cujos versos são realizados por Roberto Piva ao segui-lo como "sombra". O lado obscuro e instintivo, refratário ao conhecimento e ao controle. O toque místico dessa sombra irá se propagar com muita força na poesia de Roberto Piva, especialmente em suas *piazzas*. No mais, essa sombra noturna também foi sentida pelo poeta lisboeta, a andar de mãos dadas com sabe-se lá quem, noite afora:

> E eu sinto a minha vida de repente
> Presa por uma corda de Inconsciente
> A qualquer mão noturna que me guia.
>
> Sinto que sou ninguém salvo uma sombra
> De um vulto que não vejo e que me assombra,
> E em nada existo como a treva fria.[79]

---

[78] MARTINS, Floriano. *Roberto Piva: o banquete do poeta*. Em: _____. **O começo da busca**: o surrealismo na poesia da América Latina. São Paulo: Escrituras, 2001. (Coleção Ensaios Transversais). p. 246.
[79] PESSOA, Fernando. **Poesias Ocultistas.** (João Alves das Neves, org.) 2 ed. São Paulo: Aquariana, 1996. p. 64.

.

2 – *Piazzas* (1964)

1. *Piazzas* é o único livro de Roberto Piva com uma "Introdução". O que ela anuncia?

> Uma tarde em que eu ouvia Palestrina por toda uma vida sem obstáculos, sem a floresta do afogamento, meu companheiro surgiu do balaústre de meu quarto seus cabelos ondulando com a curvatura da Terra & me disse com sua desgraça de Anjo: o estado originário da imaginação se reencontra na primeira figura da natureza & isto é na aspereza cobiçosa que guia a sua figura através do mundo obscuro & até ao fogo – O intervalo tirou seu fio decapitado entre nós & o sopro da Substância de Joelhos se perdeu de vista – O pequeno coração me reteve em flor: Escuta eu sou o Tríptico – os pássaros me envolveram & ele me reteve. Às cinco horas eu recomeço uma vida a partir do caprichoso hálito que Jacob Böehme me acusa naquela tarde de gelo & tristeza originais Meu companheiro dizia: é fácil aprisionar alguém na fome de uma flor Assim a Estrela estava sólida no dente fatigado A negra diligência oferecia seus ramos sem chance Seu rosto permanecia ensolarado pela doçura Às cinco horas aquele que Devora se mostrou entre as ondas Infantil entre as pálpebras como num enterro Soluçando Aquele que Devora teve suas núpcias de pedra – Freud é o Inferno Musical Nietzsche é o Paraíso Meu companheiro é o Jardim das Delícias A Figura Negra está impertinente como um Porta-Estandarte Heliogábalo o novo dia recomeça Este é o único turbilhão que meus olhos possuem – O Karma coletivo me aborrece eu acordo com uma luz que me acena por cima dos tetos aquelas mesmas flores após a longa chuva de corações, abanam para sempre os instantes pegajosos que se precipitam na Rocha Eu acordo & elas existem como luz encarnada crescendo em escala até o supremo Girassol – Como um enorme porco verde perto de um lago o Demônio esteve 2 noites ao meu lado plantando seus pesadelos entre minhas mãos & o Sono Ele supervisionou as portas que me retêm dentro das raízes de Mandrágora Eu viro a cabeça um órgão multiplica & ferve uma Mensagem – Uma luz azul amortece através da vidraça Dante & Beatriz com suas novas faces poderiam vir até mim agora[80] [...]

Que turbilhão! O poeta nos introduz na aurora das coisas: um mundo vivido pela primeira vez por um renascido. O ciclo do devir em vida – e morte. A travessia pelo mundo obscuro até o fogo. O percurso do sono à luz. *Poiesis* como fluxo do "não ser" ao que há. O caminho da iniciação.

Anuncia-se na introdução de *Piazzas* a poesia como magia que permite percorrer o cosmos no corpo do amante. Poesia como orgia, no horizonte sexual e mítico de mergulho no caos. Mas orgia no horizonte da linguagem, pois mescla em seu magma a flama de outros poetas e mágicos.

---

[80] PIVA, Roberto. **Piazzas**. São Paulo: Kairós, 1964/1980. (Coleção A Ciência da Abelha). p. 7.

.

2. “Uma tarde...”. O Tempo de *Piazzas* é a tarde. Roberto Piva repetirá insistentemente esse período do dia. Esse período em que o dia se despede de encontro à noite: “às cinco horas”. É uma tarde específica, em que seu companheiro lhe dirige a palavra, mas é também uma tarde de gelo e tristeza originais, em que aquele que Devora se mostra. É uma tarde em que o tempo cronológico se encontra com um tempo mítico. É tarde como lapso do tempo para o intemporal.

“A tarde cai” – assim começa o poema *O crepúsculo da tarde*, de Charles Baudelaire[81]. Ao crepúsculo, os contornos precisos se esvaecem em névoas sombrias; a sobriedade dá lugar aos sonhos. A travessia da forma ao informe. Fumando do alto de uma montanha, o poeta francês se lembra de dois amigos arrebatados pela loucura do crepúsculo, em que se entregavam a rompantes violentos e a volúpias. A tarde traz consigo os mais ardentes desejos e os volteios da imaginação. A ele, Baudelaire, ao contrário, a noite traz a “luz”: uma “festa interior” com todas as cintilações das estrelas e “explosão das lanternas”; uma redenção sob o fulgor da “deusa Liberdade”. Mas, deixemos a noite para depois. Esse imaginário da montanha, do louco e da lanterna surge em um poema de *Piazzas*[82]. Certamente a tarde com feições sombrias está presente, mas não com este entusiasmo festivo de Baudelaire.

O segundo poema de Roberto Piva publicado na *Antologia dos Novíssimos*, traz bem o peso melancólico da tarde:

São brancas e meigas
Como trapos de nuvens
As meninas que brincam nas praças
Quando fecundadas pela ingênua
Dádiva de luz
Que as adora.

Mas eis que a primeira estrela
Surpreende o adeus do sol
E um momento imóvel
Afugente as meninas
Que brincam nas praças.

(E as praças ficam vazias como a vida)[83]

A imagem dessa praça vazia com o entardecer bem lembra as praças de *Piazzas*, elas também iluminadas pela presença ingênua da brincadeira de jovens. Elas também compostas

[81] BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa.** (Dorothée de Bruchard, trad.). São Paulo: Hedra, 2009. p. 117.
[82] “Quando adormeço eu digo alguma coisa a este louco, a esta serpente & a esta lanterna circulando na montanha”. PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 50.
[83] PIVA, Roberto. Roberto Piva. Em: OHNO, Massao (org.) **Antologia dos Novíssimos** (Coleção dos Novíssimos, vol.09). São Paulo: Massao Ohno, 1961. pp. 95.

.

nesse contraste de alegria e tristeza, de plenitude e de vazio. Tarde como simultaneidade de contrários. São tardes similares àquelas de Georg Trakl (1887-1914), poeta da predileção de Roberto Piva, com o surgimento dos mais terríveis ímpetos e volúpias.

Trakl canta a Tarde. O momento em que a tarde tomba (*Abent*, no alemão). A névoa envolve a floresta & o vento frio sopra nas plumas negras de um corvo. O alarido do voo de pássaros selvagens, cujas silhuetas perpassam a lua & seu branco gelo. As primeiras estrelas escorrem na sombra do andarilho do mundo obscuro. A Tarde entreva.

A Tarde é triste. Com ela desfilam todos os espectros da agonia. É a melancolia da lembrança de um tempo perdido: "O ar úmido oscila os ramos da macieira / queda de estrelas / infância"[84]. São a infância pessoal e seus tempos dourados, mas também a infância da humanidade: seja sob o signo de macieiras e serpentes de um paraíso adâmico, seja sob os brilhos dourados de uma Idade de Ouro. A Tarde é a Queda: o ingresso nos domínios satânicos da sensualidade, precedido pelo sono.

Sob os contornos das mudanças de luzes do entardecer, Georg Trakl revive um ciclo em dimensões sucessivas: no plano cósmico da origem do homem; num plano pessoal da emergência da infância; num plano psicológico do advento do delírio e da perda da lucidez; e até numa esfera histórica de declínio do Ocidente pelo abandono do sagrado. Nesta interpenetração cósmico-mítico-histórica, a Tarde prefigura sempre uma passagem; inaugura sempre uma mudança. A tarde é sempre augúrio. É ciclo iniciado com a morte.

Tarde é a morte. Trakl caminha como um morto solitário nas sendas sombrias. Carrega o gelo das estrelas em lágrimas que escorrem de sua melancolia. Mas se a Tarde é morte, a morte é metamorfose: "Azul é também a tarde"[85]. A tarde mostra o avesso do mundo, mas também prefigura seus novos sentidos. Nesse interregno entre lucidez e loucura, luz e trevas, o profano agrega o sagrado. O morto parece travestir o ocaso do mundo profano e seu cotidiano regulado, pois com a morte sempre estoura um azul que a tudo transfigura: "tarde muda imagem e sentido"[86]. O desterrado que erra na floresta deixa para trás o mundo profano. Atravessa no mundo obscuro as novas faces do mundo, no revolteio de terríveis animais selvagens. Guia-o uma luz azul: o sentido do sagrado. O morto transfigurado em alma azul é o ressuscitado. Nasce novamente.

---

[84] TRAKL, Georg. **Oeuvres completes.** (Jean-Cleude Schneider, trad.). Paris: Gallimard, 1972. p. 123.
[85] TRAKL, Georg. **De profundis.** (Cláudia Cavalcanti, trad.). São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 29.
[86] TRAKL, Georg. **Oeuvres completes**, op. cit, p. 105.

.

Há uma travessia pelo mundo obscuro na Tarde de Roberto Piva, assim como a presença de estados originários. É uma tarde em que a vida recomeça e, ao final do texto, uma luz azul anuncia as novas faces das coisas. Há outras semelhanças importantes.

Em seu livro de estreia – que Trakl gostaria de ter nomeado como *Crepúsculo e Declínio* – as caminhadas na floresta com suas epifanias se prolongam nas cabanas ao redor. O poema *Miséria do Homem*[87] traz este imaginário de maneira exuberante. Na janela do quarto se desenrolam experiências míticas. No quarto entre amantes. Entre anjos: "O vento rubro da tarde bate na janela; um anjo ali aparece". No quarto, os sinais da floresta são transferidos pela cronologia do relógio: "O relógio que bate cinco diante do sol". Às cinco horas, o "rosto do morto agita-se na janela". O tempo se "imobiliza". Às imagens da natureza somam-se os gestos dos amantes: "A boca do adolescente se oculta estrangeira e sábia". No quarto, à tarde, o êxtase dos amantes anuncia a entrada em trevas. São seus delírios, seus sonhos. Também a tristeza e o gelo dos amantes que abrigam os astros. A angústia da morte é aquela do amor. O amor arremessa para o sagrado azul e se esvai – deixando os amantes retomados à forma. A tristeza, neste sentido, advém do retorno ao mundo cotidiano com a dureza de suas convenções – simbolizadas pela "pedra". É a "vida pedregosa": "Volúpia, lágrimas, dor da pedra"[88].

Esta é a tarde em Trakl. Seja pela dimensão mítica com que a tarde é enfatizada, seja pela pontualidade do momento em que os anjos em desgraça surgem nos quartos, Roberto Piva traz essa força de transfiguração a seu poema. Há todo um conjunto de símbolos semelhantes (frio, gelo, estrelas, sono, ramos da macieira, corvo, luz azul, pedra, rocha). Ambos os poetas experimentam a Tarde como um portal para a eclosão do sagrado, como o presságio de uma viagem maravilhosa – e terrível.

3. Nesta Tarde, o poeta ouvia Palestrina, música sacra da harmonia celestial, "... por toda uma vida sem obstáculo, sem a floresta do afogamento, meu companheiro surgiu do balaústre de meu quarto seus cabelos ondulando com a curvatura da Terra".

Nesta vida sem obstáculo e nos traços de seu companheiro, Roberto Piva traz a gravidade do poema *La Ralentie* (1937)[89], de Henri Michaux (1899-1984). *A Retardada*: a vida toda corre tranquilamente, o tempo todo. Não se é: flui-se, pulsa-se nas coisas. Sem saber, sem

---

[87] Ibidem. p. 65.
[88] Ibidem. p. 157.
[89] MICHAUX, Henri. La Ralentie. EM: _____. **Plume.** Precede de Lointain Intérieur. 14 ed. Paris: Gallimard, 1938. 39-52.

.

cansaço, simplesmente degusta-se: "É-se, tem-se tempo. É-se a retardada". É a vida fluindo sem obstáculo. Um tempo lento – de pleno gozo, de desfrute, de abundância.

Henri Michaux vive um momento em que o tempo ainda não faz perecer, em que se está fundido nas coisas pulsantes num mesmo elemento. Essas imortalidade, intemporalidade e vivência pacífica com as coisas trazem, novamente, um ar paradisíaco. Essa experiência é rompida abruptamente no poema, com o surgimento de um carneiro na bandeja e o urro do pajé. Desse ritual advém a Morte. O poeta descreve, em contraste com as primeiras passagens, o cansaço, o frio, a miséria e o desespero. Já não se é água: afoga-se. Já não se flui fora das correntes de ar, mas se despenca em queda. Com a morte, ganha-se corpo, cansaço.

A vida fluída fora (ou antes?) dos elementos enfatiza uma experiência com a água e o ar, ao passo que após o advento da mortalidade, o elemento da Terra se sobressai. Em *A Retardada* esses momentos não apenas se sucedem, mas dão impressão de simultaneidade. Na Terra, o poema retoma a mesma vivência fluida inicial:

> Sente-se a curvatura da Terra. Têm-se doravante cabelos que ondulam naturalmente. Já não se trai o chão, já não se trai a mugem, é-se irmãs pela água e pela folha. Já não se tem o olhar do seu olho, já não se tem a mão do seu braço. Já não se é vaidosa. Já não se inveja. Já não se é invejada[90]

Aqui as feições do companheiro de Piva e seus "cabelos ondulando com a curvatura da Terra". Em conjunto com a música de Palestrina, essa passagem confere um ar paradisíaco ao poema. A vida flui nos elementos sem qualquer impedimento, sem qualquer obstáculo. Tal como transfigurada por Roberto Piva, a imagem oriunda de Michaux ganha um tom harmônico de simbiose das feições humanas com a esfera terrestre. Em ambos os poetas essa sensação é alcançada pela presença do(a) amante. Pelo amor se vive o paraíso. O paraíso na Terra – enfatizada com maiúscula em os ambos poemas.

No entanto, em Michaux, a ausência desse mesmo amor derruba o poeta nos penhascos da morte. A Terra, nessa mudança, é vivida como prisão, como enterro. A água na qual antes se fluía agora é "estagnada". O calor dá lugar ao frio. Tudo é obstáculo à fruição: "As casas são obstáculos. Os homens das mudanças são obstáculos. Fugir é um obstáculo"[91].

É em meio a esse desespero que o poeta se pergunta pela amada ("onde estará agora"?). Onde estará aquela que fazia a vida pulsar sem obstáculo? E as lembranças se seguem, num conjunto de imagens muito similares àquelas de Roberto Piva: "Pequeno coração em

---

[90] MICHAUX, Henri. **Antologia**. (Margarida Vale de Gato, trad.) Lisboa: Relógio D'Água, 1999. p. 133.
[91] Ibidem. p. 135.

.

balaustrada, era preciso ter-me detido mais cedo”[92]; ou a recordação daquele “vento do fim de tarde”. Há também o adjetivo “doçura” para se referir à amada; há o poeta se apresentando como “o porta-estandarte”, além de ver “pássaros” que voam ou “marcações escapam-se a perder de vista”. São trechos que deixam os rastros inequívocos da inspiração de Roberto Piva em Henri Michaux. O poeta francês será reencontrado no último poema de *Piazzas*, com a mesma aflição pelo destino do amor: “onde estará agora”?.

4. Cosmologia do Desejo. Surge numa tarde típica de Trakl, com os traços de Michaux, mas o companheiro de Piva solta passagens de Jacob Boehme (1575-1624): “o estado originário da imaginação se reencontra na primeira figura da natureza & isto é na aspereza cobiçosa que guia a sua figura através do mundo obscuro & até o fogo”. Qual seria essa primeira figura da natureza reencontrada pelo estado originário da imaginação? O que dizer dessa aspereza cobiçosa que guia a figura por meio do mundo obscuro até o fogo?

É necessário experimentar a imaginação visionária do sapateiro alemão para tocarmos o sentido das frases. Piva nos lança além do texto. Evoca uma força que convém experimentar.

Para Boehme a cosmogonia teosófica surge com o Nada. Quietude imóvel. Interioridade imaterial. Unidade informe. Ser de todos os Seres. Sem começo, nem fim. Uma passividade inerte, sem inscrição no tempo ou no espaço. O Nada: a paz eterna em completa liberdade.

O Nada absorto em si mesmo é rompido pelo Desejo, pelo Desejo ardente do Nada em contemplar a si mesmo, em fazer-se Luz. Manifestar-se. Lançar-se como exterioridade. Do espírito para a natureza. Ser si mesmo em outro – que é si mesmo exteriorizado. Expressar-se como imagem, como figura. Com o Desejo, a quietude faz-se inquieta, a saciedade faz-se fome e a paz faz-se combate. O Desejo traz o movimento pela oposição. O Desejo é a atividade do Ser.

Para expressar o Nada, o Desejo deve ser austero e duro: deve ter Fome. A força de seu impulso é nada menos que a energia criadora de todo o cosmos. Mas também deve atrair algo diferente de si, ou seja, mais espesso, mais substancial. Algo que possa “apreender” ou “reter” – para usar os verbos de Boehme, presentes em Roberto Piva. Ou seja, para dar forma ao Nada, o Desejo deve encontrar uma substância mais grosseira, que o “envolve” ou “abraça”[93]. Assim se vislumbra o devir do Desejo: aspirando a si mesmo em Luz, é impelido a reter o diverso – o outro. É um movimento em que perde-se de si. Essa perda de si no outro é a sombra. Essas são

[92] Ibidem. p. 138.
[93] BOEHME, Jacob. **Os três princípios da essência divina.** (Américo Sommerman, trad.) São Paulo: Polar, 1619/2003. p. 222.

.

as trevas e é nesse momento que o desejo atravessa o mundo obscuro. Em outras palavras, o lançar-se do Nada para contemplar a si mesmo o entorna em Desejo, que o manifesta como diferente de si, como seu contrário: como fome, como substância, como inquietude – não mais a quietude imóvel. O reconhecimento em Trevas traz intensa angústia, tristeza e terror. Tudo aqui revela a face fria do desejo: o gelo, a sede. É a morte. Boehme descreve o mundo obscuro como uma "roda destruidora", como o engendrar-se da fome que devora a si mesma sem encontrar-se: um eterno tormento. Ali se forma o colérico, o faminto, o tenebroso, a "essência fria".

A vicissitude do Desejo como angústia das Trevas conduz a uma vontade de libertar-se, de voltar-se à Luz. Ou seja, de retornar à unidade quieta e à liberdade primeira. Essa saída assume a forma do Fogo. Flama aguda que fende e quebra com forte potência. O Fogo irrompe com intenso brilho, como clarão. Jacob Boehme utiliza a imagem do relâmpago para ilustrar a potência do Fogo ao atravessar o mundo obscuro.

Desse devir flamejante do Desejo, alcança-se a satisfação, a plenitude. Da força do Fogo eclode o "reino da alegria", a doçura, o "amável deleite"[94]. A Luz brilha com o fulgor do renascimento. E o Nada finalmente reconhece a si mesmo – agora como outro. É a doçura corporificada. É o Paraíso ou o Céu. Em sua obra *De Signatura Rerum* (1621), Boehme denomina este estado como a "primeira forma na natureza": "a forma da vida espiritual e da vida essencial"[95].

Se o Fogo traz a Luz, também irrompe com a violência abrupta da Ira. Essa primeira figura da natureza permite imaginar o sagrado como o pulular de opostos. O Nada e o manifesto, a treva e a luz, a angústia e a alegria, a unidade e a multiplicidade, a liberdade e a prisão; são movimentos indissociáveis. Vale repetir: Inferno e Paraíso, Amor e Ódio, Bem e Mal, um não pode ser experimentado sem o outro. Um está no outro. A gloriosa vida no paraíso contém a "morte horrível" do mundo obscuro. Pois este último contém o lançamento do Espírito para a Natureza. Na cosmologia de Boehme, o Desejo permite compreender o Ser de todos os Seres. Não só o desejo, mas também a imaginação. O visionário adverte: a primeira figura da natureza pode ser contemplada apenas "através da imaginação, pois o eterno é mágico"[96]. Aqui está a ligação estabelecida por Roberto Piva: "o estado originário da imaginação se reencontra na primeira figura da natureza". Qual a relação entre desejo, magia e imaginação?

---

[94] Ibidem. p. 228.
[95] BOEHME, Jacob. **The Signature of All Things and other writings.** London: J. M. Dent & Sons; New York: E. P. Dutton, 1621/1912. p. 17.
[96] Idem.

.

Na obra *Seis Pontos Teosóficos* (1620), Boehme apresenta a "Magia" como o "Ser dos Seres". A compreensão da Magia está no devir do Desejo, como vimos até aqui, pois: "É o desejo que se introduz na Natureza tenebrosa, e pela Natureza no fogo e pelo fogo, pela morte ou a violência, na luz da Majestade"[97]. Ou seja, o Desejo tem a potência de dar corpo ao espírito, manifestar a substância, dar à vida movimento. E, nesta obra, Boehme atrela a potência do desejo à imaginação: "[a Magia] se manifesta pela imaginação da fome do desejo de existir"[98]. E acrescenta: "3. É o estado originário da Natureza. Seu desejo cria uma imagem. Essa imagem ou figura é somente a vontade do desejo, mas o desejo cria na vontade um ser, semelhante ao que contém a vontade".

A Magia é o espírito que se manifesta em tudo pela imaginação fluida no desejo. Em outras palavras, o desejo se expressa primeiro como imaginação, mas como uma imaginação originária capaz de criar o ser. A partir do desejo e da imaginação, coloca-se a magia em movimento, mas cada um com propriedades distintas: "10. A imaginação é doce e terna, assemelha-se à água. Mas o desejo é duro e seco como a fome, ele endurece o que é brando e se encontra em todas as coisas, pois é o maior ser na Deidade. Ele guia o que não tem fundamento para sua fundação e o que não é nada para alguma coisa"[99] – perceba como as expressões usadas por Boehme ("guiar", "figura", "estado originário", "natureza", "imaginação") são apropriadas por Roberto Piva.

Jacob Boehme complementa a impavidez do desejo com a fluidez da imaginação. A imaginação surge como algo que antecipa o devir do desejo na apreensibilidade, permitindo-lhe jorrar. A Magia surge assim como a arte de fluir o desejo por meio da imaginação.

Quando o companheiro de Piva surge com a desgraça de um anjo e menciona o estado originário da imaginação que se reencontra na primeira figura da natureza, tal fala desse devir do Desejo em Boehme. Vivencia a origem da imaginação que coloca o desejo em fluxo para que o Nada reencontre a si mesmo na Luz. Este estado originário da imaginação lança-se para algo mais substancial, apreensível, que é o Paraíso como primeira figura da natureza. Quer-se dizer, do devir do Desejo, que se lança ao outro, atravessando o mundo obscuro até o fogo, cujo clarão liberta do mundo obscuro e cria o reino da alegria e da doçura: o Paraíso ou a primeira figura da natureza.

O que Roberto Piva anuncia na voz de seu companheiro é que ambos se lançam um em direção ao outro a partir do Desejo. Nesse movimento, perdem-se os contornos individuais e se

---

[97] BOEHME, Jacob. **Six theosophic points and other writings.** New York: Alfred A. Knopf, 1920. p. 143.
[98] Idem.
[99] Ibidem, p. 144.

.

adentra num mundo obscuro de fusão com o outro. Essa unidade é a primeira figura da natureza: o Paraíso - tanto quanto na imagem dos cabelos do companheiro ondulando na curvatura da Terra. É também o estado originário da imaginação como potência do desejo de criar o ser na magia do amor. Roberto Piva vivencia a cosmogonia a partir do amor, mas um amor cravado na Terra e de uma maneira erótica que destoa dos caminhos de Jacob Boehme.

Boehme desmembrará todos os seres existentes desta dinâmica do Desejo. O habitante do Paraíso, Adão, é bom exemplo. Após este primeiro percurso do Ser dos Seres, vimos que se chega à doçura e se reencontra a luz no Paraíso. Adão vivia ali na abundância, sem fome ou sede. Sem necessidade e sem sensibilidade. Era um com a Luz de Deus. Era a própria corporificação do Ser dos Seres. Mas a potência do fogo ardente do desejo pode não voltar-se à Luz. O anjo desgraçado (no sentido de sem a graça divina, sua Luz) oferece a Adão a sensibilidade, o gosto dos sentidos e de todos os prazeres de uma forma mais grosseira da substância: palpável, não mais etérea e espiritual. Para Boehme, Adão experimentou o fruto proibido "com a imaginação e não com a boca"[100]. Apenas de imaginar comê-lo baixaram sobre Adão todos os poderes terrenos com potência tamanha que caiu em sono. O sono e os sonhos eram desconhecidos de Adão, pois ele não precisava se refazer da fadiga. O sono de Adão é obra do poder que opera sobre a vida terrena. E operam na forma fluida da água e na "terrível e angustiada" essência das estrelas, as estrelas que retêm a luz do Sol sob a forma mais fria da noite. Em Boehme, as visões oníricas são devires do elemento da água (imaginação) na forma fria das Estrelas e com a efervescência da queda de Adão nos sentidos e na sensibilidade. A queda de Adão se deu por aspirar algo para si próprio distinto da Luz divina.

Isto porque Boehme adverte que o poder do fogo, do desejo e da imaginação (a arte da Magia), pode ser usado por qualquer um, com qualquer finalidade. Para este visionário cristão, o homem deve voltar-se para a quietude da Luz em Deus. Ou seja, deve inclinar seu desejo para longe da natureza sensível, a começar por abandonar toda vontade própria (a "egoidade") e os apetites do corpo. Deve elevar-se para além da substância, para uma vida "suprassensível": "renunciar ao mundo e à vida"[101]. Alcançar o Nada, contemplando a si mesmo como Luz – após morrer para as Trevas.

O outro caminho é aquele demoníaco: dos anjos desgraçados. Estes vibram a potência ígnea do fogo, mas não rompem com o mundo das trevas para alcançar a doçura da Luz. Em vez de abandonarem sua vontade própria e se dedicarem ao amor divino, apostam no amor

---

[100] BOEHME, Jacob. **Os três princípios da essência divina**, op. cit, p. 167.
[101] BOEHME, Jacob. Sobre a vida suprassensível. Em: BOEHME, Jacob. **A sabedoria divina –** o caminho da iluminação. (Américo Sommerman, trad.), São Paulo: Attar, 1622/1994. p. 69.

.

próprio e na vida ardente do desejo inquieto. Sem a satisfação plena na quietude divina caminham famintos na inquietude ardente de todas as paixões. O adjetivo preferido do cristão Jacob Boehme é "cobiça": "Primeiro a cobiça do orgulho: um desejo de ser grande e poderoso, de ter todas as coisas submetidas a si (....) Em segundo lugar, surgiu a cobiça da avareza...."[102].

É a "aspereza cobiçosa" que guia a figura descrita pelo companheiro de Roberto Piva. A vida ardente do fogo do desejo dedicado ao prazer próprio e à concupiscência. E o poeta não vê contradição entre as sensações e o sagrado, pois é exatamente a partir da excitação sensual da vida e do mundo que se chega à Luz. Sua Magia lida com o desejo erótico e a imaginação poética. Nesta questão, não é a Boehme, mas a Willian Blake (1757-1827) que Roberto Piva reporta – como veremos.

Marquet[103], estudioso de Jacob Boehme, afirmou a importância do remendão alemão por colocar o Desejo no centro de sua teosofia. Chegou a dizer que, com isso, "inaugurou" a filosofia alemã! E não só ela... O devir do Desejo ou da Vontade influenciaria os filósofos ditos românticos, como Schelling e Novalis chegando à formulação de vontade de vida em Schopenhauer, noção que influenciaria bastante o jovem Nietzsche, de um lado, e a psicanálise de Freud do outro. Mas não só na filosofia Boehme tem grande importância, pois, para ele, toda filosofia se volta à sua mãe, à Magia. Àquela magia renascentista de Ficin, Pomponazzi, Corneille Agrippa e Paracelso, todos leitores de Boehme. É certo que Roberto Piva conhecia grande parte do pensamento mágico medieval e renascentista, já no início dos anos 60. E, no final da década anterior, lera os poetas do que se convencionou chamar românticos. É certo que frequentara o curso do amigo e filósofo Vicente Ferreira da Silva – que coloca Boehme como um dos fundadores da ontologia que chega a Heidegger[104]. Essa presença marcante de Jacob Boehme em *Piazzas* se dá pela ênfase em Desejo, Magia e Imaginação, além de lidar com toda sua simbologia hermética. Trata-se de uma retomada de Boehme no contexto de revolução sexual da década de 1960, realizada especialmente por Norman Brown – como veremos mais adiante.

Após dizer as frases de Boehme, o poeta acrescenta: "O pequeno coração me reteve em flor". É a dinâmica do desejo em sua busca de fazer-se um com o outro: abraça-o, retém-no, aprisiona-o. Vimos que "pequeno coração" é uma expressão utilizada por Henri Michaux, em

---

[102] BOEHME, Jacob. O caminho que vai das trevas à verdadeira iluminação. Em: BOEHME, Jacob. **A sabedoria divina –** o caminho da iluminação. (Américo Sommerman, trad.), São Paulo: Attar, 1624/1994. p. 129.

[103] MARQUET, J.-F. Desir et imagination chez Jacob Boehme. Em: **Colloque Jacob Boehme** ou l'obscure lumière de la connaissance mystique. Paris: Vrin, 1979. pp. 77-97.

[104] SILVA, Vicente Ferreira da. Ideias para um novo conceito de homem. Em: _____. **Dialéctica das consciências e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2002. pp. 247-288.

.

chave similar. O coração que, em Boehme, é a fonte do fogo ardente do desejo. Esse desejo retém em flor: a manifestação da potência da experiência mágica com o sagrado. O florescer de um novo ser cravado na Terra, sorvendo a fluidez imaginativa da água e a potência do fogo solar. A flor é símbolo da experiência do divino como potência de opostos; a Magia como ardência do Desejo e fluidez da imaginação.

Experimentemos reler os primeiros versos da "Introdução" após esse breve passeio pela poesia de Trakl e Michaux, e pela magia de Boehme. Sua linguagem prenhe de símbolos e imagens vai ganhando novos matizes e cores; sua compreensão, por vezes hermética, ganha novos sentidos. É o amor, ou mais precisamente o amante (a presença palpável do amor), quem aglutina toda a força da experiência mítica. O amor surge na tarde, esse interregno nebuloso entre o dia e a noite, as névoas e as luzes, a vida e a morte. O amante surge no quarto em cena típica de Trakl, mas seus traços acompanham a poesia de Michaux, com a possibilidade de experimentar no amor estados contraditórios de maneira simultânea, fluindo na variedade dos elementos. Por fim, as frases ditas pelo amante reportam a cosmologia do desejo em Boehme, tendo a viagem amorosa como a revivência da criação do cosmos.

A produção poética de Roberto Piva segue incorporando versos alheios, tanto quanto encarna os volteios do amante. Faz-se um com o outro, naquele instante em que o "eu" e o "outro" deixam de existir como diferenças. É essa fusão a marca da criação de Roberto Piva. Uma poesia de possessão, sem dúvida, mas uma possessão corporal sempre encharcada de sexualidade. É a força de Eros em fundir tudo pelo amor. Assim, pela potência do amante como propulsor de toda experiência mítica, ou pela incorporação do lido no vivido, a pulsação da poesia de Piva é o erotismo.

5. *Jardim das Delícias Terrenas*. E o texto se segue: "Escuta eu sou o Tríptico – os pássaros me envolveram & ele me reteve". Aqui uma menção à mais conhecida obra de Hieronymus Bosch (1450-1516): o tríptico, conhecido como Jardim das Delícias Terrenas, com as três faces: Paraíso, Terra e Inferno. "Eu sou o tríptico" pode ser experimentado como: sou o Paraíso, a Terra e o Inferno. Aquele que, como Dante, atravessou o mundo obscuro do Inferno, do Purgatório e chega à Luz (Beatriz) no Paraíso – aqui também o amor como força de atravessar estados distintos para alcançar a iluminação. Mas também uma experiência mágica e bem pessoal dessas esferas vivenciadas como estados de espírito. Roberto Piva intitula poemas de *Piazzas* com os nomes "Paraíso", "Jardim das Delícias" e "Inferno Musical". Não são elucubrações teológicas sobre essas esferas, tampouco representações baseadas na obra de Bosch. Roberto Piva os experimenta como estados de espírito que giram na experiência mágica

.

– de maneira simultânea, não sequencial. Como em Boehme, a força do Desejo faz experimentar ao mesmo tempo sensações distintas e mesmo contraditórias.

No texto da introdução, o tríptico surge também da seguinte forma: "Freud é o Inferno Musical Nietzsche é o Paraíso Meu companheiro é o Jardim das Delícias". Parece uma forma bem arbitrária de organizar essas instâncias. Não seguem uma lógica, mas uma associação livre. Ainda mais se considerarmos que na "Piazza VIII", Nietzsche e Rimbaud surgem como aqueles com os quais Piva aprendeu os "toques de INFERNO" e os "Anjos de Freud" o sustentam. Inverte-se a posição de Freud e Nietzsche, no Inferno ou no Paraíso. Essa reversibilidade aponta para a dinâmica dessas instâncias como estados de espíritos, mais voláteis que rígidos – suscetíveis a toda sorte de transmutações.

Aqui cabe um parêntese: não parece inusitada a identificação de Nietzsche como o Paraíso? O Anticristo no Paraíso?!!! Soa bastante estranho aos meus ouvidos. A representação do paraíso contém a inocência adâmica em ser um com seu deus, desconhecendo ainda bem ou mal. No Tríptico, Bosch traz ferozes leões degolando presas, sem que aquilo espantasse Adão, Eva e o Cristo. Essa vida paradisíaca para além do bem e do mal traz a fruição de forças selvagens sem qualquer moralização. Talvez Roberto Piva quisesse lembrar a importância da inocência da criança como devir mais potente do espírito, nas três metamorfoses descritas por Zaratustra[105] – em passagem tributária do evangelho de Cristo. Mas a criança em Zaratustra devém do leão. Às terríveis bestas louras, seres guerreiros que cometiam toda série de atrocidades, Nietzsche reputa uma vida instintiva ligada à "segunda inocência"[106]. Nessas passagens de Nietzsche, a inocência parece estar ligada à fruição dos instintos de maneira bastante natural (como o leão), sem apreender-se pela ordem moral do mundo – ou seja, como bem ou mal. A importância dessa reflexão é destacada por Roberto Piva quando define *Piazzas* como uma "contemplação para além do bem e do mal à lá Nieztsche"[107]. A obra toda seria essa suspensão da ordenação moral do mundo e a fruição de uma inocência selvagem.

A semelhança de Freud ao Inferno Musical também é aberta a vários sentidos, em que se pese a relação medieval entre a música, a sensualidade e a volúpia. O teórico do desejo se confunde assim com a própria dinâmica do princípio do prazer em fazer fruir todos os gozos do inconsciente. Daí a cena infernal na entrega aos desejos, cena esta tida por Roberto Piva como

---

[105] NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** (Mário da Silva, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1883-85/2010. p. 51.
[106] NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da moral: uma polêmica.** (Paulo César de Souza, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1887/2009. p. 73.
[107] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit., p. 53.

.

trampolim para a iluminação – daí ser sustentado por "anjos de Freud", numa passagem com sentido também atrelado aos "anjos" como garotos sedentos de sexo.

Inocente e selvagem, angelical no desejo e infernal na volúpia, o "companheiro" surge ora como o Jardim das Delícias, ora como todo o Tríptico. Em seu corpo o transporte para a variedade de estados. Após ser o tríptico, o poeta acrescenta: "os pássaros me envolveram & ele me reteve". Aqui o pássaro pode trazer a imagem do amável deleite, como ocorre em Blake. Em suas metamorfoses em "flor" ou em "pássaros", Roberto Piva ressalta sempre a eclosão do sagrado no amor, cuja liberdade, paradoxalmente, somente é alcançada quando se está retido pelo amante. São estes os paradoxos do Desejo em Boehme, são estes os paradoxos em Blake.

6. *Deleite Eterno*. "Às cinco horas eu recomeço uma vida a partir do caprichoso hálito que Jacob Böehme me acusa naquela tarde de gelo & tristeza originais Meu companheiro dizia: é fácil aprisionar alguém na fome de uma flor".

Há uma quebra no texto. Aquela tarde surge agora como "recomeço". É outra tarde, na qual Boehme "acusa", como um juiz. É uma tarde de "gelo & tristeza originais". A tarde dourada e paradisíaca que tomba, às cinco horas, com a frieza noturna. O companheiro de Piva já não está presente; é lembrado. A flexão do verbo muda para o passado ("dizia", não mais "disse"). E aquele que retinha o poeta em flor agora fala em fome. O desejo agora aprisiona, retém, não na experiência mágica (flor), mas por sua falta. É o desejo angustiado das trevas, nelas retido e ansiando o Fogo que o levaria à flor. A solidez da estrela, a fadiga do dente, como que cansado de mastigar sem matar a fome. "A negra diligência oferecendo seus ramos sem chance". Essas imagens enfatizam a intransigência, a falta, a escuridão. E "Seu rosto permanecia ensolarado pela doçura", ou seja, permanecia naquela doçura da flor ao sol. O companheiro de Piva permanecia como amor que conduz à vida fluida. Mas agora devora.

"Às cinco horas aquele que Devora se mostrou entre as ondas Infantil entre as pálpebras como num enterro Soluçando Aquele que Devora teve suas núpcias de pedra". Quem seria esse devorador?

Quando o companheiro de Piva surge com a desgraça de um anjo e diz algo, surge como o anjo em Willian Blake. Uma de suas visões memoráveis começa assim: "An angel came to me and said" (Um anjo veio até mim e disse[108]). Um anjo que Blake denomina seu *companion* (companheiro), *friend* (amigo) – tal como Piva. Um anjo que se tornou um demônio, e um "amigo íntimo" do poeta. Que relação íntima era essa? É a relação de oposição – a verdadeira

[108] BLAKE, William. **O matrimônio do Céu e do Inferno e O livro de Thel.** Edição bilíngue. (José Antônio Arantes, trad.). São Paulo: Iluminuras, 1793/1987. p. 27.

.

amizade. *O Matrimônio entre o Céu e o Inferno* amealha imagens dessa oposição, a começar pelo título. Mas Blake recusa uma dicotomia, recusa experimentar os termos da oposição como estanques e excludentes. Aposta no casamento, na amizade, na complementaridade dos termos. Aposta no dualismo. Essa voz do demônio rejeita a dicotomia entre corpo e alma, bem e mal, sensação e razão. Para Blake, há o corpo como energia ativa e eterno deleite e a razão como limite externo, como elemento passivo. Essa dinâmica entre Céu e Inferno reaparece com as figuras do "Prolífero" e do "Devorador". O Prolífero ligado ao princípio ativo que cria a energia e o Devorador como aquele princípio passivo que a retém, aprisiona-a. O símbolo do Prolífero é o pássaro, o deleite, o prazer. O Devorador é como pedra, a conter e a encerrar as coisas em sua dureza. Na tradição iniciática a pedra também é símbolo da Igreja Oficial: a convenção ou a instituição que tenta refrear o desejo, conter o fluxo, regulamentar o sagrado, encarcerar o infinito.

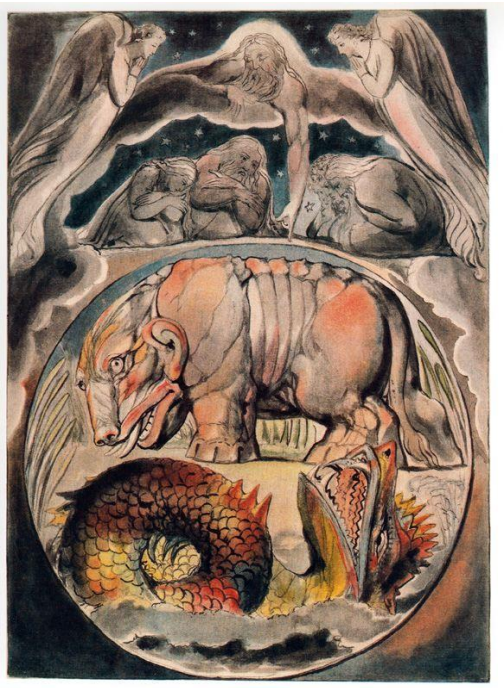
Na passagem da introdução de *Piazzas*, aquele que Devora "se mostrou entre as ondas", similar ao diálogo entre Blake e o anjo, no qual o Devorador surge "entre as nuvens e as ondas"[109]. A imagem do Devorador em Blake é de uma enorme serpente, um monstro que espirra sangue pelas ventas. Na visão de Blake, o monstro deixou entrever sua cabeça: era Leviatã, o monstro mítico transposto como imagem do Estado por Hobbes. O monstro formado a partir da devoração das energias dos cidadãos.

O Devorador, em Piva, teve suas núpcias de pedra. A imagem também provém de Blake: a víbora enrolada em torno da pedra da caverna. A víbora coberta de ouro – talvez outra crítica à cobiça do catolicismo oficial. O que o Devorador agrilhoa na caverna? São as "portas da percepção" que permitiriam ao homem ver como tudo é infinito. O fato de o homem ver tudo "pelas estreitas fendas da caverna" é porque refreia o desejo, sede ao Devorador e leva sua existência de maneira "finita & corrupta". As núpcias de pedra são a conformação às convenções sociais que aprisiona o corpo e retêm suas forças. A abertura das portas da percepção ao infinito é a fruição da energia do corpo. Blake é inequívoco: "Isso há de suceder com o aperfeiçoamento do prazer sexual"[110].

---

[109] "between the clouds & the waves, we saw a cataract ok blood mixed whith fire, and not many stones' throw from us appear'd and sunk again the scaly fold of a monstrous serpent". BLAKE, William. Ibidem, p. 14.
[110] Ibidem, p. 23.

.



Blake, William. *Behemoth and Leviathan*. Ilustrações para o "Livro de Jó", gravura em papel, 200 X 151 mm., 1825.

Na *Visão Memorável*, o anjo surge ao poeta-demônio. Paradoxalmente, o Anjo leva o poeta aos abismos infernais, onde observam a figura do Devorador entre as ondas; e o demônio Blake leva o anjo aos céus. Essa amizade entre opostos é revivida por Piva. Seu companheiro surge como anjo, mas um anjo que, no final das contas, está aprisionado nas convenções.

Em entrevista concedida ao amigo Carlos Von Schmidt, Roberto Piva afirma: "*Piazzas* foi resultado de um amor dilacerado que tive por um garoto. Por injunções de família, naquele tempo a família se metia muito nisso"[111]. Nesse amor que se esvai estão as lágrimas, o enterro, e a imagem do amante subjugado às convenções: aquele que Devora. Roberto Piva retomará esse tema no "Postfácio" do livro.

7. Roberto Piva termina essa parte da Introdução com a frase: "Este é o único turbilhão que meus olhos possuem".

A partir daí, o poeta experimenta uma "longa chuva de corações" e instantes que se "precipitam na Rocha". Essas imagens angustiadas podem estar relacionadas com as tais núpcias de pedra e a separação do amante – que surgiu chorando como num enterro. Roberto Piva lança mão de passagens das vicissitudes de Adão em sua queda do Paraíso, quando descreve duas noites atormentadas por pesadelos soprados pelo Demônio. É o "Sono", símbolo forte que Boehme, como vimos, interpreta como a atividade intensa da imaginação aguçada pelos prazeres da carne.

---

[111] VON SCHMIDT, Carlos. Amor, loucura, drogas (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1985/2009. p. 59.

.

O sono e a agonia se unem na imagem do poeta retido nas raízes da Mandrágora, conhecida também como “raiz-do-diabo”. Dentre os diversos sentidos espirituais que cercam essa raiz com forma humana, há uma lenda medieval de que ela seria um pequeno homem dormindo no fundo da terra. Ao ser despertado, o homem gritava de forma tão estridente capaz de levar à surdez ou à loucura.

Após essas noites, nessa espécie de morte ritual, o poeta acorda com uma “luz”. Uma “luz encarnada crescendo em escalas até o supremo Girassol” – flor importante em diversas tradições mágicas, presente também em Ginsberg e Mário de Andrade (neste último, com forte teor pederasta). É uma iluminação mágica – sobre a qual pouco se pode dizer.

Mas Roberto Piva experimenta uma sensação de renovação da vida e de conquista de outros sentidos para a realidade: “Uma luz azul amortece através da vidraça Dante & Beatriz com suas novas faces poderiam vir até mim agora”[112]. É interessante a menção ao casal com “novas faces”. Pode-se devanear. A luz que acompanha a experiência mágica de Roberto Piva advém de uma travessia por Inferno e Terra, a partir do amor. Foi outra a experiência de Dante em sua *Comédia*? Uma tendência da crítica de Dante vê em Beatriz o símbolo da Luz, da Sabedoria (Sophia), conquistada a partir de uma jornada iniciática. Estas seriam as novas faces de Dante e Beatriz?

É a vida vista com suas novas faces por quem nasceu de novo. Esse texto inicial de *Piazzas* nos introduz nessa luz: quem escreve o livro é um iniciado. É aquele que, a partir do amor, viveu todas as delícias e torturas. As *Piazzas* parecem os portais desse mundo vivido com suas novas faces. É por estes espaços que o poeta nos convida a adentrar.

8.

Piazza I

Uma tarde
é suficiente para ficar louco
ou ir ao Museu ver Bosch
uma tarde de inverno
sobre um grave pátio
onde *garòfani* *milk-shake* & Claude

[112] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 7.

.

obcecado com anjos
ou vastos motores que giram com
uma graça seráfica
tocar o banjo da lembrança
sem o amor encontrado provado sonhado
& longos viveiros municipais
sem procurar compreender
imaginar
a medula sem olhos
ou pássaros virgens
aconteceu que eu revi
a simples torre mortal do Sonho
não com dedos reais & cilíndricos
Du Barry Byron Marquesa de Santos
Swift Jarry com barulho
de sinos nas minhas noites de bárbaro
os carros de fogo
os trapézios de mercúrio
são mãos escrevendo & pescando
ninfas escatológicas
pequenos canhões de sangue & os grandes olhos abertos
para algum milagre da Sorte[113]

Eis a primeira das *piazzas* (praças, em italiano) que se acumulam no livro e lhe emprestam o nome. Que seriam essas *piazzas*?

São espaços muito distintos daquelas praças que o poeta perpassa em *Ode a Fernando Pessoa* ou *Paranóia*. Ali há uso corrente de toponímias, presentes desde a participação de Piva na *Antologia dos Novíssimos* – muito semelhantes às de Mário de Andrade em sua *Paulicéia Desvairada*. Praça da República, Praça Clóvis e demais localidades deixam claras a alucinação de um poeta errante em um local público específico. O mesmo não acontece em *Piazzas*. Aqui há locais de uma cidade, mas o próprio uso de um termo estrangeiro cria um estranhamento. É uma cidade com suas novas faces, criada por uma imaginação delirante. Em *Paranoia*, a cidade gera a loucura; em *Piazzas*, a loucura gera a cidade. Este é o percurso desta primeira *Piazza*.

[113] Ibidem, p. 23.

.

O poeta menciona um museu, um pátio e viveiros municipais. São locais da cidade de São Paulo, com seus "vastos motores". Desde 1954, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) ostenta o painel central do tríptico *Tentações de Santo Antão*, de Hieronymus Bosch. Seria este o tal "Museu" do poema? É possível que Roberto Piva tenha ido a este museu na companhia do jovem amigo francês Claude, mencionado adiante[114]. A referência aos "viveiros municipais" também é inequívoca: trata-se de um local físico, inclusive com sua denominação administrativa. São os únicos traços de referencialidade de todo o livro. Isto porque esta cidade física com suas praças esvaece e se torna estrangeira (*piazzas*). É a encruzilhada onde se encontram o aqui e o alhures.

Hieronymus Bosch, *Tentações de Santo Antão*, Óleo sobre madeira de carvalho, 131,5 X 119 cm (painel central) e 131, 5 X 53 cm (painéis laterais). Acervo: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

Uma tarde é o bastante para virar tudo do avesso. Ser tomado pela loucura ou ver um quadro de Bosch (o que vem a ser o mesmo) e despencar em espaços vertiginosos. É uma tarde de inverno, com a frieza da solidão ou o silêncio das praças – como mencionado no final da introdução. São locais físicos povoados pelo vazio da ausência do amante. Nesta primeira visada, as *piazzas* são o lastro do sagrado que se foi após ter a tudo mudado. E sob o assalto da loucura, da pintura ou da lembrança, a experiência volta com força estonteante. Assim, o poeta

[114] Conforme esclarecimento de Claudio Willer, durante a banca de defesa dessa Tese, Claude foi um jovem francês residente em São Paulo e amigo de Roberto Piva – assim como seu irmão Jean, mencionado mais adiante. Portanto, Piva não se refere a poeta francês, seja Claude Peleau ou Claude Roy.

.

toca o tal “banjo da lembrança”, na ausência do amor provado, e “revê” a “torre mortal do sonho”, os “sinos” e os “trapézios de mercúrio”. Aqui há uma travessia do município concreto para um espaço onírico. A lembrança parece precipitar o poeta nessa vivência do amor já provado, mas agora findo, e rever (ver novamente) todas as imagens criadas no êxtase amoroso. As praças vazias dão lugar, no decorrer do livro, a esses labirintos da imaginação que criam sua própria arquitetura encharcada com a ausência presente do amante.

É no amor que o sagrado escorre:

eu provo tua boca
as folhas se desorganizam
em tapeçarias outonais
& nas curvas dos teus RINS
fotografando em cores (em supremo grau como
o fogo na floresta)
uma cidade sagrada tão
AZUL[115]

Esta passagem da *Piazza XII* faz tudo se desorganizar a partir do beijo do amante. O beijo transmuta folhas em tapeçarias, em simbiose com o corpo do amante. Essas transfigurações afloram um novo espaço: a cidade sagrada Azul.

Daí a denominação *piazzas*: espaços físico-oníricos em fruição com os corpos, em fusão com a imaginação. Alguns jorros delirantes deixam entrever a variedade de imagens que compõem estes ambientes. A passagem “garòfani milk-shake & Claude” é emblemática: a nomeação do cravo em italiano mesclado com a bebida norte-americana e um amigo francês. O ímpeto do sonho mistura realidades distintas em uma mesma imagem. É a partir do imaginário delirante que o poeta acessa culturas diversas, mesmo nunca tendo saído do Brasil.

O mesmo efeito de associações inusitadas do sonho é alcançado com a série de nomes que interrompe abruptamente um verso em andamento. Essa interrupção também é típica do onírico: uma mudança repentina de fluxos em uma temporalidade não linear, mas flutuante. Muito se poderia dizer sobre as semelhanças entre Du Barry e Marquesa de Santos... ou sobre as excentricidades de Lord Byron, Swift ou Alfred Jarry. Não é o caso: basta dizer desse potencial onírico em extravasar imagens, nomes e presenças, unidos por uma associação livre – muito difícil de precisar em termos analíticos, pois são analógicos. Essas ligações, imprevistas da imaginação delirante, não se prestam à causalidade do pensamento racional.

Roberto Piva deixa claro este papel do sonho, inclusive em sua tensão com o “real” ou o “verdadeiro”. O poeta revê a torre do sonho não com “dedos reais”, mas com o barulho de

[115] Ibidem, p. 51.

.

sinos em suas noites de bárbaro. É importante essa sinergia dos sentidos: não vê com os dedos, mas vê com o som. Trata-se de um corpo inteiro entregue aos afetos do mundo, despido dos compartimentos em que engavetaram os sentidos em visão, tato e audição. Novamente aqui há uma sensação onírica de sinergia dos sentidos na percepção do mundo. Na segunda *Piazza*, lemos:

> Uma daquelas torres
> como uma plataforma de sonhos
> onde um anjo de sono quente
> em estranhos véus
> verdadeiro como o desejo
> mãos & mordidas[116]

A tal praça e suas torres são plataformas do sonho. Nelas surge este anjo verdadeiro como o desejo. Aqui novamente se coloca em questão a veracidade dessas imagens oníricas, optando pela forte sensação da dor da mordida como espécie de veredito. Jamais se recorre à razão, mas sempre à sensação como legitimação do mundo imaginário experimentado pelo poeta. Mas a realidade ou a veracidade estão subjugadas à potência do desejo. Roberto Piva visita o combate entre o princípio do prazer, que rege o sonho e o desejo, e o princípio de realidade. Faz uma opção clara pela simbiose entre o real e o desejo, porém não em um plano abstrato, mas no corpo. Ainda mergulharemos nessa potência soberana do imaginário na construção do real a partir das sensações.

Roberto Piva retoma, a todo momento, esses rompantes do sonho na composição das *Piazzas*. Há o "olhar sonâmbulo", assim como: "meus olhos entornados num ligeiro sonho automático"[117]. O olho salta do sonho. Um sonho repentino e passageiro que parece tomar a vigília de assalto – como um surto. Como na *Piazza VII*: "dizem que urras / desmaias & tens visões / rolando sobre tua boca dilatada as auroras feitas de Presa"[118]. O urro e o desmaio se assemelham a um ataque epiléptico ou espécie de transe. Nesse estado de loucura, de sonambulismo ou de devaneio onírico, o poeta produz sua espacialidade. Esses estados aglutinam feições do sonho e da realidade, do desejo e da verdade. Como é possível essa união?

Retomemos a *Piazza I*: numa tarde, como portal à epifania, o poeta visita espaços repletos da ausência do amante, gerando lembranças que o tomam de assalto e o arrastam à loucura, à pintura de Bosch e ao sonho. Essa passagem do espaço público ao sonho está imersa em toda arquitetura onírica, similar às telas de Bosch. Os "carros de fogo", "torres", "trapézios",

---

[116] Ibidem, p. 26.
[117] Ibidem, p. 28.
[118] Ibidem, p. 34.

.

“canhões” podem ser aproximados dos cenários do pintor. Estes espaços são “mãos escrevendo & pescando ninfas escatológicas”. Não há dúvida quanto à exuberante presença de seres escatológicos e grotescos nas telas de Bosch – eles estão por toda parte! Mas são trapézios e carros como mãos: numa espécie de fusão entre a arquitetura e o corpo – como os “estômagos de praças”, da *Piazza IV*. E são mãos escrevendo, não pintando. Ou melhor: são mãos que pintam escrevendo. A mescla dos espaços oníricos com os cenários de Bosch é simultânea à fusão entre poema e pintura. É Roberto Piva quem pesca estes seres imaginários. O poeta encarna as imagens. O título de poemas com as denominações do tríptico de Bosch são evidências claras. O poeta pinta com palavras.

Danilo Monteiro[119] faz instigante leitura da relação de algumas passagens de *Paranóia* com o mundo caótico das telas de Pieter Brueghel, o velho – mencionado no título de um dos poemas daquele livro. Há confluência de cenas, personagens e ações engendradas no sujeito dissolvido na loucura da multidão. Os poemas de Roberto Piva transfiguram os traços das telas na mesma intensidade criativa. Mas, como destaca Danilo Monteiro, o poeta parece incorporar a própria disposição do pintor em representar o mundo como um grande teatro ilusório e convulsionante.

Evidentemente, a grande potência visual das imagens de Roberto Piva favorece esse diálogo com a pintura. Mas não se trata apenas de uma visualidade similar, senão de uma semelhante disposição do artista na experiência com o real. Desta perspectiva, Brueghel está para *Paranóia* como Bosch está para *Piazzas*. Em *Piazzas*, é o mundo mágico transpirado pelos amantes, como no *Jardim das Delícias Terrenas*, a percorrer o Paraíso, a Terra e o Inferno numa temporalidade aberta que abarca a criação do cosmos e o apocalipse.

Essa inspiração mágica e erótica transborda o onírico na percepção da realidade. É a fusão desse mundo onírico com o mundo “real”. Há a “torre mortal do Sonho”, mas não um sonho de quando dormimos, pois o poeta mantém os “grandes olhos abertos”. O poeta urra e tem visões. É vate. É vidente. É visionário!

9. *Anjos*. Em suma, as *piazzas* são experiências flutuantes que a tudo confluem num mesmo fluxo intenso. Há simultaneidade do espaço físico com a arquitetura onírica, como signo de uma realidade física assaltada pelo sonho. O tempo esvaece na fusão de um passado e presente, marcante no lusco-fusco da presença ausente do amante. É esse tempo/espaço flutuante e

---

[119] LEITE, Danilo Monteiro Ferreira. **Teatralidade da palavra poética em *Paranóia* de Roberto Piva.** 2010. 175 fl. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

.

reversível que subverte a *lógica* cotidiana instituída pela consciência. Na transgressão do cotidiano regulado se conflagra o sagrado. Sua marca é a intemporalidade da experiência, num tempo que devém soberano e despido do claustro cronológico (presente-passado-futuro), no que se acostumou a chamar de *in illo tempore* – termo que Claudio Willer se utiliza para caracterizar *Piazzas*[120]. A pungência onírica de *Piazzas* também contribui para essa temporalidade cambiante, típica do inconsciente. Por fim, a integração dos contrários (passado/presente, realidade/sonho, presença/ausência, etc.) traz os traços daquele ponto do espírito em que os opostos cessam de se contradizer: a *coincidentia oppositorum* – se quisermos usar os termos consagrados da magia – ou, simplesmente, o surreal.

Em Roberto Piva, o amor detona a experiência mágica. O amor, portanto, sob a marca da transgressão – tanto mais porque vem sempre atrelado à pederastia e ao potencial subversivo da juventude. É interessante o verso sobre um poeta "obcecado por anjos". Roberto Piva projeta neste poeta sua própria obsessão, pois pululam anjos em *Piazzas*, a começar pela aparição do companheiro do poeta com a "desgraça de um anjo". Houve quem se desse ao trabalho de contar as 44 menções diretas a "anjos" em *Paranóia*[121]. Sob o signo do anjo, o garoto, o amor, a pederastia. A obsessão de Roberto Piva o leva a ver, na singela aventura dos robôs de Isaac Asimov, um "robot pederasta".

É a obsessão de um pederasta por anjos. Os anjos sempre sob o signo do amor sexual; sempre com feições subversivas e heroicas, incontroláveis e violentas. Em *Homenagem ao Marques de Sade*, há "adolescentes com uma duna em cada mão", numa imagem desta onipotência dos garotos. No mesmo poema, há um "menino" comprimindo "o dorso descabelado da mãe uivando na janela"[122]: uma cena ao mesmo tempo violenta e erótica, que deixa escapar um clima incestuoso.

O tema dos garotos/anjos associados ao amor aparece claramente no seguinte poema:

Piazza VI

Algumas vezes
as bombas de sorvete
caindo há 15 anos
durante a tempestade
Sem ler
Freud ou Villon
os garotos

[120] WILLER, Claudio. Introdução à orgia. Em: PIVA, Roberto. ***Piazzas*.** 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. 09-21.
[121] MOISÉS, Carlos Felipe. **Vida experimental**. Em: MOISÉS, Carlos Felipe. O desconcerto do mundo: do renascimento ao surrealismo. São Paulo: Escrituras, 2001. (Coleção Ensaios Transversais, v. 15). pp. 301-320.
[122] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 24.

.

rompem barreiras
então em qualquer
terreno baldio
iluminam
vestem-se
no furação do amor humano
onde
um cometa se desdobra
TESTE DI RAGAZZI CHE RIDONO
nos céus de *whisky*
em cada canto da BOCA
cósmica[123]

Roberto Piva toma os garotos num sentido geral, no plural. O rompante de derrubar as barreiras é associado à juventude de um modo genérico. Há um toque mágico ("iluminam") e subversivo ("terreno baldio") nos encontros amorosos entre garotos. A potência de vestir o "furacão do amor humano" surge como algo espontâneo ("sem ler Freud ou Villon"). Em suma, a juventude como uma potência pungente do devir do desejo.

A dobradinha do célebre psicanalista e do poeta bandido é interessante. A possibilidade de romper as barreiras se associa, indiretamente, à leitura de Freud, especialmente àquela leitura muito em voga na época: a das possibilidades do fim da repressão e a da experiência livre do jogo amoroso – como se vê em W. Reich, Norman Brown e Hebert Marcuse, com expressões variadas. A década de 1960 veria muitas orgias juvenis inspiradas nestes psicanalistas.

Já a presença de Villon remete, especialmente, às suas baladas de aconselhamento a garotos criminosos, especialmente em "Belle leçon aux enfants perdus" (Bela lição aos meninos perdidos)[124]. Num poema com o mesmo nome, publicado na revista *Bissexta*, em 1980, Roberto Piva assume o mesmo tom de um malandro mais velho aconselhando iniciantes. Ambos os poetas-bandidos dão recados semelhantes: enquanto o francês diz aos garotos delinquentes para não se preocuparem em acumular riqueza, mas sim gastarem tudo com as delícias do amor; o brasileiro exorta aos garotos se entregarem às paixões e a matarem todas as tradições ("vida é isso! apaixonar-se e escolher / senão o tempo passa e você não avança / Mate a mãe / Mate o pai / Mate a sombra deles todos"[125])

Esse ímpeto espontâneo da juventude também surge em alguns jovens em particular, desta vez imbuídos de leituras: "Jean a olhar para mim citando Baudelaire"[126]. Jean, jovem

---

[123] Ibidem, p. 32.
[124] VILLON, François. **Testamento.** (Afonso Félix de Sousa, trad.). Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. p. 142.
[125] PIVA, Roberto. Belle leçon aux efants perdus. In: HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1980/2011. p. 197.
[126] PIVA, Roberto. **Piazzas,** op. cit, p. 28.

.

amigo francês, irmão de Claude, elenca os garotos subversivos inspirados na poesia maldita. Roberto Piva convivia com jovens delinquentes, dentre eles um garoto nomeado como "criminoso juvenil" que recitava de cor as "Litanias de Satã" – poema de *Flores do Mal*. Nessas passagens, vê-se a importância que Roberto Piva atribuía à leitura como fonte de rupturas na vida. Em Freud, Villon ou Baudelaire – como em Piva, sem dúvida – a palavra potencializa o vigor subversivo dos garotos.

A imagem do cometa que se desdobra na "BOCA cósmica" é interrompida pela menção ao "TESTE DI RAGAZZI CHE RIDONDO" (busto de menino sorrindo, em italiano). Novamente o desenrolar dos versos é penetrado por presenças estrangeiras, intercaladas no fluxo de escrita automática. É uma menção ao pintor e escultor italiano Agostino Giovannini (1881-1958), em sua série de rostos de meninos intitulados dessa maneira. Da mesma forma que em sua menção a Isaac Asimov, Roberto Piva parece associar essas expressões ao seu amor pederástico, numa espécie de apropriação delirante da realidade a partir de sua obsessão.

