

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**NOME DO DEPARTAMENTO**  
**NOME DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

GUILHERME AUGUSTO DE ASSIS RODRIGUES

*Escritas do desejo:*  
representações do corpo homoerótico na lírica de Roberto Piva e Al Berto

**Versão Corrigida**

São Paulo

2023

GUILHERME AUGUSTO DE ASSIS RODRIGUES

*Escritas do desejo:*  
representações do corpo homoerótico na lírica de Roberto Piva e Al Berto

### **Versão Corrigida**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr.

José Horácio de Almeida Nascimento Costa

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

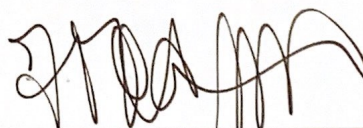
d696e de Assis Rodrigues, Guilherme Augusto  
Escritas do desejo: representações do corpo  
homoerótico em Roberto Piva e Al Berto / Guilherme  
Augusto de Assis Rodrigues; orientador Emerson da  
Cruz Inácio - São Paulo, 2023.  
164 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.  
Área de concentração: Estudos Comparados de  
Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Poesia. 2. Poesia Homoerótica. 3. Literatura  
Comparada. 4. Literatura Brasileira. 5. Literatura  
Portuguesa. I. Inácio, Emerson da Cruz, orient. II.  
Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)Nome do (a) aluno (a): Guilherme AUGUSTO DE ASSIS RODRIGUESData da defesa: 03 / 05 / 2023Nome do Prof. (a) orientador (a): JOSÉ HERÁCIO DE ALMEIDA NASCIMENTO COSTA

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 12 / VII / 2023

Assinatura do (a) orientador (a)

RODRIGUES, Guilherme Augusto de Assis. **Escritas do desejo**: representações do corpo homoerótico na lírica de Roberto Piva e Al Berto. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 03/05/2023

Banca Examinadora

Presidente: Prof. Dr. José Horácio De Almeida Nascimento Costa

Instituição: USP

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Jorge Fernandes Da Silveira

Instituição: UFRJ

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Leonardo Gandolfi

Instituição: UNIFESP

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Sinei Ferreira Salles

Instituição: USP

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_



## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Emerson, que me apresentou a escrita de Al Berto e que aceitou orientar este trabalho. Orientador, amigo e companheiro.

Ao Prof. Dr. Mário Lugarinho, também orientador, que me fez olhar novamente e diferente.

Ao Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira pela leitura atenta e apontamentos feitos durante a qualificação.

Ao Prof. Dr. José Horácio Costa, professor e amigo, poeta-Titã.

Ao Prof. Dr. Francisco Ardiles, irmão-Lolo, leitor destas páginas.

À Sara Ajlyakin, luz dos olhos.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa pelo ambiente intelectual instigante e arejado.

À minha mãe, Júlia.

Ao meu pai, Amilton.

Aos meus irmãos, Gustavo e Gabriela, primeiros e eternos amores.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, minha casa.

À Universidade de São Paulo, *alma mater*.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

*“Belos corpos de mortos que nunca envelheceram,  
com lágrimas sepultos em mausoléus brilhantes,  
jasmim nos pés, cabeça circundada de rosas –  
assim são os desejos que um dia feneceram  
sem chegar a cumprir-se, sem conhecerem antes  
o prazer de uma noite ou a manhã luminosa.”*

Konstantínos Kafávis  