Agostino Giovannini, *Fanciullo che ride*, escultura em bronze, 30 cm., 1930.

10. As tais "bombas de sorvete caindo há 15 anos" fazem menção a um garoto em particular. É aquele mesmo amante do poema *Jardim das Delícias*: "relâmpagos do mesmo líquen magnético de tua boca de quinze anos". Aquele mesmo anjo desgraçado da Introdução: o companheiro identificado com o Jardim das Delícias. O poeta faz questão de mencionar por duas vezes a idade do garoto, seja como espécie de prova pederástica, seja para assemelhar esse amor com aquele de Lautreamont. No famoso trecho de exaltação aos pederastas, aquele mesmo que constará na epígrafe geral do livro *Abra os Olhos e Diga Ah!* (1976), o conde exorta: "Ó

.

pederastas incompreensíveis, não serei eu quem irá lançar injúrias contra vossa grande degradação (...) Sede abençoados por minha mão esquerda, sede santificados por minha mão direita, anjos protegidos por meu amor universal”[127]. Mas este anjo demoníaco tem lá suas exigências: “... que venha a mim aquele que arde no desejo de compartilhar meu leito; mas imponho uma condição rigorosa à minha hospitalidade: é preciso que não tenha mais de quinze anos”.

Além das “bombas de sorvete”, são comuns as associações desse garoto/anjo com outros hábitos juvenis. O poema *Jardim das Delícias* termina com os seguintes versos:

> 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[128]

O garoto aparece matando aula para assistir ao seriado de ficção científica na televisão ou ler o referido psicanalista. São atitudes com algo de ingênuo e transgressor, que abrem algumas brechas no cotidiano normatizado. Algo simples e corriqueiro que permite ver esse mundo como breve colapso, como quando as pálpebras baixam. É uma imagem aguda da torrente caótica do sonho a transbordar a cada piscar de olhos. Novamente os olhos abertos e atentos da vigília tomam uma repentina rasteira da torrente onírica. São imagens que reforçam a fugacidade e a vulnerabilidade disso que tomamos por realidade.

O verso final traz uma inversão curiosa: se tenho dito desse processo de sacralização do amor na poesia de Roberto Piva, aqui o amor surge como “profanação”. É interessante ser essa profanação “consciente”, ao passo que a sacralização surge como movimento do sonho. Seria essa profanação uma pista da perda da inocência paradisíaca desses garotos/anjos? Seria essa “consciência” uma aposta deliberada na violação das convenções? A expressão “rapina” é dos termos mais encontrados na poesia de Roberto Piva, algumas vezes associado à transformação de Zeus em ave de rapina na ocasião do rapto de Ganimedes – como veremos em um poema do livro *Coxas*. Na mitologia pagã, a violação (profanação) do garoto surge como ação viril de um deus que acaba por sacralizá-lo, pois Ganimedes passa a simbolizar o néctar dos deuses olímpicos. Nesse rompante pagão, as dicotomias entre profano e sagrado, de cunho cristão,

---

[127] LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror.** 2. ed. (Claudio Willer, trad.). São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 231.
[128] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 33.

.

cedem lugar à vida repleta da presença do sagrado. Nestas forças pagãs, a paixão e o delírio são formas de incorporação dos deuses. É nessa rapina apaixonada que profana o sagrado na mesma medida em que sacraliza o profano que estas "eternas estrelas" continuam a lumiar nos horizontes do amor.

Se as *Piazzas* cantam o amor que lança o poeta ao devir, este amor também devém. Devém e deixa o imenso vazio de sua ausência. Aqui o amor cumpre um ciclo: sua chegada explosiva que a tudo muda de sentido, e sua partida que deixa tudo vazio e por se inventar.

11. Os lastros da perda do amor estão alastrados pelas *Piazzas*, muitas vezes de forma bem direta: "sem o amor encontrado provado sonhado" ou "nenhum cálice / nenhum amor". Frequentemente, no entanto, as imagens dos dilemas do amor dialogam com a poesia de Rimbaud – especialmente nos poemas em que esse jovem canta as desventuras de seu caso amoroso com o poeta Verlaine, iniciado quando Rimbaud tinha 16 anos.

Ao tentar refletir sobre os inúmeros diálogos da poesia de Roberto Piva com Arthur Rimbaud, vi que havia ali outra pesquisa a ser feita. Se considerarmos a presença constante do poeta francês na produção de Piva, daria um estudo de fôlego.

Em *Piazzas*, há um conjunto de associações do amor com a morte, com a sede ou a fome e com o frio, típicas de Rimbaud. Além das tumbas, esqueletos e cemitérios, a associação do amor com a morte fica evidente no desenrolar do tema medieval da dança macabra. Em Roberto Piva, no poema "O robot pederasta", há "raio x de gente que desce do alto", seguida da insígnia "*Signore, la danza dela More è servita* / algumas ficaram / LOUCAS". É um tema presente em Rimbaud em "Baile dos Enforcados" (*Bal des pendus*), em que um "esqueleto louco pula para o céu rubro" (*Bondit dans le ciel rouge um grand squelette fou*)"[129]. Ambos poetas dialogam, ainda, com Charles Baudelaire e seu "Danse Macabre" (Dança Macabra), onde não faltas grandes esqueletos loucamente adornados. A "doçura da Vida" e o "sabá do prazer"[130], para usar expressões do autor de *Flores do Mal*, são indissociáveis da vertigem da morte a admirar sempre a risível humanidade. A entrega ao amor parece lançar à exuberância da vida, em que não falta a proximidade com o perecimento da morte.

A morte do amor arremessa para a sede insaciável, para o desejo desesperado e inquieto de vida. É um tema recorrente em Rimbaud, como em "Festas da Fome" ou em "Comédia da Sede". Neste último, o "homem" é caracterizado exatamente por essa sede de vida. À

---

[129] RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa.** 3. ed. (Ivo Barroso, trad.). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 59.
[130] BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** (Ivan Junqueira, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1857/2006. 653 p.

.

necessidade de "beber", o jovem poeta responde com seu desejo de "morrer nos rios bárbaros"[131]. O rio e o mar surgem como metáforas do amor mergulhado na fonte de sua satisfação, totalmente embriagado. É uma imagem que veremos em Roberto Piva nos poemas da seção Heliogábalo – nos quais Rimbaud também é lembrado em epígrafe.

Mas é em *Piazzas IV* que Roberto Piva convida a um diálogo mais explícito com Rimbaud. Após se perguntar sobre as "fricções fraudulentas das ilusões do amor", o poema termina da seguinte maneira:

um banco revirado
cheio de silêncio
a tarde
sorrindo de frio
para poucas
cenas de ciúme
ou
Rimbaud
beijando as pessoas
sua máscara lógica
LIMITES DA LAREIRA acabando de tombar
sem nenhum pássaro dentro[132]

Um parêntese: a disposição espacial do poema na página e os versos descendo em escadas de forma irregular são influências de Vladimir Maiakovski e Pierre Reverdy, como afirmou Piva: "*Piazzas* foi escrito em escadas, aquela coisa [de] Maiakovski e Pierre Reverdy"[133]. Nas duas primeiras edições de *Piazzas* (1964 e 1980) e também na antologia de 1985, o poeta russo é mencionado na epígrafe geral do livro ("Eu levarei meu amor / tal como um apóstolo de outrora / por mil e mil caminhos"). É um daqueles poemas dilacerados, dedicados à sua amante Lilia Brik, nos quais Maiakovski canta fazendo das vértebras uma flauta. A consagração do amor imerso na aura do sofrimento e da lembrança cabe bem ao contexto de *Piazzas.* A forte admiração de Roberto Piva por Maiakovski finda quando o brasileiro, em meados da década de 1980, adquire as obras completas do poeta russo e amarga a leitura de alguns poemas que considerou moralistas: "Quem não tá do lado do bom selvagem está do lado do gerente da fábrica. Pega os poemas do Maiakovski que ele faz contra o alcoolismo, a favor do gerente da fábrica, da eficiência, do venceremos, da retidão... veja que coisa horrível"[134]. A partir daí, parece-me, Piva exclui Maiakovski de suas influências e não

---

[131] RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa**, op. cit, p.219.
[132] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit., p. 29.
[133] VON SCHMIDT, Carlos. Amor, loucura, drogas (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1985/2009. p. 59.
[134] **Heróis da decadensia.** Direção de Tadeu Jungle e Walter Silveira. 1987.

.

inclui a epígrafe acima na edição de suas *Obras Reunidas*. No mais, a frase fragmentada em versos recortados (por exemplo, no tratamento espacial acima dado à frase "a tarde sorrindo de frio para poucas cenas de ciúme") guarda igual semelhança com o ritmo empregado por Pierre Reverdy. Poemas como "Lumière" dão conta dessa semelhança:

LUMIÈRE

Midi
La glace brille
Le soleil à la main
Une femme regarde
ses yeux
Et son chagrin
Le mur d'en face est dépoli
Les rides que le vent fait aux rideaux du lit
Ce qui tremble
On peut regarder dans la chamber
Et l'image s'évanouit
Un nuage passé
La pluie[135]

Na ocasião da elaboração de *Ciclones*, Sergio Cohn[136] testemunhou o cuidado que Roberto Piva tinha com a distribuição dos versos na página, pois esta disposição determina o ritmo da leitura. No entanto, enquanto Reverdy faz uso comum de rimas nas palavras terminais dos versos ("dépoli" e "lit", "tremble" e "chamber","passé" e "pluie"), o poeta paulistano aufere seu ritmo sem este expediente.

Além da questão rítmica, o poema é emblemático das imagens dessas ilusões de amor. O período da tarde, como símbolo do ocaso, em um banco (de praça?), cravados ambos no silêncio e no frio. As "cenas de ciúme" dão um toque vivencial ao que parece ser uma lembrança de desavença amorosa. A conjunção "ou" é interessante, pois parece assemelhar à experiência de amor vivenciado pelo poeta com uma imagem de Rimbaud. Esse entrosamento entre o vivido e o lido acaba por estabelecer uma correspondência mágica entre as ilusões do amor de Piva e aquelas do poeta francês. É uma retomada bastante pessoal de Rimbaud, apresentado beijando as pessoas. Em verso posterior, no entanto, Roberto Piva menciona, quase interrompendo a sequência do poema (ainda mais pela caixa alta e o recuo à esquerda), a expressão "LIMITES

[135] REVERDY, Pierre. Sources du vent. Em: **Main d'ouvre**. Mercvre de France, 1929/1949 p. 225. Em tradução literal: "Luz: Meio-dia / O gelo brilha / O sol à mão / Uma mulher olha / teus olhos / E sua aflição / A parede em frente é fosca / As rugas ao vento na cortina da cama / O que treme / Se pode olhar no quarto / E a imagem desaparece / Uma nuvem passa / A chuva".
[136] COHN, Sergio. **Roberto Piva.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. 81 p. (Coleção Ciranda da Poesia).

.

DA LAREIRA". Assim, parece nos convidar à leitura do poema *Noturno Vulgar*, em que a tal lareira é mencionada.

> Um sopro abre brechas operáticas nas divisórias, - confunde as rachaduras do teto carcomido, - dispersa os limites da lareira, - eclipsa as vidraças. Ao longo da vinha, apoiando-me com o pé sobre uma gárgula, - pulei para o interior dessa carruagem cuja época está bastante indicada pelos vidros convexos, os painéis abaulados e os assentos arredondados. Carro fúnebre de meu sonho, isolado, cabana de pastor de minha ingenuidade, o veículo tomba no gramado da larga estrada desfeita: e numa falha no alto do vidro da direita volteiam as pálidas figuras lunares, folhas, e seios. – Um verde e um azul muito carregados invadem a imagem. Desatrelagem nas imediações de um monte de cascalho.
> - Aqui se vai assoviar aos vendavais, e às Sodomas e às Solimas, e aos animais ferozes e aos exércitos,
> - (Postilhões e animais de sonho retomarão a marcha sob as mais sufocantes florestas, para me aprofundar até os olhos na fonte de seda.)
> - E nos enviar, fustigados, através das águas marulhantes e as bebidas derramadas, - rolar acossado pelos cães...
> Um sopro dispersa os limites da lareira[137].

Em minha leitura, o poema traz um sopro que abre o sonho nas chamas da lareira. É a realidade de alguém a contemplar a lareira numa noite de solidão quando, na fugacidade de um sopro, a realidade rui nas brechas "operádicas" – relativas à ópera. Assim, a dispersão dos limites da lareira corresponde à realidade esvaecendo num suave sopro. Sem limites, a lareira torna-se um palco de ópera, na qual uma carruagem atravessa uma vinha. O devaneio é tão factual que o poeta pula nessa carruagem, transfigurada no "carro fúnebre de meu sonho". O veículo tomba, quase como deixando seu passageiro nessa parada selvagem do sonho, entre animais ferozes e figuras lunares. Nessa floresta agreste, um vendaval (algo mais forte que um sopro) faz o poeta e um acompanhante (pois se fala agora no plural) viverem as orgias de Sodomas encharcadas de bebidas. Pode-se conjecturar que estes amantes fustigados, entornando bebidas e rolando junto aos cães, bem se assemelham a Rimbaud e Verlaine em suas noitadas. Neste sentido, o sopro do sonho traria o devaneio das óperas fundido às lembranças do amor vivenciado. Não faltaram cenas de ciúme no amor entre os poetas franceses, chegando ao extremo do famoso tiro de Verlaine em seu jovem amante.

O sopro do sonho assaltando a realidade corresponde bem ao que vimos sobre a criação de *Piazzas* – assim como os vendavais orgiásticos. O veículo que "tomba" é o transporte da ópera conduzindo às florestas selvagens. No entanto, em outros poemas de Rimbaud também há o símbolo da lareira em outra chave de interpretação. Em "A consoada dos órfãos" (*Les étrennes des orphelins*), por exemplo, é tematizada a presença do amor numa morada que tem

---

[137] RIMBAUD, Arthur. **Iluminações**. Em: RIMBAUD, Arthur. **Prosa Poética.** (Ivo Barroso, trad.) 2 ed. Rio de janeiro: Topbooks, 1873-5/2007. p. 263.

.

como símbolo o calor de "Um fogo a crepitar, brilhante, na lareira (*cheminée*)"[138]. É o calor da mãe, talvez a grande mãe do paganismo ou mesmo Vênus (a julgar pelos versos de outro poema: "Ó mãe divina, Afrodite marinha"[139]). O calor da chama, fonte da paixão, parece se referir às forças extáticas das divindades pagãs, sendo os órfãos nós próprios – órfãos desses deuses pagãos e açoitados pela moralidade cristã. Assim, na ausência da mãe, surgem os órfãos no frio (sem paixão), como os pássaros: "Os pássaros, lá fora, encolhem-se friorentos"[140].

Aí estão os elementos com os quais Roberto Piva compõe sua imagem, em torno do símbolo da lareira em Rimbaud. A "máscara lógica acabando de tombar sem nenhum pássaro dentro", no contexto do poema de Roberto Piva, parece denotar a experiência de Rimbaud com as ilusões de amor. Se o carro do sonho tombava numa parada selvagem e pagã, agora vira sem nenhum pássaro dentro, ou seja, sem o calor da paixão do amante. Essa metamorfose do amor fulgurante que devém como mera ilusão é o tema de Piva e seu diálogo com a sodomia de Rimbaud e Verlaine.

12. No tema da lembrança do amor, Roberto Piva também dialoga com Guilhaume Appollinaire.

Lá fora, quando o vento espera...[141]

Une nuit de sorcellerie
Comme cette nuit-ci
Apollinaire

O coração gelado do pavão na noite
ouvindo estrelas
no vazio de um grande piano
não me surpreendendo agora
o sorriso de sua 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

[138] RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa,** op. cit, p. 37.
[139] Ibidem, p. 45.
[140] Ibidem, p. 33.
[141] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 39.

.

A começar pelo título, o poema traz a solidão do amante imerso num grande vazio, olhando para as estrelas e lembrando o amor perdido. As lágrimas, o espelho, a fome. A epígrafe dedicada a Guillaume Apollinaire (1880-1918) também remete a essa lembrança pelo amor ausente. O poema "Os suspiros de um recruta de Dakar" (*Les soupirs du servant de Dakar*), incluído em *Caligrammes* (1918), foi inicialmente publicado em 1915, com 25 exemplares distribuídos na 45ª bateria do 38º Regimento de artilharia de campanha. Apollinaire escreveu o poema no *front* francês em Dakar, durante a primeira guerra. O poema foi enviado a sua amante Lou, a 11 de julho de 1915. Um poema de amor. Um poema de guerra. O soldado no acampamento passa a olhar para o céu e entra em estado de sonolência, associando livremente lembranças da família entremeadas a fantasias sobre a aldeia africana e situações de guerra. O tom é onírico e as lembranças vão se mesclando: a mãe surge como bruxa numa aldeia africana; a palidez do inimigo morto, cuja cabeça é prateada como a lua. A passagem recortada por Roberto Piva é aquela do final do poema:

Sob a tempestade metálica
Lembro de um lago terrível
E os casais acorrentados por um amor atroz
Uma noite louca
Uma noite de bruxaria
Como esta noite
Em que terríveis olhares
Explodem no céu esplêndido[142]

Os poemas de Apollinaire em campanha frequentemente trazem analogias entre o amor e a guerra ("O Guerre / Multiplication de l'amour"[143]). É um amor em estado de guerra, com toda vibração do combate: sua excitação e seu sofrimento. É amor como trânsito de contrastes: terríveis olhares como espelho do céu esplêndido. Essa é a bruxaria daquela noite, em que um guerreiro funde a experiência sensível com devaneios, de forma a fluir coisas díspares em um laço associativo inexplicável.

Nos diálogos com Apollinaire, assim como com Rimbaud, Roberto Piva atravessa um jogo de espelhos: a lembrança do amor vivido e a lembrança de poemas lidos, todos com a mesma sensação da angústia de um amor ao mesmo tempo esplêndido e terrível.

---

[142] APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes.** Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916). Paris: Gallimard, 1966. p. 99. No original: "Sous la tempête métallique / Je me souviens d'un lac affreux / Et de couples enchaînés par un atroce amour / Une nuit folle / Une nuit de sorcellerie / Comme cette nuit-ci / Où tant d'affreux regards / Éclatent dans le ciel splendide".
[143] Ibidem, p. 92.

.

13. No poema seguinte, “Uma flor sustenta a cabeça morta de Hart Crane”, essa experiência da morte do amor ganha outros desdobramentos:

Uma flor sustenta a cabeça morta de Hart Crane

Nossas vidas
entre as luzes das árvores
com bandeiras ao vento
nas ruas sonoras
um apelo breve
às margens da inocência
Voando nossas almas
como pássaros no Tempo
Meu olhar tomba sobre esta cidade com seus
chifres elétricos
tudo parecia explodir como gotas eriçadas
fugindo dos tapumes
dois corpos duas caixas
famintas no céu
& dentro delas os altos terraços de seus
cérebros
existem estrelas por toda parte & gelo
não caminhamos mais
& o Tempo passa[144]

Os amantes surgem em movimento ascendente: como bandeiras ao vento ou em voo no céu. Há uma cidade, com suas ruas sonoras, vista pelos amantes desde cima. Desta perspectiva, os amantes não apenas atravessam o lugar, mas atravessam o tempo. Essa imagem ascendente dos amantes como pássaros sofre uma ruptura quando o olhar do poeta tomba sobre a cidade. A partir daí, os amantes, ainda no céu, surgem apartados, como “dois corpos duas caixas”, famintas, com gelo por toda parte. Essa sensação de distanciamento entre os amantes é reforçada nos dois últimos versos: os amantes não caminham mais e, assim, aquele “Tempo”, que não passava para os pássaros erguidos numa espécie de eternidade, é um tempo a passar e a fazer perecer. Em suma, o poema tematiza o amor pairando acima do espaço e do tempo concretos, na figura do amável deleite dos pássaros. De repente, o amor se esvai e lança ao tempo cotidiano. É um sentido de queda e morte em torno do tempo, em que entra o poeta Hart Crane, mencionado no título do poema.

[144] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op.cit, p. 40.

.

VIII Atlântida

A música é o conhecimento daquilo que se
relaciona com o amor em harmonia e sistema.
Platão

Por entre os fios unidos dos cabos, o caminho curvo
Que sobe, que muda com a luz e o voo das cordas, -
Milhas e milhas de luar que vai e vem, tornando sincopada
A agitação, murmurada, telepatia de fios.
Lá, no index da noite, granito e aço –
Malhas transparentes – imaculados degraus que cintilam –
Vozes sibilinas vacilam, fluxo hesitante
Como se das cordas um deus emanasse...

E pelo meio desse cordame, tecendo com o seu apelo
Um arco sinóptico de todas as águas lá em baixo –
As suas gargantas labirínticas da história
Lançam uma resposta como se todos os barcos do mar
Se empenhassem num murmúrio vibrante tornado grito –
"Tem a certeza do teu amor – para lhe teceres a canção que
oferecemos!"
- Das represas negras, sons imóveis chamaram,
E do seu sonho responderam sete oceanos.

E no cimo, barras de suporte oblíquas e resplandescentes
São novas oitavas que sustentam os dois monólitos
De cabos gelados para além dos quais a lua une
Dois mundos de sono (oh cabos arqueados do cântico!)
Mas ao alto, junto da nave inundada de cristal
Redes brancas de tempestade amontoam-se e envolvem
Com plataformas prateadas as vergas murmurantes,
A mais alta visão, o elmo protector das estrelas.

Transparentes os olhos, como gaivotas feridas de geada –
Fendidos e impelidos por reluzentes barbatanas de luz –
Fios prendendo lá alto silhuetas que comprimem
De través num voo de lâmina a lamina do tendão
- Amanhãs de outrora – e unem
O que numa cifra do tempo nenhum viajante lê
Mas que, por entre as chamas do amor e da morte,
Procura a alegria sem fim de lanças míticas.

[...]

Migrações que exigem uma memória isenta,
Invenções que pavimentam o coração –
Indiscutível Ponte, para ti, ó Amor.
O teu perdão para esta narrativa, a mais pura das Flores,
Tu que respondes a tudo, – Anêmona, –
Agora, quando as tuas pétalas soltam sóis à nossa volta, defende –
(Ó Tu cujo esplendor é a minha herança)
Atlântida, – defende o teu cantor flutuante!

Assim, para a tua Presença eterna, além do tempo,

.

> Como lanças ensanguentadas de uma sonante estrela
> Que sangra infinidade – as cordas órficas,
> Falanges siderais, arremessam-se e convergem:
> – Uma Canção, uma Ponte de Fogo! É Cataio,
> Agora que a compaixão banha a erva e os arco-íris cercam
> A serpente junta com a águia na folhagem...?
> Murmúrios como antífonas oscilam no azul celeste.[145]

O poema de Crane importa a *Piazzas* pelo tempo e pela flor. A primeira estrofe torna a ponte uma harpa. O poeta se faz valer da arquitetura da Ponte do Brooklyn, cujos arcos sustentados por cordas assemelham-se ao mítico instrumento. Esses cabos de aço tangem vozes sibilinas cingidas pelas marés. São as "gargantas labirínticas da história", surgidas desde a embocadura do mar. Essas gargantas entoam um grito, como espécie de condição da canção: "Tem a certeza do teu amor". Aqui, como consta na epígrafe, dedicada a Platão, é a música (canto e poesia) como correspondente do amor.

Sete oceanos respondem do "sonho", pois a ponte parece unir, e permitir a travessia, de "dois mundos de sono": o mar e o céu. O poema começa a entoar o cântico dos mares e percorre um movimento ascendente até o etéreo "elmo protector das estrelas". Com a música do amor se sobrevoa o frio celeste como "gaivotas feridas". Nesse voo há uma primeira revelação: "Amanhãs de outrora". É uma revelação sobre o tempo, algo alçado apenas "por entre as chamas do amor e da morte". O amor deixa entrever o futuro fundido ao passado, com suas lanças míticas. Estas gaivotas feridas vislumbrando o tempo bem lembram os dois pássaros de Roberto Piva. É a "Visão-da-Viagem", num verbo que une sóis e águas do "dia mais profundo". Esse tempo reversível (passado-futuro) é como uma "tradução do tempo" ou o "fim do tempo".

Como experiência simultânea do mar e do céu, do passado e do futuro, o amor se assemelha àquele tematizado em *Piazzas*: a superação do espaço e do tempo convencionais, numa experiência que funde o aqui e o alhures, o outrora e o agora. Como espaços-tempos sagrados, as *piazzas* de Piva e a ponte de Crane aparecem como brechas na realidade para o êxtase amoroso.

É o amor como "branco" paradigma ("Ó amor, tu branco e subtil Paradigma!"). A travessia pela ponte é feita em companhia, num verso que traz o "ardor do garanhão". São elementos com ares biográficos, pois é o poeta e seu amante atravessando a ponte. Sob o pronome "Tu", repetido em diversos versos, Crane vai traçando uma série de analogias: primeiramente parece se referir ao "conhecimento de aço", o aço da moderna ponte, que une a fluidez mítica das águas com os espaços celestes. É ele quem abre o caminho para o amor. O

---

[145] CRANE, Hart. **A ponte.** (Maria de Lourdes Guimarães, trad.) Lisboa: Relógio D'Água, 1930/1995. 109-115.

.

pronome, no entanto, vai seguindo evocado sem se referir a algo específico, como uma crescente dúvida a que, enfim, refere-se. Na penúltima estrofe, que nos interessa mais especialmente, o "Tu" é a ponte, e a ponte é o trajeto para o amor; o amor sob a forma de flor, a mais branca das flores: a anêmona, aquela que contém a revelação última das coisas (respondedora de tudo) – ou seja, como espécie de iluminação mística. Além da flor, o último devir do pronome "Tu" é a cidade mítica de Atlântida. É essa "Anêmona/Atlântida", como revelação mágica, que sustenta (*hold*) o cantor flutuante.

Há distintas traduções para o verso "Atlantis,—hold thy floating singer late!". Além da tradução anterior, de Maria de Lourdes Guimarães, o também português João de Mancelos[146] traduz o trecho da seguinte forma: "Tu, Atlântida, cujo esplendor é meu herdeiro, / Sustém este flutuante bardo através do tempo". A tradução é dificultada pelos vários significados do adjetivo "late", que pode ser entendido como "tardio", "último", mas também "recentemente falecido". As traduções para a língua espanhola são taxativas: "Atlantida, sostén a tu flotante cantor muerto"[147]. Essa é uma tradução mais próxima daquela de Roberto Piva, pois a "Anêmona-Atlântida" é a mencionada no título do poema: "Uma flor sustenta a cabeça morta de Hart Crane". Ainda mais porque, no decorrer de *The Bridge*, Atlântida se traveste frequentemente em flor: a "ROSA DA ATLÂNTIDA" ("ATLANTIS ROSE"[148]).

Ao colocar a ênfase na experiência de morte e da flor (como renascimento ritual), Roberto Piva parece se identificar com o poeta estadunidense. Afinal, ambos adotam a experiência do amor e da morte como via de acesso à iluminação espiritual, com ênfase na supressão do tempo e na vivência paradisíaca da eternidade. Porém, enquanto o poema de Crane finda de forma triunfante, com a vivência da eternidade além do tempo, o de Piva, ao contrário, conclui-se com o tempo que passa e faz parecer após a separação dos amantes.

De qualquer forma, a flor sustenta a cabeça do cantor flutuante nas águas míticas de Atlântida – em destaque no título do poema de Crane. Mergulharia Piva também nessa paragem ancestral? O termo "Quadrilátero", no primeiro verso dos poemas da seção Heliogábalo, traz o signo da cidade submersa. A partir de Hart Crane, Roberto Piva anuncia esse mergulho. Acompanhemos o poeta e seu amante.

---

[146] MANCELOS, João. Uma tradução de sete poemas de The Bridge, de Hart Crane. **Máthesis** (Universidade Católica Portuguesa), Viseu, n. 9, 2000, p. 330.
[147] BARTRA, Agustí. **Antología de la poesía norteamericana**. (Nuestros Clásicos, volume 11). México: UNAM, 1959, p. 291. Igualmente em: CRANE, Hart. **El puente.** (Jaime Priede de La Huerta, trad.). Espanha: Ediciones Trea S.L, 2007.
[148] CRANE, Hart. **A ponte**, op. cit, p. 62-3.

.

14. Claudio Willer observa:

> **Heliogábalo** é o texto de maior densidade imagética deste livro, o mais complexo e labiríntico, um jogo de mutações onde o Princípio de Identidade é constantemente questionado, nada é fixo ou definitivo, uma autêntica orgia do texto, onde "**les mots font l'amour**", para citar Breton, único correlato possível e à altura da orgia dos corpos: objetos transformam-se em corpos que se transformam em paisagens que se solidificam em objetos, em um mundo onde a única verdade é o movimento.... [149]

É por esse labirinto que pretendo adentrar, com sua exuberância imagética, seu jogo de transmutações e sua complexidade.

Em primeiro lugar, Heliogábalo é uma seção fechada, com epígrafe e numeração próprias, na qual se inicia a forma de poemas em prosa que irão se acumular em seguida. De certa maneira, na forma e no tema, dialoga com a introdução de *Piazzas.* Os versos corridos em linhas sobrepõem-se rapidamente e são por vezes separados por grandes espaçamentos. A linguagem remete à tentativa de nomear a aurora das coisas, em frequentes metamorfoses entre homem, flores, animais e minerais. Vejamos o poema inicial:

> I
>
> No grande telhado de carne a mão Quadrilátero latejava sua auréola em
> torno do minúsculo ovo de osso negro teus olhos estendidos sobre as
> mesmas órbitas de folhas o sopro rítmico de todas as janelas roçando
> muitos periscópios na superfície de tua boca inflamada eu estava
> prestes a me desfazer como um olho sonoro dentro de um relógio
> submerso onde as algas cravaram suas unhas de sono vegetal na colina
> machucada do coração. Algumas rúpias perdidas entre um rochedo
> de nácar, beija-flores aquáticos com penas canibais & ânus de pérola
> avançavam ao mesmo tempo que minhas tristes palpitações. Tremores
> de uma alucinação feroz em giros excêntricos pelos porões das velhas
> escunas onde fui atirado em segmentos perpendiculares aos cantos
> arqueados dos joelhos enquanto tuas vísceras me envolvem & eu fico
> prisioneiro para sempre. Um doce mormaço nos faz levitar através das
> ondulações crispadas no estômago do GRANDE POLVO. Minha boca presa
> à tua nuca de seda vermelha nos abismamos no jato líquido de lilases
> & violetas. Assim transformados em ESTRELA teus cílios – lança – chamas
> incineram meu corpo ao nível da Lua. Hotel de carícias – penugem
> ao alcance das asas arborescentes e soluços arrastados pelas ribanceiras
> emolduradas, boulevárdicas. Tuas mãos azuis são um contrapeso,
> um solo longínquo inanimado de um saxofone num deserto de beijos.
> Nossas bocas só agora meio despertas fazem passar pássaros em revoada sob
> a pele. Nosso destino é construir palácios sensoriais nas praias obscuramente
> favoráveis. Um garrafa à deriva me seduz de passagem naquele
> espasmo da vigília como o garoto heráldico hasteado numa garra que avança
> & que brinca. Cinco pancadas nos gonzos dos corações todas as tardes
> sobre pavilhões & jardins em debandada numa Flor Vermelha (teu único

[149] WILLER, Claudio. Introdução à orgia. Em: PIVA, Roberto. ***Piazzas.*** 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980. p. 14.

.

> suspiro) alerta nas águias de mel subjacentes em todas as direções.
> O trópico de dor concebe um magnetismo especial, borbulhante cujas pétalas são cisnes & alambiques que caem das nuvens. Nas praças desertas os estertores estendem-se monumentais. A cabeleira química nas fendas das lâmpadas ornamentais inscreve o ligeiro soluço do ANJO NAMOR numa galeria de meninos-sóis simetricamente fascinados.[150]

15. O que dizer?

Há um grande telhado de carne onde lateja a arquitetura da cidade de Atlântida ("Quadrilátero"), em meio a janelas que ritmam a forma fálica de um periscópio na boca do amante. Parece haver um quarto com telhado e janelas afundando num ambiente aquático. Uma imersão que vai desfilando toda vida vegetal marinha com suas algas, a exuberância mineral de rochedos, nácar e rúpias, além de uma fauna incomum com beija-flores aquáticos.

Todos os poemas da seção *Heliogábalo* trarão os amantes nesses mergulhos em "alamedas marítimas" ou "oceano de ciprestes", encontrando "lulas de cristal" ou "trombones marinhos". São experiências encharcadas nessa fluidez da água que a tudo transmuta. No terceiro deles, o poeta fala de sua "memória recém-chegada do fundo do mar". O ambiente se transfigura em Atlântida. Mas a cidade submersa está incrustada no corpo dos amantes.

Os periscópios na superfície da boca, os olhos estendidos em folhas ou as algas cravando unhas no coração descrevem um ato sexual. Há uma mão latejando no ovo negro ou um ânus de pérola que trazem um clima licencioso reforçado pela reincidência dos pronomes "teu" e "meu". Os corpos mesclados dos amantes passam a se fundir aos elementos do ambiente, sua fauna e flora. A imersão do ambiente no mar é simultânea às vertigens do ato sexual.

A fluidez da água murmulha a imaginação na correnteza de delírios. O mesmo elemento água que Jacob Boehme associa ao poder do Desejo e da Imaginação na transmutação da Magia. É o sonho com seu fluxo livre de associações das mais inusitadas – pois apenas ao final do poema se diz das "bocas só agora meio despertas". São as vísceras do amante comprimindo o corpo do poeta que treme uma "alucinação feroz".

O ato sexual abre a brecha no tempo para o intemporal e faz o espaço físico flutuar ou afundar. Esta série de fusões entre eu-outro-mundo lançam para uma vida em unidade que ainda fermenta a multiplicidade das formas. Daí essa interpenetração do ambiente com os amantes e destes com vegetais, minerais e animais. É a primeira figura da natureza alçada pelo imaginário erótico. O caos informe revela o mergulho na variedade dos seres.

---

[150] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 42-3.

.

É a cosmogonia do Desejo em Jacob Boehme, a força do amor em se desfazer de si rumo a uma fusão com o outro visando reestabelecer uma espécie de unidade primordial. O amor faz reviver a criação do mundo. Os amantes dão suas braçadas no ventre da vida.

16. Mas o Desejo não opera apenas nesse horizonte mítico. A epígrafe da seção traz um dos pontos centrais da teoria das pulsões de Freud: as relações entre sexualidade e agressividade, entre pulsão de vida e pulsão de morte: "O Eros quer o contato, pois tende à união, à supressão dos limites espaciais entre o Eu e o objeto amado" SIGMUND FREUD.

Trata-se do texto de 1926, intitulado *Inibições, sintomas e ansiedade*, em passagem na qual o psicanalista destaca o período da puberdade como momento no qual os impulsos agressivos ligados à sexualidade voltam com força descomunal, após serem reprimidos durante a infância. É a sexualidade com toda sorte de "tendências agressivas e destrutivas"[151]. Tal furor juvenil leva o aparelho psíquico a lançar mão de diversas defesas, dentre elas a ação de isolar os objetos para neutralizar sua associação com um contexto sexual reprimido. O ato de isolar, fragmentar e não permitir o contato é função do ego em ordenar o "pensamento". Grosso modo, é o que se denomina "inibição". Neste contexto, Freud pondera:

> Mas nesse esforço para impedir associações e ligações de pensamento, o ego está obedecendo a uma das ordens mais antigas e fundamentais da neurose obsessiva, o tabu de tocar. Se perguntarmos a nós mesmos por que a evitação do tocar, do contato ou do contágio deve desempenhar papel relevante nessa neurose e deve tornar-se o tema de complicados sistemas, a resposta é que o toque e o contato físico são a finalidade imediata da catexias objetais agressivas e amorosas. Eros deseja o contato porque se esforça por tornar o ego e o objeto amado um só, por abrir todas as barreiras espaciais entre eles. Mas também a destrutividade, que (antes da invenção de armas de longo alcance) só poderia efetivar-se de perto, deve pressupor contato físico, em engalfinhamento. 'Tocar' uma mulher tornou-se um eufemismo para utilizá-la como um objeto sexual. Não 'tocar' os órgãos genitais é a expressão empregada para proibir a satisfação auto-erótica. Visto que a neurose obsessiva começa por perseguir o toque erótico e depois, após ter-se verificado a regressão, passa a perseguir o toque erótico à guisa de agressividade, depreende-se que nada é tão fortemente proscrito nessa doença como o tocar, nem tão bem adequado para tornar-se o ponto central de um sistema de proibições.[152]

Eis o contexto textual da epígrafe geral dos poemas de Heliogábalo. Nela, Freud destaca o tabu de tocar, inicialmente o contato físico e depois até mesmo um contato psíquico por

---

[151] FREUD, Sigmund. Inibições, sintomas e ansiedade. Em: _____. **Obras psicológicas completas, v. XX**. (Christian Monteiro Oiticica, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1926/1976. p. 139.
[152] Ibidem, p. 145.

.

associação. Essa abstinência do contato se dá para afastar as relações do objeto com o teor erótico do toque e a ativação de seu potencial agressivo e destrutivo. Isto redunda em um isolamento físico do sujeito, mas também em um pensamento fragmentador que isola os objetos.

Ao recortar a passagem ligada ao toque amoroso e destrutivo de Eros, Roberto Piva a um só tempo parece desencadear o toque físico com toda sua potencialidade destrutiva, tanto quanto, no âmbito do pensamento, deixar a imaginação fluir toda sorte de analogias e associações – espécie de contato erótico no plano imaginário. É essa a "alucinação feroz"?

Assim, o contato sexual dispara não apenas a supressão dos limites com a pessoa amada, mas as barreiras do pensamento lógico fragmentador. Este é talvez o ponto seminal da poética de Roberto Piva, como veremos adiante na experiência da poesia como ato sexual. Como lembra Claudio Willer, na menção a Breton, transcrita anteriormente, as palavras – elas também – fazem amor. Orgia na vida, orgia no texto.

A supressão dos limites em Roberto Piva é alcançada na fruição da agressividade. Ou seja, a fusão com o outro (ápice do amor e afirmação da vida) ocorre sempre de forma destrutiva (ápice da agressão e afirmação da morte). As imagens violentas do amor são abundantes nos poemas: algas cravam unhas no coração, os tremores da alucinação atiram o poeta de encontro aos cantos ou ocorrem pancadas nos corações. São atos sexuais, ao mesmo tempo violentos; trafegam numa fronteira tênue entre prazer e dor: "O trópico da dor concebe um magnetismo especial, borbulhante cujas pétalas são cisnes & alambiques que caem das nuvens". As uniões (física entre os amantes e simbólica entre as imagens) operam numa vibração agressiva. A dor é esse "magnetismo especial" que une.

É esta variedade de fusões que o poeta experimenta: entre eu-outro-mundo, prazer e dor, sensibilidade e imaginação. Haveria um ponto do espírito em que estes dualismos cessariam de se contradizer?

17. Freud retomará a mesma ideia da epígrafe em outro momento fundamental: no *Mal-estar da civilização* (1930). O início do texto enumera exatamente os casos em que as fronteiras entre eu-outro-mundo são rompidas pela força de um sentimento de amor: "No auge do sentimento de amor, a fronteira entre ego e objeto ameaça desaparecer"[153]. Freud destaca outros casos em que há essa fusão: em alguns casos patológicos, ou seja, no louco; na criança, num momento anterior à constituição do sujeito; e no "sentimento religioso", com a experiência de unidade

[153] FREUD, Sigmund. Mal-estar da civilização. Em: _____. **Obras psicológicas completas, v. XXI**. (José Octávio de Aguiar Abreu, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1930/1976. p. 83.

.

com o universo. Poderíamos incluir, ainda, os povos "primitivos" que, para Freud, vivem num momento de maior fruição dos instintos a despeito de muitos interditos.

Com garras que avançam e brincam, ou com sua "alucinação feroz", não estaria Roberto Piva vivenciando exatamente esse devir como louco, criança e selvagem, num êxtase a partir do amor?

Em *Mal-estar da civilização*, Freud retoma a teoria das pulsões e desenvolve a relação entre Eros (ou instinto de vida) e Thanatos (ou instinto de morte), como motor da vida. Comenta o quanto Eros mostra toda sua força exatamente no amor entre amantes e sua capacidade de tornar os dois um único. Essa tendência à união é contraposta pelo instinto de morte que, no limite de sua destrutividade, dissolve as unidades e as conduz ao "estado primevo e inorgânico". Que estado seria este anterior à vida orgânica? É o estado da matéria inanimada em sua quietude e livre das tensões da matéria. É a morte, enquanto momento anterior à vida.

Ora, o poema de Roberto Piva mescla exatamente a radicalidade da experiência amorosa na fusão dos amantes, mas também a radicalidade da experiência agressiva em retornar a um todo primordial e indiferenciado. O amor em Roberto Piva conduz ao instante em que o ápice do instinto de vida e o ápice do instinto de morte deixam de ser contraditórios.

Aqui bem próximo da formulação de Jacob Boehme, o desejo que se volta para o outro (Eros) tende à união, à quietude, em uma palavra: ao ponto em que as diferenças são suprimidas: eu-outro-mundo, subjetivo-objetivo, prazer-dor, em suma, vida e morte não são mais sentidos como opostos. Este é o estado de iluminação mágica. O casamento entre o céu e o inferno. Uma brecha pela qual a pessoa deixa de sentir seu corpo separado dos demais, e suscetível a toda sorte de interpenetrações; um ponto em que o tempo deixa de existir enquanto linearidade, mas sim como eternidade, ou seja, sob o império do princípio de prazer. Um ponto, enfim, em que a mais potente expressão de vida é indissociável do perpétuo perecer da morte. Essa transmutação constante funde caos e cosmos, informe e forma. É a força do mar como ventre da terra e matriz das metamorfoses.

18. Thalassa: do grego, "mar". O ato sexual permite reviver a cosmogonia, mas também o próprio surgimento da espécie humana – sua filogenia. É essa a teoria da regressão thalassiana de Sandor Ferenczi: o ato sexual flui o amante para a vida aquática anfíbia da qual a vida terrena se originou. A menção a este autor no *Postfácio* de *Piazzas* deixa entrever parte das ideias que influenciariam toda produção poética de Roberto Piva. Acompanhemos as correntezas desse pensamento tão caudaloso.

.

Num primeiro momento, Ferenczi relaciona o ato sexual a uma revivência da sexualidade infantil. Os gestos que precedem a penetração estão recheados de beijos e carícias de um corpo inteiro em gozo. É a sexualidade infantil anterior ao cárcere do tesão na região genital. Posteriormente, Ferenczi vai adiante ao colocar o coito não apenas como uma regressão ao estado infantil, mas à situação intrauterina, na qual havia uma união carnal entre o ego e o meio ambiente. Isso ocorre em diversas dimensões: na penetração genital, quando opera um retorno ao corpo materno num plano simbólico; ou na ejaculação, ao tornar o esperma de fato infiltrado no outro. Tais instâncias, no entanto, sedimentam essa tendência de retorno à vida intrauterina de um "modo mágico-alucinatório"[154]. A essa tendência Ferenczi denomina como talássica, considerada o fundamento da "psicologia do erotismo".

Este *enfant terrible* da psicanálise vai fundo nessa tendência. Aponta o quanto há uma agressividade pungente nesse ato de penetrar novamente no útero-materno. Fala mesmo em espécie de "canibalismo" devorador e o papel da "fricção sexual" como um ato prazeroso e violento. O estreitamento do canal vaginal sentido desde o pênis é associado ao parto, e em ambos os casos um desprazer é superado no nascimento ou na ejaculação. Ferenczi aponta o quanto esse jogo do desprazer-prazer possui um "caráter lúdico" de brincadeira: uma privação irritante que antecede o gozo e permite "*brincar* com o perigo"[155]. Algo similar a um garoto que brinca com suas garras, atraindo todo magnetismo da dor.

O gozo traz a sensação prazerosa de alívio e o ingresso simbólico no útero materno, ou seja, a união alucinatória do eu-outro-mundo. A fusão erótica de eu com o objeto amado, da epígrafe de Roberto Piva. Em outras palavras, a partir do ato sexual se revive dessa forma mágica e alucinatória, a ontogênese ou a vida intrauterina e o parto, o nascimento do indivíduo.

Mas não é só. Ferenzci pretende alçar ainda os "mistérios da gênese da espécie", ou seja, a filogenia. Lançando mão da proveniência aquática dos animais mamíferos, Ferenczi equipara a vida no fundo do mar à vida intrauterina, assim como o nascimento do indivíduo às catástrofes da secagem dos oceanos e à luta dos ancestrais para se adaptarem ao ambiente terrestre. Não enveredaremos pela complexa teia de argumentos arqueológicos, biológicos e zoológicos de que o autor lança mão. O psicanalista afirma que o ato sexual revive a vida no fundo do mar ou nossa "existência aquática arcaica"[156].

---

[154] FERENCZI, Sandor. **Thalassa:** ensaio sobre a teoria da genitalidade. (Álvaro Cabral, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1924/1990. p. 26.
[155] Ibidem, p. 52.
[156] Ibidem, p. 62.

.

A fusão ego-ambiente revivida por Roberto Piva em ato amoroso no fundo do mar seria uma dessas experiências de regressão talássica de que nos fala Ferenczi?

O psicanalista aponta, ainda, que o orgasmo traz a sensação de quietude intrauterina similar àquela anterior ao aparecimento da vida orgânica. Ou seja, a supressão dos limites entre o eu e o objeto amado que tem lugar no ato sexual revive a cosmologia – como em Freud. Mas aqui também Ferenczi dá passos adiante. Para ele, o sexo traz ainda o "... mergulho numa existência paradisíaca", ou seja, numa vida que viceja em unidade e quietude. Mas também "as lutas que se produziram quando da 'expulsão do paraíso'"[157].

Em suma, o sexo revive, simultaneamente, a passagem do caos ao cosmos, no âmbito cosmogônico; da existência paradisíaca à existência física, no plano da antropogênese; do inorgânico ao orgânico, no âmbito biológico; da existência aquática à terrestre, no plano filogênico; e da vida intrauterina ao nascimento, no plano individual. Essa é a regressão thalássica de Ferenczi. Thalassa: do grego, mar. É esse o mergulho de Roberto Piva. A profundidade do amor é aquela do nascimento da vida – e do indivíduo. Renasce-se no amor. E mais: renasce-se num mundo fluido vivido pela primeira vez.

19. É a quietude subterrânea do reino de Algabal (1892), livro no qual o poeta alemão Stefan George faz uma criação livre inspirada na vida do imperador romano Heliogábalo. A primeira parte da obra, intitulada "no mundo subterrâneo" (*Im Unterreich*), descreve um reino artificial submarino protegido por telhados de vidro ("*Das dach ist glas*")[158]. Por ali há salões brilhantes repletos de minerais coloridos, iluminados pela cintilação de joias. Os espaços desfilam uma variedade de pedras preciosas (rubis, pérolas, marfim, opalas e alabastro), entre penas de cisnes e painéis com peles de animais. O jardim não conhece a primavera, nem ar ou calor, contendo pássaros sem vida e um santuário ornado por uma grande flor negra. Nesses espaços é o imperador quem ordena o tempo; seu prazer é encontrado apenas naquilo que cria de sua solidão autossuficiente.

Roberto Piva descreve imagens coincidentes dessa arquitetura aquática. O "telhado de carne" em diálogo com o "telhado de vidro"; as "rúpias perdidas num rochedo de nácar" similares aos "topázios misturam-se com âmbar" ("*Topase untermengt mit bernstein-kernen*")[159], além de uma confluência de pérolas, alabastro, cisnes e pássaros.

---

[157] Ibidem, p. 101.
[158] GEORGE, Stefan. **Algabal** (1892). Disponível em: http://www.zeno.org/Literatur/M/George,+Stefan/Gesamtausgabe+der+Werke/Hymnen,+Pilgerfahrten,+Algabal/Algabal. Data da consulta: 12 jun. 2014.
[159] Idem.

.

Algabal, denominação de Heliogábalo, imperador adolescente e adorador do sol, é facilmente visto no "garoto heráldico" ou nos "meninos-sóis" de Roberto Piva. Mas qual a relação entre os cenários marítimos de Algabal e os ambientes de Roberto Piva?

O paraíso artificial de Algabal é criação de um reino em tensão com a terra, ou melhor, a ela hostil. Refuta-se todo o condicionamento exterior ao desejo de seu criador, que paira num espaço atemporal e sem localização física. Essa força da imaginação em substituir a realidade leva o crítico Robert Norton a dizer que os cenários de Algabal são "Imagens concretas da rebelião"[160], uma rebelião não apenas contra a sociedade, mas contra a própria natureza – com flores negras que brotam no perpétuo inverno de um lugar sem ar.

A importância artística de Stefan George também está ligada ao famoso "Círculo de George", uma seita hermética em torno da vida poética criada por este profeta. Wolf Lepenies observa as descrições do poeta como espécie de semideus que fascinava a seus discípulos do alto de sua onipotência em estar "acima do mundo e do tempo"[161]. George professava a figura do poeta como um misto de profeta, sacerdote e soberano, cuja principal característica era estar livre dos condicionamentos históricos e viver de acordo com "valores supratemporais". A feição demiúrgica do poeta consistia em criar sua própria realidade numa crença na potência da poesia na transformação da vida. Tal papel tornava o poeta hostil à sociedade, em especial rebelião contra o mundo burguês e suas instituições – incluindo a "literatura" e o "escritor". A aristocracia, com feições de sociedade secreta do "Círculo George", tem afinidades com o reino de Algabal – além, é claro, de precedentes históricos, como o círculo em torno de Mallarmè e as infinidades de exemplos desses palácios artificiais, como aquele de Joris-Karl Huysmans.

Voltemos a Algabal. Ao sair de seu reduto imaginário, na segunda parte do livro ("Os dias"), o imperador desfila toda sorte de crueldades e está imerso em inúmeras conspirações que o fazem pensar em suicídio. É um mundo extremamente hostil e em grande contradição com seu mundo subterrâneo artificial. Há uma cena interessante: ao contemplar dois amantes dormindo juntos após o sexo, o imperador envenena-os para que não acordem. Algabal deseja que vivessem nesse mundo prazeroso do sonho após o amor e não acordassem para a miséria do mundo. Assim, o mundo onírico de Algabal, ou seu paraíso artificial, é um reduto apartado da "realidade" e em conflito irreconciliável com ela. A proposta de Roberto Piva é muito diferente neste ponto fundamental: a criação onírica de cenários reflete uma mesma soberania

---

[160] NORTON, Robert Edward. **Secret Germany:** Stefan George and his circle. New York: Cornell University Press, 2002. p. 118.

[161] LEPENIES, Wolf. **As três culturas.** (Maria Clara Cescato, trad.) São Paulo: EDUSP, 1996. (Coleção Ponta, 13). p. 256.

.

do imaginário em criar sua própria realidade, mas ela não se isola da realidade partilhada, mas sim a engloba, a ela se funde. A *Piazza XI*, por exemplo, traz o grande olho do poeta esmagando o mar e engolindo o mundo com sua pupila dilatada[162]. É uma imagem bem concreta desse delírio que não se aparta, mas abarca o mundo ao redor.

Há outra diferença fundamental. Nos cenários subterrâneos de Algabal nada há de vivo. É a criação de um soberano solitário que lida apenas com a imobilidade pétrea dos minerais brilhantes. Para essa imaginação autossuficiente, os pássaros não têm vida e a flor que surge sem primavera é artificialmente negra e grande. Ao contrário, Roberto Piva cria seu mundo soberano como extensão do corpo do amante. Aqui também a cisão de Algabal colide com a fusão em Piva.

A importância de Algabal de Stefan George para uma leitura de *Piazzas* está neste esforço por criar um *locus* como extensão do desejo, como fruição da imaginação. Mas, enquanto Stefan George fala de um mundo criado na quietude da solidão, Roberto Piva cria seu mundo ao lançar-se ao outro. O movimento de Roberto Piva é o mesmo da criação da vida. Uma vida recém-nascida aberta a toda sorte de metamorfoses. É a vida em gestação.

20. Águias de mel e cisnes brotando como pétalas de flores são imagens pintadas por Roberto Piva que lembram os seres híbridos de H. Bosch. Seu tríptico fechado traz a sombria forma esférica de um mundo anterior à criação dos seres. O historiador da arte Wilhelm Franger faz uma interpretação dessa obra de Bosch ligada às seitas heréticas medievais e todo seu simbolismo místico. Para ele, a forma oval representa um útero ou ovo, como célula germinativa que flutua na abundância de água de um universo perfeito. Trata-se de um "ato primal de geração" anunciando uma "imaginação cosmogônica"[163] dos primeiros dias da criação.

No centro do painel dedicado ao Paraíso, pululam da fonte da vida diversas figuras híbridas num verdadeiro "laboratório de metamorfoses zoológicas". Há uma combinação de peixes com mamíferos e diversos seres anfíbios que trafegam na terra ou água, assim como um unicórnio (habitante da terra e do ar). Para Franger, *El Bosco* lança mão de um imaginário muito próximo dos relatos da viagem à Índia que Alexandre enviou a Aristóteles. As metamorfoses zoológicas e a presença de uma fauna fantástica acompanham a exuberância mineral, com cristais e toda vegetação exótica, desconhecida na época.

---

[162] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit., p. 49.
[163] FRANGER, Wilhelm. **The Millennium of Hironymus Bosch**: outlines of a new interpretation. London: Faber and Faber Limited, 1952. p. 33.

.

No lago do painel central dedicado ao *Jardim das Delícias Terrenas*, há uma mesma representação da feminilidade da água com a torre fálica no centro, mas veem-se por ali metamorfoses envolvendo seres humanos. São pessoas com caldas de animais aquáticos ou com asas de pássaros que habitam a água, a terra ou o ar, entre peixes voadores ou aves marítimas.

Roberto Piva pinta um imaginário cosmogômico similar em seus poemas de *Heliogábalo*. A exuberância de minerais, flores e animais em um ciclo similar de metamorfoses. É um momento da criação do cosmos numa espécie de caos originário pulsante anterior às formas estanques das espécies. Daí os inúmeros devires dos amantes em seres minerais, vegetais e animais. É a vida indiferenciada dos seres em metamorfoses constantes e formação de seres híbridos como uma ave que nada na imagem do "beija-flor aquático" ou os amantes transformados em estrelas. É o "jogo de mutações" de que fala Claudio Willer, na citação mais acima. No ato sexual, os amantes tornam-se astros e suspiram flores. Há um trânsito pelos diversos ambientes do planeta, no qual o corpo perde seus limites habituais e deriva na água, na terra ou no ar.

No segundo poema de *Heliogábalo*, Roberto Piva pinta a seguinte imagem: "a demência apaixonada encerrando-nos numa concha na larga pálpebra da floresta"[164]. São lindos os traços de uma concha como pálpebra encerrando os amantes. É uma imagem similar à de Bosch, num detalhe do painel central de sua grande obra. A potência do amor em sua simbiose com os outros seres traz a força de um imaginário mágico e escatológico, como o de Bosch.

Atualmente, as interpretações de Fraenger e as associações de Bosch ao contexto herético são muito questionadas. O mesmo não acontecia na época de produção de *Piazzas*. Nessa pegada da liberação sexual, típica da época, Roberto Piva experimentará o *Jardim das Delícias*. Norman Brown, em seu livro *Love's Body* coloca-o como expressão de um misticismo do corpo[165]. É nesse jardim que o poeta e seu amante se amam.

---

[164] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 43.

[165] BROWN, Norman O. **Love's body.** Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1966. p. 137.

.

Hieronymus Bosch, *Jardim das Delícias Terrenas*, óleo sobre tábua (detalhe do painel central).

21. Em "O corpo impossível", Eliane Robert Moraes passeia pelas metamorfoses da figura humana na arte moderna. Detendo-se na erótica surrealista, a autora observa o desenrolar de uma poética que se realiza no corpo e na vida sensível, cuja condição perecível traz um diálogo corriqueiro com a morte. Daí ser um erotismo relacionado à violência, no sentido de desfazer as identidades individuais e forjar a "dissolução das formas constituídas", lançando-as a toda sorte de fusões e formas ambivalentes. Esse potencial de transmutação do corpo humano o leva a um estado caótico: "Instaura-se uma atmosfera de indeterminação e de incerteza que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários. Um tempo de incessantes metamorfoses"[166].

Essa feição da erótica surrealista torna o amor capaz de engendrar o cosmos, cujo símile, o corpo humano, pode fundir-se a toda sorte de fluxos entre os seres. Uma vez que neste "tempo primeiro" não havia dualismos e cisões entre as diversas espécies de seres, o corpo humano experimenta séries de metamorfoses. São combinações do corpo humano com outros reinos da natureza (animal, vegetal, mineral), evidente na formação de monstros híbridos a trafegar pelos

[166] MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível.** A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002. p. 76.

.

diversos elementos (ar, água e terra). Esse "bestiário modernista", com feições teratológicas, elenca uma zoologia fantástica expressa na presença de figuras mitológicas antropomórficas, como o minotauro, o centauro e os faunos. As animalizações da figura humana compreendem o selvagem como um estado primeiro a ser reconquistado, inclusive com a exaltação deste "princípio ativo da agressividade"[167].

Outra característica da erótica surrealista importante para a compreensão da poesia de Roberto Piva, é a que Eliane Moraes destaca como a associação do ato sexual com a "criação da imagem poética"[168]. Em ambos ocorre a dissolução das identidades no plano sensível, correspondente à força do desejo em dispor os dados do mundo a seu bel prazer. No sexo, como imagem poética, a fusão de identidades distantes cria algo absolutamente novo, numa renovação que remete a este estado primeiro de indeterminação e hibridismo.

Seja por esta faceta do homem em refletir no microssomo as possibilidades do universo, seja pela extrema correspondência entre todos os seres, Eliane Robert de Moraes observa semelhanças entre o surrealismo e aquele imaginário renascentista, com seus "peixes voando em pleno céu, pássaros vivendo no fundo do mar"; além de uma "dialética perplexa da vigília e do sonho, do real e do imaginário, do juízo e da loucura"[169]. Há coincidência também na "busca do paraíso terreal, na ideia do mundo como livro que encerra uma linguagem secreta e no paralelismo entre magia e erudição"[170]

Esse breve contexto das metamorfoses do corpo humano, com atenção especial ao surrealismo, permite estabelecer um diálogo da poesia de Roberto Piva com este movimento. Como temos visto, muitas das características da erótica surrealista estão presentes no poeta paulistano. Daí a importância de passear por autores ligados ao surrealismo – ou por ele evocados – para penetrarmos na poesia de *Heliogábalo*.

Para Eliane Moraes, a série de metamorfoses da figura humana tem um ponto alto em Lautreamont, demasiado cultuado pelos surrealistas, como um deus. Comecemos por ele.

22. O Mar e o Mal. "Contra tudo por Lautreamont" – é a frase de encerramento dos manifestos de Roberto Piva, de 1962. Com ela, o poeta colocava o enigmático Conde de Ducasse no vórtice de sua poética. A fascinação pelas atrocidades e perversões de Maldoror rendeu um poema do livro *Paranóia*, conclamando seu reino, cujo título é "Poema Submerso". Essa submersão é

[167] Ibidem, p. 134.
[168] Ibidem, p. 48.
[169] Ibidem, p. 78.
[170] Ibidem, p. 80.

.

aprofundada nos poemas de *Heliogábalo*, em que as paisagens submarinas, com seus monstros teratológicos e cópulas sangrentas, são inspiradas em Lautreamont.

Em *Cantos de Maldoror* é cunhada a expressão "mar maldororiano" para se referir à fascinação de seu autor pelo mar. O oceano é conclamado em sua força e grandeza, como antípoda do humano e sua moral. Sua fúria e seus abismos vertiginosos conferem-lhe o signo de grande berço onde toda a expressão de humanidade sucumbe diante de uma força que a extravasa. Essa potência do mar em engolir nadadores ou naus, engloba toda a vida marinha. Há, por exemplo, ".... o polvo feroz a narrar, às ondas do mar, suas vitórias sobre os nadadores e os náufragos..."[171] – talvez dentre os náufragos estejam Roberto Piva e seu amante, que surgem no poema de Heliogábalo a levitar no "estômago do GRANDE POLVO". O próprio autor teria preferido ser filho de fêmea de tubarão, talvez a mesma fêmea com a qual Maldoror tem uma "cópula horrorosa"[172]. Essa irmanação do mar com o mal o torna expressão de toda força do homem que ultrapassa a sua humanidade e imerge em sua animalidade.

Ora, seria esse mar maldororiano cantado nos poemas de *Heliogábalo*: o amor com feições animais, o pendor para a fúria e agressividade, a série de metamorfoses do homem em seres marinhos?

Há uma confluência de imagens a reforçar essa analogia. Por exemplo, os amantes, em Roberto Piva, aparecem como "dois pássaros carnívoros" que "abandonaram suas doces órbitas vazias"[173]. Tal metamorfose bem lembra a passagem dos *Cantos de Maldoror* em que "dois condores dos Andes" perfazem um voo vertical "rumo à órbita atormentada onde gira o globo humano em delírio"[174]. Submersos entre monstros aquáticos ou sobrevoando o mar como pássaros, Roberto Piva e seu amante chamam para si o ciclo maldororiano de metamorfoses no mar.

23. O livro *La liberte ou l'amour*, de Robert Desnos, é o principal diálogo poético de *Heliogábalo*. Roberto Piva o experimenta intensamente, deixando lastros explícitos em imagens coincidentes, símbolos semelhantes e uma dinâmica similar entre amor e liberdade.

O disparador da narrativa vertiginosa de Robert Desnos parece ter sido a leitura de Arthur Rimbaud, cujo nome figura no título do poema que abre o livro. É exatamente o Rimbaud de *Bruxeles*, aquele que consta em epígrafe do último poema de Roberto Piva de

---

[171] LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror.** 2. ed. (Claudio Willer, trad.). São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 127.
[172] Ibidem, p. 150.
[173] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 44.
[174] LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**, op. cit, p. 160.

.

Heliogábalo. De *Bruxeles*, Desnos desenvolve, por exemplo, o último verso das "festas noturnas do mar puro"[175], emprestando inclusive o nome de seus protagonistas principais: O Corsário e a dançarina almeia – mulher fatal que se traveste em Louisie Lâmina.

A trama de *Liberdade ou Amor* gira em torno do amor que enleva para uma intensa experiência de prazer análoga à fluidez do sonho e da água. Ora sob a feição de inocência infantil, ora tomados por uma "euforia animal", os amantes experimentam no ato sexual o mergulho em uma viagem submarina. As profundezas do oceano, cujas ondas são o próprio corpo da amante, coincidem em cor e temperatura com o céu. No frio e no gelo desse mar celeste, o amor conduz ao paraíso e à eternidade.

Nesse azul tão rimbaudiano, o amor sexual celebra o nascimento de deuses, que brotam em forma de estrela. A estrela surge ora como símbolo dessa mulher que conduz ao amor fatal, ora como o próprio nascimento de deuses no amor – numa referência satírica à estrela de Nazaré (pois não apenas ela que anuncia o nascimento de deuses). Nesta chave, também Roberto Piva e seu amante se transformam em estrelas.

Mas esse potencial erótico, onírico e mítico do amor acontece apenas a partir de uma perda de si na fusão com a amante. Desnos utiliza expressões como "prisão" ou "acorrentamento" para enfatizar a privação da liberdade. O amor flui livre apenas na medida em que se mantém acorrentado: "um amor místico me tem acorrentado e arrastado prisioneiro sobre as estradas do globo que tenho sonhado em percorrer livre"[176]. A imagem mais evidente desse acorrentamento é aquela do Corsário estendendo os pulsos espontaneamente para estas "algemas delicadas, as algemas da mulher eleita... algemas fatais"[177]. *Liberdade ou Amor* é uma visão dinâmica do encontro amoroso numa peia paradoxal: o mesmo ato que leva à mais profunda liberdade, aprisiona; o amor que conduz a experimentar as diversas possibilidades de si o torna amarrado à outra pessoa. Daí a amante ser sempre uma "mulher fatal", a famosa dançarina bíblica – a almeia de Rimbaud. Nesse sentido, o verdadeiro amor é indissociável da morte: eclode nas salivas e suores dos amantes, mas também em suas lágrimas. Numa primeira aproximação se pode dizer de uma incrível semelhança do mote de *Piazzas* com essa obra de Robert Desnos. Acompanhemos mais detidamente o percurso de Desnos.

Num primeiro momento, o mar é símbolo do ato sexual. A primeira cena de amor de Corsário Sanglot é apresentada como mergulho no corpo de Louise Lâmina. A amante é uma

---

[175] RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa.** 3. ed. (Ivo Barroso, trad.). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 247.
[176] DESNOS, Robert. **La liberte ou l'amour!; suivi de Deuil pour deuil** . Paris: Gallimard, 1927/1962. 160 p. (Coleção L'Imaginaire, n. 90). p. 22.
[177] Ibidem, p. 45.

.

“fabulosa baleia” e seu corpo é recheado de delícias, como âmbar perfumado, ondas glaciais, monstros marítimos. Há inusitadas metamorfoses do corpo da amante com paisagens submarinas ou com animais de todas as espécies. Os amantes também são assemelhados a animais selvagens e o ato de amor repleto de agressividade – uma “epopeia sangrenta”. Desnos faz clara analogia do amante com um animal famigerado à procura de sua “presa” (proie). Há mordidas, gritos, gemidos e todo um “combate selvagem”.

Em outro dos mergulhos desse nadador há um barco à deriva no rompante dos ciclones de uma tempestade tenebrosa. O amante se vê envolto em “algas” com “ramificações tentaculares”, “polvos”, “cavalos-marinhos”, “esponjas místicas”, “icebergs”, “garrafas ao mar”, “estalactites” e “pérolas”. O Corsário também se pergunta se permaneceria ali no “fundo do oceano”. Mas acorda rememorando o “êxtase da luta” num “maravilhoso flutuar das manhãs após o amor”[178].

São imagens e palavras similares às utilizadas por Roberto Piva – algumas mais comuns (como algas, polvo e pérolas), outras nem tanto (icebergs e estalactites). A metamorfose em estrela e o tom azul também se aproximam muito. Tanto no livro de Desnos como em *Heliogábalo*, o dilema amoroso deve ser experimentado pelo poeta-amante como um “mergulhador sagrado”, que, das míticas águas do sonho, “reconcilie o amor com a liberdade”.

24.

> Lembro o meu primeiro nascimento na água. À minha volta a transparência sulforosa e os meus ossos moviam-se como se fossem de borracha. Oscilo e flutuo nas pontas sem ossos dos meus pés atenta aos sons distantes, sons para além do alcance do ouvidos humanos, vejo coisas que são para além do alcance dos olhos. Nasço cheia de memórias dos sinos de Atlântida. Sempre à espera de sons perdidos e à procura de perdidas cores, permanecendo para sempre no limiar como alguém perturbado por recordações, corto o ar a passo largo com largos golpes de barbatana e nado através de quartos sem paredes. Expulsadas de um paraíso de ausência de som, catedrais ondulam à passagem de meu corpo, como música sem som.[179]

Eis um trecho do início de *House of Incest* (Casa do Incesto), livro de estreia de Anais Nin, publicado em 1958. Diferente de Stefan Georg ou de Robert Desnos, não se pode afirmar que Roberto Piva o tenha lido. Mas enquanto Desnos menciona “cidades submersas” e Stefan George fale no “reino subterrâneo”, Nin nomeia Atlântida como o palco do mergulho – como explicita Piva.

---

[178] Ibidem, p. 44.
[179] NIN, Anaïs. **A casa do incesto**. (Isabel Hub Faria, trad.) Lisboa: Assírio e Alvim, 1958/1981. p. 17.

.

Nas sinergias das sensações e atravessamentos de espaços, a leitura de Nin vai revelando uma semelhança mágica com *Heliogábalo*. Neste livro de Anäis Nin com feições surrealistas mais evidentes, há muitas semelhanças com as obras de Desnos e Stefan George. Aqui o véu de água também é signo da corrente do sonho, a partir da qual a realidade é vista. Um amor que assemelha os amantes a "selvagens em frenesi orgiástico", além de tender ao "êxtase da dissolução" e à fusão com o outro.

É a fusão dos amantes como faces opostas e complementares, como noite e dia, sonho e vigília. Os amantes são irmãos gêmeos: fundidos numa casa de forma esférica, como um "ovo-matriz-semente". Em Anäis Nin, o espaço se transfigura em Atlântica ou em uma Casa esférica, assemelhando a cidade submersa à androgenia (desde Platão, ligada à forma circular).

A magia em torno de Atlântida, ligada à sinestesia do corpo como que nascido de novo em ambiente aquático, associada à fusão dos seres sob o signo da androgenia, fez-me sentir uma correspondência profunda entre os textos de Piva e Nin. Ambos levam a Atlântida – paragem mágica que convém visitar.

25. Atlântida. Vimos como o imaginário dos poemas de *Heliogábalo* remete à cidade submersa de Atlântida. Ora sob a flor de Hart Crane, em seu poema *Atlantis*; ou com o termo "Quadrilátero" – consagrado desde Platão para se referir à cidade mítica; ou mesmo com o amante do poeta travestido no príncipe atlanti Namor, como veremos adiante. Convém perguntar: Que importância tem o mito de Atlântida nos poemas desta seção?

Parte dos desdobramentos das visões de Boehme redundam na doutrina teosófica, segundo a qual os atlantis constituem a quarta raça da antropogênese mágica. Ou seja, os atlantis seriam os mais antigos ancestrais do homem com vida sensível – pois as raças anteriores não possuíam corpo físico. Não há como certificar que Roberto Piva tenha lido Helena Blavatsky, por exemplo, mas com certeza lera William Blake quando menciona, de passagem, os Gigantes (termo comumente empregado para os atlantis) como aqueles que nos herdaram a sensualidade ("Os Gigantes que deram a este mundo existência sensual"[180]). Em Blake, como em Piva, a sensualidade abre as portas da percepção e permite ver como tudo é infinito – espécie de iluminação espiritual desde a carne. Neste sentido, o poeta e seu amante transando nas águas de Atlântida simbolizaria a potência da existência corporal com a força de transfigurar a experiência com todos os seres. Isto tudo com a força da sensibilidade como foi experimentada pela primeira vez por esses ancestrais mágicos.

---

[180] BLAKE, William. **O matrimônio do Céu e do Inferno e O livro de Thel.** Edição bilíngue. (José Antônio Arantes, trad.). São Paulo: Iluminuras, 1793/1987. p. 25.

.

Porém, uma passeada em autor como Ignatius Donnelly, em sua influente obra *Atlantis: the antidiluvian world* (1882)[181], dá algumas dicas. Para o autor, a cidade de atlantis é a referência mais ancestral da humanidade que teria dado ensejo para reminiscências como a Idade de Ouro grega ou o Paraíso bíblico. Assim, por exemplo, o "Quadrilátero" de rios desta cidade mítica ofereceria toda a geografia paradisíaca que consta no Antigo Testamento como marca do paraíso adâmico (ele também recortado por quatro rios). Deste ponto de vista, Roberto Piva, ao ambientar seus poemas em tal Quadrilátero, confere o mesmo ar paradisíaco, mas agora com feições pagãs.

Mas não é só. O mesmo Donnelly ressalta o quanto os habitantes de Atlântida forneceriam o arquétipo para toda sorte de divindades das antigas civilizações. O autor chega a afirmar, com audácia, que todo o Olimpo foi erigido sob o reflexo dos atlantis. Os habitantes da cidade submersa eram adoradores do Sol, o que redunda, ainda segundo o autor, em diversas divindades gregas, egípcias e fenícias, dentre elas o próprio Algabal – deus fenício do Sol. Nesta perspectiva, a expressão "Heliogábalo" fica mais estreitamente relacionada a Atlântida, pois o imperador romano, adorador do deus solar Algabal, seria ele próprio espécie de herdeiro dos atlantis. Veremos como as divindades evocadas por Roberto Piva têm forte relação com estas culturas tributárias de atlantis.

Podemos pensar nos atlantis como dotados de um corpo recém-criado, com todas as suas possibilidades a serem experimentadas, com o advento da vida sensível. É um corpo andrógino, com as portas da percepção (e da sensualidade) ainda abertas ao infinito – não cobertas de desprezo. Que corpo era esse?

É um corpo humano ainda sem os limites da pele e também sem as cisões dos sentidos em funcionalidades estanques. Toda a sensibilidade aberta experimenta o mundo como se fosse a primeira vez. Daí a fruição de "olhos sonoros" no poema de Piva, por exemplo, apresentando uma sinestesia dos sentidos alterados no corpo em gozo. Os amantes sentem o mormaço da praia e flutuam no intestino de um polvo e não tarda para que sejam transformados em estrelas.

Os poemas de *Heliogábalo* trazem um mundo ainda fresco no toque dos amantes. Um mundo em metamorfose constante sem a diferenciação entre as espécies de seres, o limite entre os elementos ou ambientes, ou a cisão dos sentidos. Mergulha-se na fonte da vida.

Para Ferenczi, como vimos, os momentos que antecedem a penetração são recheados de beijos e carícias das mais diversas, que permitem essa relação com a sexualidade infantil. Um exemplo importante é uma passagem de *Thalassa* sobre a combinação do "erotismo oral e do

---

[181] DONNELLY, Ignatius. **Atlantis**: the antidiluvian world. Dover Publications, 1882. 490 p.

.

erotismo anal" na sexualidade infantil, que redunda em "casos de sinestesia, em que a excitação de um órgão sensorial provoca a excitação alucinatória de outro órgão receptor: audição colorida, visão acústica, audição aromática, etc"[182]. Ora, entre a "visão acústica" de *Thalassa* e o "olho sonoro" de *Heliogábalo*, há essa mesma experiência de um corpo entregue ao princípio do prazer, cuja libido trafega para além da funcionalidade dos órgãos ou a classificação dos sentidos. É o corpo todo em gozo. O ato sexual na aurora da redescoberta da sensibilidade.

No mais, é nas metamorfoses do amante do poeta que podemos antever outras marcas de Atlântida.

26. *Namor*. Ao final do poema, transcrito anteriormente, o amante de Piva surge como "Anjo Namor". *Namor, the sub-marine*, o príncipe submarino (como ficou conhecido no Brasil), é um personagem dos quadrinhos da Marvel Comics, criado por Bill Everett, em 1939. Em uma expedição do navio "Oracle" na Antártida, em busca da cidade perdida de Atlântida, o marinheiro Leonard-Mackenzie tem um filho com a princesa atlanti Fen. Este filho é Namor, um ser híbrido de homem e peixe, com capacidade de respirar embaixo d'água, assim como voar com as asas localizadas em seus calcanhares. Entre os poderes do herói está a aguçada sensibilidade embaixo d'água, captando com argúcia todos os sons e vibrações submarinas.

Em diversas ocasiões Roberto Piva dizia que sua formação foi gibi, troca-troca e Hegel. Em sua experiência há sempre uma associação do gibi com relações sexuais entre homens, como no depoimento ao livro *Dentes da Memória*:

> Eu tive minha revolução sexual aos seis anos. Isso era muito comum. Os anos 40 foram muito propícios a isso por causa dos gibis. Havia as coxas do Príncipe Submarino, Tocha Humana & Centelha, Batman & Robin – sempre pares homossexuais. A gente achava intrigante o que o milionário Bruce Wayne fazia na mesma cama que o colegial Robin, eles dormiam juntos. Fora isso tinha uma molecada lá perto de casa que fazia o diabo sexualmente. Fazíamos estripulias completas. No mais completo projeto freudiano de perverso polimorfo[183].

A associação dos quadrinhos com a homossexualidade era corrente na época de elaboração de *Piazzas*, a exemplo da tese do psiquiatra alemão Frederic Wertham, em seu *Seduction of the Innocent* (Sedução do Inocente, 1954). O autor chega a afirmar: "A Mansão

---

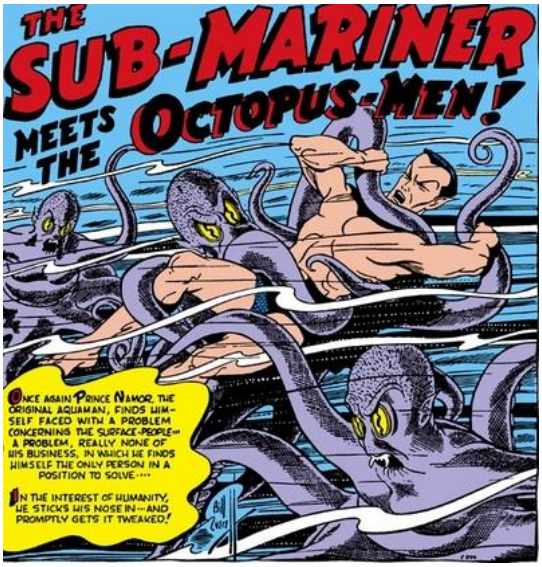
[182] FERENCZI, Sandor. **Thalassa:** ensaio sobre a teoria da genitalidade. op. cit., p. 19.
[183] HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1980/2011. p. 73.

.

Wayne é nirvana do homossexualismo!"; salientando, inclusive, esta mesma cena do par junto na cama com flores em volta, o que considera uma "vida idílica"[184].

Os poemas de *Heliogábalo* trazem esse forte teor homoerótico, num clima também idílico. Dessa forma, o lema de Roberto Piva, no texto *Cinema em Pânico,* cabe bem para *Heliogábalo*: "Gibi dos anos 40: aventura, irracionalismo & iniciação sexual. Magia Negra"[185]. Deixemos a magia negra para o *Heliogábalo* em Antonin Artaud. Por ora, basta experimentar a imagem de Namor no interior das questões que tenho levantado. Esse atlanti, como os seres de Bosch espalhados pelas *Piazzas* de Piva, é híbrido de humano e peixe, tendo no corpo a fusão das esferas (ar, terra e mar), como reminiscência de um tempo ancestral em que ainda não estavam divididas – na aurora da vida em um caos pré-cosmogônico. Esse corpo híbrido também lembra o imaginário de Thalassa sobre a origem marinha dos seres terrestres, fato que coloca Namor como o ancestral Atlantis na filogênese. Também a descoberta da sensibilidade de que falei se incorpora bem no tal príncipe, pois ele também tinha os "olhos sonoros" e um corpo cravado na sinestesia dos sentidos.

Enfim, no imaginário de *Heliogábalo*, o "príncipe Namor" é a encarnação de um andrógino primordial e habitante de um paraíso sensual. No mais, há uma imagem de capa de um gibi de Namor, de agosto de 1954, em que o herói trava lutas submarinas com uns tais "homens-polvo". O musculoso jovem brigando com monstros híbridos bem lembra os cenários submarinos de Roberto Piva e suas lutas amorosas.



Namor: the sub-mariner. Marvel Comics, 1954.

[184] WERTHAM, Frederic. **Seduction of the innocent**. London: Museum Press, 1955. p. 190.
[185] PIVA, Roberto. Cinema em pânico. Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1986/2009. p. 72.

.

27. Minotauro. No segundo poema de *Heliogábalo*, há duas outras metamorfoses importantes do amante do poeta: "Serás tu o príncipe minotauro cujas luvas de frenesi atravessam o céu? Serás tu Anubis náufrago enfeitado com lenços de hortelã?"[186].

Comecemos pelo príncipe Minotauro, metade homem, metade touro, como dizia Ovídio. Sua história remonta à cidade de Creta em que o rei Minos pede ajuda para Posseidon, deus do mar, pra vencer inimigos. Poseidon lhe dá um touro branco para ser sacrificado. Minos, no entanto, fascinado pela beleza do touro não o sacrifica, recebendo em castigo o encantamento de Afrodite que faz sua esposa, Pasífae, apaixonar-se pelo animal. Disfarçada de vaca, Pasífae copula com o touro, parindo o príncipe Minotauro.

A imagem de Roberto Piva traz o touro associado a "luvas de frenesi [que] atravessam o céu", num contorno a um só tempo extático e erótico. Nas *Heródias*, de Ovídio, a filha da rainha Pasífae advoga em defesa da mãe: "Zeus amou Europa como um touro"[187]. Daí uma associação do touro à virilidade sexual ou a animalidade atingida pelo homem com o desejo sexual. Ao mesmo tempo, não há como não lembrar de que foi o deus do mar, Posseidon, quem deu a Minos o touro branco destinado a um sacrífico. No mesmo *Crítias* em que Platão fala do "Quadrilátero" como marca de Atlântida, também destaca os sacrifícios do touro na religião solar dos Atlantis; também fala de Poseidon como o deus desse povo ancestral[188]. Há especulações, inclusive, da associação do Minotauro com o deus solar dos fenícios Moloch-Baal, aquele mesmo que compõe o nome Algabal ou Heliogábalo. No plano mitológico, a arte minoica da Ilha de Creta é apontada como possível berço dessas figuras arcaicas antropomórficas que eram aterrorizadoras para a civilizada Atenas, como Dionísio.

O "princípe minotauro com luvas de frenesi" acaba por aglutinar a virilidade do touro como símbolo da sexualidade selvagem, a veneração a um deus solar e a relação com Atlântida. Mas Roberto Piva, leitor da revista *Minotaure*, certamente estava imerso no imaginário surrealista – no qual abundam "luvas" como símbolo da sexualidade feminina. Albert Skira, fundador da referida revista, publica-a no interior de um projeto editorial que inclui a publicação de *As Metamorfoses*, de Ovídio, ilustradas por Pablo Picasso, e de *Cantos de Maldoror*, de Lautreamont, ilustradas por Salvador Dali. Neste mesmo caldo surreal, cozinha a poesia de Roberto Piva.

---

[186] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 43.
[187] OVÍDIO. **Heroidas**. (Francisca Moya del Baño, trad.). Madrid: CSIC Press, 1986. p. 139.
[188] PLATÃO. **Timeu-Crítias**. (Rodolfo Lopes, trad.). Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011. p. 243.

.

Entre os surrealistas, o Minotauro representava o homem tomado pelo princípio do prazer e pelos apetites sexuais selvagens. Eliane Robert Moraes vê, no labirinto que leva a esse infernal homem-touro, a representação do homem nas derivas do obscuro e do irracional; do homem tomado pelos instintos furiosos, "simbolizando um erotismo primitivo e violento"[189].

Eis o príncipe de Roberto Piva: viril e violento como um touro, mágico e solar como um atlanti. Tudo isso revestido com luvas femininas que conduzem ao frenesi.

28. Anúbis. Minotauro à parte, Eliane Robert Moraes destaca, ainda, a forte presença de divindades egípcias entre os surrealistas, especialmente pelos contornos híbridos – como Anúbis, com seu rosto de chacal e corpo humano.

Em Roberto Piva, a metamorfose do garoto em "Anúbis náufrago" tem importantes repercussões para além desse imaginário híbrido que permeia os poemas. Roberto Piva era leitor do *Livro dos Mortos do Antigo Egito*, que consta em outras de suas obras. Na mitologia egípcia, Anúbis é o deus responsável por proteger os corpos embalsamados, daí o poeta apresentá-lo "enfeitado com lenços de hortelã" – similar à imagem de Robert Desnos na associação do amor com a morte e os "... os belos dias da esfinge nas tiras balsâmicas dos egípcios"[190]. Era um ritual praticado para que o "morto" alcançasse a "luz do dia", ou seja, a iluminação. A luz do dia era alcançada após o iniciado percorrer a variedade das formas do devir. É nesse percurso que há um amplo ciclo de metamorfoses, tais como: "Eu sou uma planta florescente!" ou "eu sou o Ovo do Oceano Cósmico"[191], dentre uma grande diversidade de aves e outros animais.

Na forma de Anúbis, o amante do poeta pode ser tomado como um iniciado em sua jornada mágica. Aqui, novamente, o ciclo de metamorfoses em uma vivência da formação do cosmos a partir do ato sexual.

Mas de onde viria o adjetivo "náufrago"? É certo que, desde Meleagro de Gádara (130 – 60 a.c.), a representação do amante como náufrago é bastante comum, o que encaixa bem no cenário do amor como mergulho no mar do qual se sai exausto. Mas pode haver também a relação desse deus egípcio com os Atlantis, pois reputa-se sobretudo aos egípcios serem os herdeiros diretos daqueles Atlantis que sobreviveram após o dilúvio. Exagero?

O amante como náufrago remete, a um só tempo, à emersão do amante após o sexo como mergulho no fundo do mar; e à condição dos sobreviventes do dilúvio que teria posto fim

---

[189] MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**, op. cit, p. 179.
[190] DESNOS, Robert. **La liberte ou l'amour!; suivi de Deuil pour deuil**, op. cit, p. 63.
[191] **O LIVRO DOS MORTOS DO ANTIGO EGITO**. (Edith de Carvalho Negraes, trad.). São Paulo: Hemus, 1982. p. 46 e 65.

.

aos Atlantis – e retomado como Anúbis na religião egípcia. O náufrago retorna renascido a terra após o mergulho nas águas míticas do amor.

29. Garoto-pirata. O terceiro poema de *Heliogábalo* traz a seguinte passagem:

> 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[192]

Eis mais uma metamorfose do amante do poeta. O que seria esse "garoto-pirata"?

Primeiramente, o imaginário do dilúvio torna-se aqui presente: amante e poeta viveram a grande enxurrada (como os atlantis), associando o ato sexual à experiência cosmogônica. Ambos sobreviveram: o amante, como pirata de um navio miraculoso, e o poeta recém-chegado do fundo do mar – um náufrago.

O garoto-pirata guarda semelhanças com os piratas de Álvaro de Campos em sua *Ode Marítima*: "Há uma orquestração do meu sangue de balbúrdias de crimes / De estrépitos espasmados de orgias de sangues nos mares"[193]. Em ambos os poemas, a tal "orquestração" traz esse amor selvagem com orgias e sangue. Neles, o pirata é o selvagem sagrado, adorado e temido – o "horror" de Piva é similar àquele de Campos. Os dois poetas estão ávidos de serem "presa" (Piva) ou "vítima" (Campos), numa atitude de entrega a esses bárbaros. Enfim, em ambos os poemas, o acesso ao sagrado se dá por uma experiência corporal com os instintos mais selvagens e sombrios.

É importante essa retomada de Álvaro de Campos por Roberto Piva, em chave um pouco distinta daquela que vimos em *Ode a Fernando Pessoa*. Com esses traços místicos, o pirata se aproxima mais de uma vivência do que há de mais carnal e intempestivo no homem, cabendo bem ao contexto de *Piazzas*, as expressões de Campos sobre seu "misticismo", como um "sabbat" ou "panteísmo de sangue".

Porém, a "orquestração" de Roberto Piva remete a Saturno e a suas "franjas de luz" sobre peixes. Pode-se pensar numa analogia de Saturno com a Idade de Ouro e suas luzes – como em Ovídio, de *Metamorfoses* – na vivência de uma inocência primitiva anterior à degradação das idades do homem e ao dilúvio. Nessa possibilidade, os amantes teriam revivido

---

[192] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 44.
[193] PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. (edição Teresa Rita Lopes). São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 116.

.

a Idade de Saturno, como faziam os romanos durante as saturnálias. Essas orgias eram conhecidas entre os romanos como ritual de "reminiscência da felicidade anarquista da Idade de Ouro"[194]. Ou seja: suspensão de todas as leis sociais e normas morais, fartos banquetes e licenciosidade exuberante. Ainda veremos como *Heliogábalo* remete, exatamente, a esta inocência adâmica do perverso polimorfo da sexualidade infantil.

O garoto-pirata aparece como condutor de estranhos rituais: as "sangrentas luxúrias do Leão & do Riso". Quanto às sangrentas luxúrias, elas cabem bem no contexto de amor como ápice do prazer e da dor, como temos visto nos poemas. Com elas também nos aproximamos de Heliogábalo, o jovem imperador romano a quem se reputam muitas dessas luxúrias. Mas o que dizer do "Leão & do Riso"?

Arrisco dizer que esta imagem do Leão em Roberto Piva remete, simultaneamente, a Blake e a Nietzsche. E mais: estabelece uma relação entre ambos os poetas e visionários. Em William Blake, se nos detivemos em *Casamento entre o Céu e o Inferno* (obra com a qual Piva dialoga desde a Introdução), o Leão está presente a partir do poema introdutório, sempre ligado à energia livre, intempestiva e furiosa. A energia flui sem freios, regras ou leis: jorra naturalmente. Blake por diversas vezes ressalta o caráter sagrado dessa força ("A fúria do leão é a sabedoria de Deus" ou "O rugir dos leões, o uivar dos lobos, o furor do mar em procela são fragmentos de eternidade, demasiado grandes para os olhos humanos"[195]).

Em uma das visões memoráveis do poeta inglês, o demônio dirige sua língua de fogo a um anjo e pondera: o culto de Deus é honrar os dons dos outros homens, especialmente os homens "poderosos". Poderosos seriam aqueles que, como Jesus, agiam por impulso e revolta e quebravam todas as regras – desnorteados pelo desejo e não guiados pela razão. Daí a máxima: "Uma só Lei para o Leão & o Boi é Opressão"[196].

O garoto-pirata de Roberto Piva ostenta essa fúria do Leão, seja em suas luxúrias sangrentas, seja ao arrancar as retinas do Diabo. Novamente, os giros de *Heliogábalo* redundam nestes seres agindo instintivamente, para além do bem e do mal, rompendo todas as convenções e tornando-se deuses.

É um Leão como esse que, no grande poema filosófico de Zaratustra, anuncia o "grande meio-dia". Zaratustra, em meio a uma revoada de pássaros, sente-se estranho ao afagar a juba

---

[194] LOVEJOY, Arthur O.; BOAS, George. **Primitivism and related ideas in antiguity.** 2. ed. London: The Johns Hopkins Press, 1935/1997. p. 65.
[195] BLAKE, William. **O matrimônio do Céu e do Inferno e O livro de Thel,** op. cit, p. 27.
[196] Ibidem, p. 76.

.

de um leão, fazendo o seguinte comentário sobre a relação das pombas com o felino: "toda vez que uma pomba resvalava pelo nariz do leão, sacudia o leão a cabeça e ria, admirado"[197].

Aí estão o leão e o riso. Neste capítulo final da obra, intitulado exatamente "O Sinal", a vinda do Leão é o sinal do reino milenar de Zaratustra, o advento do super-homem como o sentido da Terra – sobre o qual falaremos mais adiante. Em Zaratustra, o Leão é o símbolo da destruição violenta de todos os valores morais e abertura de novas possibilidades de valoração. Quando rodeado de pombas – pode-se pensar – é um leão reconciliado com o voo ou envolto em aura sagrada; ou ainda, se quisermos, uma força destrutiva aliada à força bailarina da criação. Há leveza no leão. O leão ridente regozijando-se com pombos como a criança cumpre a terceira metamorfose do espírito: a criação de novos valores num "sagrado dizer 'Sim'" à vida[198].

O Leão, embora assustador para os visitantes de Zaratustra, convive com ele amistosamente e deixa pássaros sobrevoarem sua face. Das muitas aproximações que podem ser feitas entre as obras de Blake e Nietzsche, Roberto Piva escolhe a figura do Leão como seu rompante violento a quebrar todas as regras, agindo para além do bem e do mal. São figuras "poderosas", tanto a Blake como a Nietzsche, que anunciam a inocente imagem da criança criando uma nova vida.

30. Garoto super-homem. No segundo poema da seção *Heliogábalo*, a epígrafe dedicada a Nietzsche recorta a seguinte passagem: "Corre o rio do meu amor para o insuperável! Como não encontraria um rio enfim o caminho do mar". Trata-se de uma passagem do capítulo "*O menino com o espelho*", que inicia a segunda parte da obra. Zaratustra, recolhido por anos na solidão da montanha, sonha com um menino que lhe traz um espelho, no qual ele, Zaratustra, espanta-se ao ver um diabo ridente. O ermitão interpreta o sonho como sinal da desfiguração de sua doutrina por inimigos, decidindo retornar ao convívio social.

Esse "amor" o faz descer de seu lago solitário na montanha para o mar. Assim, o mar, imagem seminal nos poemas de *Heliogábalo*, simboliza a força do amor em espraiar no outro (ao contrário de ficar olhando-se no próprio lago, como fazia Zaratustra, em diálogo com o mito de Narciso).

O referido poema da seção Heliogábalo se inicia com a frase "Nunca mais sairei.". Dessa solidão, o poeta delirante sonha com um "oblato" com o "sexo arrancado" que forma um

---

[197] NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** (Mário da Silva, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1883-85/2010. p. 380.
[198] Ibidem, p. 53.

.

"tenebroso lago Polar". E continua: "A seda noturna descia sobre meu crânio como um espelho de Amor". O poema termina com o levante do sol no qual flutua um "garoto de beleza Azul"[199].

Na enxurrada delirante que caracteriza a poética de Roberto Piva estão os elementos presentes na passagem de Zaratustra (o menino, o espelho, o lago, o mar e o amor) – todavia, transfigurados. A solidão equiparada à vida ascética (oblato) bem cabe ao ermitão Zaratustra. O lago, como símbolo de abstinência sexual (sexo arrancado), do indivíduo voltado apenas para si, e o "espelho do Amor" como um convite ao convívio com a alteridade – como no desfecho da passagem de Zaratustra. Por fim, o menino do espelho se transmuta em um "garoto de beleza Azul", como signo similar de amor.

Voltemos a Zaratustra: "Como um grito e uma explosão de júbilo, quero navegar por amplos mares, até encontrar as ilhas bem-aventuradas onde vivem os meus amigos"[200]. Muito poderia ser dito sobre a tradição grega, desde Homero, e a importância dessas ilhas aos guerreiros. Não é o caso. O capítulo seguinte, intitulado exatamente *Nas ilhas bem-aventuradas*, Zaratustra, à deriva no mar do amor, pondera: "Dizia-se, 'Deus', outrora, quando se olhava para mares distantes; mas, agora, eu vos ensino a dizer: 'Super-homem"[201].

O mar em Zaratustra, esse mesmo mar que Roberto Piva enfatiza na epígrafe, conduz à "vontade criadora", voltada agora ao sentido da terra e à criação do "super-homem". Essa criação é a vontade guerreira conclamada no texto: a vontade forte de criar seu próprio mundo a partir de "vosso amor". Nietzsche carrega a tinta contra "deuses" criados como mera abstração, como imagens imutáveis e incólumes ao devir. É nessa passagem que vem uma de suas frases mais comentadas: "Todo o imperecível – é apenas uma imagem poética! E os poetas mentem demais"[202]. Os poetas mentem ao submeter sua vontade criadora à invenção de fantasmas e ídolos que pairam como seres imutáveis e imperecíveis – negando todo o devir transitório da vida na terra.

Assim, Zaratustra fortalece sua vontade criadora na "beleza do super-homem". Uma criação assemelhada ao parto: "Se o criador quer ele mesmo a criatura, o recém-nascido, então, deve querer, também, ser a parturiente e a dor da parturiente"[203]. No signo da dor a criação sanguínea, ou seja, no interior da vida e do corpo – não na abstração das metáforas imutáveis.

Voltemos a Piva. A "vontade criadora" deste poeta salienta exatamente a criação de um novo mundo na experimentação corporal. É no amor, em seu ponto mais visceral do sexo, que

---

[199] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 43.
[200] NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra**, op. cit, p. 113.
[201] Ibidem, p. 114.
[202] Ibidem, p. 115.
[203] Idem.

.

Roberto Piva experimenta um mundo novo a nascer para além da moral. À "beleza do super-homem", o poeta responde com a criação do "garoto de beleza Azul". Não como deus imutável, mas na forja quente da cama e no ciclo do amor grávido de dores. É o poeta como grande criador – como na imagem de Zaratustra –, mas do próprio perecível sentido na carne.

O "garoto de beleza Azul", como devir do amante de Roberto Piva – e dele próprio, pois são um no amor – é o "super-homem" como o guerreiro que cria seus próprios valores e habita o mundo como extensão de sua vontade.

Guardemos a seguinte reflexão, melhor desenvolvida adiante: a potência de criar seu próprio mundo, como se fora um deus, é característica da heresia medieval do *Livre Espírito* (na proposta de viver a inocência adâmica como deificação). Por esse motivo, Norman Cohn, estudioso dessas seitas, coloca Nietzsche e seu "super-homem" como uma variante moderna dessa experiência mística radical.

31. O menino-sol e a simetria. Por fim, chegamos ao devir do amante de Roberto Piva em menino-sol, que nos aproxima do título do conjunto de poemas. Antes, porém, intriga a matemática desses "meninos-sóis simetricamente fascinados". Isso porque Roberto Piva utiliza muitas figuras matemáticas ou movimentos físicos em seu imaginário ("quadrilátero", "trapézio", "segmentos perpendiculares", "cantos arqueados", "órbitas", "giros excêntricos", etc). É no mínimo inusitado o contraste dessas regularidades geométricas com o universo delirante do poema. Não se trata de um interesse do poeta em matemática, absolutamente, mas de reflexos da leitura dos diálogos platônicos *Timeu* e *Crítias*. A descrição da arquitetura de Atlântida ressalta, além do "quadrilátero", outras figuras geométricas como "canais perpendiculares" talhados para o curso da água na planície da cidade. Tais canais formam cantos arqueados em seus ângulos – daí a imagem de Roberto Piva ("fui atirado em segmentos perpendiculares aos cantos arqueados"). Nesses diálogos de Platão, as figuras geométricas são reflexos da cosmogonia em Pitágoras, na qual a geometria seria uma ferramenta divina na criação de todas as coisas. A cosmologia detalhada por Timeu traz formas como a esfera para se referir ao mundo, à pirâmide como símbolo do fogo ou ao corpo humano repleto de triângulos. A "simetria" tem aí um lugar importante, pois retoma a harmonia e a imutabilidade das coisas divinas, "imitando o padrão do universo"[204].

Lá pelas tantas, Timeu discorre sobre o corpo humano em condição de saúde ou doença. Começa por descrever algumas naturezas que se entregam excessivamente às paixões, vivendo

[204] PLATÃO. **Timeu-Crítias**, op. cit, p. 203.

.

intensamente prazeres e angústias – dentre eles os prazeres sexuais. Há assimetria e doença, não só no corpo: "Torna-se louco durante a maior parte da vida por causa dos prazeres e dores extremos, pois tem a alma doente e é mantida na insensatez por via do corpo; ele é tido, não por doente, mas por propositadamente mau"[205]. É o velho quiproquó platônico: as volúpias do corpo e do mundo sensível geram um sujeito mau e doente, ao passo que o domínio da razão se volta às coisas divinas e abstratas – consideradas justas e belas, por conduzirem a alma à imortalidade. Esta última é a "simetria" em Platão: "Tudo o que é bom é belo, e o que é belo não é assimétrico; estabeleçamos que um ser-vivo... terá que ser simétrico"[206]. Interessante notar como as simetrias no corpo humano e as "partes íntimas", tomadas pelo desejo amoroso, são aquelas rebeldes em relação ao domínio da razão: "... a natureza das partes íntimas dos homens é desobediente e autônoma, semelhante a um ser-vivo desobediente da razão..."[207]. As partes íntimas também seriam "más" ou "doentes" para Platão?

Neste contexto, os "meninos-sóis simetricamente fascinados" poderiam ser uma inversão da lógica platônica: a simetria desses meninos, entre os quais está o amante do poeta, se expressaria exatamente no corpo excitado pelos prazeres sexuais, pois, negando a primazia de uma alma imutável e imortal de emanação imaterial e divina, a simetria passa ao polo diametralmente oposto – aquele do corpo, perecível como todo o devir. É belo, mas não é "bom", é justo, mas aquela justiça das paixões (como se verá depois). Essa imagem da simetria, enfim, quer um corpo perfeito e completo, mas um corpo criado a partir da vida sensual (como em Blake ou Nietzsche). Um corpo, enfim, esférico como o sol, contendo em si o outro: como o corpo solar do andrógino Heliogábalo.

32. Imperador Artaud. Certamente Heliogábalo está nessa "galeria de meninos-sóis". Esse jovem imperador romano devotado ao deus sol empresta o título ao conjunto de poemas, além de sua significação mágica.

Robert Edward Norton, estudioso de Stefan George, faz importante retomada dos vários significados do jovem imperador romano na história da literatura. Um impulso fundamental foi dado por Théophile Gautier, em seu *Mademoiselle de Mupin* (1834), em que o contexto francês da época é assemelhado ao declínio do Império Romano em sua tendência à autodestruição. Nesse momento de decadência, surgem figuras extravagantes e excêntricas prontas a experimentar novos prazeres no limite da aberração. Gautier associa a figura de Heliogábalo a

[205] Ibidem, p. 199-200.
[206] Ibidem, p. 201.
[207] Ibidem, p. 209.

.

esse imaginário de excesso, especialmente ligado à inversão sexual como revolta contra a natureza. Nessa chave, de acordo com Robert Norton, Heliogábalo comparece nas obras Joris-Karl Huysmans, sempre associado aos vícios sexuais.

Norton destaca, ainda, o quanto a figura de Heliogábalo vai sendo associada claramente ao amor homossexual e à androgenia. Na vida e na obra de Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), considerado pioneiro na luta pela diversidade sexual, Heliogábalo é exemplo do amor uraniano, aquele amor entre homens: o terceiro sexo que unificaria o masculino e o feminino, o físico e o espiritual. Jean Lombard (1854-1891), ao escrever sobre Heliogábalo em seu romance L'agonie (1888), inspira-se no jovem imperador para propagar suas ideias sobre uma revolução sexual proveniente da "universalização do Amor Andrógino"[208]. É o ápice da popularidade do androgenismo como criação do ser completo.

São estas as fontes de Heliogábalo presentes para Stefan George na fabulação de seu Algabal. Nele, há uma "unificação da subversão estética, política e social", aglutinando no imperador uma feição "simbolista, anárquica e psicossexual". Certamente o imaginário de Stefan George e Joris-Karl Huysmans estava presente a Roberto Piva, mas é especialmente no Heliogábalo encarnado em Antonin Artaud que o poeta inspira a seção de poemas. Que era Heliogábalo em Artaud?

Em seu *Heliogábalo, o anarquista coroado,* o mago francês começa por descrever o ambiente promíscuo da concepção do futuro imperador, num berço banhado de esperma e sangue. A libertinagem entre parentes e bestialidades de todo tipo são associadas à anarquia. Uma anarquia salientada sobretudo no plano dos gêneros, pois Artaud enfatiza a virilidade das mulheres e a força do feminino na cultura fenícia (pois elas eram responsáveis pela transmissão do sacerdócio e do ímpeto guerreiro).

Artaud vai longe nas discussões sobre o masculino e o feminino na cultura fenícia. O feminino surge como potência cosmogônica na própria gênese do mundo, um mundo gerado a partir de menstruações da Lua – que permanecem vivas nas pedras roxas e negras abundantes na região. A força lunar está em combate constante com o Sol, e Artaud adentra nos templos e rituais com o intuito de acompanhar esse combate entre feminino e masculino. Descreve templos apinhados de ouro e com enormes falos, em contraste com templos que veneram a vagina da mulher. Artaud salienta o quanto o sexo é divinizado, em explosões amorosas e jogos orgiásticos sempre banhados a violações, crimes e mutilações. A constância dos sacrifícios e

---

[208] NORTON, Robert Edward. **Secret Germany:** Stefan George and his circle. New York: Cornell University Press, 2002. p. 115.

.

derramamento de sangue é reverenciada como símbolo da transmutação das formas e purificação.

Nesse contexto social e religioso, nasce Heliogábalo, no miolo do furacão dessa batalha entre os gêneros: com mulheres adotando comportamentos normalmente associados aos homens e estes associados a maneiras femininas[209]. Esse menino, iniciado em tenra idade nos mistérios de El Gabal, traz a necessidade de abarcar masculino e feminino, num sentido de unidade que abrange a multiplicidade dos seres. É uma unidade conquistada a partir do sexo e do crime – unidade chamada de "Anarquia" por Artaud. Nesse entrosamento dos contextos social e político com o plano mítico, Heliogábalo irá buscar a unidade andrógina por meio de seus "excessos, suas loucuras e sua alta libertinagem mística"[210].

As ações de Heliogábalo como imperador incluíam banquetes de dia todo e festas que duravam meses, regados a excessos e a luxúrias – com o imperador interessado em satisfazer sexualmente o maior número de pessoas. A ridicularização das autoridades podia ser vista ao nomear um dançarino como chefe da guarda ou a indagar aos nobres senadores se já haviam praticado sodomia e fornicação com animais. Ridicularizava a própria figura do imperador ao se prostituir publicamente. Nas aparições públicas, fazia desfiles bizarros com carruagens levando enormes falos e sendo puxadas por jovens nus. Havia crueldades como aquela de "sacos de sexo jogados dos altos das torres"[211].

Enquanto tais fatos eram vistos como descabida depravação, destruição dos valores e franca desmoralização de Roma, Artaud vê em cada um deles um forte sentido ritual. O sexo e as crueldades são vistos como formas de incorporar essa unidade andrógina, tendo no sangue derramado o elo de transmutação da matéria. Em todos os atos, Heliogábalo faz sua "profissão de fé pederástica", cujo propósito é a união dos contrários – a começar pela experiência do feminino e masculino no ato sexual, ou seja, nas "duplas cavidades da carne". É a "androgenia" em seu sentido sexual e mítico: "Há em Heliogábalo um duplo combate: 1) Do Um que se divide permanecendo Um. Do homem que se torna mulher e continua perpetuamente homem. 2) Do rei solar, ou seja, do homem que não aceita a condição humana"[212].

Exatamente esta passagem foi citada textualmente por Roberto Piva, em importante resenha que publicou sobre *Heliogábalo*, de Artaud. Nela, o poeta vê no imperador o signo de

---

[209] ARTAUD, Antonin. **Heliogábalo: el anarquista coronado**. (Carlos Manzano, trad.) Madrid: Editorial Fundamento, 1972. p. 36.
[210] Ibidem, p. 61.
[211] ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud.** (Claudio Willer, seleção e tradução). Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 47.
[212] Ibidem, p. 35.

.

"insubordinação total", "rebelião metafísica" e "símbolo sexual & político"[213]. São comentários fundamentais para a compreensão de como Heliogábalo foi apropriado pelo poeta. Como em Stefan George e Antonin Artaud, Heliogábalo é a fusão do que podemos considerar plano mítico (unidade primordial), plano ritual (crueldades e orgias), plano sexual (androgenia), político (anarquia) e estético (poesia).

A "libertinagem mística" que Artaud atribui à Heliogábalo certamente cabe a Roberto Piva, assim como a busca de uma unidade primordial a partir do ato sexual, vinculado à anarquia. Há uma passagem de Artaud que poderia servir como um prefácio para se adentrar nos poemas de Roberto Piva:

> A vida toda de Heliogábalo é anarquia em ação, pois Elagabalus, deus unitário que religa o homem e a mulher, pólos hostis, o UM e o DOIS, é o fim das contradições, a eliminação da guerra e da anarquia, mas por meio da guerra; e é, também, nessa terra de contradição e desordem, a prática da anarquia. E a anarquia, no ponto onde Heliogábalo a faz chegar, é poesia realizada[214].

Certamente a seção *Heliogábalo* é de uma poesia realizada como anarquia na ação sexual. Mas há um comentário crucial de Roberto Piva em sua resenha: "Heliogábalo é Artaud realizado na história...". Esta fusão do lido (sobre o imperador) e do vivido (como imperador) – pois sabe-se que Artaud, na época de seus estudos, assinava como Heliogábalo – é emblemática sobre a seção de *Piazzas*: nela, Roberto Piva e seu amante encarnam o signo de androgenia-anarquia-poesia do imperador, tal como foi construído em obras como a de Stefan George e Artaud. Encarnam, vale repetir, este Artaud "realizado na história" e, com ele, dão continuidade a toda uma linhagem libertina de anarquia mística. Senão, vejamos.

33. Misticismo erótico. Roberto Piva faz, ainda, o seguinte comentário sobre a obra de Artaud: "O livro Heliogábalo... é a materialização do consentimento sexual. Aceitação do polimorfismo adâmico da sexualidade humana personificado na figura do imperador romano de 14 anos..."[215]. O que viria a ser esse "polimorfismo adâmico" – conceito introduzido por Piva, pois não está presente em Artaud ou Stefan George? Perseguindo esse comentário, a seção Heliogábalo de *Piazzas* ganha uma significação histórica.

É um comentário parecido com aquele de Claudio Willer:

---

[213] PIVA, Roberto. Artaud & o Heliogábalo. **Revista Artes:**, São Paulo, Ano XI, n. 46, julho/agosto 1976, p. 3.
[214] ARTAUD, Antonin. **Os escritos de Antonin Artaud**, op. cit., p. 36.
[215] PIVA, Roberto. **Artaud & o Heliogábalo**, op. cit., p. 03.

.

> Assim, conforme sinalizado em uma epígrafe de Freud – *O Eros quer o contato, pois tende à união, à supressão dos limites espaciais entre o Eu e o objeto amado* (em *Heliogábalo*) – Piva expressa um *misticismo do corpo*, para utilizar a expressão de Norman Brown em *Life against death*. (...) Nessa obra [*Piazzas*], Hieronimus Bosch... é examinado como representante (junto com William Blake, entre outros) do adamismo, a doutrina iniciática, possível variante do gnosticismo dissoluto, que busca reverter a Queda. Quer reconquistar a inocência perdida, que, para Norman Brown, utilizando termos freudianos, equivale a recuperar e incorporar a condição de perverso polimorfo da sexualidade infantil[216].

Em ambos aparece a ideia de adamismo ligado ao perverso polimorfo no âmbito da sexualidade. Antes de analisá-la em Normam Brown, convém esquentar os ouvidos com aquilo que Willer chamou de "gnosticismo dissoluto" – que, sabe-se, foi tema de sua tese de doutoramento. Isto porque Roberto Piva, no *Postfácio* de *Piazzas*, fala sobre a importância das conversas com seu amigo Willer (então estudante do curso de Psicologia na Universidade de São Paulo) na formulação de sua poética. Dentre os autores sobre os quais conversavam estava Jules Monnerot, com seu *La poésie modern et le sacré* (1945).

Grosso modo, Monnerot[217] fala de uma experiência mítica na qual a poesia reunia o saber sobre a existência, que incluía adivinhação, ciência, filosofia e religião. É uma existência poética similar àquela dos "gnósticos", aos quais os surrealistas são assemelhados pela indiferenciação entre poesia e vida. Há muito dessa analogia entre "gnósticos" e surrealistas na poética de *Piazzas*: Roberto Piva, como Willer, bebia em grandes taças da rebelião romântica e experimentava essa poetização da vida a partir da reunião dos atributos do poeta e do bruxo.

Mas Monnerot enfatiza, ainda, outra característica que uniria a experiência surrealista com aquele dos gnósticos: trata-se de um "gnosticismo licencioso" que atrelava a revolta social à liberdade sexual, num misticismo a um só tempo estético, erótico e revolucionário. Assim, todas as orgias e desregramentos sexuais estavam vinculados à transgressão sistemática de todas as leis morais da época. É outra a pegada de Piva? Certamente a leitura de Monnerot e as conversas com Willer faziam parte desse magna que escorre incandescente em *Piazzas*.

No entanto, Monnerot menciona sobretudo a experiência dos carpocratianos no século II, não utilizando o termo "adamita". Quem seriam estes adamitas (mencionados por Piva e Willer)?

---

[216] WILLER, Claudio. *Piazzas* de Roberto Piva: fruição, contemplação e o misticismo do corpo. **Revista Agulha**, Fortaleza/São Paulo, nº 40, agosto, 2004.
[217] MONNEROT, Jules. **La poésie modern et le sacré.** Paris: Gallimard, 1945. (Les Essais XVI). 208 p.

.

34. Adamitas e o anarquismo místico. Na síntese oferecida por Norman Cohn[218], a heresia dos "Livre-Espírito" era caracterizada por um extremo individualismo de místicos que acreditavam na experiência paradisíaca vivida como um estado de alma desfrutado na terra. Isto significava vivenciar o estado original de Adão, no qual o pecado está abolido e vive-se sem conhecimento do bem e do mal e em unidade com Deus. Ao contrário do cristianismo oficial, este estado de iluminação não era episódico, mas permanente. Os "Livre-Espírito" chegavam ao extremo de se identificar como deuses, em uma autodeificação e superação da condição humana. Quais as consequências de uma tal experiência?

Como deuses, tudo lhes era permitido, em especial uma emancipação total em relação a quaisquer regras sociais. Uma das feições dessa emancipação era o que Norman Cohn denominou como "anarquismo místico": viver de acordo com os próprios desejos, sem qualquer senso de dever ou "consciência", num "amoralismo total"[219]. Por vezes, essa atitude libertária redundou em feições aristocráticas de uma elite de super-homens que experimentava o governo autônomo da própria vida, não se esquivando em esbanjar opulência nos vestuários ou em banquetes. Partindo do pressuposto de que tudo lhes pertence, viviam de acordo com os próprios impulsos naturais numa atitude que chega ao extremo da criminalidade escancarada: "Vigarice, roubo e pilhagem com violência, tudo se justificava"[220].

No plano sexual, era muito comum entre os "Livre-Espírito", uma extrema promiscuidade e a experimentação de todas as possibilidades eróticas. Por vezes, a livre expressão sexual era mesmo considerada um "signo de emancipação espiritual" que redundava num "erotismo anárquico"[221]. O historiador observa as características de seu "culto de Adão", em que experimentavam um estado de inocência antes do pecado e da queda, revestindo sexo de um valor mágico. Práticas de nudismo e orgias sexuais coletivas eram muitos comuns nesse "paraíso terrestre". Daí alguns setores do "Livre-Espírito" serem considerados "Libertinos Espirituais" – expressão matriz dos modernos libertinos.

Lá pelas tantas, em meio à descrição das diversas insurreições revolucionárias dos "Livre-Espírito" em inúmeras regiões da Europa, especialmente a partir do século XII, Norman Cohn ressalta os "adamitas boêmios" ou, simplesmente, "adamitas" (como uma seita radical do "Livre-Espírito"). Radical, pois levava às últimas consequências o amor livre praticando nudismo em tempo integral, além de saques e assassinatos.

---

[218] COHN, Norman. **Na senda do milênio:** milenaristas, revolucionários e anarquistas místicos na Idade Média. Porto: Presença, 1981. 333 p.
[219] Ibidem, p. 147.
[220] Ibidem, p. 151.
[221] Ibidem, p. 125.

.

Eis uma boa síntese do "adamismo" mencionado por Roberto Piva. Não seria necessário muito esforço para ver nessa libertinagem anárquica as vivências de *Piazzas*. Seja a partir dos gnósticos licenciosos de Monnerot ou dos adamitas de Norman Cohn, o *Heliogábalo* de Roberto Piva se radica nesta experiência mítica que trespassa a história: das crueldades licenciosas do jovem imperador romano às heresias medievais; de uma leitura radical de Jacob Boehme à rebelião romântica e, desta, à insurreição surrealista – podendo, ainda, incluir a geração *beat*, como propõe a consistente tese de Claudio Willer fundamentada em Normam Cohn[222]. Guardadas as devidas diferenças, tais experiências têm em comum o confronto radical com todas as normas morais do cristianismo oficial, numa libertação que se expressa contundentemente num erotismo transgressor. É o vínculo entre as esferas erótica, política e mítica, marcante na poética de Roberto Piva.

No que se refere especificamente à poesia, temos aí a tese central de Monnerot (acompanhada também por Mircea Eliade[223]): com a secularização do mundo moderno, o contato com o sagrado fica a cargo de poetas – principalmente românticos e surrealistas. Isso significa dizer que o poeta abarca os papéis de feiticeiro, livre pensador e revolucionário.

Claudio Willer, entretanto, no trecho que citei anteriormente, comenta *Piazzas* como obra na qual Roberto Piva se apropria de Bosch como "representante do adamismo".

É essa a tese de Wilhelm Franger, ao colocar Bosch exatamente como liderança da "seção radical" dos "Irmãos e Irmãs do Espírito Livre", por eles considerados como "Adamitas"[224]. No *Jardim das Delícias Terrenas*, por exemplo, o historiador observa a representação iconográfica de "ritos mágico-sexuais" do culto a Adão, tendo no nudismo e no erotismo a experiência do estado de perfeição espiritual – ou seja, imune à noção de pecado e fluindo com alegria e inocência todas as paixões naturais. No entanto, Franger rechaça como estigmatização da Igreja oficial a promiscuidade reputada à seita. Para além da pecha de orgias desenfreadas, o historiador observa todo um "mistério erótico" ou "erotismo espiritual" dos adamitas.

É exatamente nas formulações posteriores de Jacob Boehme, que Franger observa haver a elaboração mais bem acabada da sexualidade adamita. Especialmente no capítulo "*Ars Amandi*" (Arte do Amor), o historiador analisa em pormenores algumas cenas sexuais do *Jardim das Delícias* de Bosch, em sintonia com as ideias de Boehme: a cópula suspenderia o

---

[222] WILLER, Claudio. **Os rebeldes:** Geração Beat e anarquismo místico. Porto Alegre: L&PM, 2014. 200 p.
[223] ELIADE, Mircea. **Méphistophélès et l'androgyne.** Paris: Gallimard, 1962. 311 p. (Collection Idées).
[224] FRANGER, Wilhelm. **The Millennium of Hironymus Bosch:** outlines of a new interpretation. London: Faber and Faber Limited, 1952. p. 16.

.

curso dos dualismos decorrentes da queda (entre corpo e alma, sagrado e profano, masculino e feminino, passividade e atividade, etc.) formando uma "unidade andrógina". Esta androgenia, presente na sexualidade adamita representada no *Jardim das Delícias*, equivale a uma reconquista da infância. Alcança-se a partir do sexo esse estado de perfeição, que Boehme entendia como o "mistério do 'amor angelical'"[225].

Como se não bastasse, Franger observa o quanto essas experiências eróticas pintadas por Bosch e elaboradas teologicamente por Boehme encontrarão sua expressão poética na "alquimia do amor" em Novalis, e científica no estado de quietude inorgânica proposto por Freud.

Veja como, novamente, como o laço Bosch-Boehme-Românticos-Freud, tão importante em *Piazzas*, acaba por aproximar a criação sexual de um corpo andrógino com o estado de iluminação mística. Contudo, o livro de Franger, publicado em 1952, não chega a desenvolver essa interface entre o misticismo de Boehme, a poesia romântica e a psicanálise freudiana. Coube a Norman Brown tal tarefa.

35. Polimorfismo adâmico da sexualidade humana. Quando Roberto Piva conheceu o amigo Wesley Duke Lee, o artista plástico chegara de Nova York com um livro especial na mochila: *Life Against Death* (1959), de Normam Brown. Naquele ano de 1962, o poeta devorou o livro e logo enveredou pelas discussões da psicanálise nas esferas política e social, com especial acento à revolução sexual. De Brown, Piva logo avançou para W. Reich e H. Marcuse, compondo esse elenco que tanto contribui para as experiências subversivas do que veio a se chamar contra-cultura. Em diversos sentidos, Roberto Piva e Claudio Willer foram os arautos dessas discussões da época, não apenas nas questões políticas e sexuais, mas, principalmente, na pioneira vivência contracultural no Brasil.

A obra de Norman Brown se reveste de especial importância para nossas discussões, pois propõe um elo de ligação entre a psicanálise freudiana e a experiência mágica de Jacob Boehme; ou, se quisermos, da experiência adâmica com a noção psicanalítica de perverso polimorfo. Nessa ligação, a infância do indivíduo e a infância da humanidade se encontram no caráter inocente e transgressor do sexo. Nessas peias encontraremos o significado da expressão "polimorfismo adâmico da sexualidade humana", que não lança luz apenas para a compreensão do Heliogábalo de Artaud, mas também para o *Heliogábalo* de Roberto Piva.

---

[225] Ibidem, p. 125.

.

Em seu *Vida contra Morte*, Norman Brown vai entrelaçando a psicanálise com expressões místicas desde a primeira linha. Assim, a vida adâmica paradisíaca é assemelhada à infância, pois ambos os momentos experimentam a vida sob o princípio do prazer, com a fruição espontânea do desejo e toda exuberância do inconsciente. No entanto, o ingresso na cultura repressiva é entendido como corte nesse fluxo, com a constituição de um ego consciente que refreia a natureza humana, a partir da formação da neurose. Esse processo de repressão é assemelhado à queda de Adão do Paraíso, ou seja, "... a doutrina da neurose universal da humanidade é o equivalente psicanalítico da doutrina do pecado original"[226].

A partir daí, para Norman Brown, assiste-se a um franco combate entre o princípio da realidade e o princípio de prazer, ressaltando as diversas formas de "retorno do reprimido" – em outras palavras, as maneiras como aquele conteúdo sexual reprimido pela consciência volta a fazer suas exigências. Tais formas, quer sob feições religiosas ou artísticas, visam reviver a inocência original adâmica, como infância da humanidade, similar à experiência infantil de cada indivíduo. Assim, o que no plano místico se denomina como reversão da queda de Adão se experimenta no plano individual com a superação da repressão e a revivência da infância. Mas, como seria essa tal experiência adâmica-infantil?

No limite, Norman Brown a concebe como um momento de unidade similar ao que temos visto (integração entre eu-outro-mundo, prazer-dor, passado-presente-futuro, masculino-feminino, etc.). No que tange à sexualidade, a infância é considerada um momento de fruição dos desejos sexuais e busca pelo prazer ainda sem repressão. Essa busca natural pelo prazer se daria por meio do corpo, um corpo totalmente sexualizado a experimentar de maneira lúdica seus prazeres: "As crianças... exploram de maneira indiscriminada e anárquica todas as potencialidades eróticas do corpo humano"[227]. É um momento anterior à predominância genital que advém da repressão, encerrando o prazer em uma região específica. É também um momento andrógino, anterior à cisão entre masculino e feminino. Desta maneira, Brown vê tanto na criança como em Adão a busca pelo tesão de forma experimental e irresponsável. É também a experimentação do amor com boa dose de agressividade, pois a entrega à intensidade das sensações conduz a instantes tidos por violentos. É a essa sexualidade polimorfa que os adultos denominam como "perversa". Polimorfa, pois diluída em todo o corpo em gozo (e, quiçá, em todo o mundo, pois não há aqui limite entre eu-outro). Esse universo erotizado antes da

[226] BROWN, Norman O. **Vida contra morte**: o sentido psicanalítico da história. (Nathanael C. Caixeiro, trad.). Petrópolis: Vozes, 1959/1972. p. 21.
[227] Ibidem, p. 44.

.

moralização das ações (repressão) frui de forma agressiva e intempestiva – daí ser considerada "perversa".

Aqui encontramos, portanto, a significação da frase de Roberto Piva sobre *Heliogábalo* – de Artaud e também dele próprio – como "polimorfismo adâmico da sexualidade humana". Como experiência mística, erótica e anárquica, esse trecho de *Piazzas* faz jus à aposta de Norman Brown sobre a "arte como restauradora da infância".

A articulação do autor é fundamental também na aproximação dessa infância (psicanalítica e adâmica) com o "deleite" em Willian Blake – como também está presente em *Piazzas*. O poeta inglês traria a melhor formulação da vida enlevada pelo princípio do prazer em passagens como aquela do infinito conquistado pela energia do corpo durante a atividade sexual. A partir desse foco de Blake no corpo, Norman Brown formula a noção de "misticismo do corpo" – noção, como vimos, colocada por Willer como melhor expressão da poética de Piva em *Piazzas*.

Tal misticismo surge na parte final do livro, em que o autor busca uma espécie de "solução" aos dilemas de seu tempo. Para ele, a solução é a ressurreição do corpo. Em suas palavras: "O corpo humano tornar-se-ia polimorficamente pervertido, deleitando-se com aquela vida plena de todo o corpo que agora teme"[228]. Esse corpo ressurreto ou transfigurado é aquele de Jacob Boehme: "... e seu conceito [de Boehme] de corpo espiritual ou paradisíaco de Adão antes da Queda reconhece a forte exigência em nossa consciência tanto de um modo de ser andrógino como um modo narcísico de autoexpressão, assim como a corrupção em nosso uso corrente das funções genitais, oral e anal"[229].

Ainda mais uma vez, chegamos a esse mesmo núcleo irradiador da androgenia. Também para Brown, a experiência do misticismo do corpo é encontrada nos poetas "herdeiros de Boehme", como Novalis e Blake, e, porque não dizer, em poetas como Roberto Piva e Claudio Willer.

36. Onde estarão eles? O mergulho cosmogônico nas águas de Atlântida termina com as "lágrimas dilatadas". O suor, a saliva e o sêmen dão lugar às lágrimas; o amante se ausenta e o poeta canta sua angústia. As *Piazzas* retomam o contraste entre o êxtase vivido no amor e o desespero de sua perda. A Piazza IX dá alguns lampejos deste contraste: o amor como aquele que eleva ao céu e permite ver o "brilho inesperado do salmão das nuvens", mas logo mostra as "cidades circulares de dolorosos espinhos atômicos", ressaltando esse "lado trágico" da vida.

[228] Ibidem, p. 356.
[229] Ibidem, p. 359.

.

Essa "paisagem purulenta" onde se veem "gotas de meninos morenos mudados em nevoentos cascalhos de desolação"[230]. Nessa mudança dos meninos e das paisagens, do céu do amor à névoa da desolação, está o movimento de *Piazzas*. É o devir do amor em todo seu ciclo de florescimento e perecimento. É este ciclo que a mesma *Piazza IX* canta em seu verso final: "o dia escurecia a auréola dos mortos descobridores de / Mágicas"[231].

A mágica da vida não se descortina apenas no êxtase amoroso em meio a garotos-anjos, mas também quando a auréola se escurece e atravessa a morte. Como a passagem pelo "trigal olímpico" que se "ondula, ondula até a morte"[232].

As *Piazzas* vão colecionando esse contraste entre a exuberância do amor e a tristeza de sua perda. As imagens da Piazzas XII lembram o amante como "ferida distante de AMOR / A Rosa Azul & vazia como uma gaveta de hotel"[233]. Essa lembrança desencadeia toda memória do amor que finda no poema como movimento desorientador e ascendente: "eu provo tua boca / as folhas se desorganizam" conduzindo a "uma cidade sagrada tão / AZUL"[234].

É nessa mescla de lembrança, angústia e busca de novo amor que a obra finda:

Piazza XIII

(*élevant en un instant sur ma diarrhée*
Ta droite et insurmontable cathédrale)
H. Michuax

As antenas horizontais as escadas de galalite
os micróbios caem nos corrimãos em forma de pálpebras
a cidade se expande em montanhas de pergaminho
nossas vidas de estranhas brutalidades
o sorriso tão esperado no horizonte da lembrança
perdido na cacofonia do verão & em densas catástrofes
nos jardins de enxofre com raízes de ZINCO
uma cabeça rodopiando seus cabelos de Roseira
Meu coração continua sua ronda como Edifícios tão Leves
para que os pardais bêbados de coca-cola anunciem
    o espírito da felicidade rapidamente entrevisto
    no seu incurável medo
Mas onde estarão Eles?
Estrela da retaguarda com Olhos de Tortura
Grandes círculos que ainda me aprisionam
& me adormecem em gulosas folhas de Verdura
Minha força perversa & terna nas janelas moribundas
    do ÚNICO AMOR chegando em tropas de narcisos
as vozes mergulham as portas cessam de brilhar

[230] PIVA, Roberto. **Piazzas,** op. cit, p. 47.
[231] Idem.
[232] Ibidem, p. 50.
[233] Ibidem, p. 51.
[234] Idem.

.

sua enorme mão verde estende-se até a Aurora da
Califórnia em corais bombardeados
um único homem AMEAÇADOR rompe os invernos os
dramas as grandes Claridades ofendidas.[235]

O poema deriva entre o movimento delirante da imaginação e locais atravessados pelo poeta – como um edifício com suas "antenas", "escadas" e "corrimãos". O poema retoma a vida com suas "estranhas brutalidades", dentre as quais o fim de um amor de "verão". É interessante notar, novamente, a dinâmica de contrastes entre a cidade sagrada de Atlântida alçada do êxtase sexual, e esta cidade cotidiana com seus ruídos e catástrofes. É interessante notar que a passagem do mítico para o histórico coincide com o percurso do amor, que vai do ápice da fusão no outro à vertigem de sua ausência. A tal "cidade" é sentida como "jardins de enxofre", com ares de morte, por onde a saudade sempre assalta: "o sorriso tão esperado no horizonte da lembrança". É o movimento do qual as *piazzas* estão apinhadas, como vimos no diálogo de Roberto Piva com as poesias de Rimbaud ou Appollinaire.

Este poema final de *Piazzas* dá acento agudo à busca infinda do amor, pois o "coração continua sua ronda". O poeta busca por uns tais "pardais bêbados de coca-cola" que anunciariam o grande amor, cuja insígnia é aquela do medo. Nessa espera do amor, tido como força arrebatadora e terrível, Roberto Piva dialoga com a poesia de Henri Michaux:

MAS TU, QUANDO VIRÁS TU?

Mas Tu, quando virás tu?
Um dia, estendendo a Tua mão
sobre o bairro em que habito,
no momento exacto em que verdadeiramente desespero;
num segundo trovejante,
arrancando-me com terror e soberania
do meu corpo e do corpo encrostado
dos meus pensamentos-imagens, universo ridículo;
depositando em mim a tua sonda terrível,
o medonho berbequim da Tua presença,
erigindo num instante sobre a minha diarreia
A Tua catedral insuperável e direita;
projectando-me não como homem
mas como granada na direção vertical,
TU VIRÁS.

Tu virás, se tu existe
Atraída pela minha chafurdice
a minha odiosa autonomia
saindo do Éter, de onde quer que seja, talvez debaixo do
meu ser transtornado;

[235] Ibidem, p. 52.

.

atirando o meu fósforo para a tua desmesura
e adeus, Michaux.
Ou então o quê?
Jamais? Não?
Diz lá, sorte Grande, a quem é que queres calhar?[236]

Em "Mas tu, quando virás?", o poeta francês aguarda em desespero pela vinda de alguém (ou algo) como presença terrível e soberana, capaz de lhe arremessar ao alto como granada explodida. Essa presença "medonha" penetra o corpo do poeta com "tua sonda terrível" e, dessa forma, levanta sua "catedral". A presença que joga o poeta para o alto (o Éter) é também sentida como morte ("E adeus, Michaux"). O poeta titubeia entre a certeza da vinda (TU VIRÁS) e um diálogo com o acaso que finda o poema.

Já Roberto Piva, ainda aprisionado pelo amor vivido, o tem como "ÚNICO AMOR" que chegaria com suas "tropas de narcisos", como presença tão ameaçadora quanto no poema de Michaux. Ambos os poetas, no entanto, continuam sua espera. Michaux com a pergunta *Mas tu, quando virás?*; e Roberto Piva com a esperado dos anunciadores dessa felicidade do único amor: "Mas onde estarão Eles?"

O poeta responde esta pergunta em sua obra *Coxas*: os "pardais bêbados de coca-cola" estão no bar com o sugestivo nome de *Cazzo d'Oro* ("Caralho de Ouro"), numa madrugada paulistana do outono de 1977 – como faz questão de ressaltar no poema. A noitada termina da seguinte forma: "meu apartamento com amantes folheando alguns álbuns de Hieronymus Bosch & Paolo Uccello entre as almofadas de celebração paradisíaca *mon petit* moreno amante da penumbra olhos de onça consagrada corpo de caju sumarento...."[237]. A cena se repete, mais de uma década depois: Roberto Piva e seu amante em seu quarto, inspirados por Bosch e vivendo a celebração paradisíaca – como em *Piazzas*.

37. Eis *Piazzas*, essas brechas abertas na realidade por onde o iniciado atravessa céus e infernos na torrente do amor. Esse amor mágico que reflete uma política de insurreição criminosa a todas as convenções sociais. Esse amor extático a criar um corpo andrógino como signo de iluminação mística que a tudo funde: sonho-vigília, eu-outro, masculino-feminino, passado-futuro, etc. Esse *locus paradisíaco* – como Paraíso, Atlântida ou Olimpo – que torna o espaço experimentado na obra fruto do imaginário, expresso em linguagem mágica e de significado muitas vezes hermético.

---

[236] MICHAUX, Henri. **Antologia**. (Margarida Vale de Gato, trad.) Lisboa: Relógio D'Água, 1999.295 p. 147-8.
[237] _____. Coxas – sex fiction & delírios. Em: PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas** – obras reunidas volume II (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1979/2006. p. 77.

.

Daí um ar "simbolista" de *Piazzas* e seu flanco aberto para as críticas convencionais de "esteticismo" e "escapismo". Ou seja, ao criar esses espaços oníricos e pessoais, o poeta não estaria se esquivando da realidade histórica por ele vivenciada? Esses vultos do sagrado não são mera forma de se alienar da realidade profana? Os espaços artificiais seriam a pretensão de uma arte pela arte que basta a si mesma em sua presunção atemporal e etérea?

Há uma crítica emblemática de Antonio Candido ao poema "Fantástica", do poeta parnasiano Alberto de Oliveira:

> "Fantástica" é realmente um *objeto* poético, ligando-se à dimensão "arte-pela-arte" do Parnasianismo e do Simbolismo, na busca de espaços elaborados que parecem deixar bem clara sua natureza de construção arbitrária; que parecem ressaltar na poesia a criação de um mundo diferente com as suas leis próprias, tendendo a desligar o poema da representação do mundo natural e da alma. Sob tal aspecto, textos como este simbolizam o direito da imaginação procurar uma linguagem redentora... Uma das maneiras de alcançar esse objetivo foi estabelecer nexos arbitrários entre as palavras, organizando-as em sequências rigorosas, mas sem referencia "normal" à sua função denotativa. Outra maneira foi criar símbolos herméticos, propondo leituras possíveis mas nunca indiscutíveis, ao contrário da linguagem referencial. Ainda outra consistiu em artificializar ao máximo o espaço poético, inclusive no sentido físico, de ambientes alternativos que constituem uma natureza própria[238]

Como exemplos desses ambientes artificiais e símbolos herméticos, Antonio Cândido menciona exatamente *Algabal* de Stefan George. Por seus espaços oníricos e delirantes, suas sequências imagéticas sem referencialidade, além do uso de uma linguagem simbólica frequentemente hermética, *Piazzas* poderia ser tomado nessa chave? Daí a importância do *Postfácio* da obra, pois coloca o livro no contexto de construção de uma poética indissociável da combatividade política – inclusive com audaciosas denúncias de torturas em plena vigência do golpe militar.

38. Êxtase selvagem.

> POSFACIO
>
> *As musas das artes da 'aparência'*
> *empalideceram diante de uma*
> *arte que proclamava a verdade*
> *na sua embriaguez.*
> Nietzsche
>
> 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 à decomposição, querendo fazer-me compreender

[238] CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula.** São Paulo: Ática, 2004. p. 67.

.

> & 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 obrigaram a renunciar ao prazer do passado integrando a Dor Esfarrapada do Mundo no ansioso reconhecimento da Realidade, eu desejei enforcar as odiosas convenções sociais de uma maneira muito independente, minha & seguir adiante, desejando viver, buscando VIDA sempre.
> 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 abdicação 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, auto-flageladores & 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 vício o nosso espontâneo interesse pelo sexo, o cristianismo como a escola do Suicídio do Corpo revelou-se a grande Doença a ser extirpada do coração do Homem. Em todos os meus escritos procurei de uma forma blasfematória (*Paranóia*) ou numa contemplação além do bem & do mal (*Piazzas*) a la Nietzsche explicitar minha revolta & ajudar muitos a superar esta Tristeza Bíblica de todos nós, absortos num Paraíso Desumanizado, reprimido aqui & agora. Já em minhas conversas com Willer & leituras de Freud, Desnos, Ferenczi, Monnerot, eu consolidava mais & mais minha idéia da Poesia como Instrumento de Libertação Psicológica & Total, como a mais fascinante Orgia ao alcance do Homem. Esta idéia incentivou-me a reler Freud & Rimbaud vinculando-os estreitamente numa proposição de Clarividência sem a qual nada poderia aproximar-se da minha Palavra com carícias & compreendê-la. Foi em Freud que encontrei melhor formulada esta Proposição inicial que desde a adolescência fermentava em mim: "O verdadeiro gozo da obra poética reside na libertação de tensões em nossa vida psíquica. Talvez este resultado obedeça em grande parte ao fato de que o poeta nos permite gozar de nossas próprias fantasias sem vergonha & sem escrúpulos"
> Provido dessa tal concepção dinâmica da Realidade Poética & da "alucinação das palavras" em termos de Rimbaud, eu atingi a Poesia visando coroar de Amores em primeiro lugar a Existência. Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre consistiu num verdadeiro ATO SEXUAL, isto é, numa AGRESSÃO cujo propósito é a mais íntima das uniões[239]

O início do *Postfácio* é um decalque da introdução: a tarde no quarto ouvindo Palestrina dá lugar à noite no bar ouvindo Johnny Alf. Da intimidade privativa ao ambiente público. Do erudito ao popular. Das alturas ao chão. Roberto Piva cantarolou por toda a vida: "Você bem sabe, eu sou um rapaz de bem... / A minha onda é do vai-e-vem / Tudo o que eu quero a natureza dá / Pra que é que eu quero trabalhar?" – como em uma de suas últimas entrevistas[240]. Essa marca de um local popular radica Piva em seu contexto histórico. E a temporalidade da "noite",

[239] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 54-55.
[240] MONTEIRO, Danilo; CESARINO, Pedro; COHN, Sérgio. O renascimento do maravilhoso. (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 2007/2009. p. 175.

.

será repetida no início do texto, da mesma maneira que o período da "tarde" foi salientado na introdução. A semelhança entre os dois textos é enfática: a irrupção do sagrado e sua saga cósmica findam com a retomada renovada do tempo profano. E a sensação é de náusea e loucura: "desejar morrer" por um "Amor tão sujeito à Decomposição".

Essa dinâmica entre "desejar morrer", no início do parágrafo, e desejar viver, que o encerra, é similar à sensação da orgia dionisíaca. Para Nietzsche, em *O Parto da Tragédia* (1871), ao experimentar a "realidade dionisíaca", o homem aniquila os limites usuais da existência civilizada e suspende todas as regras morais que governam a coletividade. No "êxtase do estado dionisíaco", experimentam-se o devir da natureza crua e o fluir de todos os instintos viscerais. É perdendo os contornos de toda a construção social, a começar pela própria noção de indivíduo, que o êxtase conduz a uma unidade com tudo o que existe – espécie de diluição no fluxo da vida. Ao retornar à "realidade cotidiana", a consciência experimenta a sensação de "náusea", oriunda de ver o absurdo da existência. Ou seja, após experimentar a desmedida dionisíaca, o indivíduo sente o horror das leis nas quais a vida está enclausurada. Essa "náusea" é salientada por Nietzsche na fala de Sileno, o sátiro bêbado servidor de Dionísio: melhor não ter nascido ou, então, morrer logo.

A vida trágica começa com o êxtase e passa por esse desejo de morrer ao ver o horror da existência moralizada. Porém, para Nietzsche – e é aqui que nasce a tragédia grega – é a arte quem pode reverter o terror, pois "... só ela [a arte] tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver..."[241]. A arte trágica surge, portanto, como uma experiência mítica com o poder de transfigurar a vida ao se revestir da beleza da arte civilizada (a aparência apolínea). Como arte trágica, a máxima de Sileno se inverte: do desejo de morrer ao "hino de louvor à vida"[242]. Essa potência artística em transfigurar a vida levará ao entendimento nietzschiniano de "justificação estética da existência" ou do homem como obra de arte – passagem que encerra o *Postfácio* de *Piazzas*.

Aqui fica claro: a experiência mítica como lapso intemporal não é pretexto para um "escapismo" ou fuga da realidade, mas uma espécie de banho nas águas naturais da vida a partir das quais se pode julgar as normas morais. Com o êxtase não se pretende evadir da vida, mas da consciência moral cotidiana. A partir daí se pode exaltar a vida em suas múltiplas

---

[241] NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** (J. Guinsburg, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1872/1992. p. 56.
[242] Ibidem, p. 37.

.

possibilidades. Essa dinâmica entre sagrado e profano – ou mito e realidade – reaparecerá de maneira seminal em *Coxas*.

Por ora, retomemos a epígrafe do *Postfácio*. Nela, Roberto Piva destaca exatamente uma passagem de *O Parto da Tragédia*, na qual Nietzsche fala da recepção do fenômeno dionisíaco na cultura grega apolínea. O culto a Dionísio causou estarrecimento pela sua força brutal e pelos excessos orgiásticos. Dionísio era o deus bárbaro e estrangeiro, dotado de toda força selvagem e instintiva.

É assim que Roberto Piva se apresenta a seus contemporâneos. Como místico em êxtase; um bárbaro brutal a aterrorizar a arte da beleza demasiadamente civilizada. Na crítica de Roberto Piva à Poesia Oficial Brasileira, veremos muito desse ímpeto selvagem.

39. Em Roberto Piva, esse desejo de morrer está relacionado mais especificamente ao fim do amor. O amor alça para a formação do cosmos e alcança a variedade das formas do devir; mas o mesmo amor também devém, e seu perecimento é a decomposição do amor. Esta sua aliança com a morte leva o homem à loucura. Aquele Roberto Piva, que em 1962 tinha composto os manifestos "Os que viram a carcaça"[243], sabia bem desse amor em decomposição, como a carcaça, que surge para Baudelaire e sua amante no poema "Charogne"[244].

O desejo de morrer, de uma mente enlouquecida pelo fim do amor, lança o poeta à criação. É um dado interessante sobre a poética de Roberto Piva: a produção advém desse impulso de urrar, destinado a "desatinar todas as criaturas". A vontade premente de expressão toma o poeta como um tremor incontrolável. É a "INTERRUPÇÃO CRIADORA": o tremor nervoso de um "anjo estragado". A criação de *Piazzas* procura integrar o "prazer do passado", ou seja, a presença do amor como disparo ao devir, com a "Dor" de sua perda, que arremessa o sujeito a um tal "ansioso reconhecimento da Realidade".

É a transfiguração da vida em arte dionisíaca, após a experiência de náusea. A semelhança com a passagem de Nietzsche é visível: "O êxtase do estado dionisíaco... contém um elemento *letárgico*, no qual imerge toda a vivência pessoal do passado".[245] A partir dessa imersão no passado, a "realidade dionisíaca" reconhece (conhece novamente) a realidade ordinária, agora com suas novas faces. E a realidade é reconhecida como morte. Daí a

---

[243] PIVA, Roberto. Os que viram a carcaça. Em: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1961/2005. pp. 132-141.
[244] BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. (Ivan Junqueira, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1857/1985. p. 172.
[245] NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo,** op. cit, p. 24.

.

necessidade de "enforcar as odiosas convenções sociais, desejando viver, buscando VIDA sempre".

Nessa dinâmica entre vida e morte, Eros e Thanatos, a aposta de Piva é vitalista. É a busca dessa pulsão de vida em devir ou do mergulho no princípio do prazer; a grande vida dionisíaca da pulsação do homem como obra de arte. Mas a busca agora é de integrar essa vida em devir ("realidade dionisíaca") com a realidade ordinária. Daí o "ansioso reconhecimento da Realidade".

O verbo "integrar" revela a aposta de Piva: transfigurar a realidade cotidiana a partir do êxtase – não dela fugir ou se esquivar. Lá onde o prazer se embate com a moral, a aposta é a revolta.

40. A busca pela exaltação da vida encontra um obstáculo na ordenação moral do mundo. Aqui Roberto Piva acompanha ainda o filósofo alemão numa crítica à cultura moderna centrada no corpo. É a cultura cristã do "Suicídio do Corpo".

Zaratustra, recolhido no alto das montanhas por vários anos, decide retornar ao convívio social. Encontra primeiro um ermitão, considerado o mais sábio entre os homens. O sacerdote abandona a vida social para se dedicar a cantos e a orações, além de se alimentar apenas de raízes. Zaratustra o qualifica como "híbrido de planta e de fantasma"[246] – um símbolo da vida ascética, utilizado por Roberto Piva. É uma metáfora do homem que nega a vida, seja ele um religioso, artista ou filósofo. Por que "planta & fantasma"? A imagem da planta se relaciona com a técnica ascética do jejum ou da alimentação vegetariana a base de raízes. Para Nietzsche, é a vontade de nada a partir do corpo, privando-o de alimentação e devotando-o ao definhamento. O corpo é negado por uma vida além da Terra, um além da vida: são o "fantasma" e suas "esperanças ultraterrenas". Após a conversa com o asceta, Zaratustra comenta: "Esse velho santo, em sua floresta, ainda não soube que *Deus está morto*!"[247]. Aqui também a crítica se estende do Deus monoteísta a toda série de outros "fantasmas" e "ídolos" da modernidade. São criações abstratas que legitimam a negação do instante em prol do distante; a negação da terra pela eternidade.

Daí a frase seguinte do *Postfácio* de *Piazzas*, sobre os seres caracterizados pela "abdicação em favor de um Deus instalado na eternidade (projeção infantil da figura do Pai como confirmaria Freud)". Roberto Piva enlaça as ideias de Nietzsche sobre o sacerdócio (desprezo do corpo) com a concepção freudiana do Deus monoteísta (como uma projeção da

[246] NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra**, op. cit, p. 36.
[247] Ibidem, p. 35.

.

figura do Pai). O pai como lei e ordem a quem se deve obediência. Em suma, o homem moderno é abdicação e obediência.

Roberto Piva retomará com outras expressões essa "abdicação": como obrigação a "renúncias instintivas", repressão do "aqui & agora" ou a tal "Tristeza Bíblica de todos nós, absortos num Paraíso Desumanizado". Outras vezes, esta abdicação se dá especialmente em nosso "espontâneo interesse pelo sexo", compondo a tradicional ideia sobre a cultura cristã como repressão sexual.

A negação do corpo e da sexualidade torna o homem moderno doente. Um "conflituado neurótico", termos psicanalíticos que, como vimos em Norman Brown, revelam a dinâmica do desejo negado em uma sociedade repressiva. O interminável conflito neurótico é aquele da contradição dos impulsos corporais obliterados pela cultura, gerando um sujeito constantemente insatisfeito e atormentado com essa insatisfação. O homem moderno "consumido pelo ressentimento", traz a expressão nietzschiana dos "homens do ressentimento"[248]: pela fraqueza de fruir naturalmente seus instintos corporais, tais homens voltam essa vontade de potência para dentro, criando a "má consciência" (um universo interior mais ou menos fantasioso, a "alma").

Em sua terceira dissertação da *Genealogia da Moral*, sobre os "ideais ascéticos", Nietzsche dedica o aforismo 11 ao asceta como um ser "monstruoso", dono de um "ressentimento ímpar", para o qual a terra, o corpo e o devir – enfim, toda a vida – são menosprezados como simples ponte a uma existência outra. Essa postura "hostil à vida" (expressão também retomada por Roberto Piva) redunda em castigar o corpo fisicamente, oferecendo escopo para o sofrimento e buscando nele satisfação: o asceta "*busca* satisfação no malogro, na desventura, no fenescimento, no feio, na perda voluntária, na negação de si, autoflagelação e autossacrifício"[249]. Aí está a imagem da "auto-flagelação" que, junto ao "ressentimento", traz a grande influência do pensamento nietzschiano sobre Roberto Piva em sua crítica ao homem moderno.

O homem moderno é, ainda, "submisso", imagem bem geral de sua obediência ao pai (na família, na religião e no Estado) – qualificativo abundante em Nietzsche para se tratar da moral do rebanho composta, desde *Humano Demasiado Humano*, por "homens submissos e impotentes"[250].

---

[248] NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da moral: uma polêmica.** (Paulo César de Souza, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1887/2009. p. 29.
[249] Ibidem, p. 99.
[250] NIETZSCHE, Friedrich W. **Humano, demasiado humano.** (Paulo César de Souza, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1878/2005. p. 49.

.

Em síntese, o *Postfácio* de *Piazzas* inicia uma crítica contundente ao contexto sócio-histórico no qual o poeta está inserido. Essa crítica se concentra na questão do "corpo", especialmente na sexualidade. Daí centrar fogo na esfera moral, seja aquela da repressão à sexualidade denunciada pelas psicanálises, seja a crítica ao cristianismo em Nietzsche.

41. Poesia Oficial Brasileira. Apenas após a leitura crítica de seu contexto histórico, Roberto Piva introduz a questão da poesia. Em linhas gerais, Roberto Piva discorre sobre sua poética em detrimento da tal "Poesia Oficial Brasileira". Comecemos pela crítica de Piva a este contexto literário. E, neste sentido, o *Postfácio* de *Piazzas* pode ser lido em conjunto com a *Introdução* de Roberto Piva ao livro *Anotações para um Apocalipse* (1964), de Claudio Willer – publicado em conjunto com *Piazzas* e em extrema sintonia com sua poética[251]. Inclusive a leitura sugere aproximações com o manifesto de Willer deste mesmo livro, intitulado *As fronteiras e dimensões do grito* – recentemente republicado devido à sua incrível atualidade.

Primeiramente, paira no texto um maniqueísmo tipicamente moderno: "nós contra eles". É uma marca dos *Manifestos de 1962*, em que Roberto Piva abusa do "contra algo por outro" – expediente comum aos *Manifestos Dada*, de Tzara, e ao *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade. Outro traço de época é o foco no "papel do artista no seu tempo" – para usar uma expressão presente no manifesto de Claudio Willer[252]. Ou seja, em nenhum momento Roberto Piva adentra em uma discussão sobre as feições meramente formais ou estéticas da poesia, mas mantém sua crítica na inserção política da poesia e do poeta em seu contexto histórico.

Com essas duas chaves se pode ler a passagem: "Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre constituiu num verdadeiro ATO SEXUAL"[253]. Aqui fica claro: de um lado está a "inibição de consciência" de uma poesia ao serviço do instinto de morte (repressão), e de outro lado a vivência vitalista da poesia como ato sexual. A partir de longa passagem citada de Octávio Paz, esse mesmo maniqueísmo é visitado sob a insígnia de um "estilo oficial" *versus* uma "espontaneidade criadora".

Vamos por partes. Termos como "instinto de morte (repressão)" e "inibição de consciência" retomam uma crítica social via psicanálise. Mais especificamente, Roberto Piva

---

[251] Para uma análise das poéticas de Claudio Willer e Roberto Piva, vide: CLEMENTE, Fabrício Carlos. *Estilhaços de visões*: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

[252] WILLER, Claudio. As fronteiras e dimensões do grito. Em: _____. **Dias Circulares.** São Paulo: Massao Ohno, 1964/1976. p. 101.

[253] PIVA, Roberto Piva. **Piazzas,** op. cit, p. 55.

.

lança mão de uma discussão psicanalítica típica da época, qual seja, aquela de autores que levaram a psicanálise freudiana para o embate da vida social e política, especialmente em sintonia com o contexto de revolução social iminente. Falo de autores como Wilhelm Reich, Herbert Marcuse e Norman Brown que, de forma geral (e põe geral nisso!), estabeleceram um diálogo crítico da teoria das pulsões em Freud com o contexto econômico, político e social. Enquanto Freud tinha a "repressão" como algo inerente à constituição do sujeito, uma vez era indissociável da inserção do sujeito na cultura, esses autores irão questionar a estrutura social como algo mutável – especialmente a instituição do trabalho assalariado e da família nuclear burguesa. Assim, inspirados, cada um a seu modo, nas aspirações revolucionárias do período, com especial ênfase nas questões sexuais, ambos falarão, também de forma diversa, no fim da repressão. É no interior dessa discussão que podemos compreender as posições de Roberto Piva.

A "Poesia Oficial Brasileira" atrelada à "repressão" remete especialmente à leitura de *A Função do Orgasmo*, de W. Reich. Essa influência fica ainda mais clara na seguinte passagem – da "Introdução", de Roberto Piva, ao referido livro de Claudio Willer:

> Tôda poesia oficial brasileira, todo êste acêrvo pernicioso-futil de neo-parnasianos, concretistas, marxistas de salão, rilkeanos-lacrimonosos, 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 sêres humanos adotem uma atitude hostil contra o que está vivo dentro dêles mesmos. A formação do caráter na pauta autoritária, diz Wilhelm Reich, tem como ponto central não o amor parental mas sim a família autoritária. Seu instrumento principal é a supressão da sexualidade na criança & no adolescente[254].

Neste trecho, Roberto Piva dá nome aos bois. A tal "Poesia Oficial Brasileira" é esmiuçada com uma variedade de grupos, unidos exatamente pelo desejo de autoridade e a impotência. É a mesma chave de "repressão" e "inibição da consciência". Em *Função do Orgasmo*, especialmente em seu prefácio, assinado em 1940, o pressuposto de W. Reich é o seguinte: a saúde psíquica de cada indivíduo depende da "potência orgástica" garantida pela vida sexual natural. Ou seja, as energias vitais e biológicas possuem suas próprias formas de "regulação", sem depender de interferências externas. No plano político, a fruição espontânea da sexualidade gera sujeitos "independentes" e inventivos, ao passo que numa sociedade repressiva e autoritária, as pessoas desenvolvem uma "atitude negativa diante da vida e do

[254] PIVA, Roberto. Introdução. Em: WILLER, Claudio. **Dias circulares.** São Paulo: Massao Ohno, 1964/1976. p. 75.

.

sexo”[255]. Tornam-se, assim, submissas à moralidade e incapazes de atitudes “independentes”. Daí a máxima de Reich de que a repressão da sexualidade natural gera câncer no campo biológico e a ditadura no campo social. Atentemos ao seguinte trecho:

> A estrutura do caráter do homem moderno, que reflete uma cultura patriarcal e autoritária de seis mil anos, é tipificada por um encouraçamento do caráter contra a sua própria natureza interior e contra a miséria social que o rodeia. Essa couraça do caráter é a base do isolamento, da indigência, do desejo de autoridade, do medo à responsabilidade, do anseio místico, da miséria sexual e da revolta neuroticamente impotente, assim como de uma condescendência patológica O homem alienou-se a si mesmo da vida, e cresceu hostil a ela. Essa alienação não é de origem biológica, mas sócio-econômica[256].

Eis os elementos da passagem de Roberto Piva, que reproduz não apenas as ideias de Reich, mas grande parte de suas expressões: “desejo de autoridade”, rigidez biológica, impotência mística e hostilidade à vida.

W. Reich prossegue o texto alertando para a impossibilidade de “democracia verdadeira e liberdade” enquanto houver a moralidade repressiva da sexualidade natural, que oblitera até o amor entre pais e filhos, transformado em fria obediência à autoridade paterna. Daí a tal fruição natural da sexualidade ocupar o centro do debate político:

> A formação das massas no sentido de serem cegamente obedientes à autoridade se deve não ao amor parental mas à autoridade da família. A supressão da sexualidade nas crianças pequenas e nos adolescentes é a principal maneira de conseguir essa obediência[257].

Eis a passagem que Roberto Piva parafraseia (“a formação do caráter na pauta autoritária... tem como ponto central não o amor parental mas sim a família autoritária. Seu instrumento principal é a supressão da sexualidade na criança & no adolescente”). Seus reflexos no *Postfácio* de *Piazzas* são evidentes em passagens como: “reduzindo a vício o nosso espontâneo interesse pelo sexo” e nos tornando em “conflituados neuróticos”.

A importância de Reich está em enfocar o corpo, especialmente no fluxo sexual espontâneo. A “rigidez biológica” (ou “inibição” corporal) é tida como “a parte mais essencial do processo de repressão”[258]. Além disso, a ligação de Reich entre a repressão da sexualidade,

---

[255] REICH, Wilhelm. A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica. (Maria da Gloria Novak, trad.). São Paulo: Brasiliense, 1975. pp. 16.
[256] Idem.
[257] Ibidem, p. 17.
[258] Ibidem, p. 254.

.

a resignação no plano político e a criação artística guarda fortes semelhanças com as formulações de Roberto Piva.

Em linhas gerais, Roberto Piva desenvolve ideias similares àquelas de crítica ao homem moderno e ao cristianismo, apenas muda o acento: nos primeiros trechos enfoca Nietzsche, ao passo que, na crítica ao contexto literário, destaca Reich. Em ambos se ressalta a negação do corpo e a necessidade de autoridade à qual obedecer. É a poesia oficial a serviço da inibição (nos campos político, sexual e artístico) e subserviente à repressão.

42. No trecho sobre a Poesia Oficial Brasileira, no entanto, Roberto Piva é mais radical: nas entrelinhas, coloca a poesia oficial ao lado das rondas policiais que aterrorizavam as madrugadas naquele início de regime militar no Brasil – a R.U.D.I (Rondas Unificadas do Departamento de Investigações) e a R.U.P.A (Rondas Unificadas da Primeira Auxiliar) –, além das torturas sofridas no R.P.M (Recolhimento Provisório de Menores). Os "Ociosos literatos" parecem se compadecer com os relatos de Jean Genet sobre as torturas sofridas nas penitenciárias francesas, mas ignoram o que ocorre nas prisões brasileiras. Roberto Piva critica uma postura alienada, cerebral e livresca dos escritores, alheios às contradições vivenciadas debaixo de seus narizes. Não se trata apenas de omissão, mas conivência, pois, enquanto os jovens são torturados, "os representantes da poesia oficial & os engomados homens de negócios trocam entre si, numa reciprocidade suspeita, discursos e homenagens..."[259]. Ocioso, conivente e engomado, o poeta oficial tem em sua produção uma espécie de aparato ideológico de negação da sexualidade e da liberdade.

A imagem do poeta como homem de negócio é tributária do estudo de Pierre Berger sobre Robert Desnos – como consta no manifesto de Claudio Willer, assinado naquele mesmo mês de agosto de 1964. O crítico francês destaca o quanto "hoje em dia os poetas não vivem", apenas "fazem negócios". Willer destaca na passagem o quanto os poetas contemporâneos não caem na vida, mas apenas se contentam em escrever para o gosto da maioria – submetendo-se a esquemas meramente conceituais[260].

O mesmo Willer menciona as conversas com um amigo do grupo, "delinquente", sobre as "torturas" que sofreu da polícia[261]. Assim, as poéticas de Roberto Piva e a de Claudio Willer colocam-se ao lado da vida que flui concretamente na madrugada e, a partir dessa experiência, constituem sua combatividade política. Faço essa ressalta, pois Willer critica, no trecho sobre

---

[259] PIVA, Roberto. **Piazzas,** op. cit, p. 55-6.
[260] WILLER, Claudio. As fronteiras e dimensões do grito, op. cit, p. 104.
[261] Ibidem, p. 112.

.

os homens de negócio, parte da poesia engajada (Concretismo e Praxismo). Essas escolas expressariam compromissos principalmente conceituais e programáticos com a tal classe trabalhadora, tomada como mera abstração, pois parecem alheios aos acontecimentos vivenciados pelos jovens dessa mesma "classe".

Ao contrário, a postura combativa de Roberto Piva se concentra em experiências vivenciais de amigos vítimas de torturas policiais. O poeta qualifica a polícia paulista como de "tipo Nazista", numa analogia audaciosa do estado brasileiro com o nazismo, em plena vigência do regime militar. Denuncia, ainda, as forças repressivas do Estado da seguinte forma: "Basta lembrar-nos que o Pau-de-Arara & o choque elétrico pertencem ao folklore da Gestapo brasileira"[262]. Quantos jovens, mais ou menos aguerridos e revolucionários, não seriam torturados com esses meios naquela década e na seguinte? Novamente associando a polícia brasileira à polícia nazista (Gestapo), Roberto Piva denuncia de forma corajosa e escancarada os primeiros abusos da ditadura brasileira.

Essa postura política do poeta se sustenta numa recusa às "filosofias autoritárias tais como elas aparecem nas têmperas conservadoras & militaristas"[263]. O tripé autoritarismo-conservadorismo e militarismo faz jus ao contexto de ditadura, ao passo que o plural na expressão "filosofias autoritárias" parece incluir não apenas os Estados totalitários de direita, mas também aqueles de esquerda e sua ditadura do proletariado.

43. Roberto Piva lança mão do texto *Poesia, sociedade e Estado* de Octávio Paz (incluído no apêndice de El Arco y la Lira) para fundamentar sua crítica à "Poesia Oficial Brasileira". O poeta mexicano discute as intervenções do Estado na criação artística, consideradas perniciosas pela dominação que lhes é inerente. A partir dessa intervenção estatal, Paz divide as formas de criação artística em duas vertentes: o "estilo oficial", como atividade "servil e maquinal" subserviente ao Estado e, como tal, calcado na uniformidade, monotonia e repetição; e o estilo criador ou "espontaneidade criadora".

Como exemplos dessa segunda forma de criação, Octavio Paz destaca o século XVI francês como período "individualista e anárquico" – a exemplo de François Rabelais e seu erotismo como sinônimo de "espontaneidade, desenvoltura e livre criação"[264]. Em outros exemplos, como o de Mallarmé, o poeta mexicano ressalta a condição desses artistas que recusam o "auditório de sua época" e "afirmam sua solidão", logrando uma "comunicação que

[262] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 55.
[263] PIVA, Roberto. **Piazzas,** op. cit, p. 56.
[264] PAZ, Octávio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Economica, 1956. p. 291.

.

é a mais alta a ser aspirada por um criador: a da posteridade”[265]. Nessa condição estão os “poderes de libertação” da criação artística.

O longo trecho citado por Roberto Piva destaca exatamente as diferenças entre o “estilo oficial” e a “espontaneidade criadora”:

> Um estilo artístico é algo vivo, uma contínua invenção dentro de certa direção. Nunca imposta de fora, nascida do impulso criador & das tendências profundas da sociedade, essa direção é até certo ponto imprevisível, como o é o crescimento dos ramos de uma árvore. Em troca, o estilo oficial é a negação da espontaneidade criadora, os grandes impérios tendem a uniformizar o rosto cambiante do homem & convertê-lo em uma máscara indefinidamente repetida...[266]

Aqui fica clara a recusa de Roberto Piva a submeter sua poética a qualquer organização artística ou política, seja um movimento estético ou uma ideologia revolucionária. Ao mesmo tempo, chama para si uma criação imprevisível e espontânea ligada às “tendências mais profundas da sociedade” – especialmente, segundo o texto de Piva, aquelas de natureza sexual. É aí que Roberto Piva, como veremos, fala em sua poesia como “instrumento de libertação”.

Indiretamente, o autor rechaça os movimentos literários de seu tempo. O vínculo subserviente ao Estado fica claro na poesia patriótica de Guilherme de Almeida ou Paulo Bomfim – figuras que aparecem nos *Manifestos de 1962* sob a alcunha de “bordadeiras da poesia” (termo presente no manifesto de Willer, quando critica exatamente estes dois “poetas cívicos e patrióticos”[267]). No entanto, como Roberto Piva sempre considerou o movimento concretista e o da chamada Geração 45 vinculados à ideologia desenvolvimentista do capitalismo periférico, pode-se pensar nestes estilos oficiais como aparatos ideológicos do capital. Por fim, a resistência política revolucionária e sua poesia engajada se encaixa bem em estilo tributário da ideologia socialista e congêneres – os tais “marxistas de salão” de que fala.

É a partir da negação dessa Poesia Oficial e suas filosofias autoritárias e estatais, que Roberto Piva constrói sua poesia.

44. O *Postfácio* de Piazzas é o documento seminal da poética de Roberto Piva. É poética anárquica e individualista, mas não criada individualmente. O *Postfácio* menciona as “conversas com Claudio Willer” e chega mesmo a falar no plural (“O que eu & meus amigos pretendemos...”) – dando um contorno coletivo ao conteúdo do texto. Que seria este grupo?

---

[265] Ibidem, p. 294.
[266] PIVA, Roberto. **Piazzas,** op. cit, p. 55.
[267] WILLER, Claudio. **As fronteiras e dimensões do grito**, op. cit, p. 104.

.

Após o lançamento de *Paranóia*, Roberto Piva foi procurado por Sérgio Lima. O autor de *Amore* (Massao Ohno, 1963) chegara de Paris, onde manteve conversas com André Breton e participou do surrealismo oficial. Militante aguerrido do surrealismo e grande pesquisador de suas expressões na América Latina, Lima estava interessado na organização de uma filial brasileira do movimento. Piva o apresentou a seus amigos e o surrealista viu grandes possibilidades no grupo. A turma já tinha amplo conhecimento sobre artistas ligados ao surrealismo e acompanhava a revista editada com a colaboração de Breton (*La Brèche*). Antes de tudo, transbordava uma rebeldia poética que não deixava nada a desejar aos encrenqueiros do além mar.

No mês de junho de 1963, constituiu-se o "Grupo Surrealista de São Paulo". Além de Sérgio Lima, Roberto Piva e Cláudio Willer, participaram do grupo inicial Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar, Roberto Rugiero, Regastein Rocha, Guilherme Faria e Ralph Camargo. O grupo se encontrava semanalmente num bar e realizava longas leituras. Outras vezes, dedicava-se aos conhecidos jogos surrealistas como o *cadáver esquix*, em que os participantes escreviam versos sucessivamente ao acaso, resultando em combinações das mais inusitadas. Isso tudo sem falar em pequenos delitos, como pegar uma bebida de um mercado e sair sem pagar: considerado um ato surrealista por excelência.

Havia também atentados. Na tarde de 28 de setembro de 1963, o grupo fulminou alguns "necrológios"[268], explosiva invenção de Cláudio Willer. Era a abertura da sétima edição da Bienal de São Paulo e foram distribuídos panfletos que comunicavam o "passamento" de artistas que o grupo rejeitava. É uma provocação engraçada e com grande poder de gerar confusões.

As atividades do grupo foram intensas e duraram alguns meses. No início de 1964, o grupo estava dissolvido. Por quê? Para Piva, não havia grupo surrealista: eles saiam, bebiam e liam como sempre fizeram. Para Sérgio Lima, no entanto, a dispersão se deu por divergência: o grupo trazia outras discussões relacionadas à geração *beat* ou a manifestações contemporâneas que estavam, em sua opinião, distantes da "perspectiva surrealista" e de sua "atuação específica"[269]. Estava claro que Sérgio Lima queria um grupo que discutisse especificamente o surrealismo de forma sistemática, proposta muito distante da turma anárquica e dispersiva.

---

[268] HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1980/2011. p. 35.

[269] LIMA, Sergio. **Notas acerca do movimento surrealista no Brasil** (da década de 20 aos dias de hoje). Disponível em: http://www.triplov.com/surreal/sergio_lima.html. Data da Consulta: 12 ago 2013.

.

Roberto Piva e amigos eram antenados em todo tipo de novidade para se prender às amarras de um único movimento. Eram demais heterodoxos para a ortodoxia; muito anárquicos para o movimento organizado; demais individualistas para a submissão a um projeto coletivo; demais lábeis para se prender a um projeto pré-fixado; demais cosmopolitas para o provincianismo. E por aí vai: tinham ojeriza às escolinhas literárias.

Porém, se o *Postfácio* de *Piazzas* ou o manifesto *As fronteiras e Dimensões do Grito* são criações individuais, passam por conversas coletivas e discussões sobre o papel do poeta em seu tempo. Aqui se percebe a potência das conversas e convivências entre poetas com afinidades no modo de viver, para além do pertencimento a mesma "geração" ou a integração a um mesmo "movimento". Isto porque são experiências coletivas que fortalecem as criações individuais e valorizam a variedade de expressões – que não excluem as diversas semelhanças.

É dentro da perspectiva de uma criação individual partilhada em um grupo que se pode compreender a poética de Roberto Piva. Qual seria esta poética? Dividirei a discussão nos seguintes pontos: o papel do poeta, na figura freudiana do Grande Desinibidor ou rimbaudiana do Vidente; a identificação do fazer poético com o ato sexual (seja na poesia como orgia ou como ato sexual); e, por fim, a posição política da poesia como instrumento de "libertação".

45. Poeta como o Grande Desinibidor. Roberto Piva parte de uma crítica às instituições sociais centrada na repressão do corpo e dos apetites sexuais. De grande escopo, esta crítica enfatiza o sistema literário, comparado à polícia militar. A utilização do termo "inibição de consciência" para se referir a tal "Poesia Oficial Brasileira" é importante. Novamente Roberto Piva se movimenta no interior das psicanálises e, possivelmente, refere-se ao texto do próprio Freud que figura na epígrafe da seção *Heliogábalo*. Como notei anteriormente, neste texto Freud enfatiza a característica da consciência em fragmentar e isolar objetos como correlato psíquico do tabu de tocar – ou seja, de isolar as pessoas do toque erótico. Ambos os isolamentos compõem a "inibição" como defesa que aparta o sujeito e seu pensamento do contato com objetos e pessoas que desencadeariam um toque sexual. Esta "inibição" é o oposto da proposta de Roberto Piva de união com o objeto amado. Essa união sexual com o amante tem seu correlato na série de associações imagéticas extremamente erotizadas. Em outras palavras, onde a inibição isola e fragmenta (eu e objeto, mas também toque físico e associações imaginárias), Piva funde e une: eu e outro, real e imaginário, enfim, poesia e vida. Estamos perto da formulação de poesia como ato sexual. Mas vamos com calma. À inibição de consciência, Roberto Piva lança mão da noção do poeta como grande Desinibidor. A expressão é do próprio poeta e surge na "Introdução" a *Dias Circulares*:

.

> No panorama miserável da nossa sociedade puritana & convencional surge a figura de Claudio Willer como protesto contundente contra todo o estável, fixo, obrigatório. Sua mensagem é a mesma de Blake: O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria. Isto comprova a sua fidelidade à missão freudiana do artista como o Grande Desibinidor. Para Willer, como para Breton: La poésie se fait dans um lit comme l'amour[270]

Que seria esta "missão freudiana do artista como o Grande Desinibidor"? A questão do "Grande Desinibidor" está relacionada ao trecho que Roberto Piva cita de Freud no *Postfácio*, do texto "Escritores Criativos e Devaneios": "O verdadeiro gozo da obra poética reside na libertação de tensões em nossa vida psíquica. Talvez este resultado obedeça em grande parte ao fato de que o poeta nos permite gozar de nossas próprias fantasias sem vergonha & sem escrúpulos"[271].

O texto de Freud[272] se inicia com a pergunta: como o poeta consegue despertar emoções tão vivas nos leitores? Para Freud, a resposta não está na "essência da arte poética", mas em questões que podemos chamar de "psicológicas". O primeiro paralelo para essa atividade criadora do poeta é o ato de brincar da criança: em ambos há a criação de um "mundo fantástico", como "irrealidade poética", concorrente à realidade cotidiana. Na brincadeira do poeta, o adulto pode reviver o prazer da fantasia infantil e, com isso, suprimir a antítese entre jogo e realidade. Aqui há um dado importante: o poeta funde a realidade com o "jogo" e a "fantasia" – fusão possível aos adultos quando assaltados pela "fantasia" ou "sonhos diurnos". No entanto, enquanto a criança não omite seu prazer no brincar, o adulto trancafia suas fantasias no segredo da intimidade, envergonhando-se de expressá-la espontaneamente. Os homens que comunicam suas fantasias são os loucos – espécie de irmãos do poeta. Freud faz, ainda, a analogia da criação poética com o sonho e seu universo regido pelo princípio de prazer.

Enfim, aparentado à criança, ao louco e ao sonhador, o poeta tem o papel de expressar abertamente seus desejos e fantasias de forma a trazer um "elevado prazer" ao leitor. Esse "prazer estético" se conquista pelo deleite com nossos desejos e fantasias. Este é o cerne da "arte poética". Daí a frase final do texto, parafraseada por Roberto Piva.

Essa é a tal "concepção dinâmica da Realidade Poética" – psicanalítica até na nomeação, pois a psicanálise é conhecida como "concepção dinâmica da realidade psíquica". Ao contrário da inibição da sexualidade, o Desibinidor nos põe a gozar, desavergonhados e imorais. Com

---

[270] PIVA, Roberto. **Introdução**, op. cit, p. 75.
[271] PIVA, Roberto. **Piazzas,** op. cit, p. 54.
[272] FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. Em: _____. **Obras psicológicas completas, v. IX**. (Christian Monteiro Oiticica, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1908/1976. pp. 149-158.

.

isso, descortina a vida de sua camada de moralidade e possibilita a todos gozarem numa experiência plena do princípio do prazer. É exatamente esta formulação que Roberto Piva generaliza para toda expressão artística: "O objetivo de toda Poesia & de toda Obra de Arte foi sempre uma mensagem de Libertação Total dos seres humanos escravizados pelo masoquismo moral dos Preconceitos, dos Tabus, das Leis"[273].

Esta é a formulação da tal "Proposição Inicial" da poética de Roberto Piva – que fermentava em sua cabeça desde a adolescência. Veja como o poeta expõe de maneira sistemática seus estudos e utiliza termos quase científicos ("proposição inicial", "concepção dinâmica"). Essa proposição inicial associa Freud & Rimbaud, como tantos surrealistas. Roberto Piva "vincula-os estreitamente", especialmente o Desinibidor ao Clarividente, o gozo à alucinação das palavras.

46. Poesia e Vidência. A vidência é das experiências mais fortes na poética de Roberto Piva, reafirmada no posfácio de *20 poemas com brócoli*. Na *Carta do Vidente*, Rimbaud elabora sua própria poética em texto dedicado ao "futuro da poesia". Da audácia de seus 16 anos, o poeta francês começa por fazer uma distinção básica: a poesia composta de versos que "*ritmam a Ação"*, como entre os gregos; e uma poesia ornamental, como mero jogo literário de "funcionários". Ou seja, uma poesia cultivada na vida e outra como entretenimento cerebral.

Rimbaud crava sua poética na vida, pois ser poeta é, acima de tudo, "conhecer" e "cultivar" a própria "alma"[274]. Neste empenho de "fazer a alma monstruosa", o poeta lança mão da ideia de vidência como atributo daquele que leva uma vida experimental e maldita:

> Digo que é preciso ser *vidente*, se fazer *vidente*. O Poeta se faz *vidente* através 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 onde ele precisa de toda fé, de toda força sobrehumana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio![275]

O poeta-vidente se lança a uma experimentação de todas as forças da vida em seu próprio corpo, não temendo o "sofrimento" nem a "tortura". O poeta se presta à loucura, à doença, ao crime; é chamando para si a esfera do Mal que conquista a sabedoria. É o poeta maldito.

---

[273] PIVA, Roberto. **Piazzas,** op. cit, p. 55.
[274] RIMBAUD, Arthur. **Carta dita do Vidente.** Em: RIMBAUD, Arthur. **Rimbaud por ele mesmo**. (Daniel Fresnot, trad.). São Paulo: Martin Claret, 1871/s.d. p. 110.
[275] Ibidem, pp. 109-110.

.

A partir do desregramento, o poeta consegue mudar a vida de seu tempo, pois "o poeta definiria a quantidade de desconhecido nascendo em seu tempo na alma universal"[276]. Essa importância do poeta o coloca como espécie de arauto na vanguarda dos novos modos de vida, uma vez que "a poesia não mais ritmará a ação; ela *estará na frente*"[277]. Em outras palavras, o poeta-vidente se arrisca a experimentar novas possibilidades de viver até então desconhecidas e, exatamente essa experiência, o coloca numa posição subversiva em relação aos seus contemporâneos – mas também à frente de seu tempo. O poeta vive e vê além da moral de sua época. Daí a vidência.

O Vidente e o Desinibidor têm em comum o fato de gozarem todos os desejos sem vergonha – diferente de seus contemporâneos que desejam, mas não tem coragem de lançar-se nessa torrente das paixões. Porém, em Freud, o poeta como Desinibidor permite a seus contemporâneos o prazer estético de gozarem com suas próprias fantasias. Ele tem, por assim dizer, uma utilidade social, adaptada a um meio de pessoas que gozam suas fantasias na leitura de poesia, mas não tem coragem de elas mesmas se aventurarem na vida. Já em Rimbaud, ao contrário, o poeta atormenta a sociedade e é por ela rechaçado, pois encarna a maldade e a maldição.

Rimbaud afirma a invenção não somente no campo da vida, pois "invenções de desconhecido reclamam novas formas"[278] – em uma crítica a Baudelaire como exemplo de vidente na vida, mas com uma forma "mesquinha". A invenção de Rimbaud de novas formas pode ser relacionada à "alquimia do Verbo". O poeta-vidente experimenta todas as formas de loucura e expressa a "alucinação das palavras". O que vem a ser isso? No capítulo *Alquimia do Verbo*, de sua *Temporada no Inferno*, Rimbaud anuncia a história de uma de suas loucuras. Sua loucura era criar um "verbo poético acessível, algum dia, a todos os sentidos"[279]: um verbo que entornasse o desregramento dos sentidos em sinestesias de palavras coloridas e ritmos instintivos. Se, na *Carta do Vidente*, a questão era "inspecionar o invisível e ouvir o incrível", em *Alquimia do Verbo* se trata de "escrever silêncios", "anotar o inexprimível" e "fixar vertigens"[280]. O processo era o seguinte: primeiro se abusava do desregramento dos sentidos ou da desordem do espírito para se ter uma percepção delirante da realidade ("Acostumei-me à alucinação simples"[281]); depois transcrevia a loucura vivida com a "alucinação das palavras".

---

[276] Ibidem, p. 112.
[277] Ibidem, p. 112.
[278] Ibidem, p. 114.
[279] RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno**. 2. ed. (Paulo Hecker Filho, trad.). Porto Alegre: LP&M, 1873/2007. p. 63.
[280] Ibidem, p. 65.
[281] Ibidem, p. 69.

.

É exatamente essa "alucinação das palavras" em Rimbaud que Roberto Piva associa à "concepção dinâmica da Realidade Poética" ligada a Freud. Qual seria essa "ligação"? O poeta como Desibinidor, também afeito ao louco, tem como característica conciliar a "realidade" cotidiana com suas fantasias e desejos. Ou seja, experimentar a realidade repleta de invasões inconscientes e não ocultar esses lampejos fantásticos em sua escrita. Da mesma forma, o vidente experimenta a alucinação na percepção da realidade e procura, sem vergonha ou escrúpulos, levar essa intensidade às palavras.

Esse verbo enlouquecido, como síntese entre o vivido e o escrito, está presente em *Piazzas* – espécie de materialização da ideia de Roberto Piva sobre a poesia como ato sexual.

Como Vidente e Desibinidor, o poeta tem o papel de mergulhar fundo nas águas de sua época e sondar as camadas mais profundas dos desejos coletivos – como prefigura Octávio Paz em texto sobre poesia e sociedade. Cabe ao poeta encarnar essas fantasias e dar livre curso aos desejos, abrindo as sendas de novas formas de vida para além da moral vigente. Esses expedientes, ainda de acordo com Rimbaud e Octávio Paz, tornam o poeta um maldito, no mesmo instante em que o colocam à frente de seu tempo.

47. Poesia como a mais fascinante orgia ao alcance do homem. O Grande Desinibidor e Vidente têm na poesia a "mais fascinante orgia ao alcance do homem". Poesia é Orgia. No trecho da introdução de Roberto Piva a *Dias Circulares*, conforme transcrevi acima, temos a fonte da associação entre poesia e orgia: "La poésie se fait dans un lit comme l'amour". É o trecho inicial de *No caminho de San Romano*, de André Breton:

> A poesia se faz na cama como o amor
> Seus lençóis desarrumados são a aurora das coisas[282]

Sem rodeios, Breton assemelha o fazer poético ao sexo. A semelhança é dada, primeiramente, no ato mesmo de escrever, pois o estado de espírito daquele que escreve um poema teria a excitação e o êxtase de quando faz amor. Roberto Piva experimentou muito desse estado de excitação no instante de criação artística. Em seu livro *Abra os Olhos e Diga Ah!* (1976), o poeta retoma esse mesmo verso de Breton ao escrever poemas após o amor, com o amante cochilando ao lado dos lençóis desfeitos – "(MEU AMOR DORME & SE COÇA EM SONHOS SE DEBATE & GEME..."[283].

---

[282] BRETON, André. Sur la route de San Romano. Em: _____. **Oeuvres Complètes, vol. III**. Paris: Gallimard, 1948/1988. pp. 421.
[283] PIVA, Roberto. Abra os olhos e diga Ah!. Em: PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas** – obras reunidas volume II (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1976/2006. p. 34.

.

Mas a identificação entre poesia e o amor se dá também num outro horizonte: o delírio do amante embebe as próprias palavras com a fruição do amor. É a famosa passagem de Breton – então integrante do Dada de Paris, com a revista *Littérature* –: "as palavras fazem amor".[284] Aqui a identificação se aprofunda: as palavras jorram por si próprias na torrente do inconsciente, em gestos espontâneos similares àqueles do amante. No sexo ou na escrita automática, o sujeito estaria trespassado pelo potencial do princípio do prazer com suas associações livres. A fusão dos corpos dos amantes no sexo é similar à combinação inusitada das palavras em um poema.

Porém, note-se bem, em nenhum momento deste poema André Breton fala em "orgia" – nem tampouco na formulação apropriada por Roberto Piva ("[poesia] como a mais fascinante orgia ao alcance do homem"). É aquela velha história: ao incorporar o verso de Breton, Piva encarna o verbo em sua verve criativa, ou seja, como criação ininterrupta (muito distinta da mera cópia).

Num primeiro instante, o sexo e a poesia se identificam com a orgia pela eclosão do sagrado. O poema irá acumular uma série de associações que dão ensejo a esta aproximação: "O ato do amor e o ato da poesia / São incompatíveis / Com a leitura do jornal em voz alta"; ou, no encerramento do poema: "O abraço poético como o abraço da carne / Enquanto durar / Protege todo fugitivo da miséria do mundo"[285]. A leitura de notícias corriqueiras ou a tal miséria do mundo parecem pertencer a um cotidiano incompatível com o êxtase. Isso porque no amor e na poesia, esse cotidiano é assaltado pela presença do maravilhoso. A obra de André Breton, de *Nadja* a *Amor Louco*, é intensa experiência da eclosão do universo mágico-surreal, a partir do amor.

Essa característica mística do amor e da poesia permite sua identificação com a orgia – esse ritual ancestral de fertilização da terra, pois ambos, poesia e amor, partilham do ponto seminal da orgia: a renovação da vida ou, no verso de Breton, a "aurora das coisas". Poesia e amor mostram os novos sentidos do mundo – uma experiência de renascimento. É a possibilidade de experimentar o mundo como se fosse a primeira vez, podendo, inclusive, reinventá-lo. A orgia também é um momento em que o ser e sua expressão se fundem, ou seja, remete a um ponto do espírito de fusão entre eu-outro, real-simbólico, palavra-coisa nomeada, etc. O fluxo de associação entre as palavras (do ato da poesia), bem como o fluxo de fusão dos amantes (ato do amor) não apenas refletem o mesmo processo, mas são, eles próprios, um.

---

[284] BRETON, André. Les mots sans rides. **Littérature**, Paris, n. 7, p. 14, dezembro 1922.
[285] BRETON, André. **Sur la route de San Romano**, op. cit., p. 421.

.

Por fim, a poesia é a mais fascinante orgia ao alcance do homem porque a leitura de um poema, como a esfera mágica do amor, pode desencadear o êxtase e a supressão dos sentidos convencionais das coisas, levando o leitor a este mesmo estado de um mundo grávido de sentidos a serem criados. No ato da leitura, participa-se da orgia.

48. Poesia é ATO SEXUAL. A identificação entre a poesia e o ato sexual é o ponto seminal da poética de Roberto Piva. Essas experiências fermentavam na cabeça do poeta desde sua adolescência e estão presentes na *Ode a Fernando Pessoa*. Ali, como vimos, a poesia salta das páginas e se conjuga na vida. É o verso encarnado, sob grande influência de Walt Whitman, que reflete o processo de poetização da vida pela filosofia romântica. Ou seja, a poesia deixa de ser tomada como mero gênero literário para representar o próprio movimento da vida em auto-gestação. *Poiesis* em seu sentido de tornar existente o que *não é*; o ato de criação do caos ao cosmos.

Esse processo poético cosmogônico se inscreve no homem enquanto microssomo que reflete os movimentos do universo. A criação poética, nesta chave, confunde-se com a expressividade do corpo como um grande poema. Neste processo corporal, a linguagem é tomada como uma forma de o poeta cantar o mundo, uma linguagem como extensão do corpo – tão carnal como qualquer outro de seus gestos (como vimos na companhia de Merleau-Ponty). É esse o movimento da *Ode*: encarna a poesia de Whitman, Álvaro de Campos, Ginsberg e Mário de Andrade, como forma presente respirada na brisa e conjugada na carne; e cria a própria vida subversiva como devir da mesma poesia em movimento.

Piazzas experimenta o ato sexual como disparador da viagem de criação da vida, num processo similar ao da *poiesis* como criação cosmogônica. Assim, se os gestos do corpo são poéticos por excelência, é no ato sexual que melhor reverberam o movimento criativo: seja na fusão com o outro num caos informe, que permite trespassar a multiplicidade das formas do devir, seja retornando a forma individual que, em sua singularidade, canta a vida transfigurada.

A poesia é ato sexual, pois, melhor que quaisquer outras ações humanas, reflete o movimento de autogestação da vida – inclusive com a irrupção da imaginação delirante durante o amor. É ato sexual também pois, mesmo sob forma escrita, contém a potência de ressoar a mesma excitação no leitor – permitindo-lhe reviver todo esse vir-a-ser do cosmos em sua própria carne.

O foco no ato sexual também reflete a grande importância de autores ligados à psicanálise e ao surrealismo – como vimos em Breton e na analogia entre a criação poética e o amor, comum aos surrealistas. Freud, no contexto textual da epígrafe aos poemas da seção

.

Heliogábalo, assemelha a inibição corporal com aquela do pensamento fragmentador, pois em ambos os casos se isola o indivíduo (ou o objeto de seu pensamento) de um contexto erótico. A passagem de Roberto Piva sobre a poesia como ato sexual o coloca exatamente em contraposição a esta "inibição" ("contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira... minha poesia se constituiu num verdadeiro ATO SEXUAL"). Aqui a desinibição e a poesia como ato sexual fundem, na carne e no "pensamento", os objetos isolados, aproximando-se de seu teor erótico e, para Freud, agressivo. No limite, a poesia como ato sexual escancara sua intensidade no prazer, mas também na agressividade. No limite, é a experiência de supressão da repressão: na sexualidade polimorfa a parir suas múltiplas possibilidades, e também no imaginário delirante da poesia e suas efusões inconscientes. É a vida sob o império do princípio do prazer, como veremos em outra passagem do *Postfácio*. No limite, é uma experiência de libertação a partir do ato sexual – como surge em Hebert Marcuse e Norman Brown.

Marcuse, no capítulo "Fantasia e Utopia" de seu *Eros e a civilização*, destaca a importância da fantasia em operar sob o princípio do prazer e promover sua reconciliação com o princípio de realidade. A fantasia teria o poder de trazer à tona o "Eros primário" de união de todas as coisas, em contraposição à "sexualidade normal" como fruto da cultura repressiva. Essa reconciliação operada pela fantasia dar-se-ia especialmente no campo da criação artística. É exatamente aos surrealistas, especialmente ao primeiro manifesto desse movimento, que Marcuse se reporta, pois "Os surrealistas reconheceram as implicações revolucionárias das descobertas de Freud"[286]. Quais implicações seriam estas?

O devir da imaginação transbordando na criação artística é a vida lúdica da atividade sexual, num contexto em que não foi reprimida. Assim, diferente do trabalho assalariado calcado na produtividade e na repressão da criatividade, a atividade de criação artística e o ato sexual representariam um fazer que superaria o trabalho assalariado. Enfim, essa libertação teria como mote a expressão surrealista de "praticar a poesia".

Enveredando pelos mitos de Orfeu e Narciso, ligados a esta prática da poesia, Marcuse afirma a necessidade de uma atitude erótica como fundamento da libertação, enfatizando inclusive o homoerostismo:

> A tradição clássica associa Orfeu à introdução da homossexualidade. Tal como Narciso, êle rejeita o Eros normal, não por um ideal ascético, mas por um Eros mais pleno. Tal como Narciso, protesta contra a ordem repressiva da sexualidade procriadora (...) No mundo simbolizado pelo heróicultural Prometeu trata-se da negação de toda a ordem; mas nessa negação Orfeu e Narciso revelam uma nova realidade, com uma ordem própria, governada por

[286] MARCUSE, Hebert. **Eros e a civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 5. ed. (Álvaro Cabral, trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1955/1972. p. 138.

.

> diferentes princípios. O Eros órfico transforma o ser; domina a crueldade e a morte através da libertação[287]

Não é outra a aposta de Norman Brown, no capítulo "Arte e Eros", de seu *Vida contra Morte*. Tendo na arte esse processo: "ensejar o princípio do prazer no mundo real", ela promove a "libertação do instinto" de maneira lúdica, considerada o "puro divertimento pervertido polimorfo da sexualidade infantil"[288]. Aqui se liga a atividade artística e a experimentação sexual de forma muito próxima àquela de Roberto Piva. Ainda mais porque Norman Brown entende a linguagem elaborada sobre "base erótica" e lúdica: "O elemento lúdico da linguagem é o erótico; e este elemento erótico não é genital em essência, mas polimorficamente pervertido"[289].

Ou seja, a experiência lúdica com a linguagem (poesia) é mais um devir erótico do corpo em experimentação sexual. Em Marcuse, como em Norman Brown, essa experiência estética e erótica é signo da "libertação" (seja da libertação da barbárie da civilização repressiva, para o primeiro, ou a libertação do instinto sexual de maneira lúdica e sem repressão, para o segundo).

Seria esta a "Libertação Psicológica & Total" de que fala Roberto Piva?

49. Libertação psicológica e total. Roberto Piva fala em "Poesia como instrumento de Libertação Psicológica & Total". Chama-me a atenção, primeiramente, o qualificativo "psicológico" dessa libertação. Claudio Willer, ao falar de manifestações conservadoras, como a Marcha pela Família e pela Castidade, afirma que expressam "a defesa de uma ordem não apenas no plano econômico, como também e principalmente num campo **moral** e com fundamento **psicológico**"[290]. É um comentário pertinente para se tocar a "libertação psicológica". Em primeiro lugar porque, abertamente em Willer e nas entrelinhas em Piva, há uma crítica à esquerda e aos marxismos. Essas expressões fariam uma crítica da sociedade capitalista unicamente em termos político-econômicos, reproduzindo os valores burgueses nas questões da sexualidade e, inclusive, os fascistas na legitimação da repressão ao modo de vida divergente. Esse "moralismo" de poetas ligados à esquerda incomoda Willer, que chega a nomeá-los (Concretismo, Praxismo e Ferreira Gullar). Estes poetas são considerados "meros representantes do conformismo às normas da moral estabelecida, da repressão...."[291].

---

[287] Ibidem, p. 155.
[288] BROWN, Norman O. **Vida contra morte**, op. cit, p. 84.
[289] Ibidem, p. 92.
[290] WILLER, Claudio. **As fronteiras e dimensões do grito**, op. cit, p. 111.
[291] Idem.

.

A “libertação psicológica”, de Roberto Piva, que pode ser bem tomada como expressão da repisada crítica da esquerda ao “psicologismo” e “subjetisvismo” em política, deve ser compreendida nesse contexto de discussão. É psicológica pelo fato de considerar a tal “libertação” para além da esfera político-econômica e acentuar a revolta no âmbito moral (especialmente sexual).

O papel político do poeta está ligado ao gozo pleno da sexualidade, entendendo, como vimos em Reich, que a livre expressão da sexualidade é signo de seres independentes e autônomos; ou, como é expresso em Marcuse ou Brown, como verdadeira afronta ao trabalho assalariado e à sociedade repressiva. É a sexualidade como eixo axial da vida política e da transformação da sociedade.

É nesse sentido, que podemos associar a “libertação” poética de Roberto Piva à sua frase do final do *Postfácio*: “... a libertação de si mesmos do Super-Ego da sociedade”[292]. A noção de Super-Ego, tomada sumariamente como o controle repressivo que opera desde dentro do sujeito (a repressão encarnada), é a instância psíquica que deve ser abolida. É a abertura para a experimentação da vida para além de quaisquer convenções morais presentes na sociedade. Em entrevistas posteriores, Roberto Piva radicaliza ainda mais sua posição ao falar em “superação do ego”[293]. Para um psicanalista, a superação do ego é uma impossibilidade – pois o ego é inerente à constituição do sujeito em coletividade. Suprimir o ego é suprimir o indivíduo – enquanto construção histórica das sociedades ocidentais. É exatamente essa a aposta de Piva, pois encerra seu *Postfácio* conclamando à vida dionisíaca calcada na superação do princípio de individuação (em termos nietzschianos, apropriados de Arthur Schopenhauer), identificada à vida sob o império do Princípio de Prazer – como desenvolverei mais adiante.

Roberto Piva coloca o ato sexual não apenas como cerne da poesia, mas de toda ação na vida social. Tudo fluiria, assim, como uma orgia dionisíaca, em que todas as pessoas em êxtase pulsariam a mesma unidade primordial com a natureza. É uma aposta que certamente assombraria Freud e mesmo aqueles que levaram ao plano revolucionário suas ideias – como Marcuse. Este último comenta a opinião de Freud sobre a possível liberação dos instintos sexuais oriunda do fim da repressão, uma vida mais ligada ao princípio do prazer. Freud considera um retorno à “barbárie pré-histórica”. Marcuse, contrapõe o pai da psicanálise ao dizer que tal libertação criaria novas formas de vida, que excluem, contudo, as expressões mais

---

[292] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 55.
[293] ESCOBAR, Pepe. A quizumba poética de Roberto Piva. Em: COHN, Sergio. **Roberto Piva**. (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1983/2009. p. 41.

.

agressivas – ou seja, uma vida erótica "não como destruição, mas como paz, não como terror, mas como beleza"[294].

É interessante a ideia: a vida sob o império do princípio do prazer seria similar a uma invasão bárbara e selvagem que espalha a estupefação e o terror. Bem lembra a passagem da epígrafe do *Postfácio* sobre a invasão do cortejo extático dionisíaco na civilização apolínea – imagem com a qual Roberto Piva identifica a si e sua poética. Bárbara e arcaica – estamos perto de Dionísio. Aqui as posições de Roberto Piva se distanciam daquelas influências de Reich, Marcuse e Brown.

"Como? Superação do ego? Isto nos levaria de volta à selvageria, à desordem completa, ao caos social" – poderia bem se comentar. É exatamente esta a experiência de Roberto Piva, como vimos: "Uma poesia cuja transgressão aponta, em última instância, para o crime, e para a anarquia generalizada... A minha poesia nada mais é do que a tentativa de instaurar essa desordem no cotidiano das pessoas"[295].

Isso porque, ao falar da poesia como ato sexual, o poeta complementa: "minha poesia sempre constituiu um verdadeiro ATO SEXUAL, isto é, numa AGRESSÃO cujo propósito é a mais íntima das uniões". Esta AGRESSÃO, colocada em caixa alta como espécie de símile do ATO SEXUAL, faz toda a diferença. A poesia e o sexo são indissociáveis da liberação dos instintos agressivos que, no limite de sua força, provocam a "mais íntima das uniões". É uma expressão usada por Ferenczi para se referir ao ato sexual. E, como em Ferenczi, o ato sexual é signo de uma viagem pela origem da vida, numa pulsação em que a dor e o prazer, a agressividade e o amor não são distintos, nem tampouco contraditórios.

Roberto Piva sabia bem onde levaria essa aposta agressiva, pois sua "libertação" é retomada como "Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremas variações", convidando Marques de Sade para dar testemunha. Sade e as extremas variações do sexo – dá pra imaginar o que se nos prepara.

50. Justiça é a Santidade das Paixões. Eis o início do trecho de encerramento do *Postfácio*: "Fazemos uma afirmação de que os atos individuais de violência são sempre preferidos à violência coletiva do Estado"[296]. O sotaque libertário da frase reafirma a influência de Bakunin e a legitimação da violência como arma de guerra contra os estados burgueses.

---

[294] MARCUSE, Hebert. **Eros e a civilização**, op. cit., p. 150.
[295] MARTINS, Floriano. Roberto Piva: o banquete do poeta. Em: _____. **O começo da busca**: o surrealismo na poesia da América Latina. São Paulo: Escrituras, 2001. (Coleção Ensaios Transversais). p. 246.
[296] PIVA, Roberto. **Piazzas,** op. cit, p. 55.

.

É uma frase muito similar àquela de Willer:

> A esta violência, institucionalizada, estatal, estimulada pelo clero, pelas famílias, pela imprensa, etc., a esta violência coletiva própria das sociedades neo-facistas do nosso tempo, é que contraponho e assumo tôdas as formas da violência individual e de agressão a esta mesma máquina[297].

Ambos os poetas vão às posturas mais radicais para exemplificar essa agressividade individual: Claudio Willer confabula com Lautreamont, e Roberto Piva traz Marques de Sade. A proposta anárquica, criminosa e libertina, que vimos no final do capítulo anterior, parece se manter. Mas dessa vez, o futurista Mafarka ou o niilista Stravoghin, dão lugar à figura não menos radical: o personagem Minsky, da obra *Juliette* (1797).

A passagem completa é a seguinte: "Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremadas variações levando em conta a solução de Marquês de Sade para quem a Justiça é a Santidade de Todas as Paixões"[298]. É a experiência de justiça de Minsky em um diálogo com Juliette. Quem é esse libertino? Ele próprio se apresenta: "Nascido libertino, ímpio, corrompido, sanguinário e feroz, viajei o mundo para conhecer os vícios e os refinar"[299]

Trata-se de um moscovita rico a viajar por toda parte do globo. Entre civilizados e selvagens, suas viagens visavam conhecer e praticar toda variedade de crimes, vícios e atrocidades. Na África, Minsky experimentou diversas crueldades dos homens contra as mulheres e ali concluiu que a "loucura que se chama como depravação não é mais que o estado natural do homem". Em comparação com a América, Ásia e Europa, foi na África que encontrou o homem mais próximo da natureza, "o homem vicioso por temperamento, cruel por instinto e feroz por requinte"[300]. Dentre os gostos do libertino estava aquele da omofagia, comentando que matara um garoto de quinze anos para o jantar; além de ter violado e matado sua mãe e irmã.

Quando conhece Juliette, o moscovita possui dois haréns, onde goza todos os prazeres do despotismo. Faz caminhadas corriqueiras aos arredores, momento em que pratica roubos, incêndios e assassinatos. Minsky sabe-se um monstro e faz suas aberrações com as forças que a natureza o abençoou, fazendo fluir em seus atos sua potência destrutiva.

A quarta parte da obra se inicia com nobre banquete durante o qual Minsky se alimenta de linguiças feitas com sangue de virgens e tortura jovens empregados para saciar seu apetite.

---

[297] WILLER, Claudio. **As fronteiras e dimensões do grito**, op. cit, p. 113.
[298] PIVA, Roberto. **Piazzas,** op. cit, p. 55.
[299] SADE, Donatien Alphonse François de. **Histoire de Juliette ou les prospérités du vice.** (1801). Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_Juliette,_ou_les_Prosp%C3%A9rit%C3%A9s_du_vice. Data da Consulta. 13/09/2013.
[300] Idem.

.

Sugere uma visita de inspiração no harém, durante a qual mostra uma de suas invenções: o fundo falso de uma sala, do qual pessoas são lançadas para serem devoradas por animais selvagens (ursos, leões, leopardos e tigres). Juliette, após jogar ela própria uma pessoa às feras, comenta o grande gozo com essa "abominável injustiça".

Minsky inicia então um discurso sobre a justiça. Começa por falar que o justo e o injusto, ou o vício e a virtude, são termos relativos e não têm nada de "real". A relatividade advém da grande pluralidade de acepções que recebem nas diversas regiões e distintos momentos históricos. Uma coisa injusta em algumas comunidades é considerada justa em outras, e Minsky apresenta inúmeros exemplos dessa variedade. Juliette retruca com a ideia de "justiça natural", inerente a todo homem e da qual não se desvia. Para o moscovita é mero preconceito e fraqueza, pois deriva de uma classe "fraca" que condena como injustas todas as ações dos "fortes". Assim, o libertino nega a existência de uma justiça eterna e imutável, conclamando cada um a criar sua própria justiça de acordo com seus "interesses e paixões". É nesse momento que Minsky entra em debate com Mostesquieu (1989-1755):

> A justiça, segundo Montesquieu, é uma relação de conveniências que se encontra realmente entre duas coisas, seja lá quem as considere. O mundo está além desse sofisma? A justiça nunca foi uma relação de conveniência existente realmente entre duas coisas. A justiça não tem nenhuma existência real, ela é a divindade de todas as paixões... Vamos então parar de acreditar na existência desta quimera, pois não é mais do que a crença dos tolos na imagem de Deus. Não há nem deus, nem virtude e nem justiça no mundo; nada há de bom, de útil, de necessário a não ser nossas paixões; não há nada de respeitável a não ser seus efeitos[301].

Eis a passagem recortada por Roberto Piva. Nas ações de Minsky se expressa o que significa exatamente uma Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremadas variações. Em seu discurso, há uma legitimação filosófica das paixões como forma natural de fruição dos instintos – em detrimento de qualquer norma cultural ou religiosa. Vê-se que novamente estamos às voltas com uma postura radical que, ao coroar todas as paixões, faz fruir um individualismo anárquico, criminoso e perverso.

Por coincidência ou não, o trecho citado por Piva é o mesmo mencionado por Albert Camus, em sua crítica a Sade, na obra *Homem Revoltado*[302]. É possível que Roberto Piva tenha-o extraído de Camus e não do original em Sade – daí a importância de acompanharmos a discussão do poeta argelino. Para ele, a justiça sadiana se resolve exatamente na fruição livre dos instintos sexuais (como no texto de Piva). Porém, no final das contas, acredita que tal justiça

---

[301] Idem.

[302] CAMUS, Albert. **Homem revoltado.** 7. ed. (Valerie Rumjanek, trad.). Rio de Janeiro: Record, 1951/2008. 352 p.

.

redunda na negação da vida humana e num projeto de aniquilação universal. Ou seja, sob a pecha das paixões se expressa a crueldade que torna o outro um objeto inerte, suscetível à servidão, à destruição. Daí sua afirmação de que Sade abre os flancos para a atual violência dos Estados totalitários (o texto é de 1951).

São exatamente esses os Estados negados por Piva com a liberdade sexual expressa por Sade. Enquanto Camus destaca a retomada de Sade pelo poder oficial do Estado em sua postura genocida, Roberto Piva enfatiza sua importância não só como resistência, mas também como mudança mais profunda da sociedade. Enquanto Camus fala de Sade como símbolo de destruição, Piva o coloca como arauto da criação. Isso porque a passagem sobre Sade é sucedida pela ideia de Nietzsche sobre o homem como obra de arte. A aliança entre Nietzsche e Sade no pensamento de Roberto Piva é audaciosa. A passagem que transcrevemos acima, por exemplo, sobre a quimera da justiça e da ideia de Deus, pode bem ser associada ao que dissemos sobre Nietzsche e a morte de Deus, na passagem de crítica ao sacerdócio ("planta & fantasma): ambos repudiam as criações morais e religiosas como forma de negação do corpo e suas paixões; ambos repudiam a moral cristã como aquela movida pelo temor a pessoas que expressam força. Em ambos, a vontade de potência se expressa indissociável da agressividade, assim como o processo de destruição é passo necessário para a criação de novos valores e modos de vida.

A presença de Sade é crucial para o posicionamento político de Roberto Piva. Isso porque não define uma diferença apenas em relação ao niilismo de Camus, mas também em relação às psicanálises de Reich, Marcuse e Brown – que, como temos visto, influenciam muito o poeta neste período. Em Reich, de modo exemplar, a agressividade e o "sadismo" são reflexos da repressão da sexualidade: impedido seu fluxo natural e autorregulador, o impulso sexual torna-se patológico, com toda sorte de aberrações e feições violentas. Brown coloca Sade ao lado de Hitler! Vê-se que mesmo entre esses importantes teóricos da sexualidade e do fim da repressão, que tanto influenciariam toda geração da contracultura, Roberto Piva experimenta posições ainda mais extremas.

51. Homem como obra de arte. Eis a frase final do *Postfácio*: "Sob o império do Princípio do Prazer, o homem, tal como na Grécia dionisíaca, deixará de ser artista para ser Obra de Arte". A dobradinha Nietzsche e Freud se repete: não na crítica ao homem moderno, mas na via subversiva para além da sociedade cristã e repressiva.

Já tivemos oportunidade de ver como seria a vida regida pelo princípio do prazer: o corpo aberto ao jogo lúdico do gozo, com todas as interpenetrações eróticas entre os seres

.

fundidos na pulsação informe e caótica. Vimos como Roberto Piva encara essa vida instintiva e visceral, mesmo em seu potencial agressivo e desordeiro.

Fiquemos com a imagem de Nietzsche, em o *Parto da Tragédia*, do homem como obra de arte – passagem em que dialoga também com a epígrafe do *Postfácio*:

> Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem (...) Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só... Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda natureza... revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez[303].

Trechos entusiastas como este permitiram ao próprio Nietzsche comentar que falava na obra uma "alma mística e quase menádica"[304]. É um estudioso em êxtase!

No contexto textual da passagem acima, o romântico Nietzsche descreve os efeitos do êxtase dionisíaco tal como experimentado em uma orgia – não só nas orgias dionisíacas, mas em "sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as sáceas orgiásticas", incluindo também os carnavais medievais. O principal efeito destas orgias é o êxtase (ou "embriaguez" como consta na tradução) concretizado com a supressão de toda criação humana. Ou seja, o êxtase rompe a construção histórica do homem como ser particular e apartado da natureza (humano); mas também toda a educação individual ("desaprendeu a andar e a falar") e toda a convenção social (especialmente as distinções entre homens livres e escravos, mas também entre masculino e feminino e demais distinções entre os seres). Aqui há um primeiro embate contra a arte, especialmente a arte como a transformação da natureza pelo homem. Na orgia dionisíaca, ocorre o contrário: não o homem transforma a natureza (como artista), mas é por ela transformado (como obra de arte). Em outras palavras, a magia dionisíaca destrona o humano de seu poder de sujeito (agindo sobre um objeto) e o coloca como ser disperso em uma força maior. Isso porque o êxtase orgiástico é o efeito do dionisíaco como um "poder artístico natural" ou da "natureza" que molda o homem – este último similar a um "objeto". Aqui vemos como o

---

[303] NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**, op. cit, p. 31.
[304] Ibidem, p. 16.

.

homem em êxtase está fora de si no sentido de se despir de toda civilidade e retornar a um estado “natural” (ou “primitivo” ou “selvagem”).

É nesse estado que se experimenta um mundo “encantado”. Encantado porque desprovido de toda forma habitual de se atribuir sentido à realidade – pois não se sabe mais andar ou falar. O efeito desses homens dispersos na natureza é a tal “harmonia” com todos os seres: entre homens, mas também destes com os animais (incluindo as feras) – com as quais inclusive falam. É Zaratustra afagando um leão – como vimos em outro lugar. “É-se” deus – no sentido de estar possuído por uma força natural e nela disperso.

Fundido nos outros seres, em frenesi, cada gesto do homem pulsa uma força que o extravasa. Esta é a arte dionisíaca: presente na vida em gestação e em cada gesto do cortejo extático. Vale a pena repetir: é uma arte fundida na vida e inscrita no corpo. A esta força Roberto Piva nos convida a experimentar. Como em Nietzsche, a vida assaltada pela moral, pela razão e por uma arte ornamental, encontra sua veia seminal no horizonte estético. É a vida como obra de arte em autogestação.

Roberto Piva experimentaria esse êxtase dionisíaco por toda sua vida poética. Mas foi no contexto do *rock’n roll* do final dos anos 60 que o poeta escreveu sobre este mesmo mundo encantado da orgia. Roberto Piva foi pivô daquilo que considerou o reaparecimento do espírito dionisíaco no mundo contemporâneo. Em seus textos na revista *Artes:*, a juventude viu seu profeta; em *Coxas*, viu seu poeta.

.

3 – Coxas: sex-fiction & delírios (1979)

1. Após a publicação de *Piazzas*, Massao Ohno interrompe as atividades da editora. O clima repressivo havia se acirrado e o editor prefere dar um tempo, temendo represálias[305]. Tal atitude acompanha um recesso das publicações literárias, concomitante à censura que se instala no país.

Roberto Piva, por sua vez, envolve-se nas brechas subversivas que escorriam na cidade. Era visto, especialmente, na Rua Augusta, seja na casa-ateliê do amigo Wesley Duke Lee – que pintou o poeta no óleo sobre tela intitulado "A Zona: O Fantasma (Roberto Piva)" (1966) – seja na loja Hii-fi, no mesmo número 2192 daquela rua, adquirindo um novo disco de *rock*. O final da década de 1960 viria surgir a ebulição da cena paulistana de música *pop*, da qual o poeta participou intensamente.

Um passeio pelas publicações do poeta na revista *Artes:*, do amigo Carlos Von Schmidt, é um bom medidor da produção de Roberto Piva do período. O poeta escreve sobre a efervescência da música pop e sobre a criação artística do amigo Wesley Duke Lee – na ocasião do lançamento de sua exposição "Iconografia Botânica", na Galeria Ralph Camargo. Entrevista os jovens músicos das bandas e o amigo Claudio Willer – no ensejo do lançamento da tradução de Cantos de Maldoror, em homenagem ao centenário da morte de Lautreamont. Roberto Piva parece um misto de crítico de arte, entrevistador, agitador cultural e poeta. Versa também sobre uma variedade de matérias, como literatura, artes plásticas e música.

Se sua proeminência como organizador de festivais de *rock* lhe rendeu a famosa entrevista na Revista *Rolling Stones*, os textos na Revista *Artes:* salientam esta cena musical como grande mudança histórica: o reaparecimento do espírito dionisíaco no mundo contemporâneo – tal como havia professado Nietzsche sobre a música de Richard Wagner. Reverberando o grito do *rock* nas gargantas da história, Roberto Piva faz as vezes de profeta.

Este mesmo profeta podia ser visto na Serra da Cantareira com cocar e calça jeans, arremessando gestos rituais aos quatro ventos. Nas sessões psicodélicas de viagens com

---

[305] "Eu estava muito visado politicamente naquele começo de ditadura. E chegaram à conclusão de que o meu trabalho como editor era subversivo. Foi censura total". HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 74.

.

ácido lisérgico, esse cacique eletrônico misturava tecnologia psicotrópica com rituais arcaicos.

Ao lado da floresta, a escola. A partir de 1970, Roberto Piva iniciou sua formação universitária nos cursos de Sociologia (Escola de Sociologia e Política de São Paulo) e Estudos Sociais (Faculdade Farias Brito, em Guarulhos). Ao mesmo tempo, passa a trabalhar como professor nas escolas públicas secundárias, nas periferias da cidade de São Paulo. A inserção produtiva como trabalhador assalariado e as discussões sociológicas trarão importantes reflexos em sua poesia.

Em meados dessa década de 1970, Roberto Piva teria uma primeira grande recepção de sua poesia por uma geração mais jovem: o movimento carioca conhecido como "poesia marginal". O poeta é incluído na antologia *26 poetas hoje*, com poemas de seu livro *Paranóia*. Para além de uma aproximação literária ou estética, a presença do paulistano na publicação se dá por uma identificação no modo de vida – como aponta Chacal ("Piva era o único que trazia um comportamento transgressor"[306]).

Em parte inspirado na experiência carioca, Massao Ohno retoma as publicações a todo vapor. Os livros são tão numerosos que o editor convida Claudio Willer para organizar um lançamento coletivo. Tal proposta, enlevada pela necessidade de expressão da juventude atolada de repressão, toma grande vulto com a Feira de Poesia de 1976 – um marco cultural no processo de redemocratização do país.

Na Feira, Roberto Piva lança seu *Abra os Olhos e Diga Ah!*, livro que reflete um engajamento maior de sua poesia na esfera política, especialmente com a expressão "política do corpo em chamas". O poeta centra no corpo o cerne da política contemporânea: seja o corpo crivado de balas, seja cravado na cama. Na crueldade das chamas do sexo e das chamas da guerra, o corpo é entregue à liberdade sexual em suas mais extremas variações. Os instintos agressivos dos agentes de controle expressam a sexualidade crua e aberrante, comparável às novas possibilidades orgiásticas criadas pela juventude. É um forte tema desenvolvido em *Coxas*.

A grande repercussão da Feira de Poesia dá ensejo a diversos recitais, organizados por Claudio Willer e Ruth Escobar, em homenagem a poetas revolucionários, como Pablo Neruda, ou vítimas de Estados Totalitários, como Federico García Lorca. Roberto Piva participava ativamente dos recitais, chegando a iniciar sua leitura com a frase "Sou comunista".

---

[306] COHN, Sergio. **Nuvem Cigana:** poesia e delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 102.

.

Num desses recitais – realizado no Teatro Célia Helena, na noite de 29 de dezembro de 1977, na ocasião do lançamento de *Antes que eu me esqueça*, de Roberto Bicelli – Roberto Piva lê um poema dedicado "aos presos políticos do Brasil. Contra a tortura, pelas liberdades democráticas"[307]. No evento, registrado por Jairo Ferreira, em seu curta *Antes que eu me esqueça*, o poeta faz importantes experiências com poemas em prosa que trazem um teor narrativo inédito em sua produção.

O primeiro registro áudio-visual do poeta, datado de 1977, também é feito em uma das passeatas pelo fim da ditadura militar. Roberto Piva era considerado um ativista da área da cultura em sua frequentação na Libelu (Liberdade e Luta) – grupo trotskista atuante no movimento estudantil e ligado à Organização Socialista Internacionalista. Roberto Piva também foi apresentado como "poeta homossexual-proletário", ao participar de uma mesa de debates sobre o nascente movimento gay – na ocasião da semana das "minorias", realizada na Universidade de São Paulo, em fevereiro de 1979[308].

As contribuições de Roberto Piva no revolucionário *"Versus* – jornal de política, cultura e idéias" lançam luz sobre sua poesia deste final de década. Claudio Willer, editor de sua seção de poesia, assim se refere ao amigo:

> Optamos... pela apresentação de Textos de Roberto Piva, por ser ele o autor que encarna com maior coerência em nosso meio, a proposta de união da lucidez e atuação no plano político, com um elevadíssimo grau de criatividade. Os poemas que constam desta edição devem atestar de modo definitivo, que se pode fazer uma poesia social sem abrir mão da imaginação criadora[309].

A primeira publicação do poema *Pornosamba para o Marquês de Sade*, texto final de *Coxas*, foi feita exatamente neste número 19 da revista, como exemplo de "poesia social". Esta obra, publicada em 1979, também foi divulgada no jornal *Lampião da Esquina* – órgão do movimento gay, pioneiro nas discussões sobre diversidade sexual no Brasil – em diversas edições, como "o melhor exemplo da **nossa** poesia" – grifo meu[310].

Coxas, publicado no ano de 1979, concentra grande parte dessa vivência do poeta durante a década de 1970. Escrita em torno de jovens proletários da periferia da cidade de São Paulo, a obra reflete o contato do poeta com esses garotos – seja como professor

---

[307] PIVA, Roberto. O hino do futuro é paradisíaco. ***Versus*** – um jornal de política, cultura e idéias, n. 23, julho/agosto, 1978, p. 36.
[308] DANTAS, Eduardo. Negros, mulheres, homossexuais e índios nos debates da USP. **Lampião da Esquina**, Ano 1, n. 10, março de 1979, p. 09.
[309] WILLER, Claudio. Sobre os autores. ***Versus*** – jornal de política, cultura e idéias, n. 19, março/abril, 1978, p. 37.
[310] **Lampião da Esquina**. Ano 2, n. 15, agosto de 1979, p. 17.

.

ou como organizador de festivais de *rock*. O clima dos *shows* e as sessões psicodélicas na Serra da Cantareira também estão presentes, na aura mística com um misto entre rituais arcaicos e vivências contemporâneas. Por fim, a obra discute as questões políticas de seu tempo com posicionamentos políticos inusitados, especialmente no trato das relações entre mito e história. Tudo isso produzido a partir de uma experiência formal de confusão entre prosa e poesia.

Vejamos o início do livro:

1. Os escorpiões do sol

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 Pólem
& 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 City Bank 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?
Pólem 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?[311]

[311] PIVA, Roberto. **Coxas:** sex-fiction & delírios. São Paulo: Feira de Poesia, 1979. Ou Coxas – sex fiction & delírios. Em: PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas** – obras reunidas volume II (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1979/2006. p. 51-2. OBS: Embora o texto transcrito se refira à primeira edição de Coxas, preferi paginar conforme sua edição mais acessível (Obras Reunidas), pois a publicação original é rara e não é paginada.

.

2. Por onde começamos? *Sex-fiction* se refere vulgarmente àquelas produções mais chulas da literatura erótica. É o que alguns chamam de pornografia, pois nomeia de forma direta o ato sexual, com a finalidade de excitar o leitor – sem quaisquer afloramentos metafóricos e sublimações amorosas. Essa ficção sexual, contudo, surpreende pela frieza da linguagem descritiva, em contraste com o calor do ato narrado. Se lembrarmos os trechos mais picantes de *Piazzas* – ou mesmo de *Abra os Olhos e Diga Ah!* e *20 poemas com brócoli* –, as cenas sexuais estão sempre envoltas na aura metafórica e mística criada por uma imaginação erótica delirante. Ao contrário, esta passagem de abertura de *Coxas: sex-fiction & delírios*, chama atenção pela naturalidade e crueza na descrição do ato sexual entre dois adolescentes. É *descrito* – note-se bem. O início do texto é direto, inequívoco e, de maneira exaustiva – e também suspeita – amealha as características do encontro dos jovens em detalhes: hora, mês, local, pormenores das vestimentas, etc. Eliane Robert de Moraes nomeia essa linguagem como "quase relatorial"[312]. É uma boa pista.

Se a linguagem descritiva destoa do conjunto de obras de Piva, inclusive de suas incursões narrativas, ela denuncia o uso da linguagem em seu contexto histórico. O tom relatorial e descritivo é o recurso utilizado pelas instituições de controle para o disciplinamento dos comportamentos – como a linguagem "à la" DOPS, a descrever minuciosamente atos subversivos como forma de fichamento. Num primeiro volteio, Roberto Piva expõe os jovens como que observados atentamente por um narrador à espreita. Um primeiro efeito dessa experimentação na linguagem é denunciar o uso da escrita como policiamento do corpo.

Mas o poeta também se faz valer das tais "realidade" e "veracidade" atribuídas à descrição pretensamente imparcial dos fatos. Isso porque o tom "relatorial" cria um efeito não pela forma, mas pelo conteúdo. É escandaloso *descrever* um ato sexual entre dois garotos de forma bastante natural – especialmente naquela época. Exatamente pela linguagem direta e referencial, sem rodeios poéticos ou volteios metafóricos, que o poeta tira seu efeito. Em outras palavras, Roberto Piva vira a mesa: a mesma linguagem policialesca que disciplina os comportamentos é utilizada para potencializar atos subversivos. Assim, se Roberto Piva consegue o impacto de seu poema mais comumente em esteira delirante, aqui o efeito é conseguido exatamente por subverter o que normalmente se vincula ao poético.

---

[312] MORAES, Eliane Robert. Topografia do risco**:** o erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, n. 31, julho-dezembro de 2008. p. 401.

.

Ora, a utilização de uma linguagem poética mais próxima da oralidade cotidiana é uma característica comum aos poetas românticos, como Novalis – característica que se encontra na gênese de gêneros literários como o poema em prosa. Ainda mais porque essa oralidade está impregnada de uma atmosfera de relato mítico que revela a busca por um modo arcaico de lidar com a linguagem. Assim, uma estudiosa do poema em prosa como María Victoria Torremocha, destaca em Novalis uma busca pela linguagem cotidiana vinculada à inspiração na prosa mítica dos povos arcaicos. Além disso, seu "fragmentarismo" pretende abarcar "o mundo cotidiano e caótico da realidade [prosa] e o mundo espiritual e harmônico de caráter transcendente [poesia]"[313]. Esse jogo entre prosa e poesia é similar à experimentação expressiva de *Coxas*, ainda mais porque essa camada formal se desdobra na dinâmica entre mito e história – com menção ao filósofo romântico Friedrich Hegel – como veremos mais adiante.

3. Fim da utopia socialista. Pólen: poliniza e polemiza. Cria a vida e escandaliza. Como *Polén*, a revista inaugural do romantismo alemão – além de título dos famosos escritos de Novalis. As peripécias de Pólen são seminais para *Coxas*. O personagem traz toda a força subversiva e sensual desses heróis românticos que caminham incautos, para além do bem e do mal. É o antípoda da moral dominante. Na aurora do *Sturn und Drung*, Friedrich Schiller foi preso após o furor em torno da estreia de sua peça *Os Saqueadores*. A peça tematiza as façanhas criminosas de dois jovens que fazem da transgressão um mote para resistir às injustiças. Esses heróis bandidos se multiplicariam, consagrando a juventude rebelde e inconsequente, aquela mesma da explosão do cinema jovem norte-americano, com seus "Marlon Brandos" e "James Jeans" – a quem Roberto Piva assistia em sua juventude. Sob o signo romântico, Pólen esbraveja suas blasfêmias heroicas.

Com a altivez de contraventores, os garotos vão ao alto do Copan, no coração da cidade de São Paulo, para "fazer amor & tomar vinho". A topografia é importante, como salienta Eliane Robert de Moraes, discutindo *Coxas* no interior da literatura erótica contemporânea. Os arranha-céus transportam para outra visão sobre a cidade, uma visão de cima, associada à ousadia. Aí os jovens podem esbravejar suas "blasfêmias eróticas heroicas & assassinas", fazer sexo e tomar vinho. É uma imagem heroica dos jovens, ligada a seu potencial erótico e transgressor. Daí ser o alto espécie de oposto ao baixo, pois "...o deslocamento que se produz nesses patamares elevados vem denunciar a miséria

[313] TORREMOCHA, María Victoria Utrera. **Teoría Del poema em prosa.** Universidad de Sevilla, 1999. p. 48.

.

da superfície, onde a vida se restringe ao automatismo de corpos dóceis e deserotizados”[314]. O alto do Copan opera como uma zona autônoma temporária, revestindo o erotismo de uma feição subversiva em relação à moral citadina.

Mas o terraço também está ligado ao risco, à vertigem e, no limite, à morte. É ainda Eliane de Moraes quem indica a frequente associação do desejo com o perigo e o risco de vida, fato que caracteriza essa “erótica do limite”. Há um detalhe importante sobre o sol: ele bate no alto do edifício, como símbolo da iluminação erótica, mas também com “rajadas paulistanas” – expressão associada aos raios solares e também a tiros. Em *Coxas*, aqui em continuação a *Abra os Olhos e Diga Ah!* (1976), opera uma “política do corpo em chamas”, seja ardendo nas flamas do amor, seja cravejado de balas. Ambas as obras centralizam o corpo como fonte de investimento do poder disciplinar, mas também de sua resistência. Com essas nuances de um contexto calcado na tortura física e na perseguição à juventude, o erotismo se reveste de caráter transgressor e se encontra na vizinhança da morte.

Neste primeiro trecho, Pólen transa com o comunismo: Luizinho e sua camiseta com o punho fechado socialista *no peito*. Haveria muito a se dizer sobre essa relação do romantismo com o comunismo, personificada nesses heróis revoltados em busca de justiça social – saqueadores, Guilhermes Tells, miseráveis como Jean Valjean e toda a corja dos Robin Hoods modernos.

Mas essa relação é rompida com a presença de um helicóptero da instituição financeira norte-americana, cuja guarda mata Luizinho com uma “bala no coração” – perfurando o punho socialista no peito. Violência abrupta, direta, gratuita.

Nas façanhas dos personagens, Roberto Piva denuncia a participação norte-americana na ditadura brasileira – seja no financiamento das ações militares (*City Bank*), seja na infra-estrutura tecnológica e de recursos humanos para a repressão (helicóptero e guarda). O poeta alegoriza a derrocada da resistência socialista e o pretenso triunfo do capital. Cai o comunismo, mas o herói romântico permanece de pé – ainda que desnorteado. A passagem é clara: “Luizinho era uma sombra dentro do seu coração anarquista”. O poeta afirma a rebelião romântica, mas como potência anárquica. Ímpeto e tempestade, mas sem “consolo metafísico” – para usar expressão da crítica nietzschiana

[314] MORAES, Eliane Robert. **Topografia do risco**, op. cit, p. 404.

.

ao romantismo[315] (que poderia bem se estender ao cristianismo e ao comunismo, com sua vontade de eternidade inerte e sem contradições) –, ou seja, sem uma integração harmoniosa no plano espiritual ou uma sociedade sem classes no espectro político. Roberto Piva recusa a perspectiva paradisíaca de uma atenuação das tensões na monótona paz do porvir. Se Pólen estabelece diálogo com Novalis e sua política cósmica, certamente rejeita seus elogios ao cristianismo.

Concretiza-se a associação do sexo com a morte. Não a morte como o fim da vida, mas um de seus movimentos de renovação. Roberto Piva projeta em Pólen suas inquietações naquele contexto: romântico, rebelde e anárquico, também encharcado de blasfêmias heroicas eróticas e assassinas. A morte de Luizinho abre brechas para o desnorteamento e um novo começo. É a morte com feições de sacrifício ritual, pois, ao encenar a finitude e o inacabamento da vida, desencadeia o mergulho em suas metamorfoses constantes. No sangue do corpo morto escorre o espírito das novas possibilidades de vida. Daí a pergunta: "Por onde é preciso começar?"

4. Política cósmica. O tema de *Coxas* é esse novo começo após a morte: é renascimento ritual. Vamos com calma. Pólen sai desnorteado, à deriva, sem saber aonde ir. Se lhe falta consciência ou entendimento, o personagem é guiado pelo corpo: "Pólem não sabia, mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua política cósmica sabia". Ou seja, morta sua consciência (consciência crítica ou de classe), Pólen caminha de maneira instintiva e corporal – como o renascido no contexto ritual. As veredas da morte e da vida, do caos e do cosmos, que atravessam a vida individual e o contexto histórico, formam essa "política cósmica".

O tom relatorial dá lugar aos rompantes delirantes, como resposta à guinada mais intuitiva da narrativa. Porém, mesmo com os rasgos poéticos, a presença da personagem e a descrição de suas ações dão continuidade ao foco narrativo.

Desnorteado, Pólen mergulha no mar de sangue. Percorre a "massa cinzenta do capitalismo periférico sem escapatória & suas grandes asas cobriam o Sol & seus escorpiões"[316]. O contexto encobre o sol (a luz) e se impõe como força inescapável. A cidade é descrita com jovens bolinando nos cinemas, com estilingues e bolinhas de gude, pois "partilhavam da turbulência do Grande Terror"[317]. Roberto Piva assemelha o

[315] NIETZSCHE, Friedrich W. Tentativa de autocrítica (prefácio). Em: NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** (J. Guinsburg, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1887/1992. p. 13-23.
[316] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 52.
[317] Idem.

.

contexto da Ditadura Brasileira ao Grande Terror francês experimentado pelo Marquês de Sade. E mais: observa o quanto esse clima violento contagia os jovens – pois dele "partilhavam". O contexto de guerra como aquele em que afloram os instintos mais viscerais e violentos – como no sexo.

A morte de Luizinho é parte de um momento sangrento de toda sociedade: "Naquela tarde todo mundo estava com vontade de nadar em sangue"[318]. É a vontade de sangue e de sacrifício, por essas pessoas tomadas pelos instintos corporais numa espécie de vácuo dos sentidos da realidade – vácuo a conclamar novos sentidos. Daí a política cósmica: vincula a busca pelo sol como metáfora de uma iluminação mística disparada pela morte ritual. A dica de Roberto Piva está no título do capítulo: "Os escorpiões do sol".

5. Escorpiões do sol. O sol antes batia no alto do edifício como espaço de iluminação, agora é encoberto pelas grandes asas da massa sombria do capitalismo. No alto, os escorpiões estavam ao sol (mesmo que rajando como tiros) agora, cá embaixo, estão na sombra. Num lampejo, a imagem parece se referir ao contexto opressor do capitalismo periférico deixando a força desses jovens rebeldes na sombra – ou no alto dos edifícios ou em sociedades secretas. Os Escorpiões do Sol são diálogo com a obra de Oswald de Andrade, *Escaravelho de Ouro* – que, por sua vez, dialoga com o conto homônimo de Edgar Allan Poe. Neste último, Willian Legrand encontra um enigmático escaravelho de ouro, cuja silhueta se assemelha ao crânio humano. De forma bem resumida, o encontro do escaravelho dispara uma série de associações aparentemente malucas no protagonista, que o levam a um sombrio percurso na selva e ao encontro de um tesouro. Guardadas as devidas diferenças – e que diferenças! – a obra de Oswald se desencadeia pelo encontro inusitado de um escaravelho de ouro por uma menina (o livro é dedicado a sua filha e parece carregado desse conteúdo infantil). A partir desse encontro, uma série de associações livres vai desenrolar poemas que entrelaçam espécie de projeto poético com dados do contexto histórico e memórias da infância. Após encontrar o escaravelho, no primeiro poema da obra, seguem-se três outras passagens significativas para *Coxas*:

Páscoa de Giorgio Di Chirico

Quando te debruçares
Sobre a lívida ambiguidade

[318] Idem.

.

Nada será interrompido
Não estremecerá a estátua do físico
Nem a sacra estupidez
Nem a miragem
Nem a fraternidade ansiosa

Ninguém quis comprar o poeta

Mistério Gozozo

Abandonarás pai e mãe
Pelo tênis de bordo
As asas sobrarão
No jazigo familiar
Correrá atrás da mentira
O anjo de pernas curtas

Episódio

Eliminarás a doença e o bário
Restará o deleite dos homens
Porque foste o andrógino[319]

Este último trecho é aquele da epígrafe de *Coxas*. Após encontrar o escaravelho, a *Páscoa de Giorgio Di Chirico* parece adentrar numa zona indefinida, obscura, sem interrupção: a "lívida ambiguidade". Como no conto de Poe, o objeto adquire funções mágicas capazes de abrir o portal para esse universo onírico, ambíguo e extremamente afirmativo. Afirmativo, pois quer ver tudo fluir: a ciência (estátua do físico), as aspirações do sacerdote (sacra estupidez) ou o comunismo (fraternidade ansiosa). Estas espécies de máximas em tom de aconselhamento ("Abandonarás", "Eliminarás") parecem se referir, inicialmente, ao "poeta", pois ele surge, no decorrer da obra, sob a pecha da maldição e do desprezo ("Criarás o mundo / Dos risos alvares / Das colas infecundas / Dos fartos tigres / Semearás ódios insubmissos lado a lado"[320]).

A este poeta se propõe espécie de mistério mítico, orgiástico: aquele de abandonar a família e a busca pela verdade, numa espécie de compromisso do poeta com a mentira. Na última passagem, o poeta se torna a "lívida ambiguidade", na figura do "andrógino" ao qual cabe eliminar a doença e alcançar o "deleite dos homens". Este deleite estaria associado à Idade de Ouro do Matriarcado, com toda disposição à preguiça e à brincadeira, numa atmosfera orgiástica e inocente? Ou aquela "sociedade anônima de

[319] ANDRADE, Oswald. O Escaravelho de Ouro. Em: ANDRADE, Oswald. **O Santeiro do Mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo, 1946/1991. p. 84-5.
[320] Ibidem, p. 90.

.

base priápica", em cujas orgias de El Durazno estariam as "bases do humano no futuro"[321]? Parece este o caminho experimentado por Piva. Os três poemas podem ser lidos como a irrupção do sagrado e a suspensão do profano, no *in illo tempore* da "lívida ambuiguidade". Sob esta insígnia, novamente Roberto Piva traz à tona a figura mítica do andrógino. Veremos como *Coxas* buscará nos rituais de androgenização a forma sacrificial de renovação da vida, banhada no sangue do contexto ditatorial – em que não faltarão "risos alvares", "fartos tigres" e "ódios insubmissos".

No mais, em *O Escaravelho de Ouro*, escrito no turbulento contexto do pós-guerra, Oswald de Andrade faz a revisão final da antropofagia, presente em *A crise da filosofia messiânica.* A crítica mordaz ao cristianismo e sua vinculação ao fascismo fica clara na chacota sobre o nascimento de cristo: José, seu pai, dá um "viva ao faraó Hitler"[322]. Da mesma maneira, a obra satiriza os "anjos reacionários" e as ideias sobre a "socialização dos meios de produção". Essa vinculação entre cristianismo, comunismo e nazismo era comum no pensamento do filósofo Vicente Ferreira da Silva – a quem o modernista chama de o filósofo mais original do Brasil. O mesmo Vicente que, em suas conversas com o amigo Roberto Piva, comentava o quanto a URSS comunista é o país mais cristão do mundo, pela veneração patriarcal ao chefe de Estado[323].

A rejeição às figuras de autoridade patriarcal (Estado e pai) é o mistério gozozo seguido por Roberto Piva. Na experiência desse último – ou em sua leitura do enigma – com o sacrifício do pai (lei, ordem) chega-se ao incriado (o andrógino). É uma visão bem pessoal da revolução caraíba e vivência do matriarcado, pois o "tesouro" a que se chega com o escaravelho de Oswald é o poeta sob o signo da androgenia, a quem cabe proliferar o deleite entre os homens.

Escrito num contexto não menos violento, *Coxas* leva adiante a antropofagia oswaldiana sob a roupagem (ou nudez) do andrógino: a resistência política na experiência gozoza de um erotismo transgressor.

6. As Américas e a civilização. O corte, o sague, o sono. Após o assassinato de Luizinho, Pólen desce o edifício, pega um ônibus, atravessa a atmosfera sangrenta, um anjo pousa

---

[321] ANDRADE, Oswald. Serafim Ponte Grande (**Obras Completas**, v. 10). São Paulo: Globo Livros, 1933/2007. p. 205.
[322] ANDRADE, Oswald. **O Escaravelho de Ouro**, op. cit, p. 87.
[323] VON SCHMIDT, Carlos. Amor, loucura, drogas (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1985/2009. p. 64.

.

em seu ombro e ele adormece. Acorda com um exemplar de *As américas e a civilização*, de Darcy Ribeiro – que Roberto Piva faz questão de mencionar a página e o trecho.

Roberto Piva era leitor de Darcy Ribeiro durante sua formação em sociologia, fazendo menção a ele em outro poema desse período[324]. O poeta transcreve o título do capítulo da obra em que Darcy Ribeiro discorre sobre a formação dos povos "anglo-americanos", calcados nessa cultura militarista: "Guerreiros do Apocalipse". O título amplifica o tom de morte para sua dimensão escatológica. Até na sobriedade crítica de um Darcy Ribeiro, Roberto Piva pinça a passagem mais delirante. No contexto da obra, o sociólogo discute, grosso modo, a formação dos EUA, com especial ênfase no entrosamento da automação da produção e da militarização da sociedade, enriquecida em decorrência da Segunda Guerra. Assim, as corporações financeiras, o Estado e os cidadãos estadunidenses "foram transformados numa máquina de guerra repressiva"[325]. Estes são os guerreiros do apocalipse. O capítulo com este nome se inicia exatamente com a citação de *Coxas*:

> Uma vez implantadas as bases do estado-militarista na América do Norte, uma série de acontecimentos comoveram a opinião pública, os governantes, os militares, conduzindo toda a classe dirigente do país a crises sucessivas de apavoramento e histeria[326].

Na continuação da passagem, o autor menciona exatamente quais foram estes acontecimentos:

> Tais foram a revolução socialista dos chineses; o rompimento pelos russos do monopólio da bomba atômica e, depois, da bomba de hidrogênio; o primeiro *sputnik*, anulando a segurança do isolamento garantido pelos fossos do Atlântico e do Pacífico que antes punham a América do Norte a salvo de qualquer ataque; a desastrosa visita do vice-presidente Nixon à América Latina; a revolução cubana, que nacionalizou uma décima parte dos investimentos estadunidenses no continente; a crise de outubro de 1962 provocada pelos projéteis nucleares russos instalados na ilha; e, finalmente, a bomba atômica chinesa[327].

Tais acontecimentos geraram intenso medo na sociedade norte-americana – os tais "apavoramentos e histerias" – que recrudesceram o clima de "terror", "vigilância" e "controle" (o "Mac-carthismo"). Darcy Ribeiro faz descrição exaustiva do clima

---

[324] PIVA, Roberto. Poema do caos externo. ***Versus*** – jornal de política, cultura e idéias, n. 19, março/abril, 1978, p. 37.
[325] RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização** – formação histórica e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 451.
[326] Ibidem, p. 452.
[327] Ibidem, p. 453.

.

repressivo presente em todas as relações sociais, numa vigilância permanente disseminada por todas as organizações, sejam elas ligadas mais diretamente ao governo, sejam "associações voluntárias" de caráter religioso ou fanático – como o caso extremo da Ku-Klux-Klan. Daí advém o título "Guerreiros do Apocalipse", pois esse clima de medo fortalece "o puritanismo protestante com seus conteúdos místicos e fanáticos para explicar o mundo moderno e justificar o injustificável"[328]. Pois: "é no Apocalipse que o popular vai busca a explicação para a 'fatalidade' da Bomba suspensa sobre sua cabeça"[329].

Esses são os acontecimentos e apavoramentos descritos por Darcy Ribeiro, num detalhado exame histórico. Mas Roberto Piva não se reporta apenas à crítica sociológica, mas à imaginação erótica.

7. Apavoramentos e histerias.

Apavoramento n. 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 n. 2

Quinze adolescentes de ambos os sexos foram chicoteados na
bunda por batalhões da TFP que os insultavam enquanto
trezentos rapazes & moças da seita imperialista Hare
Krishna cortavam rodelas de cebola & colavam em seus
olhos.

Histeria n. 1

a confraria reacionária Unidos em Série promovedora de
festivais de telenovela nas fábricas jogou uma substância
criadora de histeria CBK7 no reservatório de água de um
colégio de freiras & as alunas peidaram 3 dias & 3 noites
sem parar & depois se flagelaram & crucificaram.

Histeria n. 2

setenta adolescentes fascistas do Colégio Objetivo criaram
no laboratório de química (com o auxílio de alguns
professores) uma substância hipnótica cuja finalidade é

[328] Ibidem, p. 455.
[329] Ibidem, p. 456.

.

> levar a vítima ao arrependimento seguido de crises de misticismo histérico.
> 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.[330]

Roberto Piva desencadeia com as expressões "apavoramento" e "histeria" um imaginário todo grotesco e delirante. Nessa última passagem, republicada mesmo na década seguinte em *Chiclete com Banana*, está muito da vivência política do poeta, cabendo bem seu comentário sobre *Coxas* ao amigo Carlos Von Schmidt:

> [Coxas] é um livro rapsódico, é um livro de embalo de toda uma experiência catastrófica, de todo um processo de mutilação da cultura... que se viu durante esses anos de governo de direita (...) Então *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 normatividade, de transformar as pessoas em "normais", foi transposta para *Coxas* em forma de delírio. É um livro não tanto de poesia mas de delírio que surgiu em parte através do livro *A América e as civilizações*, de Darcy Ribeiro[331].

Em Roberto Piva, o tom delirante está sempre ligado à postura questionadora. A crítica e a criação correm do mesmo caldo imaginativo. No diálogo com Darcy Ribeiro, Roberto Piva transpõe as ideias do sociólogo sobre a sociedade norte-americana para o contexto da ditadura brasileira. Com isso, ressalta a militarização do Brasil como instituição de uma sociedade capitar de controle e terror. Como Darcy Ribeiro, Roberto Piva demonstra o quanto a repressão está disseminada em todo o corpo social. Ao lado das multinacionais, em especial daquelas atuantes no mercado destinado ao público juvenil (chicletes Adams), estão instituições religiosas – como a católica conservadora Tradição, Família e Propriedade (TFP) ou o movimento novayorkino Hare Krishna (que chegara com força ao Brasil naquela década de 1970) –, instituições políticas e de ensino.

Na edição das *Obras Reunidas*, Roberto Piva altera o conteúdo de "seita imperialista Hare Krishna" para "seita imperialista Igreja Católica". É uma alteração importante, pois tende a atenuar a postura extremamente anti-imperialista que o poeta mantinha naqueles tempos. Na época da redação de *Coxas*, a participação estadunidense na Ditadura Militar tornava esta cultura grande alvo de críticas, pois simbolizava a própria personificação do capital e suas alienações econômicas e ideológicas. O poeta acompanha

---

[330] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 54-57.
[331] VON SCHMIDT, Carlos. Amor, loucura, drogas (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1985/2009. p. 64-5.

.

esse clima da época e tece ácidas críticas a diversas manifestações norte-americanas. Em suas publicações no Jornal *Versus*, por exemplo, Roberto Piva repete a associação acima: "A seita imperialista Hare Krishna também conhecida como TFP de saias vai lançar seu próximo livro COMO SE TRANSFORMAR EM INDUSTRIAL. Segue manual de torturas"[332].

Roberto Piva, conhecido como um dos precursores da contracultura no Brasil, irá refutar a filosofia *hippie* (a "polícia superficial hippie que se apossou em nível ideológico & corporal do país"[333]). No texto "As Desgraças do Moneyteísmo", Roberto Piva repete a crítica a esses "tempos de hippilândia made in New York City"[334]. A expressão "moneyteísmo" guarda a relação: não sugere apenas a veneração do dinheiro como um deus, mas também atrela o capitalismo ao monoteísmo como tentativa de impor um único modo de vida – a tal normatização em massa mencionada na entrevista transcrita anteriormente. Essa expressão contém, a um só tempo, as críticas de Roberto Piva ao capital no âmbito econômico e ao cristianismo no âmbito moral. Em sua opinião, o consumo de mercadorias norte-americanas vinha associado à circulação, no plano ideológico, de filosofias e religiões – como os *hippies* e Hare Krishna. Ao mesmo tempo, porém, *Coxas* reflete grande entusiasmo com a música norte-americana e o *rock'n roll* – gênero musical criado pelo mercado fonográfico norte-americano. O poeta que em 1972 inicia um poema tomando *milk-shake* e ouvindo *rock'n roll*[335], com suas calças jeans e jaqueta de couro (como típico entusiasta da cultura norte-americana), após os anos de estudo de sociologia política critica veementemente a influência estadunidense na cultura brasileira.

Em suma, tanto o monoteísmo como expressão de uma única forma de conduta, quanto o capitalismo como modo de produção que se quer universal são fortes símbolos dessa normatização em massa. A ela Roberto Piva responde de forma delirante.

Em seus "apavoramentos" e "histerias", novamente, o elemento formal se sobressai. Primeiramente, o poeta se utiliza da exatidão numérica: na sequência dos apavoramentos e histerias; na quantidade de jovens torturados ("dezoito garotos", "quinze

---

[332] PIVA, Roberto. Anticomunismo não enche barriga. ***Versus*** – um jornal de política, cultura e idéias, n. 23, julho/agosto, 1978, p. 28.
[333] PIVA, Roberto. O Mississipi no Amazonas. ***Versus*** – um jornal de política, cultura e idéias, n. 20, abril/maio, 1978, p. 30.
[334] PIVA, Roberto. As desgraças do Moneyteísmo. ***Versus*** – um jornal de política, cultura e idéias, n. 21, maio/junho, 1978. p. 31.
[335] PIVA, Roberto. Onde estará você agora, enquanto nuvens lançam sombras loucas sôbre estas mesas & lindos rostos pagãos me observam viver? **Revista Artes:**, São Paulo, Ano VII, n. 35, 1972, p. 3.

.

adolescentes”); ou na exatidão temporal (“3 dias & 3 noites”, “durante 2 meses às 6 horas da tarde”). Essa exatidão se assemelha à descrição relatorial característica do fichamento policial, como vimos, e se contrasta com as ações extremamente violentas e histéricas relatadas. Aqui a proposta de normatização é sustentada por ações a um só tempo repressoras e desviantes. A necessidade urgente de controle, na linguagem e na ação, se dá por intenso descontrole. Em outras palavras, Roberto Piva salienta o regramento moral almejado ao lado do desregramento delirante realizado nas ações repressivas. Assim, o delírio aberrante da passagem transpõe para o plano formal o grotesco da própria sexualidade das pessoas envolvidas na repressão.

Essa pegada fica muito clara em se tratando da TFP, por exemplo, uma seita da Igreja Católica reconhecida pelo extremo conservadorismo moral. Roberto Piva denuncia como o pudor esconde uma sexualidade reprimida que aflora de maneira extremamente monstruosa – muito próxima daquela variação extrema da liberdade sexual que vimos no personagem sadiano Minsky. Fica clara, também, a posição de autoridade institucional utilizada para tornar o outro objeto de seu prazer. Ou seja, nos becos em que se encontram poder e prazer, a prática da tortura é o gozo do repressor. Daí a linguagem delirante utilizada para relatar as torturas, como espécie de sexualidade aberrante, em contraste com a linguagem descritiva para o sexo entre dois garotos, como uma sexualidade fluindo naturalmente.

Ao transpor o clima de terror nos galopes eróticos e delirantes, Roberto Piva dialoga com a tradição da literatura erótica, especialmente aquela mais visceral do Marques de Sade.

8. Eliane Robert de Moraes ressalta a importância da leitura da obra de Marques de Sade em contextos de guerra, como nas décadas de 1930 e 1940. Esses contextos são associados às ideias de Sade sobre o potencial destrutivo da natureza, como condição de toda criação. Nessa chave, a morte inicia um processo de “transmutação da matéria” que redunda em novas composições. Mas o momento bélico é também aquele em que o homem se entrega aos instintos mais violentos e cruéis, permitindo revelar os labirintos mais recônditos e inacessíveis da alma humana. Na guerra, o erotismo surge como forma de entendimento das ações humanas apaixonadas, mesmo aquelas com feições mais absurdas.

.

Assim, Eliane Moraes[336] faz um interessante comentário sobre a obra de Georges Bataille, especialmente *Blue del ciel*, no qual o clima de assassinato anterior à guerra civil espanhola engendra um personagem entregue a toda sorte de violências e obscenidades sexuais. É como se estivesse encarnando no plano erótico as desordens políticas e sociais de seu tempo. Dessa forma, os delírios e instabilidades, a entrega a vícios e crueldades, são formas de lidar com o horror e a excitação de um momento histórico – ao contrário da "perfeição estética da arte fascista", como a negação desse mundo violento.

Essa é uma via importante para se compreender o diálogo entre *Coxas* e a obra sadiana – mas também aquela de Bataille e, mais especialmente, de William Burroughs.

As histerias e os apavoramentos em *Coxas* fazem referência direta aos *120 dias de Sodoma*. Marques de Sade inicia essa obra exatamente fazendo referência ao período de guerras encabeçadas por Luís XIV – batalhas que haviam enriquecido uma série de aproveitadores. Quatro destes senhores afortunados com os ganhos das guerras são os personagens principais da narrativa: um duque, um bispo, "Durcet" (um burguês) e o "Presidente de Curval" (representante do poder político). Esses libertinos montarão uma jornada de 120 dias num luxuoso castelo, para se entregarem a toda variedade de prazer e luxúria. O propósito de fruição de todas as paixões contrasta com o meticuloso trabalho de organização, que vai desde a criteriosa seleção dos participantes ("oito meninas, oito rapazes, oito homens dotados de membros monstruosos para os deleites da sodomia passiva"[337]), até o extenso estatuto prescrevendo com rigor todas as atividades a serem desenvolvidas (horários, locais, participantes). Os atos narrados fazem jus à recomendação de Sade de que esta seria a "narrativa mais impura desde que nosso mundo começou". Os garotos e garotas contratados para a sessão são manipulados como mero objeto de sexo e crueldade, e servem como repositório das expressões mais cruéis dos instintos. A quarta parte da jornada, por exemplo, dedica-se às "150 paixões assassinas", narradas uma a uma, com a devida numeração. Após a narração, quinze garotas são assassinadas, simultaneamente, em "engenhos de tortura" também numerados, como, por exemplo:

> O sexto: é acorrentada dentro de uma banheira de ferro com água a ferver. O sétimo: fica de pé diante de uma máquina que, seis vezes por minuto, dispara uma pequena seta em seu corpo num lugar diferente; a

[336] MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**, op. cit, p. 216.
[337] SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma.** (João M. P. de Albuquerque, trad.). São Paulo: Aquarius, 1980. p. 29.

.

> máquina só para depois da vítima estar completamente coberta de penas[338]

Com a expressão "Grande Terror", Roberto Piva estabelece um paralelo entre o contexto das ditaduras sul-americanas e a época de Sade. Em ambos, a atmosfera sangrenta dá ensejo ao livre curso da sexualidade de representantes da ordem social estabelecida. Em ambos, as torturas são descritas em tom escatológico, entremeados de exatidões numéricas e temporais. Em ambos, há uma crítica delirante e erótica às classes dominantes, denunciando o prazer sexual dos algozes em suas torturas. Ou seja, se no discurso puritano pretendem desaprovar a irrupção intempestiva do sexo, no plano das ações eles parecem afirmar este sexo nas suas mais extremadas expressões.

Essa atualização do legado sadiano possivelmente tem influência do longa-metragem *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, dirigido por Pier Paolo Pasolini, em 1975[339]. O poeta italiano ambienta a obra do Marquês na República de Salò, em 1944, no contexto do regime fascista italiano. Ali, os libertinos – também representando o partido fascista, organizações religiosas e mercantis – praticam as diversas luxúrias descritas por Sade – incluindo os assassinatos finais, com seus esquartejamentos e olhos arrancados.

Os apavoramentos e histerias descritas por Roberto Piva, inclusive com a utilização do termo "fascista", transpõem para o contexto brasileiro, a um só tempo, a crítica de Sade e sua atualização feita por Pasolini. Em 1978, no texto "Ano XV do capitalismo selvagem", Roberto Piva estabelece diálogo com Pasolini exatamente na tortura a garotos. Dentre as barbáries enumeradas, temos: "Barbárie n.º 8: garoto travesti de 15 anos, office-boy durante o dia, estuprado & morto a pauladas na Vila Brasilândia por policiais. Pasolini, desperta! O trópico enlouqueceu!"[340].

Mas, em *Coxas*, a denúncia ao contexto repressivo e aos agentes de tortura é atrelada a um contexto sanguinário do qual ninguém sai incólume. Vimos como os garotos "partilham da turbulência do Grande Terror", ou seja, com seus "estilingues & bolinhas de gude", eles também são excitados pelo cheiro da morte. Afinal de contas, naquela tarde, "todos" queriam nadar em sangue. Nesse clima bélico, Roberto Piva propõe a manipulação mágica das forças presentes, a partir de rituais arcaicos de sacrifício – como veremos adiante. Por ora, basta observar que Roberto Piva experimenta o contexto violento como travessia pela morte da qual se sai renovado. Afinal, com o sangue correm

---

[338] Ibidem, p. 338.
[339] PASOLINI, Pier Paolo. **Salò o le 120 giornate di Sodoma,** 1975. 111 min.
[340] PIVA, Roberto. Ano XV do capitalismo selvagem. **Singular & Plural**. n. 2, 1979, p. 73.

.

as forças do devir que a tudo muda de sentido. Como no assassinato de Luizinho, na mencionada associação do erotismo com a transgressão e a morte, associados a um recomeço. Ou na lívida ambiguidade em que algozes gozam com torturas e jovens se tornam assassinos. Todos igualados na possessão dessa força avassaladora. Na aposta no potencial transformador do contexto de morte, Roberto Piva irá se influenciar muito pelo *livro dos mortos* da contemporaneidade, escrito em 1969, por William Burroughs.

9. *Club* Osso & Liberdade. Em meio à turbulência política de seu contexto histórico, Pólen chega ao "club Osso & Liberdade". Ali, numa sociedade secreta fechada, Pólen experimenta a possibilidade de criação de um novo modo de vida. O que era o tal "*club*"?

> **2 – Osso & Liberdade**
>
> O inferno de Dante é um paraíso. Isto era o slogan do Club
> fechado Osso & Liberdade cuja bandeira era um osso branco
> num campo negro.
> Adolescentes vestidos de veludo negro & rosa sentados em
> 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 club 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. Estes adolescentes vindos da Penha,
> Vila Diva & Jardim Japão fundaram o club Osso &
> Liberdade com a finalidade de divulgar Mário de Andrade,
> Dante & vícios requintados[341]

Osso & Liberdade era um "Club fechado" composto por garotos proletários dos subúrbios da cidade que experimentavam uma "nova religião", a partir de orgias coletivas e rituais míticos. Saltam aos olhos as formalidades do *club*, em contraste com o desregramento de suas ações. Há todas as caraterísticas formais de uma organização social convencional: nome do *club*, bandeira própria, *slogan*, sede, uniformidade no uso de tecidos de veludo e mesmo um padrão de cores. Há também critérios de admissão, objetivos, finalidades e atividades.

Há rígida hierarquia entre seus membros, além de rigorosa definição de papéis. Lindo Olhar é o "chefe"; Coxas Ardentes, o "porta-voz & secretário geral"; Entrega em Profundidade, responsável pelos "debates & dúvidas metafísicas"; Lábios de Cereja

[341] PIVA, Roberto. **Coxas**, op.cit, p. 60.

.

"organizava as sessões de orgasmo coletivo & crueldades cristalinas"; e Rabo Louco era "especialista em *britzkrieg*" (termo alemão para designar "guerra-relâmpago", uma estratégia militar de surpreender o inimigo com ataques repentinos). Além desses membros do *club*, havia espécie de funcionária: a "secretária" Onça Humana. E, por fim, na condição de "convidados", adolescentes como Pólen.

Os nomes iniciáticos conferem ao *club* forte teor de sociedade secreta, especialmente aquelas de um contexto arcaico e tribal, no qual os nomes se originavam a partir de características ou feitos de cada pessoa. O arcaísmo ainda deixa entrever diversos rituais orgiásticos, sacrificiais e de androgenização – com forte influência do historiador da religião Mircea Eliade, como veremos adiante. Por fim, o viés mágico é indissociável da vivência poética, pois o *club* é uma espécie de confraria literária, em que os jovens a todo o momento estão lendo, discutindo e escrevendo.

Nesta perspectiva, Roberto Piva sugere, no decorrer da obra, diversas semelhanças do *club* com outras experiências coletivas similares.

A menção ao "Dolce Stil Nuovo" remete ao grupo de poetas florentinos organizados em torno de Dante Alighieri e Guido Cavalcanti. Para além da importância lírica da poesia trovadoresca, sabe-se da ligação entre o amor que buscavam e as doutrinas secretas[342]. O amor era figura da revelação divina, numa fusão da experiência amorosa, da iluminação mística e da criação poética. Aquela parte da crítica de Dante que enfatiza suas relações com Fideli d'Amore (Fiéis do Amor) ou com a doutrina cátara irão atrelar o movimento literário do *Doce Estilo Novo* ao erotismo mágico[343]. Além disso, as opções religiosas, no tempo de Dante, eram indissociáveis de posicionamentos políticos – sendo comum atrelarem a heresia dos cátaros ao partido dos gibelinos, do qual Dante fazia parte. Sem adentrarmos nessa polêmica, pode-se ver aí um vínculo entre o mítico, o erótico, o poético e o político que caracteriza o *club* Osso & Liberdade. No mais, na epígrafe final de *Abra os Olhos e Diga Ah!* (1976), o poeta Guido Cavalcanti é referenciado em poema com forte teor homoerótico. Assim, Roberto Piva menciona o Dolce Stil Nuovo para retratar a criação poética de uma juventude rebelde e devassa, com seus "poemas como flechas incendiadas incrível sexo lambuzado com flores & sua nota trágica & perfeita"[344], muito similares às atividades do *club*.

---

[342] Penso na clássica formulação de Denis de Rougemont em **História do amor no ocidente.** 2. ed. (Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz, trad.) São Paulo: Ediouro, 2003. p. 543.

[343] como no clássico *Il Linguaggio segreto di Dante e dei "fideli d'amore"*, de Luigi Vazli; ou, entre nós, as ideias de Orlando Fedeli.

[344] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 87.

.

Todos os jovens da seita também são influenciados por poetas florentinos reunidos em torno de Lorenzo de Médici e de Nicolau Maquiavel. Aqui certamente o *club* busca a *virtù* guerreira, com traços bélicos e homicidas muito particulares.

A Sociedade dos Amigos do Crime se compraz com todas as "volúpias imagináveis" e os "deleites" possíveis. Em sua jurisprudência do prazer, Marques de Sade salienta que os membros da sociedade serviriam apenas às suas paixões naturais, em detrimento de qualquer lei moral criada pelo homem. É uma sociedade na qual se pratica a "Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremadas variações", para usar frase de *Piazzas*, incluindo aí as "paixões ferozes", os "excessos da libertinagem", além dos "tormentos mais cruéis e monstruosos"[345]. A feição dessa sociedade imaginada por Sade, em sintonia com as diversas sociedades secretas libertinas de seu tempo, é similar ao *club* Osso & Liberdade, no ímpeto libertino e no furor criminoso. Há, ainda, grande semelhança na organização formal da sociedade em termos de cargos e funções, muito embora Sade carregue bem mais a tinta nos rígidos regulamentos. No entanto, enquanto a sociedade sadiana é radicalmente ateísta (embora tenham lá seus "mandamentos" e os membros são chamados "irmãos"), o *club* piviano cria uma "nova religião"; enquanto a primeira proíbe todos os discursos políticos em seu interior, o segundo compõe combativo número de manifestos políticos.

Roberto Piva menciona, ainda, a obra de Thomas De Quincey, *Do assassinato como uma das belas artes* (1827), sugerindo relações do *club* com a "Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato". De Quincey menciona a proliferação de clubes secretos em seu contexto, cujos nomes dispensam comentários: "Sociedade para a Promoção do Vício", "Clube do Fogo do Inferno" ou "Sociedade para a Supressão da Virtude" – dá-lhe Sade! A descrição mais detalhada das atividades da "Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato" revela pessoas aficionadas em assassinatos, cujas feições são equiparadas a obras de arte. O assassino é um artista não apenas na criteriosa escolha dos materiais empregados e no gênio apaixonado que inspira suas criações, mas também pelo "propósito final do assassinato", cujo impacto é o mesmo da "tragédia", tal como descrita por Aristóteles: "purgar o coração por meio da piedade e do terror"[346]. Os requintes dos

---

[345] SADE, Marques de. A sociedade dos amigos do crime. EM: _____. **Diálogo entre um padre e um moribundo; e outras diatribes e blasfêmias.** (Alain François e Contador Borges, trad.). São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 116.

[346] DE QUINCEY, Thomas. **Do assassinato como uma das belas artes.** (Henrique de Araujo Mesquita, trad.). Porto Alegre: L&PM, 1827/1985. p. 41.

.

assassinatos certamente encontram ecos nas atividades de membros do Osso & Liberdade, especialmente os assassinatos promovidos por Coxas Ardentes.

Por fim, os "garotos selvagens" de Burroughs, em *Wild Boys*, certamente são a referência mais próxima da tribo piviana. No entanto, essa legião libertina e assassina era pouco afeita à criação de sociedades quaisquer, pois sua estratégia de fuga dos controles sociais presumia exatamente a metamorfose constante dos garotos e dos grupos. Somente após atravessarmos o *club* poderemos tocar com mãos livres os *billy the kids* contemporâneos de Bill.

Por ora, seguirei discutindo cada uma das características, finalidades e atividades expressas pelo *club*. Antes, porém, além dessas referências históricas mencionadas por Roberto Piva no decorrer de *Coxas*, convém uma pequena contextualização do *club* em seu momento histórico.

Há estreita relação entre um contexto marcado por forte repressão de Estados totalitários e a formação de pequenos grupos fechados. As diversas guerrilhas urbanas de caráter político revolucionário são grande exemplo. O extremo policiamento político e moral contribui para a reclusão e a adoção de diversas estratégias de camuflagem – como nomes fictícios e vocabulários herméticos. Mais do que isso, o contexto violento e repressor incide sob as próprias atividades destes grupos que, frequentemente, assumem feições radicais com o uso de procedimentos tão violentos quanto aqueles da repressão.

O *club* Osso & Liberdade pode ser visto nessa perspectiva. Não apenas uma sociedade fechada por motivos iniciáticos, mas por injunções políticas da época. Tal como o alto do edifício, as sociedades secretas pressupõem uma suspensão das regras da coletividade e uma série de experimentações ousadas. Tal como o alto do edifício, há uma topografia do risco que inscreve o erotismo numa ambiência da transgressão com o perigo de repressão. Porém, o mais importante, seus rituais transpõem as violências da época em expressões místicas, como forma de exorcizar o contexto e manipular magicamente sua transfiguração.

Assim, o paralelo mais evidente do *club*, nas expressões artísticas desse período, pode estar no cinema inglês de Derek Jarman (Jubilee, 1978[347]) ou no alemão de Rainer Fassbinder (Terceira Geração, 1979[348]). Em ambos os filmes, são retratadas tribos urbanas compostas por jovens que sofrem extrema repressão estatal e policiamento de suas ações. Especialmente em *Jubilee*, um anjo inspirado em William Blake profetiza os

[347] JARMAN, Derek. **Jubilee**. 103 min.
[348] FASSBINDER, Rainer Werner. **Terceira Geração**. 111 min.

.

desregramentos sexuais e narcóticos, em meio a longas discussões políticas. Ali se responde à repressão estatal com o assassínio de policiais e às normas morais puritanas com experimentações sexuais. A juventude inglesa *punk* da qual Derek Jarman fazia parte mantém semelhanças incríveis com a juventude paulistana da qual Piva participava. Em ambas as tribos, discussões políticas são entremeadas por orgias sexuais e assassínios de autoridades repressoras.

10. O *slogan* do *club* era: "O Inferno de Dante é um paraíso". Os garotos eram "especializados" em Dante: liam-no, recitavam-no, e estudavam-no. Mas, sobretudo, praticavam, à sua maneira, todos os pecados dos círculos infernais: do ímpeto pagão à heresia, da luxúria à sodomia, da ira à violência. Novamente, aqui, a paixão de Roberto Piva pelos personagens do Inferno. Se Dante ali divide os crimes em categorias (contra si mesmo, contra o próximo e contra Deus), Marquês de Sade utiliza a mesma classificação para legitimar um a um, com rigorosas incursões filosóficas e antropológicas. Os membros do *club*, por sua vez, experimentam todos eles – como uma espécie de Sociedade dos Amigos do Crime. O Paraíso é, como em *Piazzas*, a passagem vivencial por todos os círculos infernais.

Ora, a vivência de uma inocência paradisíaca sem pecados, seguida da fruição espontânea de todos os impulsos a despeito de qualquer regra humana, é característica dos adamitas – como vimos. Esses deuses devassos não deixaram de acumular toda sorte de crimes como signo mesmo da libertação e da experiência mágica do paraíso. Viver o Inferno de Dante como um paraíso é uma proposta que coloca o *Osso & Liberdade* como uma variante contemporânea do adamismo herético. Suas "blasfêmias eróticas heroicas & assassinas" cabem bem a estes libertinos espirituais, aos quais a obra do Marquês de Sade se remete – com outras luzes.

Uma pista dessa iluminação mística a partir da abolição de todos os pecados é a menção, logo em seguida, de Lindo Olhar recitando as estrofes finais do Purgatório de Dante:

> Eu regressei assim da santa onda
> Refeito como plantas novas pelas
> renovadas visões de nova fronda
> puro e disposto a me elevar a estrelas [349]

[349] ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. (Vasco Graça Moura, trad.). Lisboa: Quetzal, 2011. pp. 591.

.

Nesses versos, Dante imergiu nas águas do rio Eunoé – comparado ao rio que nasce no Jardim do Éden – e saiu de lá sem pecado, culpa ou vergonha ("puro"). Mas também belo e revigorado, como esbelta figura da natureza. Somente assim pôde entrar em seu Paraíso. Porém, Roberto Piva faz menção ao Inferno em maiúscula, em referência à parte inicial da *Comédia*, ao passo que o "paraíso" é grifado em minúscula – logo, não como o Paraíso bíblico e incolor de Dante, mas as feições paradisíacas do inferno.

Essa diferença é fundamental: o paraíso experimentado pelos jovens de Osso & Liberdade é aquele alçado pela radicalização dos instintos mais selvagens, sem rédeas ou sublimações. Não a "Tristeza Bíblica" de um "Paraíso desumanizado" – como critica Piva em *Piazzas*. É o casamento entre céu e inferno, a partir da energia do corpo (como em Blake). É o "deleite entre os homens" simbolizado na figura do andrógino oswaldiano. Os garotos saem do inferno dantesco também prontos a alçar as estrelas, também sem vergonha, culpa ou pecado, mas sem qualquer pureza. É a inocência adâmica dos anarquistas místicos que foram rotulados como "libertinos" exatamente pela radical liberdade vivenciada. A mesma alcunha ("libertino") chegaria a figuras como Sade, com insígnia similar: entrega às paixões espontâneas como forma de encarnar a potência da "natureza" (ou a "inocência" de Adão, para os "Livre-Espírito"), contra todas as leis morais criadas pelo homem[350].

A leitura de Dante no *club* vem associada a Mário de Andrade – como vemos na passagem transcrita acima. O que Macunaíma teria a ver com essa história?

11. *Coxas* e *Macunaíma*. No dia 31 de dezembro de 1977, no lançamento do livro de Roberto Bicelli, *Antes que eu me esqueça*, Roberto Piva lê materiais inéditos, que coincidem com o período de fabulação de *Coxas*. Dentre eles, destacam-se pequenas narrativas em prosa que intercalam sacanagem popular com personagens arcaicos. Em especial, o trecho sobre as peripécias de personagem nomeado "Serelepe-Açu" explicita esse impacto do selvagem e mítico diante do contexto do "capitalismo periférico"[351]. Certamente, há traços evidentes da obra maior de Jorge de Lima, além de um encontro da selva e da cidade, do arcaico e do contemporâneo, que são traços marcantes de Macunaíma.

---

[350] Sobre as relações entre os Livre-Espírito e os Libertinos do século XVIII vide: FOUCAULT, Didier. **Histoire du libertinagem:** des goliards au marquis de Sade. Michigan: Librairie Académique Perrin, 2007. p. 129 e seguintes.
[351] FERREIRA, Jairo. **Antes que eu me esqueça**. 15 min.

.

Essas experimentações de Roberto Piva integram uma narrativa mítica, com personagens folclóricos, num tom oral recheado de gírias populares – naquilo que o poeta denomina como "rapsódia". Roberto Piva considera esse tom rapsódico uma forte marca de *Coxas* – como vimos anteriormente na entrevista a Carlos Von Schmidt.

Além dessa influência formal de *Macunaíma* em *Coxas*, parece haver, em ambas as criações, uma relação estreita com o contexto histórico. Mário de Andrade, a julgar pelo prefácio da segunda edição da obra, rejeita a relação dos personagens da narrativa como alegorizações de categorias sociais, refutando um "valor sociológico" na obra[352]. Em outras feitas, no entanto, reconhece na figura de Macunaíma as relações do brasileiro com o "civilizado", das raízes populares com a "cultura e civilização de base cristã-europeia"[353]. Como temos visto, a narrativa de Roberto Piva adota abertamente uma perspectiva sociológica na alegorização de alguns personagens – o helicóptero do *City Bank* e a menção a Darcy Ribeiro são unívocas. Assim, extremamente embebidas das contradições de seu contexto, ambas as obras trazem todo o vigor da narrativa mitológica: seja como expressão linguística refratária às capturas da lógica textual europeia, seja por trazerem a ebulição das raízes populares a partir de sua própria expressão.

É nessa perspectiva política que ambas as obras dialogam. Tomemos, por exemplo, as duas principais preocupações de Mário de Andrade nos primeiros prefácios de Macunaíma: o "caráter" nacional e a pornografia – essa última preocupação até o fizera retirar cenas eróticas mais picantes da obra[354]. Não é à toa que a menção a Macunaíma, no trecho de Coxas transcrito acima, é seguida da "destruição maravilhosa do caráter" e a diversas surubas pornográficas que teremos a oportunidade de detalhar.

Comecemos por Mário de Andrade e um comentário sobre seu "herói sem caráter": "O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional"[355]. No âmbito da caractereologia tão em voga na época, tanto para caracterizar o indivíduo quanto a nação, o modernista recusa este conceito para o contexto brasileiro. A forma como entende o conceito abrange tanto o "caráter

---

[352] ANDRADE, Mário. 2º Prefácio. Em: ANDRADE, Mário. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. (texto estabelecido por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Agir, 1928/2008. p. 227.

[353] ANDRADE, Mário. Notas diárias. Em: ANDRADE, Mário. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. (texto estabelecido por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Agir, 1943/2008. p. 235.

[354] MORAES, Eliane Robert. Essa sacanagem. São Paulo, **Ide**, v. 1, pp. 75-79, 2005.

[355] ANDRADE, Mário. 1º Prefácio. Em: ANDRADE, Mário. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. (texto estabelecido por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Agir, 1926/2008. p. 217.

.

psicológico" (uma tal "entidade psíquica permanente") quanto o "caráter moral". O caráter seria uma construção histórica característica da civilização, seja na internalização de uma personalidade estável, seja na conduta moral de cada cultura em cada momento histórico. É interessante notar que Mário de Andrade utiliza o exemplo de um "rapaz de vinte anos" para falar dessa ausência de caráter, característica de Macunaíma, como um "herói surpreendentemente sem caráter"[356]. Pois bem, não iremos aqui discutir a apropriação do modernista sobre o conceito de caráter, mas apenas assinalar suas características.

Dentre elas, a central é certamente a "pornografia" que Mário de Andrade atribui à sua obra. O autor a justifica ora pela frequência de uma obscenidade nas lendas que serviram de ensejo ao livro ("essas literaturas rapsódicas e religiosas são frequentemente pornográficas e em geral sensuais"[357]), ora pela ausência de caráter moral no personagem (dizendo da impertinência de incutir "amores católicos e discrições sociais" a um herói sem caráter).

Assim, Macunaíma possui a "preguiça" como marca, além de ser castigado por sua mãe por não partilhar alimentos com seus irmãos. Essas falta de senso familiar e recusa ao trabalho certamente ferem duas das características mais fortes da civilização moderna. Porém, não conformado na construção burguesa do "indivíduo", Macunaíma traz a exuberância de uma relação encantada e mágica com a natureza, além de uma sexualidade instintiva com fortes traços de crueldade. Sobre esse último ponto, as brincadeiras de Macunaíma com Sofará (companheira de seu irmão) são ilustrativas: as transas são temperadas com queimaduras, pauladas e mordidas, sendo o sangue escorrido lambuzado no outro: "... Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele [Macunaíma] embaixo com o sangue espirrado"[358]. Ci, a Mãe do Mato, é violada por Macunaíma que, após dela apanhar, pede ajudar a seus irmãos que nela batem e deixam-na desacordada – momento em que Macunaíma brinca com ela. Essas crueldades presentes nas cenas de sexo não possuem qualquer conotação moral de reprovação, mas, antes, são ingrediente importante na excitação do casal para o coito: "Macunaíma dava um safanão na rede atirando Ci longe. Ela acordava feito fúria e crescia pra cima dele. Brincavam assim. E agora despertados inteiramente pelo gozo inventavam artes novas de brincar"[359]. Não é

---

[356] Ibidem, p. 218.
[357] Idem.
[358] ANDRADE, Mário. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. (texto estabelecido por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Agir, 1928/2008. p. 17.
[359] Ibidem, p. 34.

.

uma característica apenas de Macunaíma, mas algo disseminado naquelas bandas, como o guerreiro Titçatê e Naipi brincando "feito doidos entre sangue escorrendo"[360].

Coxas respira uma atmosfera de sexo com intensidade assim cruel, como veremos em seus "orgasmos coletivos & crueldades cristalinas". Macunaíma inspira os garotos do *club* exatamente por já não ter caráter, coisa que eles almejam. Se a trajetória de Macunaíma é da mata para a periferia da cidade, da ausência de caráter para a civilização, o percurso dos garotos é o inverso: como já possuem o tal caráter, logram a fruição selvagem dos instintos sexuais – não à toa, a inspiração do *club* na destruição do caráter, W. Reich, menciona exatamente uma "tribo primitiva" para fundamentar a sexualidade em seu fluxo natural, como veremos adiante.

É um problemático dizer que Macunaíma estaria no Inferno de Dante, mas a relação da *Comédia* com *Macunaíma* é exatamente essa. Os garotos viam no Inferno de Dante (ali onde estavam aqueles sujeitos criminosos e sem caráter, ou seja, além da moral cristã) o paraíso, ou, mais precisamente, um ambiente "primitivo" paradisíaco (pela expressão dos impulsos de forma inocente e sem culpa).

Assim, os garotos invertem a trajetória de Macunaíma rumo à cidade e ao reinado da máquina, pois partem da periferia da cidade para a mata, do caráter para sua destruição, das roupas e gestos civilizados para situação animalizada – com a presença constante de panteras e onças como inspiração dos garotos.

No limite, os garotos de *Coxas* são encarnações de Macunaíma. Roberto Piva os agrupa no conceito de lumpemproletariado, elaborado por Karl Marx. Em "Poema do caos externo", um diálogo com o amante adolescente traz os seguintes versos: "tua cabeça quer a vida que tua moral condena / a (...) das finanças te oferecem, na porta do vestibular entre névoas / de frituras / Macunaima arrebentando / Macunaima preguiça sagrada transformada em preguiça colônia lumpen"[361]. É refutada a moral do trabalho e do consumo, bombardeando a cabeça dos adolescentes com vestibulares e frituras. Em seu lugar, surge Macunaíma transposto para o contexto industrial, como proletário arrebentado, com sua preguiça agora transformada em inserção subalterna no mercado de trabalho.

---

[360] Ibidem, p. 41.
[361] PIVA, Roberto. Poema do caos externo. ***Versus*** – jornal de política, cultura e idéias, n. 19, março/abril, 1978, p. 37.

.

Numa associação similar, um poema que nos deteremos mais adiante coloca um "Macunaíma – Pop" como refutação da tese de Friedrich Engels sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem.

Assim, *Coxas* descreve uma transa de Pólen com um "trombadinha" que lhe pergunta se "acreditava no lúmpen". O mesmo trombadinha transa com um colega de Pólen: "um amigo economista sádico & classista" (que acumula também a pecha de seu "ateísmo militante"). Ao final da suruba entre os três personagens: "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"[362]. É mais uma passagem emblemática: o economista classista e ateu está próximo ao lumpemproletariado, mas seu ateísmo militante o distancia das raízes populares e espirituais do trombadinha. Ou seja, afeito a um raciocínio materialista e abstrato sobre as classes sociais, este representante do comunismo distancia-se do sincretismo que marca as expressões populares. O economista até delira com os prazeres desse erotismo popular, mas tem no êxtase um instante passageiro, que é logo rechaçado pelo doutrinário ateísmo.

Não é o caso de Polén que não só transa com o trombadinha como lhe rouba a camiseta. Esse ato malandro de Pólen demonstra como não só transa com o lúmpen como é dele integrante.

Pode-se pensar que, com a modernização atingindo escala global e sobrepujando o planeta, os "primitivos" de outrora não estão mais nas matas, vivendo a despeito do caráter europeu civilizacional, mas às margens (periferias da cidade). Porém, agora que os ditames da economia-política capturam conceitualmente esse modo de vida a partir de sua inserção produtiva, a preguiça sagrada de outrora se transforma na categoria de lumpemproletariado – sob a égide da moral burguesa do trabalho.

Os garotos do Osso & Liberdade são lúmpen. Como bem lembra Claudio Willer[363], Roberto Piva torna o lúmpen agente revolucionário. No pensamento de Karl Marx, o lumpemproletariado ora surge como "peso morto do exército industrial de reserva" (por sua desprezível posição como força de trabalho), ora como a escória degradada da sociedade que se prestava a toda sorte de manipulações políticas quando

---

[362] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 59.
[363] WILLER, Claudio. **Uma introdução à leitura de Roberto Piva**. Em: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2005. pp. 144-185.

.

recrutada. É famosa a descrição de Marx daquela corja de vagabundos e arruinados: a tal da tal "massa indefinida e desintegrada... que os franceses chamam *la bohème*"[364].

É a escória! A famosa boemia. Todos aqueles que não se prestam ao papel de proletário, nem se encaixam nas categorias econômicas de Karl Marx. Exatamente por subverterem a lógica da economia-política e buscarem um modo de vida que passa ao largo desses controles sociais, esses jovens são investidos de potencial na renovação da vida.

Macunaíma é o ancestral arcaico que vive a brincar, ao sabor do lúdico, da sexualidade instintiva e do mundo mágico. É uma figura que se lança no espectro político como resistência arcaica aos sistemas de controle do capital, seja no âmbito do trabalho, seja da moral burguesa da sexualidade. Macunaíma migra da mata às margens da cidade. É ali que este ancestral primitivo é revivido pela tribo urbana de Roberto Piva.

Num parêntese, a influência dos primeiros modernistas em *Coxas* pode ser resumida da seguinte forma: no elemento formal, tem-se a experimentação de fusões entre poesia e prosa, esta última como marca de expressões da oralidade popular e influência de relatos míticos – não à toa Roberto Piva utiliza para *Coxas* exatamente o mesmo termo que Mário de Andrade emprega para *Macunaíma* ("rapsódia"). Se expandirmos a reflexão, os rasgos biográficos evidentes em *Coxas* guardam semelhanças, *sob esse aspecto formal específico*, com as experiências de poemas em prosa de Oswald de Andrade em *Memórias Sentimentais de João Miramar* ou na prosa poética de *Serafim Ponte Grande*. No âmbito político, os garotos respondem ao andrógino oswaldiano (ligado ao matriarcado da revolução caraíba, como veremos) e ao ancestral de Mário de Andrade. Aceitando a influência da noção de "bárbaro tecnizado", de Hermann Keyserling (1880-1946), no "primitivismo" de Oswald e Mário de Andrade[365], temos aí uma raiz da qual brotam os garotos de Roberto Piva. Pois, ao buscarem a vivência arcaica para evadir da massificação da civilização moderna, esses selvagens roqueiros são os próprios "bárbaros tecnizados".

Roberto Piva, também procura não apenas uma expressão popular, mas uma experiência popular – pois *Coxas* remete à imersão do poeta entre jovens suburbanos. Por fim, como já salientei em relação à apropriação pederástica de Mário de Andrade por

---

[364] MARX, Karl. **O 18 brumário e cartas a Kugelmann**. (Leandro Konder, trad.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1885/1969. pp. 70.

[365] GUERRA, Abílio. **Primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp:** origem e conformação no universo intelectual brasileiro. São Paulo: Romano Guerra, 2010. 328 p.

.

Roberto Piva, *Coxas* remete a um ambiente popular licencioso, recheado de vivências sexuais despidas de caráter. Se o ingresso da sacanagem popular na literatura foi tarefa dos primeiros modernistas, Roberto Piva dá continuidade à libertinagem.

12. Eros grego. Mas o erotismo dos garotos não remetia apenas às culturas arcaicas de pindorama. Eles não transavam com mulheres, pois "... queriam reviver o ideal grego da Pólis. O Eros grego com seus cabelos cacheados & seus relâmpagos sexuais"[366]. O que seria esse "Eros grego"?

Uma boa companhia para enveredar por estas trilhas é o historiador Felix Buffière[367], em sua obra *Eros adolescente: a pederastia na Grécia antiga*. Ali se vê a importância das relações entre homens na formação do cidadão grego, pois, além das questões sexuais, abrangia a educação do jovem na ordem guerreira, cultural e espiritual. Daí a menção de Roberto Piva às relações entre garotos como forma de "reviver o ideal grego da Pólis", ou seja, o ideal de formação de um cidadão.

Buffière acompanha diversas manifestações desse amor por garotos no decorrer da história grega. Ora, o amor pederástico focou a formação cultural dos jovens para o pensamento filosófico; ora, era esse o ideal de amor numa perspectiva espiritual. A pederastia estava bastante vinculada à virilidade guerreira, virtude muito apreciada entre gregos e espartanos. Esse ideal de virilidade distancia o pederasta do homossexual, pois os gregos repudiavam um papel passivo, considerado degradante e associado à figura da mulher.

É uma chave, parece-me, próxima à misoginia, mas bastante adequada à perspectiva de Roberto Piva do período – em que se pese as frequentes críticas do amigo João Silvério Trevisan ao machismo de Roberto Piva[368]. Em um de seus poemas publicados no jornal *Versus*, por exemplo, há a seguinte passagem:

> gostaria de ver aquela tribo maravilhosa de adolescentes proletários se dependurarem nos cipós do Ocidente & aterrisarem nos salões de banquetes como Tarzans enquanto o Burguês-Inseto recolhe as asas & faz cocô branco de susto-Impotência & úlceras pépticas na cristalização de química imperfeita-purgatório-fêmea & bicha de boite[369].

---

[366] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 32.
[367] BUFFIÈRE, Félix. **Eros adolescent:** La pédérastie dans La Grèce antique. Paris: Les Belles Lettres, 1980. 703 p.
[368] HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**, op. cit., p. 156.
[369] PIVA, Roberto. **O Mississipi no Amazonas**, op. cit., p. 30.

.

Associam-se os garotos a uma perspectiva heroica ligada à atividade, no coito e na política, pois parecem associados ao proletário como agente revolucionário. No polo diametralmente oposto está a impotência burguesa dos tais "bichas de boate", que estariam do lado passivo da conservação da realidade social.

Evidentemente, a ideias de Bufière se aplicam às relações pederásticas entre homens adultos e garotos imberbes, não entre garotos. Porém, o acento na educação nobre e ideal de juventude entre os gregos dá forte eco para esse ideal perseguido pelo *club*. A associação de Eros com a relação entre homens foi tão forte na cultura grega que empresta nome aos garotos como "erômeno", além de Eros ter sido visto como um "deus particular" do amor pederástico – especialmente em poetas como Meleagro.

É interessante notar como a pederastia entre os gregos coincide com a centralidade da poesia na educação. É mais interessante ainda pensar como a mesma moral que dissociou a relação entre mestre e aprendiz do teor erótico também apartou corpo e alma, e a educação da poesia. Na relação entre Sócrates e Platão estão os germes de uma filosofia moral que expulsa o corpo da educação, o delírio do conhecimento e o poeta da república. É essa ordenação moral do mundo que se prolifera com o cristianismo e reserva ao poeta o lugar do desterro; ao sexo, o repúdio; e à pederastia, o crime.

Por fim, a imagem dos "cabelos cacheados & relâmpagos sexuais" pode ser uma menção ao amor entre Zeus e o jovem Ganimedes. Este mais potente dos deuses é representado frequentemente com seu relâmpago, ao passo que os jovens, como Ganimedes, comumente possuem os cabelos cacheados. O relâmpago sexual seria a grande excitação de Zeus ao lançar-se abruptamente no famoso rapto do rapaz, que passou a simbolizar o néctar dos deuses. Com essas feições, Gamimedes surge em *Coxas*, na seguinte passagem: "Ganimedes Antinous mais velozes que o sal do prazer crescendo na bolha do orgasmo" ou "o garoto sofreu o ataque da ave de rapina chamada Zeus"[370].

É a potência repentina do sexo e o ideal de virilidade guerreira, presentes em Zeus, a inspirar os garotos.

13. Virilidade guerreira. O grupo de personagens florentinos reunidos em torno da produção de Nicolau Maquiavel oferece um paralelo histórico reverenciado pelo *club* Osso & Liberdade. Muitos dos personagens de *Coxas* fazem menções a este grupo: Pólen vivia a "falar com os amigos sobre as poesias de Maquiavel, César Bórgia, Castruccio

[370] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 82.

.

Castracani o herói das galáxias medievais”[371]; Oscar Amsterdam gostava de “colecionar amantes revisionistas para envenená-los (influência dos personagens de *O príncipe*) & jogá-los no rio Tietê (...) e declamar poemas de Lorenzo de Médici”[372]; Lindo Olhar menciona seu desejo de ver um amante “se vestir de cardeal adolescente renascentista”[373]; e Coxas Ardentes mata o Agente Cartesiano “no melhor estilo renascentista com anel de veneno & tudo”[374].

Na obra de Maquiavel podemos encontrar cada um desses personagens. Comecemos pelo “cardeal adolescente renascentista”, César Bórgia, filho do papa Alexandre VI e tornado cardeal aos 17 anos. Bórgia, conhecido em vida pela série de excessos sexuais e crueldades, é colocado por Maquiavel como o príncipe ideal do renascimento[375]. Encarnava a força e a astúcia como qualidades de um grande príncipe e é mencionado como exemplar no exercício da necessária maldade, às vezes exigida aos governantes por algumas situações. O cardeal era conhecido em seu tempo por diversos escândalos e por ser um perito na arte do envenenamento – como sua irmã Lucrécia. A exemplo da antiguidade, era comum armazenar o veneno em um anel para melhor manuseá-lo. Assim, a fantasia sexual de um garoto em se vestir como cardeal ou os homicídios com uso de envenenamento (com ou sem o tal anel) remetem à inspiração dos garotos em torno de César Bórgia.

O Príncipe de Maquiavel é dedicado ao “magnífico Lorenzo, filho de Piero de Médici”, figura de proa do renascimento italiano e grande incentivador das artes – além de habilidoso estadista. A obra poética de Lorenzo de Médici versou sobre assuntos diversos, sendo suas canções populares sobre festas orgiásticas os mais próximos da vivência do *club*. Poemas como “A Canção de Baco” lembram muito as façanhas festivas dos garotos de *Coxas*.

Em *A vida de Castruccio Castracani*, Maquiavel traça a biografia do amigo como grande exemplo de um “homem de *virtù*”[376]. Já em tenra idade, esse “herói das galáxias medievais” demonstra extremos vigor, coragem e força física. Maquiavel salienta, ainda, o interesse pela vida militar que o levou a morar com um soldado para desenvolver-se nas

---

[371] Ibidem, p. 59.
[372] Ibidem, p. 61.
[373] Ibidem, p. 62.
[374] Ibidem, p. 70.
[375] MACHIAVELLI, Niccoló. **O príncipe.** (Torrieri Guimarães, trad.). São Paulo: Hemus, 1513/1981. 96 p.
[376] MACHIAVEL, Niccoló. La vie de Castruccio Castracani Da Lucca. Em: **Ouvres completes.** Paris: Gallimard, 1952. p. 914.

.

artes da luta, da montaria e do manuseio de armas. A partir dessa destreza guerreira, Castracani tem relatados seus feitos em guerras – seja na habilidade como liderança de seu exército, seja na voracidade contra o inimigo. Maquiavel complementa a lista de feitos guerreiros com sua inteligência para lidar com conspirações e intrigas, além de seu gosto por festas, jogos e competições. Na vida social de nosso homem de *virtú*, o amigo biógrafo relata passagens em que escandaliza no elogio à gula e ao sexo. Essa nobre figura, "tenro com seus amigos e terrível com seus inimigos"[377], recebia a adoração dos deuses, pois "Deus amava os bravos". A obra de Maquiavel termina com um grande elogio ao amigo, digno de todas as qualidades de um grande príncipe e desejoso de morrer como César. Comparado ao grande Felipe da Macedônia, Castracani deveria ter nascido não em Lucca, mas na Macedônia ou em Roma.

Na poesia de Maquiavel ou Lorenzo de Medici, na vida de César Borgia e Castruccio Castracani, os garotos do *club* encontram o exemplo de uma *virtú* guerreira na qual se inspiram. O pendor para a luta e a guerra, apimentada com devassidões e crueldades, traz o tom guerrilheiro que estes jovens partilhavam com muitos outros grupos fechados da época – todos buscando subverter a militarização do Estado durante os anos de chumbo.

14. Onça humana & o Matriarcado. A descrição inicial do *club* traz ainda a intrigante figura feminina e felina de Onça Humana. Enquanto os garotos foram praticar um de seus orgasmos coletivos no andar de cima do sobrado, Onça Humana e Pólen transam no andar de baixo:

> 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 ameaçadas de desaparecer sem que ninguém fale nisso ou poucos falem nisso & Onça Humana queria que isso vivesse na mente permanente dos garotos do club & eles gostava 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 Origenes de l avie sexuelle* do Dr. Ferenczi & 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[378].

[377] Ibidem, p. 936.
[378] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 61-2.

.

O ideal viril greco-romano, retomado inúmeras vezes na história (como na *virtú* renascentista), é forte símbolo do patriarcado[379]. A força, a guerra e a produtividade decorreram das idades de bronze ou ferro, em contraste com a Idade de Ouro do Matriarcado. Onça Humana simboliza o matriarcado como berço da cultura humana – seja em sua associação com a vida paradisíaca alcançada no coito, como vimos em Ferenczi, seja pela "sabedoria felina" relacionada às tribos indígenas ancestrais. A maneira como Roberto Piva verte a imagem de Ferenczi é elucidativa: no coito a mulher se apropriaria do sexo do homem (seu potencial viril e guerreiro), engolindo-o corporalmente (de forma antropofágica) e, assim, reviveria a vida intrauterina ou paradisíaca (matriarcado). É a figura feminina com feições guerreiras e selvagens, sábia e licenciosa (uma "lívida ambiguidade"). Retornando à "caverna feliz onde nadamos despreocupados", vivemos aquele "deleite entre os homens", sem a doença e o bário, como na figura do "andrógino" em *O Escaravelho de Ouro*. Com Onça Humana, essa experiência ritual do paraíso/idade de ouro/androgenia/matriarcado traz feições totêmicas características das "tribos de índios brasileiros". É a tal transformação do tabu em totem, mote da revolução caraíba.

Apenas Pólen, que não era membro do *club*, mas apenas convidado, transava com Onça Humana. Roberto Piva remete ao grande interesse dos românticos pelas expressões "primitivas" da cultura – o que, no caso dos românticos brasileiros, redundou em grande idealização da figura do índio. Pólen, signo da rebelião romântica, estaria associado à antropofagia oswaldiana nessa devoração das figuras do patriarcado europeu, em uma nova combinação com as raízes ancestrais de Pindorama.

A trajetória de Pólen o torna o olho do furacão de seu período histórico: transa com o comunismo, atravessa as sociedades secretas e rituais indígenas ancestrais. O Pólen de Roberto Piva é o próprio antropófago: experimenta a tudo corporalmente, via sexo, como forma visceral de incorporar todas as forças presentes em seu contexto, e transformá-las em nova combinação.

---

[379] ANDRADE, Oswald. A crise da filosofia messiânica. Em: _____. **A utopia antropofágica**: antropofagia ao alcance de todos (vol. 6, Obras Completas). 3 ed. São Paulo: Globo Livros, 1950/1990. pp. 101-155.

.

Por outro lado, na figura totêmica da Onça, estão os primeiros traços da ecologia de Roberto Piva. Em seu *Manifesto Utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio*[380], publicado no *Boletim Arte e Pensamento Ecológico*, lemos:

> Por isso reivindico o seguinte:
> 1 - Transformar a Praça da Sé em horta coletiva & pública.
> 2 - Distribuir obras dos poetas brasileiros entre os garotos (as) da Febem, únicos capazes de transformar a violência & angústia de suas almas em música das esferas.
> 3 - Saunas para o povo.
> 4 - Construção urgente de mictórios públicos & espelhos.
> 5 - Fazer da Onça (pintada, preta & suçuarana) o Totem da nacionalidade (...)
> 6 - Criação de uma política eficiente & com grande informação ao público em relação aos Discos-Voadores. Formação de grupos de contato & troca de informação. Facilitar relações eróticas entre terrestres & tripulantes dos OVNIS.
> 7 - Nova orientação dos neurônios através da Gastronomia Combinada & da Respiração.
> 8 - Distribuição de manuais entre sexólogas (os) explicando por que o coito anal derruba o Kapital
> 9 - Banquetes oferecidos à população pela Federação das Indústrias.
> 10 - Provocar o surgimento da Bossa-Nova Metafísica & do Pornosamba

Muito haveria para dizer sobre a semelhança dessas saunas e banquetes com a cidade de Roma ou sobre a ufologia devassa de Piva (que redigiria manifestos extra-terrestres na década de 1980). Muito se poderia dizer sobre as relações do poeta com o movimento gay espanhol que esbravejava a ideia do coito anal derrubando o capital, ou sobre a influência de Charles Fourier nessa "Gastronomia Combinada". Fiquemos apenas com a pegada ecológica de Piva, ativista próximo ao movimento Arte e Pensamento Ecológico – pioneiro nas reflexões ambientais no Brasil, naquele final da década de 1970.

Este é tema importante em *Coxas*, pois o manifesto acima se assemelha a um texto de um personagem integrante do *club* ("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[381]

---

[380] PIVA, Roberto. Manifesto Utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio. **Boletim Arte e Pensamento Ecológico**, n. 18, março, 1983.
[381] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 70.

.

Roberto Piva desenvolve sua ecologia enfocando o ambiente urbano, por considerar que sobretudo ali a relação dos seres vivos com seu meio ambiente deteriora todo impulso vital. Exatamente aí entra a Onça, pois surge como totem da nacionalidade e como espécie de intervenção ambiental no fluxo urbano. A ideia de Piva fica clara em outro manifesto, quando lança:

> 9. Roberto Bicelli quer ver frango ciscando na Avenida São João. Flavinho (16 anos) quer rolo de sucuri no tanque da Sé. Eu quero o Jardim Europa invadido por onças. Tribos de garotos nus dançando em torno da fogueira-Tatuapé. O Brasil precisa de bacantes[382].

A ideia da onça no Jardim Europa retoma a leitura de Roberto Piva do ecologista catalão Ramón Margalef i López, especialmente quando aponta que todo ecossistema está deteriorado na ausência dos grandes predadores. A cidade assaltada pela moral cristã padeceria da ausência da força desses predadores, como a onça, que trazem novamente a força da natureza.

Mas essa força felina é assemelhada às "tribos de garotos nus", descrição muito similar àquela dos garotos também suburbanos de *Coxas.* Os garotos são associados às "bacantes", as servidoras de Dionísio – este deus selvagem e andrógino, com viris chifres de bode, coberto de cachos de uva e peles de animais. Deus da fertilidade, do vinho, da orgia. Deus que em *As Bacas*, de Eurípedes, retira as mulheres de suas obrigações rotineiras e as incita à orgia nas matas vizinhas. Descabeladas, amamentando lobos e fazendo sair leite da terra num simples roçar dos dedos, estas bacantes viviam uma reconciliação com as forças da natureza – de acordo com Nietzsche[383]. Porém Penteu, o governante da cidade, fica furioso com este deus criador da desordem e decide ir até as montanhas para sondar seus feitos. Lá, o déspota é vítima de sua própria mãe que, tomada pela loucura dionisíaca, dilacera o corpo do filho e arremessa seus pedaços ao vento.

Roberto Piva experimenta essa fúria selvagem e a associa aos garotos presentes em *Coxas.* A onça como animal totêmico é encarnada pelos garotos da tribo que trazem a força do selvático e incorporam traços de leopardos, onças e panteras. Os mesmos garotos do lumpem, como margem selvagem, estão na linha de frente de um "golpe de estado erótico": "Talvez o futuro seja garotos suburbanos com corpos pintados e máscaras de folhas, esparramando um saudável terror com suas garras de leopardo

---

[382] PIVA, Roberto. Fragmentos Anárquicos. **Revista Artes:**, n. 63, 1987, p. 08.
[383] NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, op. cit., p. 96.

.

envenenadas”[384]. Em *Coxas*, a fauna desses animais de rapina encarnados em garotos-bacantes. Eis a ecologia piviana. Eis a antropofagia piviana.

15. Potencial Orgástico & a destruição maravilhosa do caráter. Já observamos anteriormente a presença de Reich no *Postfácio* de *Piazzas* – com suas ideias sobre a repressão da sexualidade e a importância política do potencial orgiástico. O poeta retoma Reich com a experiência de “destruição maravilhosa do caráter” – um dos objetivos do *club* Osso & Liberdade.

Roberto Piva se faz valer de elementos da formação do caráter fascista em Reich, relacionando-o diretamente ao contexto da ditadura brasileira. Isso porque o “caráter”, tal como salienta Reich, é um instrumento ideológico que visa “modelar estruturas psíquicas, em todas as camadas da população, em conformidade com a ordem social”[385]. Ou seja, é o processo pelo qual determinada ordem social manipula a subjetividade. De maneira breve, essa modelação é levada a cabo a partir da repressão da energia sexual e sua canalização para fins socialmente úteis.

O próprio Reich observa como sua análise do caráter redundou na noção de “couraça de caráter”, enfatizando o embotamento corporal: o enrijecimento físico e muscular como uma feição bioenergética da inibição e imobilidade psíquica do sujeito. Em outras palavras, aquela ideologia que opera em nível “psicológico” com a formação do caráter agora têm enfatizados seus efeitos no corpo, como uma conduta encrustada na carne, visível na inibição das ações. Nesse contexto, W. Reich lança mão da seguinte “técnica” terapêutica: “destruir a couraça de caráter”[386]. Em que consiste essa destruição? Resumidamente, essa destruição significa a possibilidade de liberação da energia sexual reprimida ou – como parece ser a expressão favorita de Reich – a fruição espontânea da “sexualidade *natural*”. Ou seja, a experiência de completa entrega ao prazer sexual, sem quaisquer inibições ou moralidade. A ideia central de Reich é de que a energia sexual, como todas as energias vitais, regula-se naturalmente, e o problema ocorre quando se intervém nesse fluxo espontâneo.

A destruição do caráter, enfim, retomaria a satisfação sexual natural e toda a sua potência orgástica: “*Potência orgástica é a capacidade de abandonar-se, livre de*

---

[384] PIVA, Roberto. O erotismo dará o golpe de estado. Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1987/2009, p. 87.
[385] REICH, Wilhelm. **Análise do caráter**. (M. Lizette Branco e Maria Manuela Pecegueiro, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 4.
[386] Ibidem, p. 84.

.

quaisquer inibições, ao fluxo de energia biológica; a capacidade de descarregar completamente a excitação sexual reprimida, por meio de involuntárias e agradáveis convulsões do corpo"[387].

No ambiente terapêutico, Reich observa na destruição da couraça de caráter o passo para uma vida sexual intensa e saudável, um sentimento de plenitude e vitalidade, além de maior independência. Além dessa "solução individual", Reich relata diversas outras ações político-sociais com o objetivo de uma "profilaxia das neuroses", cujo foco fica bastante explícito na seguinte passagem: "*Salvaguardar a felicidade sexual dos adolescentes em amadurecimento é um ponto central da profilaxia das neuroses*"[388].

Num plano ainda mais amplo, Reich irá questionar a ideia freudiana da necessidade da repressão como forma irremediável de inserção do indivíduo na cultura. Ou seja, Reich questiona a "antítese aguda" entre "natureza e cultura", "instinto e moralidade". Para tanto, lança mão dos estudos de Malinowski, em seu *The Sexual Life of Savages*, de 1929 (sobre os povos das Ilhas de Trombriand). Ali Reich observa como a repressão sexual é inexistente e como "a vida sexual das crianças trobriandesas desenvolve-se naturalmente, livremente e sem interferências *através de todos os estágios da vida com satisfação sexual plena*"[389]. Daí sua conclusão:

> *A repressão sexual é de origem econômico-social e não biológica.* A sua função é assentar o fundamento para uma cultura patriarcal e autoritária e para a escravidão econômica.... Na sua vida sexual, o período primitivo da humanidade foi fiel às leis naturais, que estabeleceram o fundamento de uma sociabilidade natural. Empregando a energia da sexualidade suprimida, o período intermediário da sociedade patriarcal autoritária dos últimos quatro ou seis mil anos produziu a sexualidade secundária, perversa e distorcida do homem moderno[390].

Aí estão algumas das ideias de Reich presentes em Roberto Piva – que chegou a fazer terapia em grupo no final dos anos 60, com um terapeuta reichiano. A tal "destruição maravilhosa do caráter" implica no desenvolvimento pleno da sexualidade espontânea sem qualquer repressão, como caraterística de uma potência orgiástica similar à de povos considerados "selvagens". Esse corpo em pleno gozo cria uma ruptura com a cultura burguesa (patriarcal e autoritária) numa atitude revolucionária extremamente erótica.

---

[387] Ibidem, p. 94.
[388] Ibidem, p. 174.
[389] REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**, op. cit., p. 198.
[390] Ibidem, p. 199-200.

.

Com a sexualidade fluindo naturalmente, tal como entre os povos "primitivos" desprovidos de "caráter", não é exagerado fazer mais esta associação dos garotos de *Coxas* com Macunaíma. São também heróis sem caráter, não por serem oriundos de uma cultura dissociada dos valores cristãos e burgueses, mas por romperem com esses valores em seus orgasmos coletivos e suas crueldades cristalinas.

16. "orgasmos coletivos & crueldades cristalinas". Dentre as atividades do *club* estavam "sessões de orgasmo coletivo & crueldades cristalinas"[391]. O termo "orgasmo", em vez de "orgia" (mais comum em Piva), remete talvez à obra "Função do Orgasmo" – obra de Reich muito influente no poeta. *Coxas* está recheada de sessões de sexo livre, como espécie de experimentação prática da sexualidade macunaímica e orgástica:

> Onça Humana quis saber se Pólen conhecia um garoto meio pirado chamado Oscar Amsterdam que tinha vícios requintados & gostava de ser comido por mulheres aparelhadas com falus de borracha & que gostava de se banquetear com carne de Tatú 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 seu apetite sexual louco[392].
> No andar de cima Lindo Olhar estava sendo enrabado por Rabo Louco enquanto Coxas Ardentes sodomizava Lábios de Cereja[393].
> 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[394]
> ...tuas coxas Marquês, servem de amparo delicado para o garoto que chupa teu pau enquanto uma mulher ruiva te cavalga[395].

A presença do Marquês de Sade neste último trecho lança luzes sobre essas descrições de orgasmos coletivos. São descrições semelhantes àquelas que abundam na obra do marquês. A orgia é realização da sensualidade como modo de conhecimento. É a excitação sexual como sustentação corporal do saber. Daí ser comum em *Coxas* a associação do sexo com a comida ou a bebida, não apenas porque o sexo é assemelhado à alimentação como necessidade mais básica do homem, mas porque há equivalência entre a orgia e o banquete – como entre os romanos. Inclusive o vinho bebido pelos garotos é o mesmo Falermo que Roberto Piva lera nos banquetes narrados nos epigramas

[391] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 69.
[392] Ibidem, p. 61.
[393] Ibidem, p. 62.
[394] Ibidem, p. 65.
[395] Ibidem, p. 91.

.

do poeta latino Marcial. Entre um gole e outro, um beijo e outro, discute-se Dante, assistem-se filmes, leem-se tratados ou recitam-se poemas. Um coquetel de prazeres alça o espírito à experiência corporal do universo – como veremos mais adiante nas orgias rituais.

De qualquer maneira, os orgasmos coletivos são essas sessões de sexo grupal na qual os objetivos do grupo são experimentados: de leituras à destruição do caráter. É uma espécie de ritual gozozo que guarda um significado mítico. Se o percurso de W. Reich começa com o estudo do caráter psicológico, como vimos, ele passa pela ênfase no corpo e finda com o cosmos. Trata-se da noção de "orgônio", presente nos rituais dos garotos quando, na floresta, experimentam uma "nova religião" imersa na "espuma Orgon"[396].

No mesmo *Função do Orgasmo*, W. Reich descreve como o desenvolvimento de seu estudo sobre o orgasmo redundou na descoberta de uma energia cósmica, presente desde o sol ao grão de areia, a qual chamou de "orgônio". É o mesmo "enigma do amor", mas agora não focado apenas na reprodução da vida humana (sexo), mas em sua interface com toda a vida orgânica.

Quando perguntado sobre as relações entre a "poesia e o sagrado", Roberto Piva responde que a "verdadeira poesia é epifânica", pois é uma "subversão do corpo" como a "luz orgônica azulada de Reich" ou o "erotismo sagrado"[397]. É interessante a associação: a poesia é sagrada porque corporal, mas especialmente sexual, como a luz orgônica. A apropriação de Piva do orgônio é de uma energia corporal potencializada no ato sexual que faz o corpo abrir-se a toda vibração do cosmos.

Com a "espuma Orgon", os garotos de *Coxas* se aproximam dos sentidos sagrados da orgia. Mas aqui também o sagrado corre com o sangue. Passemos primeiro às "crueldades cristalinas".

17.

3. Chianti tenuta di marsano

La boca e le parole
son l'arco e le saette che tu hai...

Canzone

[396] Ibidem, p. 64.
[397] ALMEIDA, Miguel. Epifanias do erotismo sagrado. (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1993/2009. p. 106.

.

Nicollò Machiavelli

Quando alguém atravessa a floresta cai o pano do 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
sombras da noite de lua iniciam uma nova religião.
a Boiúna & o Dragão de Rosquinhas atravessam o sistema
nervoso transformado em geléia viscosa refeita & carregada
de espuma Orgon deitando 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 Tiberius. Tigrana
agarrou a tesoura sagrada & começou com um menino de
olhos negros & profundos. Seus grãozinhos pularam fora &
foram imediatamente devorados por Ferfax, o gato-do-
mato que juntamente com a aranha tarântula Mortis
encomendaram uma grande bacia de Cauim & se
embebedaram[398]

O poema acima inicia o terceiro capítulo de *Coxas*, logo após a descrição do *club* Osso & Liberdade. Começa uma série de rituais arcaicos que crava os garotos num solo mítico.

O imaginário do início do poema traz uma passagem pela floresta crispada pelas rajadas do luar e as sombras da noite. Lembra a "floresta sombria" de Lawrence: a imersão no sagrado pulsando nos poros da carne; um paganismo corporal que nos coloca diante de uma sensualidade instintiva, com tons terríveis e destruidores. Para Lawrence, o profundo do ser é a vida instintiva e inconsciente, antípoda da consciência moral civilizada: "A alma do homem é uma vasta floresta sombria, repleta de vida selvagem"[399].

O termo "teatro" no poema de Piva lembra, inclusive, o ensaio de Vicente Ferreira da Silva sobre a "floresta sombria" de Lawrence: "Através da aferência inconsciente do nosso ser, mergulhamos na vida universal do cosmos e somos essa totalidade criadora. Para Lawrence, de modo semelhante, o nosso ser é um teatro de revelações das potências morfogenéticas da vida ou dos deuses"[400]. Para Vicente, a floresta sombria é símbolo do homem entregue a forças cósmicas para além do humanismo. Torna-se esse "teatro de

---

[398] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 64.
[399] LAWRENCE, D.H. Benjamin Franklin. Em: _____. **Estudos sobre a literatura clássica Americana**. (Heloisa Jahn, trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 24.
[400] SILVA, Vicente Ferreira. D.H. Lawrence: uma floresta sombria. **Agulha**: Revista de Cultura. Disponível em: http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.br/2014/11/vicente-ferreira-da-silva-d-h-lawrence.html. Acesso em: 09 out. 2014.

.

revelações" que, no mesmo texto, é colocado na esteira erótica: "A religião não é uma erótica sublimada, mas, pelo contrário, o Eros é que é a vivência religiosa contraída a uma expressão puramente sexual"[401].

O poema traz o imaginário do pano que cai ao atravessar essa floresta, na qual começa a destruição em nome da Fruta da Paixão. Trata-se de um acesso ritual ao sagrado que fulgura de forma selvagem e erótica.

Mas a floresta talvez seja menção à "floresta sacrílega", de Jean Duprey – mencionado outras vezes em *Coxas* e que empresta o nome a um poema de *Ciclones*. Numa chave bastante similar à de Lawrence, a travessia da floresta é a penetração nas forças mágicas e selvagens: "as unhas viram fogo". Novamente imagens de devires selvagens recheados de atitudes agressivas. Mas toda a floresta se monstra mágica, permeada por correspondências fantásticas, com vaginas habitando o luar ou piranhas devorando as margens de um rio.

Em Lawrence, Duprey e Piva, a entrada na floresta é o devir selvagem, considerado o ingresso no universo sagrado para os povos arcaicos: universo em que o homem, o animal e os deuses são um só. Em *Iniciação, ritos e sociedade secretas*, obra de Mircea Eliade com a qual *Coxas* mantém um diálogo contínuo, descrevem-se os excessos nos rituais da tribo kwakiutl, nos quais os iniciados transformam-se em animais ferozes [*bête fauve*], desintegram sua personalidade e são tomados por um "furor homicida": "Se comportar como um animal feroz – como um lobo, um urso, um leopardo – é o sinal que cessou de ser homem, que encarna uma força religiosa superior, que se torna um deus"[402]. Ou seja, um "ser sobre-humano".

No poema de Piva não falta esse furor de "destruição", furor engendrado pela potência da paixão. Aqui se forja uma "nova religião": a paixão como disparadora da vivência sagrada e selvagem, com traços arcaicos bem evidentes.

O devir selvagem se monstra na imagem da Boiuna e do Dragão que trespassam o sistema nervoso, derretendo-o como geleia. Esse corpo dissolvido na força mítica o abre à vibração cósmica (orgônio). O mito da serpente é importante: seja a Boiúna, de Raul Bopp, ou a *Serpente Emplumada*, de Lawrence – esta última, a obra do poeta inglês preferida por Roberto Piva. Em ambos os livros, Cobra Norato ou Kate adentram numa jornada iniciática por terras ancestrais onde encontram o mundo imaginário e o universo

---

[401] Ibidem.
[402] ELIADE, Mircea. **Iniciation, rites, sociétés secretes:** naissances mystiques. Paris: Gallimard, 1959. p. 154.

.

mítico – simbolizados pela temida serpente. Lançados aos labirintos do inconsciente, é possível dizer que ambos os personagens têm na serpente o ingresso nessas fontes "primitivas" do ser.

O mito derretendo o corpo ou a figura da Boiúna atravessando o sistema nervoso compõem imagens de incorporação de entidades míticas. A inusitada epígrafe à *Canção* de Maquiavel traz à tona um gracioso garoto assemelhado a Ganimedes: "Se tivesse o arco e a asa / menino Júlio / Tu seria o Deus qual cada homem / A boca e a palavra / São o arco e a flecha que tu tem"[403].

E o poema erótico em torno do menino Júlio, reveste-lhe com a cabeleira de Apolo ou os olhos da Medusa, salientando as belezas de sua boca ou cílios. Com o arco e a flecha, talvez de um cupido, o menino os ostenta encantadores como órgãos sexuais. Esse menino solar, que ganha asas na lira do poeta, contrasta com os dez garotos do poema – mas, como eles, traz o corpo aberto às forças míticas.

Atravessado e liquefeito por esse poder arcaico e inconsciente, o poema descreve espécie de ritual de puberdade ambientado numa tal "tribo" arcaica. O "ritual sangrento" é conduzido por uma sacerdotisa nomeada Tigrana – uma referência similar à Onça Humana, numa animalidade feminina, talvez relacionada ao matriarcado. Trata-se de um ritual de "castração", cujo sentido simbólico pode ser tocado com as reflexões de Mircea Eliade sobre a "circuncisão".

Ainda em seu *Iniciação, ritos, sociedades secretas*, o historiador das religiões observa a intrínseca relação entre o sangue e o sexo nos rituais arcaicos. Os rituais de puberdade, por exemplo, apresentam a flagelação aos órgãos sexuais em escala "quase universal". No caso da circuncisão, a operação de molestar o pênis é denominada como destruição ou morte do órgão ("A circuncisão simboliza a destruição dos órgãos genitais..."[404]). A castração impingida aos adolescentes é espécie de morte ritual, a partir da qual se descobre um "novo modo de existir", relacionado à experiência da sexualidade – daí ser um rito de puberdade. Eliade salienta o quanto coincidem a sexualidade e a descoberta do sagrado. Após a circuncisão, há uma "grande liberdade sexual", como exaltação da fertilidade.

Mircea Eliade menciona, ainda, a força do sangue fresco como símbolo vivo da "força e fecundidade", num episódio de "mutilação genital". Observa como o necessário

---

[403] MAQUIAVEL, Nicolau. **Canzone**. Em: MAQUIAVEL, Nicolau. Passigli, Borghi e compagni, 1831. pp. 544-5.
[404] ELIADE, Mircea. **Iniciation, rites, sociétés secretes**, op. cit, p. 64.

.

derramamento de sangue vem sempre vinculado à ideia de regeneração, de renovação e de aquisição de novos sentidos. Por conta dessa simbologia arcaica, o historiador rejeita a repreensão ao "aspecto aberrante" dessas "mutilações ou torturas iniciáticas"[405].

Por fim, entre os australianos, Eliade notou a presença de mutilações como forma ritual de transformar os jovens em andróginos. A retirada de partes do pênis ou da vagina simbolizaria o ingresso numa condição indiferenciada primordial, em que as fronteiras entre masculino e feminino são abolidas por uma forma completa e total – inscrevendo na carne a totalidade do cosmos.

Através dessa crueldade cristalina imaginada num ritual sangrento de castração de garotos, Roberto Piva pode estar associando a mutilação à força de regeneração da sexualidade ou à androgenia ritual – não se pode inferir com exatidão. A presença de uma sacerdotisa num ritual de castração remete, também, às famosas mutilações dos eunucos servidores da Grande Mãe pagã, deusa Cibele – ou mesmo dos eunucos preceptores de Heliogábalo, dos quais Artaud fala da castração.

O fato é que o ritual sangrento homenageia o imperador romano Tibério, tomado por "deus". A grafia latina do nome deixa os rastros dos diversos estudos sobre os romanos feitos por Roberto Piva neste período – pois era frequente se remeter a documentos em italiano ou mesmo em latim. Sabe-se que, no início da década de 1980, o poeta tencionava publicar material sobre o imperador Nero. *Coxas* está repleta de menções à cultura romana, especialmente a seus vinhos – como o Falermo e o "chianti tenuta di marsano", que nomeia o poema. Contudo, porque Tibério?

A vida desse imperador está cercada por dois elementos reincidentes em *Coxas*: primeiro, a atividade guerreira aguerrida e vitoriosa; segundo, as perversões sexuais que cercam o final de sua vida. *Calígula*[406], filme de Tinto Brass que causou polêmica naquele mesmo ano de 1979, retrata Tibério retirado em seu harém, cercado das mais auspiciosas invenções eróticas que incluíam estranhos velocípedes masturbatórios e um lago em que nadavam crianças nuas. Calígula, sucessor de Tibério, teria sido influenciado pelas condutas sexuais deste último, dando continuidade a esses rituais orgiásticos.

Tigrana castra um primeiro garoto e seus grãozinhos são devorados por um tal gato-do-mato Ferfax, em conluio com uma tarântula nomeada Mortis. São personagens criados por Roberto Piva, cuja nomeação com sotaque estrangeiro bem lembra

---

[405] Ibidem, p. 73.
[406] BRASS, Tinto. **Calígula**. Europa filmes: 1979, NTSC, 155 min.

.

personagens das histórias em quadrinhos. Numa associação inusitada, esses dois seres em devires animais se embebedam com a típica bebida das tribos brasileiras (Cauim).

O imaginário deste poema dá outra dimensão às experiências sexuais do *club*, pois vão aprofundando uma raiz orgiástica e ancestral – que ficará ainda mais clara em seus rituais de androgenização. Os garotos que transavam lendo poemas e tratados científicos sobre esquizofrenia, numa postura próxima às orgias filosóficas de Sade, mudam as referências e passam a dialogar com rituais arcaicos.

Pela atmosfera mágica da floresta, os devires selvagens do corpo dissolvidos por entidades míticas e mergulhados no cosmos, o ritual retrata a dissolução do indivíduo na tal "totalidade criadora" mencionada por Vicente Ferreira da Silva. O portal de acesso a esse mundo mágico é a postura cruel que envolve sempre uma feição sexual.

No mais, esse mesmo imaginário opera com associações inusitadas entre realidades das mais estranhas. O poema começa por evocar em epígrafe a canção erômana de Maquiavel, sucedida por uma travessia pela floresta sombria, com traços de Dante, Lawrence, e Duprey. Nessa floresta, adentra-se em universo mágico típico do animismo ancestral, onde se encontra a mítica serpente Boiúna, sabe-se lá se com feições de Raul Bopp ou de Lawrence. Nesta floresta, um ritual conduzido por figura aparentemente ligada ao matriarcado, conduz castrações com traços das leituras de Mircea Eliade sobre os ritos de iniciação. São rituais em homenagem ao imperador romano Tibério, tido como deus, do qual participam personagens fantásticas fronteiriças de HQs que, como se não bastasse, embebedam-se com bebida tipicamente indígena. Em poema publicado no ano de 1979, na Revista *Singular & Plural*, denominado "A política poética", o próprio Roberto Piva nomeia da seguinte maneira essa forma de criação: "liquidificador poético simultâneo Reverdy + Fourier + Oswald + Soffici + Cravan + personagens do sítio do Picapau Amarelo + Peret + Murilo Mendes + Artaud + Gregório de Matos + Raul Bopp...."[407]. Liquidificador é uma boa denominação, pois, ao mesmo tempo em que mistura todos os ingredientes num caos indiferenciado, torna-os fluídos a escorrer informes. Em outro poema do mesmo período, coincidente também com a fabulação de *Coxas*, Roberto Piva fala em "liquidificador antropofágico"[408] – lembrando que o sinal matemático e futurista da soma (+) está presente no Manifesto Antropófago. Eis a

[407] PIVA, Roberto. A política poética. **Singular & Plural**, n. 4, 1979, p. 76.
[408] PIVA, Roberto. Relatório prá ninguém fingir que esqueceu. **Singular & Plural**, n. 1, dezembro 1978, p. 87.

.

dentição selvagem do poeta, cujo tom arcaico é mesclado com o eletrodoméstico contemporâneo.

18. “volta a adorar os deuses semeadores de discórdias”. O texto que se segue ao ritual sangrento é “O manifesto de Lindo Olhar”. É o primeiro manifesto transcrito no livro, que também traz uma composição musical (“rock-balada: letra & música de Coxas Ardentes”). Essa é outra faceta formal importante em *Coxas*: não apenas embaralha poesia e prosa, mas acolhe as criações dos jovens protagonistas, ampliando os gêneros literários (com manifestos e composições musicais, por exemplo).

Porém, acompanhando ainda as características do *club* Osso & liberdade, vejamos o manifesto de seu “chefe”:

- O Manifesto de Lindo Olhar –

Múmia vadia
Deixa a pirâmide pegar fogo & ouça 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 frênesi na língua caótica dos deuses & peça
o abraço de Osiris deus da agricultura subdesenvolvida
Molha a alma no sangue da rebelião
volta a adorar os deuses semeadores de discórdias[409]

Deuses gregos, figuras folclóricas brasileiras, imperadores romanos, rituais xamânicos arcaicos e, agora, um passeio pela mitologia egípcia. É uma experiência erótica e polêmica com esses deuses.

É uma noite dominada por Anúbis, deus chacal senhor da morte. É uma noite em que a pirâmide pega fogo, inflamada pelo vinho e pela orgia. É o caminho erótico orgiástico da morte ritual do Faraó. É a força do verbo dos deuses, cuja língua caótica saliva o frenesi. Amor, morte, orgia, Anúbis e suas ataduras: são imagens presentes em *Piazzas*. Assim como sua rebeldia, na adoração desses deuses semeadores de discórdias. Em vários papiros compilados no que se denominou como *Livro dos mortos do antigo Egito* àquele que atravessa a “morte” é recomendado recitar uma série de fórmulas mágicas para alcançar a “Luz do Dia” – iluminação mística que permite percorrer a variedade das formas do devir. Há passagens como: “Minha Potência me segue,

[409] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 67.

.

acompanhada do Terror. Meus braços vigorosos semeiam o pânico (...) Todas as divindades têm medo de mim, pois sou imenso, meu poder é terrível!"[410]; "Eu sou Ra! Eu semeio o terror! (...) Desaparece, pois, Apopi, tu, inimigo de Ra! Tu querias atravessar as Regiões Orientais do Céu semeando a destruição entre trovões..."[411]; "Em verdade, minha presença na Região dos Mortos semeia o terror e o caos"[412]; "Eu sou o deus Sebek em todo o seu vigor violento e brutal"[413].

Nestas e em outras passagens fica clara a identificação do iniciado (aquele que atravessa a morte) com os deuses, em sua potência destrutiva e com feições guerreiras. Em outras palavras, a encarnação dos deuses é a força guerreira de semear o terror. De Osíris, mencionado no poema, diz-se: "Tua potência guerreira é, em verdade, temível! Toda a Terra treme diante de ti!"[414].

O manifesto de Lindo Olhar traz essa travessia pela noite e pela morte através do desregramento da orgia e do vinho. O iniciado morre no "pôr do sol", num novo nascimento em que adquire a força dos deuses ou das potências do devir. Assim, ao lado da feição mítica e erótica do *club*, há uma atuação política (já que se trata de um manifesto) que encarna a força guerreira dos deuses em sua potência de rebelião e discórdia. Eros e Éris.

No mais, o manifesto deixa clara a inspiração nas máximas de Oswald de Andrade ao andrógino ("Semearás ódios insubmissos lado a lado"). Seu *Escaravelho de Ouro*, como bem notou Chalmers[415], mantém forte diálogo com a mitologia egípcia, especialmente com o escaravelho mitológico 'queprér'.

19. Tamanduás flutuantes. No capítulo 3, "Entrega em profundidade" treme todo e tem alucinações: vê um "saci galopando um touro" e "tamanduás flutuantes" passeando na lua. Esses mesmos tamanduás flutuam no delírio de Roberto Piva ao emendar uma prosa poética de puro improviso, no final de sua entrevista à revista *Rolling Stones*, em 1972:

> O que nós estamos precisando agora é de uma música que ressuscite todos os nossos pesadelos, um grupo com a noção perfeita da cloaca primitiva, que varra da consciência nossos sonhos medíocres, que nos liberte dessa última hipnose chamada civilização. Um conjunto e uma

[410] **O LIVRO DOS MORTOS DO ANTIGO EGITO**. (Edith de Carvalho Negraes, trad.). São Paulo: Hemus, 1982. p. 37.
[411] Ibidem, p. 55.
[412] Ibidem, p. 89.
[413] Ibidem, p. 102.
[414] Ibidem, p. 234.
[415] CHALMERS, Vera Maria. Passagem do inferno. Em: ANDRADE, Oswald. **O Santeiro do Mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo, 1991. pp. 69-83.

.

> música que sejam um entrechoque de aços implacáveis, gritos nas cavernas da alma, gigante soluçante, anão em chamas, pedaço de sol na tribo, som perfurando a crosta dos sentidos, uivo de paz, guerra de amor no veludo da goela. Tamanduá Flutuante seria o nome ideal para este conjunto que faria nascer a Hora Cósmica, o Gavião Amarelo & o Lince da Montanha Sonora. O tempo está claro como uma gota d'água[416].

A reincidência desses tamanduás flutuantes deixa clara a ligação: no Capítulo 4 de Coxas, "Festival de Rock da Necessidade", Roberto Piva transpõe suas vivências do começo da década (ainda mais porque os personagens do livro são nomeados, tal como na entrevista, como "garotos semi-proletarizados" ou dos "subúrbios"). Roberto Piva – considerado por Ezequiel Neves um "superíndio branco, um cacique" – relata sua crença no "mundo e seus rituais sagrados". Da cloaca primitiva do xamã, o grupo de *rock* tribal fulminaria a civilização. Invadiria as ruas com garras de pantera, semeando a discórdia como deuses egípcios, como o cortejo alucinado de Dionísio aterrorizando a civilização grega.

"Festival de rock da necessidade" é um trecho de *Coxas* em que os personagens da narrativa participam de um show musical com feições rituais. Salta aos olhos, novamente, o tom biográfico da narrativa, similar às próprias vivências do poeta entre o final dos anos de 1960 e o início dos anos de 1970.

O poema em prosa começa da seguinte forma: "Flor obscena queimando os olhos das cobras com sua pasta fosforescente, abre caminho até estes cabeludos fodidos da vida com seus banjos de alucinação & a menina de olhos cor de laranja canta um rock pesado..."[417]. Assim, os garotos do *club* curtem a música em meio às fogueiras acesas e os pinheiros no que parece ser mais um ritual arcaico.

Para Roberto Piva, a juventude roqueira vivia a reaparição do espírito dionisíaco no mundo contemporâneo. No texto "Ligassom", o entusiasmado frequentador desses shows afirma: "O Ligassom, mais que noite de som, poderia ter sido uma verdadeira festa de Dionisus"[418]. Não é uma associação fortuita. Roberto Piva experimentava nessas orgias juvenis uma grande virada histórica, sob o signo de Dionísio:

---

[416] NEVES, Ezequiel. Roberto Piva: um paulistano desvairado. (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1972/2009. p. 27.
[417] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 68.
[418] PIVA, Roberto. Ligasom. Revista **Artes:**, São Paulo, Ano V, n. 24, 1970, p. 8.

.

A cidade sob o relâmpago

A música pop é internacional assim como a eletricidade. O suco instilado no cérebro pelo envolvimento eletrônico, provocou em todo o mundo novas vibrações cósmicas. Todo o detrito da velha consciência bidimensional, escorre pelo esgôto da raison, forma arrivista da caretice francêsa espalhada pelos quatro cantos do mundo. Isto fêz com que o ser humano limitasse a sua vida, sua aventura, para estar seguro de si. Afastar-se da maravilhosa loucura do universo (ou poliverso?) e negar o infinito que mora em nós. Estamos em plena corrente cósmica, novamente. Os astros indicam que o barco de nossa aventura mudou vertiginosamente de rumo. E que o dono do barco é Dionísio, deus da embriaguês, do amor e da morte, o deus do jôgo. E o formador informe, o próprio jôgo do mundo. A música pop além de música é um comportamento, uma filosofia, um estilo de vida. Numa noite mágica, Luiz e Jair, do Spectral Zoo, me disseram: "Tem muita gente aí morrendo de fome só para não cortar o cabelo". Mas o quê significa o cabelo? O quê tem de mais cortá-lo? Perguntam em côro os magnatas da caretice. O cabelo comprido, as roupas coloridas, os colares, representam as modificações de nosso corpo, como resposta ao ambiente eletrônico. São complementações dêsse ambiente. Isto para não falar do simbolismo mágico-erótico que os cabelos compridos representam. Mudando de rumo: O eterno retôrno de certos insights. Estou num pasto na Cantareira & escrevo enquanto as árvores estão sendo envolvidas pelo pólen lilás do crepúsculo & os morcêgos passam a 180 quilômetros por hora. A natureza flutua e rodopia ao som de Grand Funk & eu penso na epopeia do homem, da caverna à lua. Lembro de Tino & Franklin, baixista do Distorção Neurótica o primeiro, baterista do Made in Brazil o segundo. "Faces queimadas de amor & violência, onde o desejo ainda vai cantar" "Grande árvore da magia, daí sombra & paz a todos os baixistas & bateristas do Mundo!". Dizia eu: a música pop é o prenúncio do apocalipse ilimitado da nova saúde. O homem vai embarcar na exigência dionisíaca: vêr tôdas as coisas enfeitiçadas, livres dos rótulos, mais sôltas que os símbolos, em suma: o que Nietzsche chamou "o reino do milagre". Estamos no mundo para curtir. Tudo indica que a vida vai vencer esta parada. Uma tarde de inverno paulista, daquelas de céu azul sem nuvem, sol & roupas de lã, basta para religarmos à festa do mundo. Estamos em férias perpétuas, a luta pela via é premissa de nossa respiração. Nós somos um cosmo: turbulentos, sensuais & oráculos do furação" ROBERTO PIVA[419].

Contemplando um crepúsculo na Cantareira, ouvindo a banda Grand Funk Railroad & escrevendo com o caderninho na mão. A natureza rodopia com o som eletrônico. Sinergia das vibrações cósmicas arcaicas com a eletricidade contemporânea; da música pop com o espírito dionisíaco.

A relação da música pop com a vertiginosa mudança de rumo da cultura atualiza a famosa aposta do jovem Nietzsche: o reaparecimento do espírito dionisíaco no mundo

[419] PIVA, Roberto. A cidade sob o relâmpago. Revista **Artes:**, São Paulo, Ano VI, n. 28, 1971, p. 7.

.

contemporâneo, a partir da música de Richard Wagner – não é à toa que o capítulo 4 de *Coxas* finda exatamente com menção a Nietzsche e Wagner. Na figura de Dionísio, presente no *Postfácio* de *Piazzas*, vimos que as orgias dionisíacas invadiam o solo grego com o cortejo embriagado, urrando em festa, dançando extasiado. Ali eram suspensas as regras sociais, as divisões em classes e todos curtiam a mesma volúpia, em intensa licença sexual. Em Dionísio, o homem celebrava sua unidade com a natureza, a partir do despedaçamento de sua individualidade. O indivíduo como limite e medida, com toda sua civilidade e moral, evadia de si em devires animais e vegetais. Irrompe o selvagem onde antes havia o civilizado. O homem dissolvido no mundo enfeitiçado pela magia dionisíaca.

Essa força dionisíaca invadiu a Grécia apolínea, terra da arte da beleza e da exaltação da forma. Ali as duas divindades travaram seu combate: o selvagem e o civilizado; o divino e a beleza; a verdade e a aparência; o ilimitado da desmedida e o limite do indivíduo. Esse combate é o parto da tragédia grega. Nela, a força instintiva de Dionísio surge com a bela roupagem artística de Apolo. E o culto as belas formas da aparência serve agora como símbolo da verdade dionisíaca, da natureza como devir encantado. Para Nietzsche, é o espírito da música que torna o espectador grego capaz de se abrir ao reino do milagre dionisíaco. Nas palavras do filósofo:

> Ao espectador é feita, portanto, a exigência dionisíaca de que a ele tudo se represente sob encantamento, de que ele sempre veja mais do que o símbolo, de que o mundo inteiro visível da cena e da orquestra seja o *reino do milagre*. Onde, todavia, está o poder que o transporta à disposição de crer em milagre, por meio do qual ele vê tudo sob encantamento? Trata-se da *música*[420].

A tragédia grega padeceu com o surgimento do homem teórico, racional e moral. A união do belo-bom-justo-verdadeiro tornou o homem blindado ao contágio do êxtase. Aquele que dançava fora de si no cortejo dionisíaco agora está sentado passivamente em um auditório, ouvindo música de forma crítica e cerebral.

Voltemos a Piva. Eis o "reino do milagre" de que fala no fim do texto. O poeta celebra a música pop como a força que lança o homem de volta as correntes cósmicas, ao infinito (com a abertura das portas da percepção), ao mundo encantado de Dionísio. Lançar-se ao êxtase da música, ao livre jogo do amor. Sentir corporalmente toda

---

[420] NIETZSCHE, Friedrich W. **A visão dionisíaca de mundo.** Em: NIETZSCHE, Friedrich W. A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude. (Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1870/2005. p. 31.

.

experiência do mundo, sem a intromissão da razão que rotula, classifica e bloqueia a vivência espontânea. É arte irradiada na vida, como um modo de ser, muito distinta da neutralidade da arte burguesa posta como distração e entretenimento. Piva carrega a tinta contra os caretas, os cerebrais, os moralistas. Nas entrelinhas, Piva deixa clara a relação da música *pop* com o reaparecimento do espírito dionisíaco, retomando e atualizando a proposta de Nietzsche.

Mas, espera aí. A música pop em Piva vem sempre atrelada à eletricidade: a "sabedoria eletrônica". Hoje nos parece enfadonha essa relação, mas devemos lembrar que, nessa época, fazia-se passeatas contra a guitarra elétrica na música brasileira. A ênfase de Piva no "ambiente eletrônico" se atrela às modificações corporais dessa vibração, capaz de nos lançar às correntes cósmicas. Houve um poeta que exaltou a eletricidade como grande metáfora poética. Em Walt Whitman, o poeta do "corpo elétrico" (*body electric*), a eletricidade era uma bela analogia do fluxo constante das forças do universo que atravessavam os corpos. Na eletricidade, os limites sociais e individuais explodiam e davam espaço à fusão (*merge*) das pessoas. O corpo elétrico é o corpo difuso nos outros corpos, nas paisagens naturais, nas cores, no epicentro da vida. O toque e o sexo são os maiores símbolos dessa fusão elétrica dos corpos. E, assim, lançado ao fluxo do universo, o poeta é ele mesmo o cosmos, uma espécie de microssomo da potência da vida cósmica. Daí o conhecido cartão de visitas do poeta: "Walt Whitman, americano, um bronco, um cosmos, / Agitado corpulento e sensual . . . . comendo e bebendo e procriando"[421]. Roberto Piva finaliza com este intertexto, mas na terceira pessoa: os corpos elétricos dos roqueiros no curto-circuito de um novo momento histórico.

Naqueles tempos mais duros da ditadura militar, o poeta prefigura uma mudança social que viria não a partir de uma revolução política levada a cabo por instituições organizadas, mas em festas juvenis. Novamente, a mudança vertiginosa nos rumos da história vincula o político ao erótico e ao mítico.

A saga da sociedade secreta findará a seguir, como anunciada no final deste mesmo capítulo 4. Coxas Ardentes assalta a narrativa e perfaz uma série de assassinatos rituais que viram *Coxas* de cabeça para baixo. Antes, porém, passeemos por outros garotos selvagens, com os quais os personagens de *Coxas* mantêm muitas semelhanças.

---

[421] WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**, op. cit. p. 77.

.

20. *The wild boys: a book of the dead* (Garotos selvagens: um livro dos mortos), publicado em 1971, por William Burroughs, é o principal diálogo literário de *Coxas*[422].

Os Garotos Selvagens também foi obra escrita em forte contexto repressivo, antevendo as criativas resistências juvenis. Desde a primeira página, que também descreve a violência contra um jovem homossexual em um espaço elevado da cidade, Burroughs exacerba a violência gratuita e repentina que atravessa os corpos. Por ali também todos queriam nadar em sangue, pois a agressividade pungente parte de agentes oficiais e abunda nos atos dos próprios jovens. O tratamento caricato e grotesco dos personagens, salientando seus traços abomináveis, também é similar a *Coxas*. Trata-se de uma imaginação delirante que impõe um universo fantasmático, como forma de driblar a captura dos acontecimentos por uma linguagem já codificada e tida por real.

É imaginação com alto teor erótico. Burroughs, como Piva, lança luz sobre grupo de garotos marginais que se movem nos interstícios da sociedade. Os garotos selvagens experimentam relações sexuais entre homens, às quais não faltam uma animalidade feroz. Como vimos em *Coxas*, *Wild Boys* também dialoga com a obra de W. Reich e o potencial orgástico, como estratégia de enfrentamento revolucionário do contexto repressivo. Em semelhança com os traços animalescos dos integrantes do *club* Osso & Liberdade (garras de leopardo, nomeação animal como Onça Humana, etc), os garotos selvagens entram em devires animais e se transfiguram em seres híbridos, inspirados nos deuses egípcios (garoto-lobo, garoto-gato, garoto-cobra).

Da mitologia egípcia, Burroughs empresta outra simbologia: o subtítulo do livro (*um livro dos mortos*). Como os rituais de *Coxas*, a passagem pelo contexto repressivo, semelhante à passagem pelo reino dos mortos, é parte necessária de um processo mágico de renovação da vida. Como em rituais arcaicos, o sangue escorre como fertilização da vida e florescimento de suas novas possibilidades. É a morte ritual da velha sociedade burguesa, morte na ponta da navalha de jovens com ações cruéis que refletem a violência da época. Os *wild boys*, estes *Billys the kids* contemporâneos, exemplificam formas de resistência contracultural – em crítica, inclusive, aos movimentos juvenis daquele ano de 1968, com toda sua carga institucional. Os jovens de Burroughs apostam em levantes espontâneos (tumultos, motins), táticas violentas repentinas (como a *Blitzkrieg* dos personagens de *Coxas*) e assassinatos de autoridades. É a política da destruição:

---

[422] Durante a banca examinadora dessa Tese, Claudio Willer observou diálogo de *Coxas* com Cobra (1972), de Severo Sarduy, e Fabio Weintraub notou semelhanças com Quampérius (1977), de Chacal.

.

> Nós queremos marchar contra a máquina policial em todos os lugares. Nós queremos destruir a máquina policial e todos os seus registros. Nós queremos destruir todos os sistemas verbais dogmáticos. Nós queremos erradicar até as raízes a unidade familiar e sua expansão cancerosa dentro das tribos, países e nações. Nós não queremos mais ouvir a conversa da família, a conversa da mãe, a conversa do pai, a conversa do policial, a conversa do padre, a conversa do país ou a conversa do partido. Nós já ouvimos besteiras o suficiente.[423]

Tais palavras de desordem cabem bem ao que vimos até aqui de *Coxas*. O *beat* traz as cenas de *Wild Boys* acompanhadas por câmera como grande olho panóptico vigiando e controlando os corpos. De forma similar, Roberto Piva denuncia o uso da linguagem relatorial como forma de disciplinamento e punição. Ambos apostam na poesia como forma de burlar os "sistemas verbais dogmáticos".

O final de *Wild Boys* retrata os garotos abrindo uma brecha no "filme-realidade", e combatendo com violência e sexo todo o controle linguístico-ideológico responsável pela reprodução da sociedade. O mote de Burroughs e seu motim é assaltar o "estúdio realidade", ou seja, criar novas fantasias e novas mitologias arraigadas em um novo modo de se viver. São fantasias, mitos e grupos que não se deixam instituir e cristalizar (o que facilitaria sua codificação e destruição), mas estão em constante metamorfose. Prenhe de mitos, a poesia de *Coxas* tem um potencial igualmente incontrolado e incontrolável. *The Wild Boys*: *a book of the dead* e *Coxas* são armas: a fantasia alucinada a criar novos modos de ser em constante devir criativo.

As semelhanças entre *Coxas* e esta obra de Burroughs dariam uma pesquisa de fôlego. Por ora, as analogias aqui descritas dão conta do intenso diálogo de Roberto Piva: na via delirante, na pansexualidade, na subversão da linguagem, na aposta em uma juventude violenta e gozoza.

Porém, enquanto os *wild boys* criam mudanças ininterruptas, os garotos de Piva parecem se fixar num coletivo repleto de regras (o *club*). Daí a importância de acompanharmos o desfecho da narrativa, em que a sociedade secreta é morta no mesmo ato ritual que finda o mito – e renova a história.

21. Coxas Ardentes e o Agente Cartesiano. Ao final do quarto capítulo começa a saga de Coxas Ardentes, que assalta a narrativa com uma série de assassinatos:

---

[423] BURROUGHS, Willian S. **The wild boys:** a book of the dead. New York: Grove Press, 1971/1992. p. 139-140.

.

> 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[424]

O Agente Cartesiano é o policiamento racional da linguagem. A necessidade de uma linguagem referencial, organizada de forma linear em frases com significado unívoco. A linguagem convencional. Daí "tremer" com a linguagem assaltada pelo delírio poético, a dispor os dados da realidade e da gramática a seu bel prazer. A figura cartesiana, por conseguinte, também traz os traços do filósofo francês em sua desconfiança dos sentidos e de toda sensualidade – no oposto da influência dos materialistas franceses do século XVIII em Piva, como veremos. Descartes é tomado como refutação do corpo em prol da abstração da alma. Ou ainda, na elaboração de uma linguagem conceitual descolada do corpo e da sensação – da vida, enfim. O corpo em gozo a verter sua série de associações inusitadas (pois as palavras também fazem amor) é a resistência da linguagem poética contra o policiamento vocabular.

Mas o tal "Cartesiano" é também um "agente" policial que parece infiltrado numa festa juvenil. Está ali para registrar (numa linguagem cartesiana, descritiva e "neutra") os comportamentos subversivos, tendo em vista sua captura e correção. Novamente aqui o policiamento da linguagem e do comportamento – a "máquina policial" junto aos "sistemas verbais dogmáticos", para usar termos de Burroughs. Contudo, o "agente" se aproxima de Coxas Ardentes por estar seduzido pelo adolescente – aqui mais uma evidência do apetite sexual pungente nos agentes repressores.

Assim, o assassinato do "Agente Cartesiano" é a morte ritual da linguagem convencional, do desprezo pela sensação e da repressão à sexualidade. Se refuta uma linguagem e um comportamento presos à ditadura da tal "realidade". Coxas ardentes "só terá descanso quando estiver nos braços do Andrógino Antropocósmico"[425]. Do assassinato do policiamento da vida pelo delírio poético se chega ao mito.

---

[424] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 70.
[425] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 71.

.

22. Andrógino Antropocósmico. O capítulo quinto, "O Andrógino Antropocósmico" revela uma última faceta do *club*: rituais orgiásticos de androgenização. Neles, essa tensão entre mito e realidade, delírio da poesia e convenção da prosa, corpo e alma encontram um primeiro desfecho. Vejamos parte do poema:

> 5 – O ANDRÓGINO ANTROPOCÓSMICO
>
> "A l'androgyne primordial,
> surtout à l'androgyne sphèrique
> décrit par Platon,
> correspondent, sur le plan
> cosmique, l' Oeuf cosmogonique
> ou le Géant anthropocosmique
> primordial".
>
> *Mésphistophélès et l'Androgyne*
> *Mircea Eliade*
>
> [...]
>
> O Andrógino Antropocósmico era como um menino na beira de um lago. Atira pedra faz xixi & pede peixinho. Ele atravessa as florestas durante a noite & ronda as cidades brasileiras fazendo os adolescentes se contorcerem em seus morenos travesseiros.[426]

Afinal, o que é esse tal de Andrógino Antropocósmico?

Na epígrafe do poema, Roberto Piva lança mão da obra de Mircea Eliade, intitulada *Méphistophélès et l'androgyne*, que merece um exame mais detido. No prefácio da obra, Eliade fala da importância do contato com os povos "arcaicos" na renovação da vida ocidental – especialmente visível na influência da arte considerada "primitiva" nas mudanças da "arte europeia". Observa o quanto essas "modalidades arcaicas da vida" e sua energia espiritual se assemelham ao inconsistente e sua força de assombrar a "consciência ocidental". Por fim, ainda no prefácio, o historiador ressalta a necessidade de experimentar essa pulsação arcaica/inconsciente sem reduzi-la à história ocidental e sua consciência crítica.

Essa tensão entre arcaico e moderno, ocidental e "primitivo", inconsciente e consciente, irá se aprofundar no decorrer da obra, especialmente em experiências arcaicas de eclosão do sagrado como uma realidade última de todas as coisas. É o tema da "coincidentia oppositorum" ou "mistério da totalidade": um instante mágico em que as

[426] Ibidem, p. 73.

.

contradições (subjetivo-objetivo, passado-presente-futuro, etc) cessam de existir e se mergulha na totalidade da vida. Uma das expressões dessa totalidade é o Mito do Andrógino.

No trecho intitulado "A totalidade primordial", o historiador comenta o quanto o andrógino remete à cosmogonia, especialmente à existência de um caos pré-cosmogônico: totalidade pulsante anterior à multiplicidade das formas. Porém, além da formação do cosmos (a partir da cisão de uma totalidade), o andrógino simboliza também a própria formação do homem (pois o ancestral andrógino continha ambos os gêneros, masculino e feminino). Ou seja, há uma "semelhança estrutural entre o mito do Andrógino Primordial, o Ancestral da Humanidade e os mitos cosmogônicos"[427]. É a famosa imagem do andrógino em Platão, como ancestral mítico bissexuado e com forma esférica (signo da perfeição e totalidade) – forma presente também em mitos do "Ovo cosmogônico". É também a experiência de Adão como primeiro andrógino e homem perfeito – como vimos no adamismo de Piva em *Piazzas*. Nesse andrógino, tem-se a "bissexualidade universal, consequência necessária da bissexualidade divina, como modelo e princípio de toda existência"[428].

Dessa semelhança advém a denominação antropocósmico: início da cosmologia e da vida humana. É essa semelhança destacada por Eliade na passagem da epígrafe de Roberto Piva: "Ao andrógino primordial, sobretudo ao andrógino esférico descrito por Platão, correspondem, no plano cósmico, o Ovo cosmogônico ou o Gigante antropocósmico primordial"[429]. Após a frase, Eliade observa que são todas formas de compreensão da criação por meio do Caos (como massa compacta e homogênea ou totalidade perfeita).

A totalidade do andrógino é experimentada em rituais de androgenização. Na dinâmica entre o sagrado e o profano, típica de Eliade, o andrógino é alcançado numa espécie de lapso da vida cotidiana: uma "perspectiva transcendental e intemporal" distinta da "experiência imediata do homem, em sua existência concreta, histórica"[430]. Como *coincidentia opositorum*, o andrógino exige a superação da individualidade particular e o mergulho no fluxo da vida; como *il elo tempore*, remete ao instante intemporal da eternidade. Em ambos os casos, o iniciado só adentra no mistério da totalidade ao superar

---

[427] ELIADE, Mircea. **Méphistophélès et l'androgyne.** Paris: Gallimard, 1962. p. 165.
[428] Ibidem, p. 155.
[429] Ibidem, p. 166.
[430] Ibidem, p. 135.

.

as contingências imediatas de seu contexto histórico específico. Em outra ocasião, Eliade utiliza a expressão "trans-história na história"[431]. São rituais que ocorrem a partir do contexto histórico no qual se desenvolvem, mas apenas na medida em que permitem suspendê-lo. Essa ruptura entre sagrado e profano (ou história e mito) é tão profunda em algumas culturas que o historiador chega a falar que a Índia carece de uma tal "consciência histórica". Naquela cultura, a vivência do transcendente é tão intensa que se recusam os condicionamentos do que chamamos de "história do homem"[432].

A dinâmica entre o ritual e o cotidiano, o sagrado e o profano, o mito e a história é salientada, ainda, na seguinte passagem:

> ...se trata, em suma, de sair de si-mesmo, de transcender sua situação particular, fortemente historicizada, e de recuperar uma situação original, trans-humana e trans-histórica já que precede a constituição da sociedade humana; uma situação paradoxal, impossível de manter na duração profana, no tempo histórico, mas que importa reintegrar periodicamente, afim de restaurar, mesmo no espaço de um instante, a plenitude inicial, a fonte não cortada de sacralidade e de poder[433].

É exatamente um ritual histórico e por ela condicionado que pretende mergulhar num "estado primordial" ("antes do Tempo, antes da História"). Essa é a característica fundamental da orgia que contém a morfologia de diversos outros rituais. Nesse plano orgiástico, podemos entender as diversas experiências eróticas coletivas dos garotos do *club* Osso & Liberdade. Em primeiro lugar, os comportamentos subversivos dos jovens guardam semelhanças com esse estado para além do bem e do mal, no qual todas as regras são abolidas.

> O desregramento moral, a violação de todas as interdições a coincidência de todos os contrários não têm outra intenção que não seja a dissolução do mundo – cuja imagem é a comunidade – e a restauração de *illud tempus* primordial, que é, evidentemente, o momento mítico do *começo* (caos) e do *fim* (dilúvio ou *ekpyrôsis*, apocalipse)[434].

Mesmo a forma humana, como instituição cosmogônica, é abolida nessa mescla informe de todas as espécies posteriores. Daí os devires selvagens dos garotos e essa união entre o divino e o selvagem. Muitos dos comportamentos agressivos e violentos dos

---

[431] ELIADE, Mircea. **Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase**. 2 ed. Paris: Payot, 1968. p. 12.
[432] ELIADE, Mircea. **Méphistophélès et l'androgyne**, op. cit, p. 139.
[433] Ibidem, p. 163-4.
[434] ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. (Fernando Tomaz e Natália Nunes, trad.) São Paulo: Martins Fontes, 1949/1993. p. 324.

.

garotos podem ser associados a essa mística selvagem. Ao comentar as bacantes, por exemplo – as mesmas que Piva associa aos garotos –, Eliade comenta: "Destruir o comportamento normal, é, em suma, passar da condição cotidiana, regulada pela força das instituições, a um estado de 'espontaneidade' e de frenesi que torna possível uma participação mais intensa junto às forças mágico-religiosas"[435]. É neste estado primordial que as bacantes desfilavam todas suas "exibições obscenas" e insultos a toda cultura patriarcal.

Mas os garotos de *Coxas* experimentam especialmente o elemento erótico da orgia, pois os rituais de androgenização contém necessariamente essa união dos dois gêneros. Eliade destaca duas formas de rituais de androgenização: "ritos de androgenização simbólica", nos quais a conquista do andrógino se dá no plano do símbolo; e rituais em que a androgenização ocorre pela experiência carnal da bissexualidade. É a "androgenização ritual do tipo xamânica", como forma às vezes "aberrante" e "desesperada" de chegar "por meios concretos, fisiológicos, a uma totalidade paradoxal do ser humano"[436]. Os garotos de *Coxas* praticam orgias nesse último sentido ritual.

Eliade descreve uma série de rituais de androgenização desse tipo xamânico: desde homens se vestindo de mulheres a culturas nas quais a relação homossexual é fundamental para o iniciado experimentar a união dos dois sexos. É uma forma de experimentar no corpo a unidade divina. É esse andrógino que Coxas Ardentes deseja abraçar.

Ao comentar sobre o mito e a história, em citação acima, Eliade fala da importância de se retomar periodicamente esses rituais como forma de lidar com toda essa força que movimentou a criação do cosmos. O historiador menciona a estreita relação entre "sacralidade e poder". Ou seja, uma vez fazendo o retorno ao andrógino como fonte da criação da vida, mergulha-se em um "reservatório ilimitado de poder", do qual se sai fortalecido e regenerado. Não à toa, a orgia é, primordialmente, um ritual de fertilização agrícola: cumpre o ciclo de fertilização da terra e nascimento renovado da vida. É a passagem pela floresta e pela noite da qual se renasce como criança (aqui em associação com as imagens do andrógino no poema):

> O homem regressa provisoriamente ao estado amorfo, noturno, do caos, para poder renascer com mais vigor na sua forma diurna. A orgia, da

[435] ELIADE, Mircea. **Iniciation, rites, sociétés secretes**, op. cit, p. 174.
[436] ELIADE, Mircea. **Méphistophélès et l'androgyne**, op. cit, p. 169.

.

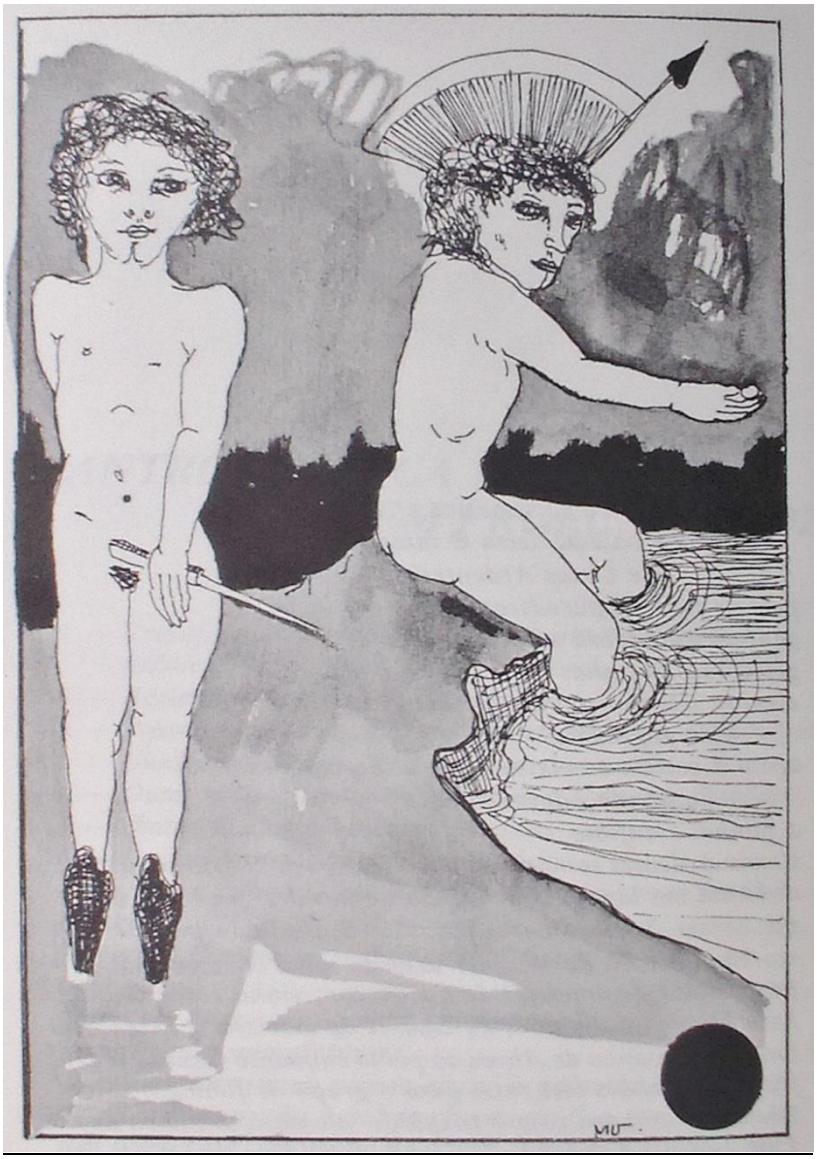
> mesma forma que a imersão na água, anula a criação, mas regenera-a ao mesmo tempo; identificando-se com a totalidade não diferenciada, pré-cósmica, o homem espera voltar a si restaurado e regenerado, numa palavra, um 'homem novo'[437].

O mito criado por Roberto Piva ambienta o andrógino em solo indígena – como bem retrata a ilustração de Maty Vitart. Aparece como "menino" na "floresta", brincando displicentemente – tal como saci ou curupira. Durante a noite, porém, vai à cidade para assaltar os sonhos dos adolescentes. Numa aparição erótica, o andrógino faz os adolescentes se contorcerem, assaltando-os o sono. Talvez, à noite e em sonho, o andrógino conduza os garotos a essa vivência amorfa do caos, da qual se acorda renascido.

O menino andrógino, tal como Roberto Piva e seu personagem Coxas Ardentes, parecem fazer esse convite orgiástico: atravessar a morte pela imersão num caos indiferenciado, noturno e onírico, para acordar renascido como criança arcaica a brincar na floresta.

[437] ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**, op. cit, p. 292.

.



Maty Vitart, ilustração ao poema “O andrógino Antropocósmico”.

Ora, nesse contexto de ditadura em que todos nadavam em sangue, numa confusão caótica, Roberto Piva sinalizaria por uma travessia pela morte como signo de renovação? *Coxas Ardentes*, ao abraçar o andrógino, estaria aumentando sua potência não apenas para renovar a si próprio, mas também à vida de seu tempo?

23. Morte do mito. Coxas Ardentes anuncia o abraço do andrógino antropocósmico. Neste personagem, cujo nome coincide com o título da obra, adentra-se novamente em um ritual de androgenização e supressão do tempo histórico. Ruptura com a história e experiência do mito. Mas Coxas Ardentes promove também o movimento inverso: a ruptura do mito e a experiência da história. Após a passagem transcrita do andrógino, lê-se:

.

> Eu gostaria de fazer a História disse Coxas Ardentes a Pólen
> que 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.
> Coxas Ardentes era uma rajada de metranca erótica.[438]

Após a travessia pela "floresta sacrílega" – aqui indubitavelmente uma referência à obra homônima de Jean-Pierre Duprey – e o êxtase luminoso (ou após a experiência de androgenização), Coxas Ardentes deseja assassinar o mito. Matar o mito, não mais num instante intemporal, mas "aqui & agora". Matar o mito para "fazer a História" – com maiúscula, ou seja, a História do homem.

O trecho de Eliade presente na epígrafe do poema é complementado da seguinte forma: o ritual de androgenização começa com o caos intemporal e termina com a retomada renovada do tempo profano. Esse ato instituidor da história é dado por ação sacrificial: seja pela secção do Ovo Primordial ou pelo esquartejamento do Gigante. Trata-se de promover a "fragmentação da massa unitária"[439]. Ou seja, com o andrógino, se vai do cosmos ao caos; com o sacrifício do andrógino se vai do caos ao cosmos. Em outras palavras, a morte do andrógino perfaz o percurso cosmogônico de formação de tudo o que há.

A morte do Andrógino Antropocósmico pode ser compreendida também a partir da análise de Eliane de Moraes sobre o papel do sacrifício na obra de Georges Bataille. Para o libertino francês, a arte assume o papel da religião em "ritos sacrificiais", em cujos atos cruéis o homem revela a morte como o próprio devir da vida. Em outras palavras, os dilaceramentos do corpo humano e de seus mitos (ou seja, a destruição de todas as figuras sólidas da modernidade) é um ato de transgressão que permite conciliar o contraditório: vida e morte, sagrado e profano; e, no nosso caso, mito e história. A violência do sacrifício inaugura um jogo de metamorfoses calcado na instabilidade e na transitoriedade das formas humanas e das formações sociais. Essa interface entre "erótica, política e estética" – e mítica, acrescentaria –, é uma forma de o homem lidar magicamente com o contexto violento e os "horrores múltiplos que compõem o quadro da existência"[440]. Ao nadar no mar de sangue e praticar toda série de assassinatos, Coxas Ardentes entorna o sangue

---

[438] PIVA, Roberto. **Coxas,** op. cit, p. 74.
[439] ELIADE, Mircea. **Méphistophélès et l'androgyne**, op. cit, p. 166
[440] MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**, op. cit, p. 216.

.

como este jogo com a morte. Como o jogo de metamorfoses a destruir os ídolos da modernidade (por escancarar sua fugacidade) e lançar-se no devir da vida. É de se pensar quanto essa crueldade concreta exposta em *Coxas* não destoa do tom mais etéreo de *Piazzas*, pois, assim, Roberto Piva acompanharia George Bataille em uma de suas críticas ao surrealismo: não basta compor imagens poética a partir da aproximação de realidades distantes, mas "reconhecer as formas concretas que expressam as grandes angústias do homem e os grandes transtornos da humanidade"[441].

O assassinato do andrógino é a instituição da história humana, em vários sentidos. Primeiro porque apenas a partir da cisão da unidade há tempo, sensibilidade, vida. Segundo porque, como vimos, somente a partir daí há o humano e suas instituições. A passagem acima é clara: o vínculo cósmico com a totalidade do andrógino dá lugar à aspiração contratual de casamento.

Acompanhemos o restante do poema, no que parece ser uma fala de Coxas Ardentes a Pólen:

Momento algum você terá
    o momento
eu alimento os deuses
    com pedras & queijadinhas
antes de mim o dilúvio
    depois de mim a vidraça e a pedra-pomes
    você mordisca meu
    pescoço exposto
    no mato espesso
você me ama neste
    chão agreste
antes & depois dos clubes
    fechados onde Hegel entrou
farejou plantou & saiu
    com novos cometas
    dementes & fluídicos
    o leitor é um
        puto
    o leitor quer dar
        & tem medo
    o leitor é um hipócrita
        irmão de Baudelaire[442]

Coxas Ardentes toma a palavra e fala com Pólen – evocado pelo pronome "você". No desenrolar dos versos, contudo, não se sabe ao certo se é ainda a fala de Coxas

[441] Ibidem, p. 217.
[442] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 74-5.

.

Ardentes ou aquela do poeta-narrador. Parece haver uma permutabilidade entre as figuras de Coxas Ardentes/poeta narrador e de seu interlocutor, Pólen/leitor. Essa confusão é fundamental, pois deixa em suspenso um fluxo em que o personagem se transmuta na figura histórica do poeta (Roberto Piva) e o interlocutor (Pólen) se transfigura em nós próprios (leitor).

Aqui Coxas Ardentes-Roberto Piva dá um passo adiante. Não bastasse matar o mito e fazer história, rasga a página da ficção e desmascara o leitor. Ou seja, a ruptura da experiência mítica desenrola a quebra do acordo tácito da ficção – que pressupõe um escritor e um leitor, distanciados (ou unidos) pela narrativa. Em outras palavras, a ficção sugere o escritor e o leitor como presenças ausentes, que se abstêm de si mesmos para entrar no domínio fantasioso da literatura ou da experiência estética. Roberto Piva recusa esse distanciamento entre o lido e o vivido: quer ver o leitor não no êxtase da fantasia de quem lê obra erótica, mas no gozo corporal de quem a pratica.

Não bastasse subverter toda instituição social, o poeta subverte a convenção literária. E, mais, por dentro da literatura, pois é ao poema inicial de *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, que o poeta se reporta:

> Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada
> Não bordaram ainda com desenhos finos
> A trama vã de nossos míseros destinos,
> É que a nossa alma arriscou pouco ou quase nada
>
> Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais,
> Aos símios, escorpiões, abutres e panteras
> Aos monstros ululantes e às viscosas feras,
> No lodaçal de nossos vícios imortais,
>
> Um há mais feio, mais iníquo, mais imundo!
> Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito,
> Da Terra, por prazer, faria um só detrito
> E num bocejo imenso engoliria o mundo;
>
> É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,
> Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
> Tu conheces, leitor, o monstro delicado
> – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão![443]

[443] BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. (Ivan Junqueira, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1857/1985. p. 101.

.

Essa ousadia do Mal não falta a Roberto Piva – e a ela nos convida. O que nos separa dela é a instituição social da hipocrisia, tão comum já desde os tempos de Baudelaire. A hipocrisia das normas sociais que nos afastam de nossas reais paixões.

Voltemos ao texto. Coxas sugere matar o andrógino antropocósmico, mas o ato sacrificial não é descrito. A morte do mito fica explícita na fala de Coxas Ardentes/narrador poeta. Este se coloca numa postura de "alimentar os deuses" de maneira chistosa: é espécie de piada com o fazer poético criador de deuses e mitos, desde tempos imemoriais.

Também na passagem "Antes de mim o dilúvio / depois de mim a vidraça & a pedra-pomes", revela-se esse corte do "dilúvio" que, na mesma pegada mítica de *Piazzas*, é o signo do surgimento da vida humana tal como a conhecemos. É uma menção ao poema de abertura de *Iluminuras*, obra organizada a partir de poemas esparsos de Arthur Rimbaud. "Após o dilúvio" (*après le déluge*) emerge da atmosfera onírica e mágica com a qual se adentra no universo concreto. Nessa chave de leitura, Rimbaud descreve os momentos após o advento do sagrado em que a vida cotidiana retoma seu curso convencional. Após o dilúvio, as "pedras" (*pierres*) preciosas que haviam se mostrado, voltam a se enterrar. Parece o símbolo de uma revelação que desabrocha na eclosão do sagrado, em êxtase, mas se oculta quando retornamos à experiência histórica individual. Porém, após o dilúvio, o mundo parece adquirir outro brilho: "Da grande casa de vidraças ainda gotejantes as crianças de luto contemplavam as maravilhosas imagens"[444]. O luto, signo da morte que advém com o dilúvio, é de crianças, bem próximas ainda da inocência, que contemplam de vidraças ainda frescas, recém criadas, as tais imagens maravilhosas.

Guardadas as diferenças evidentes, Coxas Ardentes/poeta narrador também utiliza as imagens da pedra e da vidraça numa chave similar. Em *Chamanisme* é a pedra o exemplo que Eliade utiliza para falar de objetos cotidianos que mudam todo seu sentido com a eclosão do sagrado. A vidraça, esta espécie de anteparo da visão, tem significado ainda mais pungente na consolidação de um novo olhar sobre o mundo, ou seja, um mundo que se descortina sob estas lentes do mágico e ganha esses contornos maravilhosos.

Esse antes e depois é ressaltado por Coxas Ardentes ainda em outro momento: "antes & depois dos clubes fechados onde Hegel entrou farejou plantou & saiu com novos cometas dementes & fluídicos". Essa dinâmica temporal do sagrado e profano enfatiza

---

[444] RIMBAUD, Arthur. Iluminações. Em: RIMBAUD, Arthur. **Prosa Poética.** (Ivo Barroso, trad.) 2. ed. Rio de janeiro: Topbooks, 1873-5/2007. p. 203.

.

agora a iniciação em sociedades secretas. Antes e depois dos "clubes fechados", esfera da iniciação mágica que revive ritualmente a criação do cosmos simbolizada pelo dilúvio. O termo "clubes fechados" certamente se refere neste contexto ao *club* Osso & Liberdade (nomeado, exatamente, como "clube fechado", quando surge na narrativa).

Após o dilúvio (num plano cosmogônico), com a morte do Andrógino Antropocósmico (numa esfera de ancestralidade mística), depois do "clube fechado" (num horizonte coletivo), Coxas Ardentes faz história. É essa dinâmica entre sagrado e profano, mito e história, ficção e realidade, que Coxas vivencia – aqui *Coxas* tanto como a obra no geral quanto como um de seus personagens.

Essa dinâmica é reforçada pela presença do filósofo alemão Friedrich Hegel e sua possível participação na sociedade secreta da franco-maçonaria. Roberto Piva dá a entender que a iniciação mágica em sociedade fechada teria potencializado sua filosofia da história (pois "saiu com novos cometas"), assim como fortalecida a própria seita ("plantou").

De qualquer forma, *Coxas* faz história com suas "rajadas de metranca erótica" e com estes "novos cometas". Ou seja, faz história, mas como quem bebeu nas fontes originárias e delas saiu com a potência aumentada para fertilizar o mundo. É esse o convite de Roberto Piva: experimentar o plano mítico, iniciático e literário – ou seja, o próprio livro *Coxas* – como esse mergulho imaginário no universo poético, erótico e ficcional. Mas, não ficar apenas nessa experiência imaginária. Roberto Piva invoca para a vivência concreta e corporal, após esse mergulho mágico. Exige do leitor que transgrida, com o poeta, as convenções literárias e as convenções morais da sociedade. Ou seja, que caia na vida e a transforme!

24. Cazzo d'Oro. Aí começa um conjunto de poemas que destoa dos anteriores pelo abandono da narrativa – muito embora alguns personagens façam breves aparições. Esta quebra é bastante visível já no primeiro poema "6. Bar Cazzo d'Oro" ("Bar Caralho de Ouro"), no qual Roberto Piva faz questão de explicitar um local da cidade de São Paulo (Bar), no outono do ano de 1977, em meio a vivências pessoais. Não resta dúvida, o caráter referencial do poema rompe com uma estrutura ficcional, com características da prosa, e irrompe a poesia, bem ao modo de Piva: ligada à vida.

O poeta cai na vida – como havia nos convidado a fazer. O poeta faz história:

.

6 – BAR CAZZO D'ORO

> "... la physionomie n'est q'um
> assemblage de traits auxquels
> nous avous lié des idées..."
> *Condillac*

O adolescente estava sentado na mesinha com a maça encravada no meio. De l'assassinat considérée comme une des Beux-Arts.

Navios atravessavam sua cabeça-aquarius cabelos negros até os ombros sete braceletes em forma de nuvem no antebraço de marfim.

O relógio que bate as paixões delira.
Logos & Praxis. O adolescente sabe que os anjos estão mortos. Suas coxas latejam de tesão & calma. Girassol louco da manhã no Bar Cazzo D'Oro onde pequenas gotas de chuva servem de mundo ao 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 onde brincam garotos gulosos de pão com manteiga seus carrinhos de rolemã de sonho mais iconoclasta uma dose excessiva de lindos pés púberes com dedãozinhos encardidos. Ganimedes Antinous mais velozes que o sal do prazer crescendo na bolha do orgasmo mais fundo meus olhos dançam como serpentes fascinadas trovões anunciam uma chuva outonal sempre propiciadora de um suave Paul Desmond com seu sax-alto floreando em staccato meu apartamento com amantes folheando álbuns de Hieronimus Bosch & Paolo Uccello entre as almofadas de celebração paradisíaca mon petit moreno amante da penumbra olhos de onça consagrada corpo de caju sumarento escorrendo seu suco de verão Noite do Panamá eclipse dos anéis de Saturno na colcha mexicana momento do resgate força escorrida entre as coxas & sua boca cor de pitanga rosto onde um deus fez o ninho.[445]

A primeira edição de *Coxas* apresenta Roberto Piva como "Sociólogo & Professor" e finda com as seguintes referências: "Por influência dos poetas Gregos & Latinos, dos Materialistas Franceses do Século XVIII & do movimento antropofágico sempre confundiu liberdade com libertinagem". Se a poesia greco-latina e a antropofagia ficam claras em passagens anteriores, agora é a vez dos tais materialistas franceses, na figura de Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780). Na epígrafe, Roberto Piva dialoga com sua obra *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (Ensaio sobre a origem dos

[445] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 76-7.

.

conhecimentos humanos). Condillac, como muitos dos filósofos de seu tempo, debruçava-se sobre a origem do conhecimento ou, mais especialmente, a partir de que operações os homens formam seu entendimento sobre o mundo. Para o filósofo, tudo começa pela percepção ancorada nas sensações corporais. Ao refletirmos sobre tais sensações formamos uma série de "ideias" sobre o mundo. Além dessas ideias, Condillac destaca a possibilidade das percepções permanecerem vivas mesmo na ausência das situações que a desencadearam, por meio da "imaginação". A imaginação, no entanto, não apenas conserva a imagem de uma percepção, mas promove uma série de associações entre percepções e ideias – às vezes, das mais estranhas maneiras. Isto porque a imaginação permuta características de diversas situações vividas e cria até novas formas de experiência, à deriva das sensações. Como essa operação é considerada muito "contrária à verdade", Condillac enumera diversos "vícios da imaginação" que devem ser disciplinados na aspiração ao conhecimento verdadeiro. Sua preocupação recai, especialmente, sobre as ligações involuntárias que a imaginação opera entre realidades distintas, dando-lhes uma vivacidade muito forte, em meio a "raciocínios bizarros" que beiram o ridículo.

Neste contexto do ensaio, o filósofo lança mão de um exemplo sobre os vícios da imaginação que consta na epígrafe do poema de Roberto Piva. Condillac menciona o quanto nos relacionamos com algumas pessoas associando a elas certas impressões imaginárias dissociadas da percepção real. São fisionomias com seus traços que nos agradam ou desagradam em virtude de a elas associarmos uma série de ideias e sensações imaginárias: "pois a fisionomia não é senão o conjunto de traços aos quais ligamos às ideias, que não se revelam sem ser acompanhadas de agrado ou desgosto"[446].

É por essa tal "fisionomia" criada ao léu pela imaginação que determinada pessoa nos traz simpatia ou antipatia. O filósofo destaca o quanto "estas ligações influenciam infinitamente em nossa conduta". Nesse "vício da imaginação", em impregnar nossa percepção de associações estranhas, Condilac coloca a origem da "loucura". E o exemplo que menciona também nos é fundamental. O filósofo aponta casos nos quais leitores de romances são transportados pelas associações da imaginação a tal ponto que se confundem com os personagens ficcionais. Nesses casos, o leitor vive espécie de sonho acordado e toma o imaginário pelo real. É a loucura engendrada por romances perigosos escritos por "imaginações fortes e contagiosas": "Eles [escritores] são, por vezes, capazes

[446] CONDILLAC, Étienne Bonnot de. **Essai sur l'origine des connaissances humanines.** Paris: Armand Colin, 1714/1924. p. 53.

.

de transformar o cérebro de uma mulher, até fazê-la pensar que ela tem visões, que fala com anjos, ou mesmo que ela está no céu junto a eles”[447].

Por fim, ainda no que tange aos perigos da literatura no encadeamento dos vícios da imaginação, Condillac fala de pessoas com “cérebros frios”, pouco suscetíveis a esses delírios e que logo reconhecem suas loucuras como tais. Porém: “Em contraste, no cérebro em que há muito fogo e muita atividade, as impressões se afastam ou se renovam, e as loucuras se sucedem”[448]. Nessas naturezas fogosas, o filósofo se surpreende com os voos da imaginação sem limites e as possibilidades de essas associações delirantes trazerem prazeres muito vivos, sentidos corporalmente, pois “os prazeres da imaginação são tão reais como os físicos”[449].

Eis as ideias de Condillac que Roberto Piva nos convida a associar ao seu texto. Não há dúvida de que o poeta abusa de todos esses vícios da imaginação; não há dúvida de que transporta alguns leitores com “cérebros em que há muito fogo” para tomar parte em suas loucuras. Tal como na passagem anterior em que atiça o leitor a cair na vida, Roberto Piva sugere uma fusão louca entre o lido e o vivido, o real e o imaginário.

Eis mais um volteio de *Coxas*: se o capítulo anterior rompe com a narrativa ficcional e mítica ao convidar o leitor a cair na vida, a vida em que cai é impregnada da loucura daquele que a confunde com a literatura lida. É a encruzilhada de *Coxas*: ou se experimenta uma narrativa delirante e a vive, ou se vive como numa narrativa delirante. A aposta de Piva é radical: o real é tão imaginário quanto a imaginação é real. A ficção (*sex fiction*) é tão vivida como a vida é uma ficção. O poeta aposta nessa imaginação criativa em que ficção e realidade esvaecem no florescer dessa vida louca.

O poema pode ser lido nessa chave. O poeta está na cidade de São Paulo, numa madrugada outonal, num bar em que vê um adolescente. A esse adolescente percebido pelos sentidos, com sua própria fisionomia (para usarmos termos de Condillac), assomam-se associações delirantes. Ele aparece sentado na mesa com uma maça encravada no meio, imagem que a loucura do poeta associa à obra de Thomas De Quincey (sobre os assassinatos considerados obras de arte). E o delírio prossegue invadindo a percepção da realidade, pois o adolescente tem sua cabeça como aquário atravessado por navios, além de um antebraço de marfim com sete braceletes em forma de nuvem.

---

[447] Ibidem, p. 55.
[448] Ibidem, p. 56.
[449] Ibidem, p. 57.

.

O poeta cai na vida, faz história, mas o tempo vivido é de uma cronologia outra: “O relógio que bate as paixões delira”. É a percepção da realidade na maré alta das paixões a ferver o vivido nas cores do delírio.

A sequência do poema dialoga com a dialética entre mito e realidade, a começar pela expressão favorita do materialismo histórico de inspiração hegeliana: “Logos & Práxis”, ou seja, um saber construído concretamente na prática de vida com o potencial de transformá-la. Na práxis está a fórmula comum aos revolucionários marxistas: por uma filosofia posta em prática – como no último trecho das Teses contra Feuerbach, o materialista sensualista tão criticado por Karl Marx. Com a frase, numa leitura talvez mais próxima de Hegel, Roberto Piva se coloca diante de um saber indissociável da vida histórica – como fica claro na frase seguinte: “O adolescente sabe que os anjos estão mortos”. Estão tão mortos como está o andrógino antropocósmico, o que não impede que eles estejam vivos no momento seguinte. A permutabilidade entre o real e o imaginário, o vivo e o morto, a noite e o dia, o profano e o sagrado, não permite cisões lógicas.

Assim, ao amanhecer, finda a magia noturna e a cidade aparece como vida pedregosa, sem a presença de bacantes “nas escadas cimentadas de dor & ódio”. É como se a luz do dia trouxesse outras faces dessa cidade, similar àquela do início da narrativa: banhada de sangue, dor e ódio. Há ainda uma aura mágica, mas algo pesado como “fuligem mística”, que dobra os joelhos para a cidade de concreto. Porém, nessa mesma cidade, há “garotos” – retratados de forma concreta: descalços com seus pés encardidos, pães com manteiga e rolimãs. Esses garotos trazem de novo a aura mística.

Surgem como as figuras míticas de Ganimedes e Antinou associados ao “sal do prazer crescendo na bolha do orgasmo”. Mesmo em uma cidade cimentada na dor e no ódio, os garotos fazem irromper a paixão delirante do poeta, pois, com eles, diz o poeta: “meus olhos dançam como serpentes fascinadas”.

O movimento do poema brinca com o vaivém da imaginação delirante, do universo mágico e mítico, em meio à percepção da realidade: começa na madrugada alucinando em torno de um adolescente; anuncia a práxis e acorda numa manhã crua da cidade, em vigência da ditadura militar; garotos que brincam nessa manhã arremessam para o delírio das paixões; e, ao final do poema, o poeta está em seu apartamento com garotos amantes.

Ali, como vimos no final do capítulo anterior, os garotos, como “pardais bêbados de coca-cola”, trazem a presença do amor – o mesmo amor ausente em *Piazzas*. O poeta está em seu apartamento numa passagem inequivocamente biográfica: em meio a garotos-

.

amantes, ouvindo Paul Desmond e folheando álbuns de Bosch e Uccello. Não há dúvida de que tal encontro aconteceu, pois o próprio Roberto Piva comenta sobre eles várias vezes – como em texto publicado no *Lampião da Esquina*, quando lembra do ano de 1968 e "as bacanais com secundaristas nos apartamentos da cidade"[450].

Nessa orgia, com suas "almofadas de celebração paradisíaca", não há como não associar a imagem com as almofadas do *club* Osso & Liberdade – com seus garotos fazendo um bacanal. Tal "celebração" traz todo o clima de rituais de androgenização e vivência mítica do intemporal. O andrógino (ou adão) também tem as mesmas feições de garotos do *club*: "olhos de onça consagrada corpo de caju sumarento" e "boca cor de pitanga". É um andrógino indígena – como na imagem retratada por Vitart.

Em outras palavras, o que Roberto Piva viveu senão os orgasmos coletivos, os festivais de *rock*, as fogueiras na Serra da Cantareira, os assassinatos das figuras de autoridade, as leituras de Dante e Macunaíma, etc? É o próprio poeta como Coxas Ardentes, parindo e matando o Andrógino, criando e destruindo sua ficção sexual.

Coxas nos conduz àquele instante em que a ficção e a realidade, a prosa e a poesia, o mito e a história deixam de se contradizer e são vividos plenamente num corpo apaixonado e delirante.

25. É como experiência concreta de Roberto Piva diante das injunções de seu contexto histórico que os demais poemas podem ser lidos:

7 - SBORNIA FILAMENTOSA

"Moi, ma route me suit. Sans
doute
Elle me suivra n'importe où."
Tristan Corbière

"Imenso trabalho nos custa
a flor"
Carlos Drummond de Andrade

O Pitecantropus as cidades gregas as doces cobaias
requentadas & comidas nas favelas o divã da histeria
relembrando sonhos tribais fuxico do chefe sandálias
desafiveladas na casa das máquinas o prédio é de Maria-
Mole onde roncam cascavéis humanas minha mão é deus
passo decisivo para el trânsito del mono al hombre
miniatura da linguagem ruborizada Macunaíma- Pop

[450] PIVA, Roberto. "Remake" com Gabeira. **Jornal Lampião da Esquina**, Ano 2, n. 18, novembro de 1979, p. 16.

.

> aventais de luxo balançam nos varais de Cobra- Norato
> Panis Angelicus você sabia que Simão- o- caolho vem para
> jantar? Porque não o bispo de Berlim? A cicuta é grátis o
> corvo nada entende de política o jaburu come picadinho &
> tira a bengala do ar igapós sonham com coalhada a menina
> ficou atrabalhada na casa das máquinas tenebroso
> impeachment do caos Engels de turbante & su Dialectica de
> la Naturaleza (que Pólen leu chapado nas montanhas de
> Atibaia) cantando um agente da C.I.A. de chuteiras
> cidades de metal precário um quimono para o príncipe das
> trevas dos ovos saltaram duas anãs obscenas que acenaram
> lenços alaranjados & partiram para sempre em direção à
> curva de nível. Deus é quimbandeiro.[451]

"Sbornia filamentosa" é um interessante neologismo para figurar como título desse poema. Sbornia (do italiano "embriaguez") ou esbórnia se refere a reuniões regadas a bebidas, algazarra e orgia. A "Sbornia filamentosa" de Roberto Piva é a orgia das palavras – e também das ideias. O procedimento de criação de expressões ou palavras é parte de seu "liquidificador poético simultâneo" que se desenvolveria fortemente no poema "Jorge de Lima + Willian Blake + Tom Jobim. Dante observa"[452] – do livro *Quizumba* (1983). Em *Coxas*, a menção a James Joyce e seu *Finnegans Wake* dá uma pista: a sbornia seria o fluxo contínuo de imagens e a combinação de realidades distantes, refletidas em palavras criadas pela intersecção de diversos idiomas. Sbornia é um reflexo formal do fluxo de imagens e palavras que desabam no ato da escrita. Vejamos seus filamentos.

A expressão "Macunaíma-pop" é boa pedida da retomada do modernista em *Coxas*. Já vimos como os garotos de *Coxas* são expressões contemporâneas dessa figura mítica ancestral. Esses garotos imersos na música pop fazem jus a um Macunaíma repaginado, de acordo com a forças do contexto do final da década de 1970. No mais, o teor tropicalista da expressão bem lembra a forte presença da antropofagia oswaldiana em artistas amigos de Roberto Piva, especialmente Zé Celso. Piva toma Mário de Andrade antropofagicamente, numa deglutição do modernismo apimentada com o prato do dia (o *pop*).

A presença de Cobra Norato pode ser tomada nesta mesma pegada, pois são "aventais de luxo" que balançam no varal dessa boiuna amazônica. Em *Quizumba* (1983),

---

[451] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 79.
[452] PIVA, Roberto. Quizumba. Em: PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas** – obras reunidas volume II (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1983/2006. p. 132.

.

Roberto Piva forja a expressão "Raul 'be' Bopp"[453], parente próximo de "Macunaíma-pop". O antropófago é assaltado por rasgos da prosódia *beat* que, por sua vez, trazem a musicalidade do *jazz Bebop* – que tanto influenciou o modo de vida e a dicção *beat*. É um movimento similar de apropriação de figuras da literatura brasileira em sintonia com manifestações artísticas contemporâneas – como a música *pop* e o *Bebop*. Macunaíma com o *pop* aqui, Raul Bopp com o *Bebop* acolá: a esbórnia de Piva mescla filamentos de diversas épocas e culturas, em combinações da mais inusitadas.

Essa orgia sem-vergonha entre as palavras é antípoda da "linguagem ruborizada", vermelha de vergonha e cheia de pudor: aquela dos teóricos da esquerda, a começar por Friedrich Engels. Isso porque, neste poema, Roberto Piva acerta as contas com o materialismo histórico – especialmente seus desenvolvimentos filosóficos em Engels – com duas de suas obras mencionadas explicitamente. Em *O papel do trabalho na transformação do macaco em homem*, o filósofo comunista adentra nos domínios da antropologia para defender sua tese sobre o trabalho como responsável pela criação do próprio homem. Nessa empreitada, Engels ressalta as alterações corporais nos ancestrais humanos no decorrer do desenvolvimento da atividade produtiva, salientando a postura bípede e sua importância na liberação das mãos para o trabalho: "... a mão não é apenas um órgão de trabalho, é também produto dele"[454]. É esse aperfeiçoamento do trabalho a partir das mãos que desenvolve o homem e o diferencia dos demais animais, dependentes totalmente da natureza: "Já o homem modifica a natureza e a obriga a servi-lo, ou melhor, domina-a"[455].

Tendo em vista esse recorte na obra de Engels, Roberto Piva afirma: "minha mão é deus passo decisivo para *el trânsito del mono al hombre*". Desde o início do poema é lembrado o "pitecantropus", em referência ao Pithecanthropus erectus, nome grego para "homem-macaco ereto", um ancestral importante nessa passagem do macaco ao homem (exatamente por ostentar postura ereta). Assim, se *Coxas* faz história, não a faz em sua noção de produção da vida material como ocorre no materialismo histórico. Que história seria essa, na qual a mão (aquilo que diferencia o homem dos demais animais) é deus? Arrisco dizer que Roberto Piva esteja fazendo uma referência a um entendimento da vida para além da história inventada pelo homem. Explico. Autores como Mircea Eliade falam

---

[453] Ibidem, p. 137.
[454] ENGELS, Frederico. **O papel do trabalho na transformação do macaco em homem**. São Paulo: Global, 1986. p. 21.
[455] Ibidem, p. 33.

.

na história do homem como a invenção de uma cronologia linear que racionaliza o tempo cíclico do mito (vinculado à temporalidade cambiante da natureza). Assim, a tal "trans-história" de Eliade é a eclosão de uma experiência com o sagrado que destrona o homem do centro do universo, com sua temporalidade histórica linear. É o homem dissolvido nas forças naturais de um tempo que é, no mesmo instante, o agora, o porvir, o outrora.

A afirmação "minha mão é deus" (e este é o passo decisivo na formação do homem) refere-se a essa experiência de tempo mítico atrelado às divindades. No pensamento de Vicente Ferreira da Silva, filósofo e amigo com o qual Roberto Piva teve importante formação, essa ideia se encontra em sua forma mais radical. Em seu ensaio *História e meta-história*, por exemplo, Vicente observa: "O domínio de uma pretensa autonomia da acção humana seria o da história, compreendida como o campo de realização dos projectos e desígnios da humanidade"[456]. Essa constituição do humano e de sua temporalidade estaria atrelada à apartação do homem da natureza e das fontes míticas originárias. Nessa presunção (flagrante na frase de Engels sobre o homem dominando a natureza por meio do trabalho), o homem se torna um sujeito a manipular seu objeto (a natureza) e a se colocar, inclusive, no centro da manifestação divina – postura típica do tal "ateísmo militante" de um personagem "classista" de *Coxas*. Para Vicente, ao contrário, a breve história do homem é antecedida e condicionada por uma matriz mítica que a supera e suporta: a "meta-história": "A história, portanto, condicionada pela presença dessa permanência [mito] é, em última análise, a própria presença dos deuses e da essência *fascinante* das coisas"[457]. Nessa linha de pensamento, a força sagrada da divindade e o tempo aberto do mito determinam inclusive a constituição do homem – já que ele está "a mercê do processo mitológico". Na esteira de Heiddegger, Vicente irá afirmar justamente a "poesia" como forma de acesso a esta matriz fundadora. Dessa máxima heideggeriana, Roberto Piva lança mão em seu primeiro registro áudio-visual, enquanto participava de uma passeata pela reabertura democrática: "Eu tô sentindo que realmente a população foi lobotomizada. Foi arrancada uma parte do cérebro da população e eles estão tentando repor esta parte do cérebro. A única forma de repô-la é através da palavra – e da palavra poética, que funda e ao mesmo tempo transforma o real"[458]. Nessa passagem, coincidente com o período de fabulação de *Coxas*,

---

[456] SILVA, Vicente Ferreira da. História e meta-história. Em: SILVA, Vicente Ferreira da. **Dialéctica das consciências e outros ensaios.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1959/2002. p. 436.
[457] Ibidem, p. 437.
[458] **Assombração Urbana – Roberto Piva**. Produção de Valesca Dios. São Paulo: SP filmes / TV Cultura, 2004. (55 min.).

.

Piva traz a imagem delirante da lobotomia para expressar as intervenções violentas contra os "desajustados" em nome da medicina, além de traduzir bem o momento brasileiro calcado em torturas físicas. Provavelmente, o poeta se inspira na lobotomia encenada no espetáculo *Gracias, Señor* (1972), uma criação coletiva do Teatro Oficina. A poesia como palavra fundadora do real é retirada de Martin Heidegger, para quem a palavra poética tem o poder de fundar um começo – a cada momento. Roberto Piva acredita nessa possibilidade fundadora da palavra poética e em sua potência de (re)começar a história.

Roberto Piva faz referência ao mesmo ensaio de Heidegger[459] sobre Holderlin que serve de fundamento às ideias de Vicente Ferreira da Silva acima expostas, essa mão como deus que substitui o trabalho na constituição do homem. É *nesse* sentido que Roberto Piva afirmará, reincidentemente, na década de 1980: "Tudo aquilo que vocês chamam de história não é senão o nosso plano de fuga da civilização de vocês"[460]. Nesta frase, o que se denomina comumente "história" coincide com o processo civilizatório do qual o poeta evade para ter acesso à fonte mítica – a *poiesis*. Por fim, "minha mão é deus" traz para à carne a incorporação da divindade, na mesma mão divina que cria o homem e a história, na mesma mão com a qual o poeta encarna os deuses e escreve seus poemas.

É um tema similar ao da crítica à *Dialética da Natureza*, quando Roberto Piva associa o livro de Engels ao "tenebroso *impeachment* do caos". Nesta obra, o filósofo alemão procura aplicar as leis da lógica dialética ao estudo de fenômenos científicos naturais. É a legislação da dialética na ciência. No prefácio, Engels comenta os avanços da ciência na exploração da natureza, mesmo tendo dela uma noção estática e imutável. Em contrapartida, o filósofo comenta o entendimento dos gregos sobre a natureza como algo dinâmico (muito embora não tenham se dedicado ao estudo rigoroso e detalhado desta natureza): "Segundo os filósofos gregos, o mundo era algo saído do caos, e em desenvolvimento, algo que se tinha ido formando"[461]. Assim, para os gregos, a natureza é vir a ser, ao passo que, para aquelas cientistas naturalistas do século XVIII, a natureza é um ser imutável. Dentro do contexto da obra, é uma passagem emblemática, pois Engels se dedica a uma visão dialética da natureza – ou seja, a partir dela como um vir a ser constante (como os gregos) –, na análise de fenômenos naturais materiais (como os

---

[459] HEIDEGGER, Martin. A linguagem na poesia – uma colocação a partir da poesia de Georg Trakl. Em: **A caminho da Linguagem**. (Marcia Sá Cavalcante Schuback, trad.) 4. ed. Petrópolis, Vozes; Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2008. pp. 27-70.

[460] PIVA, Roberto. Cinema em pânico. Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1986/2009. pp. 70-73.

[461] ENGELS, Frederico. **Dialética da natureza**. (Romulo Argentière e Victor Augusto da Luz, trad.) São Paulo: Editora Flama, 1946. pp. 15.

.

cientistas materialistas). Assim, a um só tempo, Engels define as leis da dialética (engessando em leis a fruição do pensamento) e sua aplicação aos problemas científicos de sua época (corroborando o domínio científico da natureza). Isso Roberto Piva considera o *impeachment* ou a impugnação do caos: o fluxo caótico da vida enclausurado na manipulação científica, legislada pela lógica dialética. Com os comentários anteriores sobre a história, não é preciso dizer que Roberto Piva vive o caos ao modo dos gregos, especialmente ao modo fogoso de Heráclito – aquele mesmo incorporado por Nietzsche e Heidegger. Ambos experimentam a "natureza" não como objeto científico, mas como fonte das forças pagãs que fermentam a vida.

Com Engels fica claro um diálogo de Roberto Piva com referências afeitas aos setores da esquerda. Há diversos outros exemplos, como o de Drummond e Chico Buarque. Na epígrafe do poema, Roberto Piva traz passagem da obra *A Rosa do Povo* (1945), importante experiência de Drummond sobre o papel do poeta na sociedade destruída pela guerra. Neste contexto, a "flor" surge em vários registros: ora ligada às forças naturais contrapostas à frieza do asfalto (como no poema "A flor e a náusea"); ora associada à esperança de florescimento de uma nova sociedade; e, ainda, remetendo à infância e à juventude como momentos intensos da vida – em contraste com o perecimento do velho mundo em guerra.

Roberto Piva transcreve o verso inicial do poema "Anúncio da Rosa":

> Imenso trabalho nos custa a flor.
> Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.
> Primavera não há mais doce, rosa tão meiga
> onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis[462].

A rosa (novo homem, novo mundo) não devém como mercadoria (não tem preço, não circula no mercado). O trabalho em produzi-la não é o trabalho alienado na sociedade capitalista. Porém, a rosa nasce na sociedade burguesa ("Rosa na roda / rosa na máquina / apenas rósea"). Daí sua sina contraditória: nasce como esperança num tempo em que não é sentida como tal. Daí ser a rosa rejeitada ("Já não vejo amadores de rosa" ou "onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis"). O poeta, este jardineiro cultivador de flores, padece da mesma sina: "Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas, / oferecer-vos alta mercância estelar e sofrer vossa irrisão". Ou seja, oferece sua rosa, mas não como trabalho alienado – não como mercadoria. É esta sua "mercancia estelar" ou seu

[462] ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 1945/1991. p. 78.

.

"comércio incompreendido". É por isso que, despido do trabalho assalariado e da produção de mercadorias socialmente úteis, o poeta padece exílio e é alvo de chacota ("irrisão").

Em sua atividade poética, Roberto Piva se propõe a cultivar semelhante "Rosa", experiência de novo modo de vida, distante das apostas em partidos políticos e instituições oficiais. Sua rosa, como aquela de Drummond, é incompreendida e padece do mesmo "exílio" deste poeta com o qual dialoga desde sua estreia nas letras – na *Antologia dos Novíssimos*.

A força desse "exílio" está na inusitada dobradinha da epígrafe: Drummond ao lado do anárquico poeta francês Tristan Corbière – poeta de proa na seleção dos malditos de Verlaine. É um poema que tematiza exatamente o destino do poeta como pária: o devir do poeta sem pátria:

PÁRIA

Que repúblicas os contentem,
Homens livres! – rebanho preso –
Que suas proles amamentem!...
- Sou um cuco magro de desprezo

- Coração eunuco, amputado
Daquilo que molha ou que vibra...
Da liberdade libertado
Estou! Sempre só. Sempre livre.

- Minha pátria... é o mundo afora;
Logo, não temo achar-me fora,
Pois que redondo o mundo é...
Minha pátria está onde a planta
- Em terra ou em mar – a planta
Dos meus pés – quando estou de pé

[...]

Que o rebanho siga a trilha,
De carcassona a Tombuctu...
- Minha trilha me segue, milha
A milha, de norte a sul[463].

Este último verso é o mesmo da epígrafe do poema de Roberto Piva, cuja tradução literal seria: "Minha rota me segue, sem dúvida. Ela me seguirá não importa onde". É o poeta que rejeita a pátria e a república, repleta de rebanhos que se pensam "homens

[463] CORBIÈRE, Tristan. **Os amores amarelos.** (Marcos Antônio Siscar, trad.). São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 106-111.

.

livres". Não compactuando com a liberdade burguesa, o poeta caminha só e rejeitado, mas libertado da ilusão da liberdade. Assim, sua pátria é móvel e instável, pois é a vereda que o acompanha aonde quer que vá. Como pária, é livre.

Não à toa, no mesmo poema em que tenciona com a esquerda revolucionária, Roberto Piva traz a força da poesia anárquica de Corbière. Na rota do poeta francês ou na rosa do poeta brasileiro, Roberto Piva encarna o modo de ser do poeta como pária e exilado, a cultivar sua flor livre.

Nessa epígrafe, o poeta deixa claro seu posicionamento político: cultiva o novo homem, mas não via marxismo e teoria revolucionária, e sim a esteira anárquica a escorrer incauta dos controles da sociedade burguesa.

26. Anarco-monarquia. Os garotos do *club* transavam ouvindo "Chico do Calabar" – numa menção à peça teatral de Ruy Guerra e Chico Buarque, este último importante expressão da arte de protesto. Ou seja, não Chico Buarque de *Fazenda Modelo* (1974), por exemplo, livro escrito no mesmo período, com alegoria mais palatável na crítica ao processo de exploração do trabalhador. Em "Calabar: o Elogio da Traição" (1973), peça censurada, cujas músicas foram lançadas em disco naquele mesmo ano, há um Chico notadamente mais anárquico e satírico (a começar pela composição caótica recheada de colagens bem humoradas). De certa forma, a atmosfera licenciosa da presença holandesa no Brasil oferece um tom libertino aos personagens – incluindo o amor entre duas mulheres que certamente dialoga com o homoerotismo flagrante no *club*.

Roberto Piva lecionava a disciplina de História nas escolas da periferia e a presença dos holandeses já havia sido tematizada em outro poema (recitado em 1977):

> O Kapitalismo exótico inaugurava o fêmur do Serelepe-açu. A doceira holandesa prontificou sua ida e vinda, através dos burocratas da companhia e o conde de Nassau passeou com uma arara azul no ombro, dando torrões de açúcar na boca deliciosa do mulatinho[464].

Nesse poema em prosa, há uma associação do personagem "Serelepe-Açu" com o tal "Kapitalismo exótico": as raízes míticas do Brasil invadidas pelo modo de produção europeu (Kapitalismo) e seu discurso colonizador (exotismo). João Maurício de Nassau é retratado num tom tropicalista (com arara azul no ombro), fazendo jus à sua conhecida paixão pelo país. O arauto da liberalista Nova Holanda no Brasil surge numa postura

[464] **Antes que eu me esqueça.** Direção Jairo Ferreira. 1977. (16 min.).

.

afeita às classes populares, num gesto adocicado que beira à licenciosidade (boca deliciosa do mulatinho). Esse mulatinho pode muito bem ser referência ao mesmo mulato Calabar, associado na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra ao mesmo conde de Nassau. Enfim, a presença do tal "Chico do Calabar" em *Coxas* atrela uma expressão de revolta contra as autoridades constituídas (típica de Calabar e do próprio Chico, em suas devidas épocas), mas tendo na sexualidade subversiva uma forma de enfrentamento do contexto opressor. Não é à toa que o personagem de *Coxas*, Oscar Amsterdan, com seu furor erótico e assassino, mantém semelhanças com a personagem de *Calabar*, Ana de Amsterdam. Esse mesmo Oscar Amsterdan que lia Lorenzo de Médici.

Pode-se pensar que a presença de Maquiavel e seu Príncipe, assim como a de Maurício Nassau, conferem uma vinculação incomum da aristocracia com as camadas populares. São garotos suburbanos (como o Serelepe-Açu) constituídos em um modo de produção europeu com os traços arcaicos de Pindorama, atrelados a figuras de cardeais, condes e príncipes. Desse ponto de vista, *Coxas* parece refletir aquilo que Roberto Piva denominava como sua "opção política": a "Anarco-monarquia". A ideia é a seguinte: "A monarquia é aquele regime político que, por uma extrema verticalização da cúpula, permite uma maior anarquia das bases"[465]. É monárquico e centralizador, mas anárquico e descontrolado. É a mesma orientação política do excêntrico bigodudo espanhol. Com o afastamento do tirânico general Franco do poder da Espanha, Salvador Dali acreditava na instalação de uma monarquia tão bem sucedida que espalharia esse regime régio por toda a Europa.

Roberto Piva também se inspirava em Nietzsche e a encarnação de uma nobreza guerreira com ares aristocráticos, aliada à crítica às ideias modernas – dentre elas, a democracia, o Estado burguês, os comunismos e os anarquismos.

Mas, em Roberto Piva, a anarco-monarquia tinha feições místicas e estéticas. Místicas porque era associada a expressões religiosas como o candomblé, arraigado em divindade aristocráticas (reis e rainhas). Essa hierarquia não impede que esses mesmos deuses tenham uma penetração popular impregnada de êxtase e delírio coletivos. No âmbito artístico, falava do apoio da aristocracia aos artistas, um apoio que não passava pela cooptação ou apassivamento, pela mercantilização e espetáculo – como na sociedade burguesa. Basta lembrar o aristocrata anarquista, Heliogábalo, que tinha na instauração

---

[465] MONTEIRO, Danilo; CESARINO, Pedro; COHN, Sergio. O renascimento do maravilhoso. (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 2007/2009. p. 182.

.

da anarquia a abertura de uma brecha para a eclosão do sagrado e do estético. Roberto Piva, mas ao final da vida, dialoga também com Hakim Bey, especialmente a passagem de *TAZ – Zona Autônoma Temporária*, dedicada às façanhas de Grabriele D'Annunzio[466]. O poeta italiano tomara de assalto a cidade de Fiume e desencadeara uma temporada de festas, orgias, leituras de poesias, músicas e danças. Tudo no desregramento que contou com um conluio de artistas, anarquistas, vagabundos e demais desordeiros.

De qualquer forma, como Dante, Nietzsche, Bey e Corbière, Roberto Piva aposta mais na anarquia das bases que na hierarquia da cúpula. Como eles, passa ao largo dos controles estatais e caminha incauto nas margens da sociedade, pois assim finda o poema "Sbornia Filamentosa": em detrimento da permanência na "cidade de metal precário", as tais "anãs obscenas" parecem pedir carona numa beira de estrada, ou despedirem-se, abanando lenços alaranjados. Com elas, o poeta parte "para sempre em direção à curva de nível". De certa perspectiva, a experiência de Roberto Piva, presente em *Coxas*, mantém essas linhas de fuga: a cidade pautada na repressão e a curva de nível (como transgressão espacial e de comportamento). Essa fuga da cidade será a tônica de uma das vias da criação poética de Roberto Piva durante a década de 1980 – o que mais tarde se tornou sua "poesia xamânica".

De um lado, *Coxas* traz cenários selvagens de montanhas de Atibaia e Serra da Cantareira. São locais por onde o poeta vivia suas epifanias que, desde 1982, foram se acumulando até formar sua obra *Ciclones*. Por outro lado, *Coxas* traz muito da crítica de Roberto Piva ao ambiente urbano, especialmente com o termo "cidade cemitério"[467]. É expressão comum das décadas de 1980 e 1990 para designar a cidade de São Paulo, em cujo seio a poesia xamânica não teria espaço, pela própria ausência dos elementos naturais fundamentais ao êxtase.

No mais, a frase "Deus é quimbandeiro", que fecha o poema, traduz bem sua ebulição. A quimbanda é manifestação religiosa popular afeita ao sincretismo da Umbanda, mas ancorada em entidades marginais que lidam frequentemente com as forças consideradas malignas. São Exus e Pombagiras que escorrem incautos nas matas e encruzilhadas, a encarnar as vibrações dos crimes e da luxúria. Centradas em uma perspectiva aristocrática, na opinião de Roberto Piva, tais expressões da religiosidade popular deixam grande margem à traquinagem subversiva de divindades transgressoras.

---

[466] **Roberto Piva na Interzona** (entrevista). 2008. Disponível em: http://www.interzona.com.br/arquivos/roberto_piva.htm. Acesso em: 28 jan. 2012.
[467] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 89.

.

Se a mão do poeta é deus, sua vivência da divindade é dessa marginália que espalha a desordem e a anarquia.

27. O poema "8 – Quem gira?" traz em seus versos iniciais a seguinte passagem: "merda geral para quem não explorou nada a loucura a dois passos da morte mais dócil a seu gênio onde você está & suas asas de fogo tirânico fede sua morte nos goles da represa em fome universal"[468]. Essa "merda" é o Brasil daqueles anos. Em poema de *Abra os Olhos & diga Ah!* (1976), há imagem semelhante para exorcizar o "TOTEM CAPITALISTA": "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"[469].

Como "merda" (geral ou gentil), o contexto brasileiro é associado à tirania, à morte e à fome. O sintoma dessa impotência é o medo de explorar a loucura – o "sexo em ruínas". Contudo, no decorrer do poema, surgem Pólen e Lindo Olhar em cena de amor, com "novas constelações assobiando nos jardins Pólen deitava seu corpo num único sono com Lindo Olhar samambaias protegiam esse doce par de deuses egípcios"[470]. Com o céu aberto e suas constelações, com os jardins e as samambaias, os garotos amantes estão imersos num clima onírico ("sono") e mítico (como deuses egípcios). Os garotos amantes parecem cair na vida ou "explorar" as brechas abertas em seu contexto histórico. Contudo, a experimentação da loucura e do amor permanece em espaço apartado da cidade – como no alto do Copan, em *clubs* fechados ou em apartamentos. Essa distinção não remete apenas ao espaço físico, mas contrapõe o sono à vigília, o mítico ao histórico, a natureza à civilização. São possibilidades subversivas de se explorar a loucura e o amor que passam ao largo dos controles tirânicos, mas, por isso mesmo, caminham nos subterrâneos, nas "curvas de nível".

Dessa forma, ao final do poema aparece novamente uma tal "cidade profetizada longe em seus mananciais de chocolate & talco. Acorda pássaro cego amaldiçoado em espécie dores do imenso parto levado até o fim da noite corpos fugindo toda a fadiga do mundo em seus lençóis de sonho"[471]. Essa cidade ao longe parece ser vista por esses corpos que fogem da fadiga do mundo e se encobrem em seus lençóis de sonho. A esses

---

[468] Ibidem, p. 80.
[469] PIVA, Roberto. Abra os olhos e diga Ah!. Em: PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas** – obras reunidas volume II (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1976/2006. pp. 22-45.
[470] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 80.
[471] Ibidem, p. 81.

.

pássaros cegos que trazem no corpo as volições de um parto (como anunciando o nascimento de algo novo), o poeta pede que acordem.

Como o ato de *Coxas Ardentes* na morte do mito, o poeta parece apostar nesses espaços subversivos de irrupção do mítico, mas apenas na medida em que estejam de olhos abertos ao contexto histórico. É no contato erótico com as forças míticas naturais que se pare algo diferente dessa "merda geral". Para tanto, o caminho é aquele mesmo em que o sagrado e a transgressão se encontram; nas matas ou encruzilhadas distantes do controle policial.

28. Um contraste similar é experimentado no poema "9. Norte/Sul" – a começar pelo título.

> A caravana ladra & os cães passam
> você mija na boca aberta da bicha
> os anjos quebraram suas coxas no muro do hotel todo
> vermelho de susto
> o leitão blindado dança no zig-zag de Hieronimus Boch
> seu tango de petúnias
> o botão de controle da Sala de Torturas
> no porão do hospital é um olho parado amarelo
> vozes cachos de tâmaras tafetás rasgados de onde salta a noite
> gritos de garotos de botas & biquínis
> sendo flagelados por vinte putas alucinadas de cocaína
> corredores apinhados de gerentes de banco
> dando o cú para druidas com os paus embrulhados em
> celofane
> peidos sintonizados de vinte mil pombas no telhado
> La terra trema
> galáxias alvejadas derramam seus sucos sobre nossas
> cabeças
> Hitler sacudindo seu pau mole para os Capitães de Areia
> [...][472]

Veja como Roberto Piva inverte o ditado popular e coloca os cães todos para fora, como que deixando de serem domesticados. Esses cães podem estar representados pelo o tal garoto que "mija na boca aberta da bicha", numa atitude esculhambadora e erótica. No entanto, esses garotos (ou "anjos") surgem agora em situações conflitantes: em vez de se amarem nos hotéis, surgem quebrando suas coxas no muro. O mesmo contraste aparece no "leitão blindado" num quadro de Bosch. As coxas quebradas e o leitão blindado são imagens do corpo sendo agredido ou amordaçado. Daí a tal Sala de Torturas que, como

[472] Ibidem, p. 82.

.

tantas, funcionava nos porões das instituições oficiais. Daí alguns garotos vestidos em trajes femininos sendo flagelados, nos mesmos corredores em que gerentes de banco dão o cu para druidas. Pela via delirante e fantasmática, o poeta experimenta outras variações dos Apavoramentos e Histerias, naqueles corredores em que o prazer e o poder vertem seus monstros.

O poema é atravessado pela frase repetida como refrão: "*La terra trema"*. É uma referência ao cinema revolucionário de Luchino Visconti, em seu filme *La terra trema*[473]. É o diálogo mais ousado de Roberto Piva, pois o filme foi encomendado pelo próprio Partido Comunista Italiano e figura como obra do realismo socialista na denúncia à situação de exploração aos pescadores.

Em Visconti, a terra treme com o levante de trabalhadores que denunciam a situação de exploração do modo de produção. Em Roberto Piva, a terra parece tremer pelo potencial subversivo da juventude, desafiando as autoridades oficiais e os policiamentos dos comportamentos. Daí a via subversiva dos garotos, pronunciados nas diversas línguas no interior do poema: "Muchachos ragazzi garçons boys garotos"[474]. São os garotos de todas as partes do mundo; são os termos lidos pelo poeta em produções literárias de diversas culturas – atestando sua obsessão pederástica por adolescentes.

A imagem de "Hitler sacudindo seu pão mole para os Capitães de Areia" é emblemática. É a figura do ditador e sua moral sob o signo da impotência (sexual, inclusive), em contraste com o potencial transgressor de garotos delinquentes – como aqueles do romance de Jorge Amado.

No entanto, ainda aqui, os garotos aparecem em espaços apartados ("Ilhas magnéticas rolando pelos mares") ou sob o amparo de figuras míticas (Zeus). Roberto Piva mantém a tensão entre o tempo profano urbano e o tempo mítico agreste; entre as torturas da civilização e as loucuras selvagens. Essa dinâmica aparece no título do poema: Norte/Sul como direções opostas e espaços apartados, trespassados pelo poeta andarilho.

29. Num tom mais biográfico e referencial, Roberto Piva experimenta o seguinte poema:

11 – BICHO PREGUIÇA

flores calvas
    calmas
colunas de fumaça

[473] VISCONTI, Luchino. **La Terra trema:** episodio del Mare. Itália, 1948, NTSC, 160 min.
[474] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 83.

.

dançando
na lua nua
seus beijos dançam
em minha boca vermelha
estrelas azuis folhas calcinadas
o parque é um sonho vegetal & seus olhos zumbem
vocês atravessam a ponte do delírio
Bem - te - vi bebendo o orvalho
na palmeira
correrias de crianças criando o caos
colorido
o parque espreguiça
onde você estiver esta tarde de janeiro 77
gostaria de receber seu coração por Via Aérea
com todas as pérolas do amor com mãos dadas
percorrendo as ruas à procura do Rumo
andaimes partidos na alma amassada na
mesma hora hora
tudo feito sob medida de um terremoto
seus dentes brilham na noite
a boca cheia de mostarda todo mundo quer participar do
dolce stil Nuovo assim chamado por aparentar um altiplano
no centro imaculado dos fios-de-ovos & suas grutas de
cerejas cristalizadas bem no final da Avenida Paulista num
barzinho onde se reúne um pessoal bem disposto escrevendo
poemas como flechas incendiadas incrível sexo lambuzado
com flores & sua nota trágica & perfeita [...][475]

Veja como o ambiente do amor é similar aos poemas anteriores: a presença de elementos naturais (estrelas, folhas, árvore e pássaro) com o símile no delírio dos amantes. Tudo ocorre como se o mote subversivo do amor estivesse em conluio com a natureza e o estado de espírito enlevado (sonho ou delírio), em contraposição à crua realidade violenta da cidade racionalmente ordenada.

Porém, enquanto os poemas anteriores ambientam a cena em espaços distantes, o poema crava a "ponte do delírio" em pontos específicos da cidade: um parque e a "Avenida Paulista". Como em Bar Cazzo D'Oro (também referencial e datado), é um bar entre garotos. É, como no *club* Osso & Liberdade, inspirado na experiência do grupo florentino em torno de Dante ("dolce stil nuovo"). A espacialidade do poema é fundamental. Embora esteja na "Avenida Paulista", o espaço é assemelhado a um "altiplano" ou a "grutas". Ou seja, a tal "ponte do delírio" parece alçar o espaço físico citadino a viagens geográficas para ambientes naturais. Como as praças de *Piazzas*, esses parques ou bares disparam a uma experiência mágica que subverte o espaço geográfico

[475] Ibidem, p. 86-87.

.

da cidade, numa subversão simultânea da visão lógica e realista. Em seu *lugar*, nasce a imaginação delirante e, simultaneamente, o corpo em gozo.

Esse "pessoal bem disposto", criando poemas como flechas labuzadas de sexo – bem lembra as produções dos integrantes do *club* Osso & Liberdade. Em ambos, o vórtice da poética está em seu potencial transgressor e no tino para tocar a nota trágica da vida.

"Bicho-Preguiça" oferece, ainda, pistas sobre a composição da obra. O poema é publicado inicialmente na edição inaugural da "Caderneta de Poesia"[476], da editora Brasiliense – juntamente a dois outros poemas de *Coxas*: "10. Antínoo & Adriano" e "Pornossamba para o Marquês de Sade". O poema tem a mesma numeração de *Coxas*, no entanto, seu conteúdo é diferente: pois finda nos versos "seus dentes brilham na noite", sem o trecho em prosa. Das duas, uma: ou a parte final é suprimida na publicação da Caderneta ou é acrescentada na publicação de *Coxas*. De qualquer forma, os trechos em prosa e em versos parecem produzidos em momentos distintos ou, ao menos, formam partes que podem ser separadas.

A julgar pela datação que Roberto Piva deixa clara em dois poemas, a obra foi composta a partir de 1977. Na edição de março de 1978, do jornal *Versus*, Claudio Willer, então editor do poeta, anuncia a existência de livro pronto com este nome e publica um de seus poemas ("Pornosamba para o Marquês de Sade"). É provável que os poemas tenham sido compostos em separado da prosa narrativa, constituindo partes unidas apenas na ocasião da publicação.

Tal dado é importante, pois um dos interesses em *Coxas* advém da relação entre prosa e poesia. Claudio Willer afirma a ruptura de *Coxas* mesmo entre as mais audaciosas narrativas não discursivas, pois a obra simplesmente não se encerra. Criaria, assim, uma "meta-ruptura" com as "coordenadas clássicas do espaço e tempo"[477]. Tal ruptura não ocorreria se o poeta optasse pela publicação da porção narrativa separada dos poemas. "Bicho-Preguiça" é exemplo de como o poeta buscou muito deliberadamente esta confusão entre prosa e poesia, no interior dessa tensão entre mito e realidade. Se a poesia e a vida de Roberto Piva tendem a um ponto nevrálgico em que as contradições deixam de existir, as fusões entre imaginação e realidade, mito e história se refletem no plano formal com a confusão entre prosa e poesia – confusão esta arraigada à radical quebra do acordo tácito da literatura que separa ficção de realidade. Tais (con)fusões são

---

[476] PIVA, Roberto. Roberto Piva. Em: **Caderneta de poesia 1**. São Paulo: Brasiliense, 1978. p. 107-110.
[477] WILLER, Claudio. **Uma introdução à leitura de Roberto Piva**. Em: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2005. p. 169.

.

reverberações dessa união entre o escrito e o vivido, a letra e a carne: o vórtice da poética de Roberto Piva.

30. Pornosamba para o Marquês de Sade

PORNOSAMBA PARA O MARQUÊS DE SADE

esta homenagem coincide com 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 seu 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 pastéis de esperma &
vinhos raros onde saberemos localizar o tremor a sarabanda
de cometas o suspiro da carne.[478]

Pornosamba foi o poema de Roberto Piva mais publicado no período – na *Versus*, na Caderneta de Poesia e em *Coxas.* O texto figura como síntese da libertinagem do poeta. Tal como na passagem da associação da ditadura brasileira com o "Grande Terror", o poema se inicia com a menção à derrocada da Bastilha Sul-Americana. O fim da ditadura como queda da Bastilha demonstra uma retomada do Marques de Sade pelo viés da história. *Coxas* é dos grandes exemplos da aplicação do sistema sadiano como leitura histórica. Os apavoramentos, histerias e demais torturas exorcizadas no livro apresentam a literatura erótica como forma de apresentação cruel dos acontecimentos. Um conhecimento cruel despido de moralidade e humanismo, como forma de refletir o homem posto a nu em situações de guerra.

Isto porque Roberto Piva encarna com ousadia a veia fulcral da experiência de Sade: a verdade do homem se expressa quando está entregue a seus instintos naturais, cujos desejos irrompem para além do bem e do mal. É uma perspectiva erótica da história. É a libertinagem como forma de conhecimento.

Coxas retoma a crueldade erótica ao colocar a nu o homem de sua época. O algoz que goza ao torturar, o religioso ávido em manipular o outro como objeto ou os jovens

[478] PIVA, Roberto. **Coxas**, op. cit, p. 91.

.

proletários e suas orgias de resistência. Como anuncia no *Postfácio* de *Piazzas*, Roberto Piva afirma a liberdade sexual em suas mais extremadas variações – mesmo aquela dos agentes de repressão. Agindo assim, evita o assalto da moral que distinguiria tais comportamentos em bons ou maus – e tomaria partido de um deles. Piva afirma a diversidade do desejo. É preciso ser amoral para tocar a história nessa perspectiva erótica.

O termo "Bastilha" é substituído por "Gulag" – na ocasião da publicação das Obras Reunidas do poeta. Nessa modificação, Roberto Piva atualiza ainda do ponto de vista histórico o poema, pois abrange não apenas aquela ditadura de direita, mas o totalitarismo de esquerda – pois o Gulag era o campo de concentração dos países comunistas.

Há sátira na tal "crise dos corações" e "barangandãs econômicos". O poeta retrata o sentimentalismo da época da reabertura democrática e trata de forma displicente as injunções econômicas, pois enquanto estas últimas matam de fome o camponês, a "crise dos corações" mata de tédio o poeta. Excitado ao ver o homem verter seus instintos mais viscerais, o poeta se entedia com o clima de ressentimento.

Ainda assim, o viés erótico de críticas ao político e histórico fica bem claro na "bota de chumbo". Antecedida dos "pés femininos", a imagem cria impacto, pois o calçado sensual usado por mulheres era também aquele que servia aos militares. Da mesma forma, o viés erótico adentra numa "orgia" que introduz Marques de Sade em cenas de suas próprias obras – recheadas de tais garotos e "mulheres ruivas". O libertino em seu ambiente mais familiar, a orgia. Nela, Roberto Piva experimenta o momento de supressão das regras sociais e vivência intensa de seu "Paraíso", em contraste com a tediosa "desolação quotidiana".

Roberto Piva conclama a noite aos libertinos. A noite em que as paixões fluem livres dos controles morais diurnos. E Sade – este outro aristocrata anárquico – é agora "Cidadão", talvez por estar liberto após a queda da Bastilha. Com os delírios de "esporas de gelatina & pastéis de esperma", Roberto Piva encarna a tradição erótica em mais um de seus pontos seminais: a confluência do corpo em gozo com a imaginação delirante. Ou seja, no êxtase amoroso se libera toda a possibilidade fantasiosa. Tal delírio, contudo, nada tem de abstrato, pois aquele Sade que protegia Roberto Piva contra o "surdo século de quedas abstratas"[479] é retomado em orgia, corporalmente, no suspiro da carne.

---

[479] PIVA, Roberto. **Piazzas**, op. cit, p. 24.

.

Retomemos Roberto Piva também nesse seu elemento seminal: a orgia. Nas orgias da meia-noite para as quais convida Álvaro de Campos, na *Ode a Fernando Pessoa*. Na poesia como orgia mais fascinante ao alcance do homem de *Piazzas* ou nas orgias coletivas de *Coxas*. A orgia como o contato cru dos corpos, ou como o ritual arcaico de vivência do caos e do cosmos. A orgia como símile do processo de criação poética que se deixa penetrar por versos alheios. Eis Roberto Piva: poesia & orgia, no verso e na vida.

.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. (Vasco Graça Moura, trad.). Lisboa: Quetzal, 2011.

ALMEIDA, Miguel. Epifanias do erotismo sagrado. (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1993/2009.

ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 1945/1991.

ANDRADE, Mário de. Paulicéia desvairada. Em: _____. **Poesias completas**. 3 ed. São Paulo, Martins; Brasília; INL, 1922/1972.

_____. 1º Prefácio. Em: _____. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. (texto estabelecido por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Agir, 1926/2008.

_____. 2º Prefácio. Em: _____. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. (texto estabelecido por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Agir, 1928/2008.

_____. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. (texto estabelecido por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Agir, 1928/2008.

_____. Notas diárias. Em: _____. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. (texto estabelecido por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo). Rio de Janeiro: Agir, 1943/2008.

_____. O movimento modernista. Em: _____. **Aspectos da literatura brasileira.** 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1942/2002.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Em: _____. **A utopia antropofágica**: antropofagia ao alcance de todos (vol. 6, Obras Completas). 3 ed. São Paulo: Globo livros, 1924/1990.

_____. Serafim Ponte Grande (**Obras Completas**, v. 10). São Paulo: Globo Livros, 1933/2007.

_____. O Escaravelho de Ouro. Em: _____. **O Santeiro do Mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo, 1946/1991. pp. 69-91.

_____. A crise da filosofia messiânica. Em: _____. **A utopia antropofágica**: antropofagia ao alcance de todos (vol. 6, Obras Completas). 3 ed. São Paulo: Globo Livros, 1950/1990. pp. 101-155.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes.** Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916). Paris: Gallimard, 1966.

.

ARTAUD, Antonin. **Heliogábalo: el anarquista coronado**. (Carlos Manzano, trad.) Madrid: Editorial Fundamento, 1972.

_____. Les Tarahumaras. Em: **Ouvres Complètes, v. IX.** Paris: Gallimard, 1971.

_____. Lettres de Rodez. Em: **Oeuvres complètes**, **v. IX**. Paris: Gallimard, 1945/1979.

_____. **Os escritos de Antonin Artaud.** (Claudio Willer, trad.). Porto Alegre: L&PM, 1983.

Assombração Urbana – Roberto Piva. Produção de Valesca Dios. São Paulo: SP filmes / TV Cultura, 2004. (55 min.).

BARTRA, Agustí. **Antología de la poesía norteamericana**. (Nuestros Clásicos, volume 11). México: UNAM, 1959.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** (Ivan Junqueira, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1857/1985.

_____. **Pequenos poemas em prosa.** (Dorothée de Bruchard, trad.). São Paulo: Hedra, 2009.

BLAKE, William. **O matrimônio do Céu e do Inferno e O livro de Thel.** (José Antônio Arantes, trad.). São Paulo: Iluminuras, 1793/1987.

BOEHME, Jacob. **Os três princípios da essência divina.** (Américo Sommerman, trad.) São Paulo: Polar, 1619/2003.

_____. **The Signature of All Things and other writings.** London: J. M. Dent & Sons; New York: E. P. Dutton, 1621/1912.

_____. Sobre a vida suprassensível. Em: _____. **A sabedoria divina –** o caminho da iluminação. (Américo Sommerman, trad.), São Paulo: Attar, 1622/1994.

_____. O caminho que vai das trevas à verdadeira iluminação. Em: _____. **A sabedoria divina –** o caminho da iluminação. (Américo Sommerman, trad.), São Paulo: Attar, 1624/1994.

_____. **Six theosophic points and other writings.** New York: Alfred A. Knopf, 1920.

BRASS, Tinto. **Calígula**. Europa filmes: 1979, NTSC, 155 min.

BRETON, André. Les mots sans rides. **Littérature**, Paris, n. 7, p. 14, dezembro 1922.

_____. Manifesto do Surrealismo (1924). Em: _____. **Manifestos do Surrealismo**. (Sergio Pachá, trad.) Rio de Janeiro: Nau, 1924/2001.

_____. Sur la route de San Romano. Em: _____. **Oeuvres Complètes, vol. III**. Paris: Gallimard, 1948/1988.

.

BROWN, Norman O. **Vida contra morte**: o sentido psicanalítico da história. (Nathanael C. Caixeiro, trad.). Petrópolis: Vozes, 1959/1972.

_____. **Love's body.** Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1966.

BUFFIÈRE, Félix. **Eros adolescent:** La pédérastie dans La Grèce antique. Paris: Les Belles Lettres, 1980.

BURROUGHS, Willian S. **The wild boys:** a book of the dead. New York: Grove Press, 1971/1992.

CAMPOS, Álvaro. *Ultimatum*. Em: PORTUGAL FUTURISTA. **Portugal Futurista –** edição fac-similada. Lisboa: Contexto, 1981.

CAMUS, Albert. **Homem revoltado.** 7 ed. (Valerie Rumjanek, trad.). Rio de Janeiro: Record, 1951/2008.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula.** São Paulo: Ática, 2004.

CHALMERS, Vera Maria. Passagem do inferno. Em: ANDRADE, Oswald. **O Santeiro do Mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo, 1991.

CLEMENTE, Fabrício Carlos. **Estilhaços de visões**: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COHN, Norman. **Na senda do milênio:** milenaristas, revolucionários e anarquistas místicos na Idade Média. Porto: Presença, 1981.

COHN, Sergio (org.). **Azougue 10 anos**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

_____. **Nuvem Cigana:** poesia e delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

_____. **Roberto Piva.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de. **Essai sur l'origine des connaissances humanines.** Paris: Armand Colin, 1714/1924.

CORBIÈRE, Tristan. **Os amores amarelos.** (Marcos Antônio Siscar, trad.). São Paulo: Iluminuras, 1996.

CRANE, Hart. **A ponte.** (Maria de Lourdes Guimarães, trad.) Lisboa: Relógio D'Água, 1930/1995.

_____. **El puente.** (Jaime Priede de La Huerta, trad.). Espanha: Ediciones Trea S.L, 1930/2007.

.

CUNHA, José Mariano Carneiro da. Apresentação. Em: OHNO, Massao (org.) **Antologia dos Novíssimos** (Coleção dos Novíssimos, vol.09). São Paulo: Massao Ohno, 1961.

DANTAS, Eduardo. Negros, mulheres, homossexuais e índios nos debates da USP. **Lampião da Esquina**, Ano 1, n. 10, março de 1979, p. 09.

DE QUINCEY, Thomas. **Do assassinato como uma das belas artes.** (Henrique de Araujo Mesquita, trad.). Porto Alegre: L&PM, 1827/1985.

DESNOS, Robert. **La liberte ou l'amour!; suivi de Deuil pour deuil** . Paris: Gallimard, 1927/1962.

DONNELLY, Ignatius. **Atlantis**: the antidiluvian world. Dover Publications, 1882.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. (Luiz Arthur Nunes e Ângelo Ricci, trad.) Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. (Fernando Tomaz e Natália Nunes, trad.) São Paulo: Martins Fontes, 1949/1993.

_____. **Iniciation, rites, sociétés secretes:** naissances mystiques. Paris: Gallimard, 1959.

_____. **Méphistophélès et l'androgyne.** Paris: Gallimard, 1962.

_____. **Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase**. 2. ed. Paris: Payot, 1968.

EMPÉDOCLES. Fragmentos. Em: SOUZA, José Cavalcanti de. **Os pré-socráticos.** (José Cavalcanti de Souza, trad.) São Paulo: Nova Cultural, 1978.

ENGELS, Frederico. **Dialética da natureza**. (Romulo Argentière e Victor Augusto da Luz, trad.) São Paulo: Editora Flama, 1946.

_____. **O papel do trabalho na transformação do macaco em homem**. São Paulo: Global, 1986.

ESCOBAR, Pepe. A quizumba poética de Roberto Piva. Em: COHN, Sergio. **Roberto Piva**. (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1983/2009.

FASSBINDER, Rainer Werner. **Terceira Geração**. 111 min.

FERENCZI, Sandor. **Thalassa:** ensaio sobre a teoria da genitalidade. (Álvaro Cabral, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1924/1990.

FERREIRA, Jairo. **Antes que eu me esqueça**. 15 min.

FOUCAULT, Didier. **Histoire du libertinagem:** des goliards au marquis de Sade. Michigan: Librairie Académique Perrin, 2007.

.

FRANGER, Wilhelm. **The Millennium of Hironymus Bosch**: outlines of a new interpretation. London: Faber and Faber Limited, 1952.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. A Psicologia entre as artes: a questão do pensamento sensível. Em: PATTO, Maria Helena Souza; FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Pensamento cruel – Humanidade e Ciências Humanas**: há lugar para a Psicologia? São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. Em: _____. **Obras psicológicas completas, v. IX**. (Christian Monteiro Oiticica, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1908/1976.

_____. Inibições, sintomas e ansiedade. Em: _____. **Obras psicológicas completas, v. XX**. (Christian Monteiro Oiticica, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1925/1976.

_____. Mal-estar da civilização. Em: _____. **Obras psicológicas completas, v. XXI**. (José Octávio de Aguiar Abreu, trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1930/1976.

GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. (Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1949/2005. p. 151.

GEORGE, Stefan. **Algabal** (1892). Disponível em: http://www.zeno.org/Literatur/M/George,+Stefan/Gesamtausgabe+der+Werke/Hymnen,+Pilgerfahrten,+Algabal/Algabal. Acesso em: 12 jun. 2014.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. (Claudio Willer, trad.). Porto Alegre: L&PM, 2005.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Em: _____. **Mitos, emblemas, sinais:** Morfologia e História. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

GUERRA, Abílio. **Primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp:** origem e conformação no universo intelectual brasileiro. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem na poesia – uma colocação a partir da poesia de Georg Trakl. Em: _____. **A caminho da Linguagem**. (Marcia Sá Cavalcante Schuback, trad.) 4 ed. Petrópolis, Vozes; Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2008.

Heróis da decadensia. Direção de Tadeu Jungle e Walter Silveira. 1987.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion ou o eremita na Grécia**. (Erlon José Pascoal, trad.) São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1980/2011.

JARMAN, Derek. **Jubilee**. 103 min.

.

Lampião da Esquina. Ano 2, n. 15, agosto de 1979, p. 17.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror.** 2. ed. (Claudio Willer, trad.). São Paulo: Iluminuras, 2008.

LAWRENCE, D.H. Benjamin Franklin. Em: _____. **Estudos sobre a literatura clássica Americana**. (Heloisa Jahn, trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

LEITE, Danilo Monteiro Ferreira. **Teatralidade da palavra poética em *Paranóia* de Roberto Piva.** 2010. 175 fl. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

LEPENIES, Wolf. **As três culturas.** (Maria Clara Cescato, trad.) São Paulo: EDUSP, 1996.

LIMA, Sergio. **Notas acerca do movimento surrealista no Brasil** (da década de 20 aos dias de hoje). Disponível em: http://www.triplov.com/surreal/sergio_lima.html. Acesso em: 12 ago 2013.

LOVEJOY, Arthur O.; BOAS, George. **Primitivism and related ideas in antiguity.** 2. ed. London: The Johns Hopkins Press, 1935/1997.

MACHIAVEL, Niccoló. **Canzone**. Em: _____. Passigli, Borghi e compagni, 1831.

_____. La vie de Castruccio Castracani Da Lucca. Em: _____. **Ouvres completes.** Paris: Gallimard, 1952.

_____. **O príncipe.** (Torrieri Guimarães, trad.). São Paulo: Hemus, 1513/1981. 96 p.

MANCELOS, João. Uma tradução de sete poemas de The Bridge, de Hart Crane. **Máthesis** (Universidade Católica Portuguesa), Viseu, n. 9, 2000, p. 330.

MARCUSE, Hebert. **Eros e a civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 5. ed. (Álvaro Cabral, trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1955/1972.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Mafarka, le futuriste – roman africain.** Paris: E. Sansot & cie, 1909.

MARQUET, J.-F. Desir et imagination chez Jacob Boehme. Em: **Colloque Jacob Boehme** ou l'obscure lumière de la connaissance mystique. Paris: Vrin, 1979.

MARTINS, Floriano. Roberto Piva: o banquete do poeta. Em: _____. **O começo da busca**: o surrealismo na poesia da América Latina. São Paulo: Escrituras, 2001.

MARX, Karl. **O 18 brumário e cartas a Kugelmann**. (Leandro Konder, trad.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1885/1969.

MATTOS, Ricardo Mendes. Poesia e pederastia: o Mário de Andrade de Roberto Piva. **Agulha Revista de Cultura**, Fortaleza/Natal, n. 8, março, 2014.

.

MCCLURE, Michael. **Poetry is a muscular principle and a revolution for the body-spirit and intellect and ear**. 1965. Disponível em: http://library.brown.edu/find/Record/dc1304011886265627. Acesso em 04 set. 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. (Carlos Alberto Ribeiro de Moura, trad.). 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1945/1999.

MICHAUX, Henri. **Antologia**. (Margarida Vale de Gato, trad.) Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

_____. La Ralentie. EM: _____. **Plume.** Precede de Lointain Intérieur. 14 ed. Paris: Gallimard, 1938.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Vida experimental**. Em: _____. O desconcerto do mundo: do renascimento ao surrealismo. São Paulo: Escrituras, 2001.

MONNEROT, Jules. **La poésie modern et le sacré.** Paris: Gallimard, 1945.

MONTEIRO, Danilo; CESARINO, Pedro; COHN, Sergio. O renascimento do maravilhoso. (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 2007/2009.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível.** A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002.

_____. Essa sacanagem. São Paulo, **Ide**, v. 1, pp. 75-79, 2005.

_____. Topografia do risco**:** o erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, n. 31, julho-dezembro de 2008.

NEVES, Ezequiel. Roberto Piva: um paulistano desvairado. (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1972/2009.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A visão dionisíaca de mundo.** Em: _____. A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude. (Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1870/2005.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** (J. Guinsburg, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1872/1992.

_____. **Humano, demasiado humano.** (Paulo César de Souza, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1878/2005.

_____. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** (Mário da Silva, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1883-85/2010.

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica.** (Paulo César de Souza, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1887/2009.

.

_____. Tentativa de autocrítica (prefácio). Em: NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** (J. Guinsburg, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1887/1992.

NIN, Anaïs. **A casa do incesto**. (Isabel Hub Faria, trad.) Lisboa: Assírio e Alvim, 1958/1981.

NORTON, Robert Edward. **Secret Germany:** Stefan George and his circle. New York: Cornell University Press, 2002.

O LIVRO DOS MORTOS DO ANTIGO EGITO. (Edith de Carvalho Negraes, trad.). São Paulo: Hemus, 1982.

OVÍDIO. **Heroidas**. (Francisca Moya del Baño, trad.). Madrid: CSIC Press, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. **Salò o le 120 giornate di Sodoma,** 1975. 111 min.

PAZ, Octávio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Economica, 1956.

_____.; RIOS, Julián. **Solo a dos vozes**. (Olga Savary, trad.). São Paulo: Roswitha Kempf, 1972/1987.

_____. La llama doble: amor y erotismo. Em: _____. **Ideas y costumbre II**: usos y símbolos (Obra completa, tomo 10). México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos.** (edição de Teresa Rita Lopes). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Poesias Ocultistas.** (João Alves das Neves, org.) 2 ed. São Paulo: Aquariana, 1996.

PIVA, Roberto. Roberto Piva. Em: OHNO, Massao (org.) **Antologia dos Novíssimos** (Coleção dos Novíssimos, vol.09). São Paulo: Massao Ohno, 1961.

_____. Ode a Fernando Pessoa. Em: _____. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1961/2005.

_____. Os que viram a carcaça. Em: _____. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1961/2005.

_____. Paranóia. Em: _____. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1963/2005.

_____. Introdução. Em: WILLER, Claudio. **Dias circulares.** São Paulo: Massao Ohno, 1964/1976.

_____. **Piazzas**. São Paulo: Kairós, 1964/1980. (Coleção A Ciência da Abelha).

_____. Ligasom. Revista **Artes:**, São Paulo, Ano V, n. 24, 1970, p. 8.

.

_____. A cidade sob o relâmpago. Revista **Artes:**, São Paulo, Ano VI, n. 28, 1971, p. 7.

_____. Onde estará você agora, enquanto nuvens lançam sombras loucas sôbre estas mesas & lindos rostos pagãos me observam viver? Revista **Artes:**, São Paulo, Ano VII, n. 35, 1972, p. 3.

_____. Abra os olhos e diga Ah!. Em: _____. **Mala na mão & asas pretas** – obras reunidas volume II (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1976/2006. p. 34.

_____. Artaud & o Heliogábalo. Revista **Artes:**, São Paulo, Ano XI, n. 46, julho/agosto 1976, p. 3.

_____. Roberto Piva. Em: **Caderneta de poesia 1**. São Paulo: Brasiliense, 1978. p. 107-110.

_____. Poema do caos externo. ***Versus*** – jornal de política, cultura e idéias, n. 19, março/abril, 1978, p. 37.

_____. O Mississipi no Amazonas. ***Versus*** – um jornal de política, cultura e idéias, n. 20, abril/maio, 1978, p. 30.

_____. As desgraças do Moneyteísmo. ***Versus*** – um jornal de política, cultura e idéias, n. 21, maio/junho, 1978. p. 31.

_____. O hino do futuro é paradisíaco. ***Versus*** – um jornal de política, cultura e idéias, n. 23, julho/agosto, 1978, p. 36.

_____. Anticomunismo não enche barriga. ***Versus*** – um jornal de política, cultura e idéias, n. 23, julho/agosto, 1978, p. 28.

_____. Relatório prá ninguém fingir que esqueceu. **Singular & Plural**, n. 1, dezembro 1978, p. 87.

_____. **Coxas:** sex-fiction & delírios. São Paulo: Feira de Poesia, 1979.

_____. "Remake" com Gabeira. **Jornal Lampião da Esquina**, Ano 2, n. 18, novembro de 1979, p. 16.

_____. Ano XV do capitalismo selvagem. **Singular & Plural**. n. 2, 1979, p. 73.

_____. A política poética. **Singular & Plural**, n. 4, 1979, p. 76.

_____. Belle leçon aux efants perdus. In: HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 1980/2011.

_____. Manifesto Utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio. **Boletim Arte e Pensamento Ecológico**, n. 18, março, 1983.

.

_____. Quizumba. Em: PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas** – obras reunidas volume II (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 1983/2006.

_____. Cinema em pânico. Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1986/2009.

_____. Fragmentos Anárquicos. Revista **Artes:**, São Paulo, Ano XXII, n. 63, p. 8, abril-junho 1987.

_____. O erotismo dará o golpe de estado. Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1987/2009.

_____. poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase. Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1997/2009.

_____. De Roberto Piva para Jorge Mautner (poema inédito). **AO-Revista**, nº 1, junho de 2011.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. (Rodolfo Lopes, trad.). Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**: problemas econômico-sexuais da energia biológica. (Maria da Gloria Novak, trad.). São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____. **Análise do caráter**. (M. Lizette Branco e Maria Manuela Pecegueiro, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1989.

REVERDY, Pierre. Sources du vent. Em: _____. **Main d'ouvre**. Mercvre de France, 1929/1949.

RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização** – formação histórica e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

RIMBAUD, Arthur. Carta dita do Vidente. Em: _____. Arthur. **Rimbaud por ele mesmo**. (Daniel Fresnot, trad.). São Paulo: Martin Claret, 1871/s.d.

_____. **Uma temporada no inferno**. 2 ed. (Paulo Hecker Filho, trad.). Porto Alegre: LP&M, 1873/2007.

_____. Iluminações. Em: _____. **Prosa Poética.** (Ivo Barroso, trad.) 2. ed. Rio de janeiro: Topbooks, 1873-5/2007.

_____. **Poesia Completa.** 3 ed. (Ivo Barroso, trad.). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

Roberto Piva na Interzona (entrevista). 2008. Disponível em: http://www.interzona.com.br/arquivos/roberto_piva.htm. Acesso em: 28 jan. 2012.

ROUGEMONT, Denis. **História do amor no ocidente.** 2 ed. (Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz, trad.) São Paulo: Ediouro, 2003.

.

SADE, Donatien Alphonse François de. **Histoire de Juliette ou les prospérités du vice.** (1801). Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_Juliette,_ou_les_Prosp%C3%A9rit%C3%A9s_du_vice. Acesso em: 13 set. 2013.

_____. **Os 120 dias de Sodoma.** (João M. P. de Albuquerque, trad.). São Paulo: Aquarius, 1980.

_____. A sociedade dos amigos do crime. EM: _____. **Diálogo entre um padre e um moribundo; e outras diatribes e blasfêmias.** (Alain François e Contador Borges, trad.). São Paulo: Iluminuras, 2001.

SILVA, Vicente Ferreira da. História e meta-história. Em: _____. **Dialéctica das consciências e outros ensaios.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1959/2002.

_____. O homem e a liberdade na tradição humanística. Em: _____. **Dialéctica das consciências e outros ensaios.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1961/2002.

_____. Ideias para um novo conceito de homem. Em: _____. **Dialéctica das consciências e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2002. pp. 247-288.

_____. D.H. Lawrence: uma floresta sombria. **Agulha**: Revista de Cultura. Disponível em: http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.br/2014/11/vicente-ferreira-da-silva-d-h-lawrence.html. Acesso em: 09 out. 2014.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. Em: Hesíodo. **Teogonia.** São Paulo: Iluminuras, 2003.

TORREMOCHA, María Victoria Utrera. **Teoría Del poema em prosa.** Universidad de Sevilla, 1999.

TRAKL, Georg. **De profundis.** (Cláudia Cavalcanti, trad.). São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. **Oeuvres completes.** (Jean-Cleude Schneider, trad.). Paris: Gallimard, 1972.

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. **A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva**. 252 fl. Dissertação (mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – Campinas, 2009.

VILLON, François. **Testamento.** (Afonso Félix de Sousa, trad.). Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

VISCONTI, Luchino. **La Terra trema:** episodio del Mare. Itália, 1948, NTSC, 160 min.

VON SCHMIDT, Carlos. Amor, loucura, drogas (Entrevista). Em: COHN, Sérgio (org.). **Roberto Piva** (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue, 1985/2009.

WERTHAM, Frederic. **Seduction of the innocent**. London: Museum Press, 1955.

.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. (tradução Rodrigo Garcia Lopes). São Paulo: Iluminuras, 1855/2008.

_____. **An american primer**. (Horace Traubel, organização). Boston: Small, Maynard & Company, 1904.

WILLER, Claudio. As fronteiras e dimensões do grito. Em: _____. **Dias Circulares.** São Paulo: Massao Ohno, 1964/1976.

_____. Sobre os autores. ***Versus*** – jornal de política, cultura e idéias, n. 19, março/abril, 1978, p. 37.

_____. Introdução à orgia. Em: PIVA, Roberto. ***Piazzas*.** 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980.

_____. *Piazzas* de Roberto Piva: fruição, contemplação e o misticismo do corpo. **Agulha**: Revista de Cultura, Fortaleza/São Paulo, nº 40, agosto, 2004.

_____. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. Em: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2005.

_____. Roberto Piva e a poesia. **Revista Triplov** de Artes, Religiões e Ciências, n. 2, 2010. Disponível em: http://novaserie.revista.triplov.com/numero_02/claudio_willer/index.html . Acesso em: 13 dez. 2012.

_____. **Os rebeldes:** Geração Beat e anarquismo místico. Porto Alegre: L&PM, 2014.

.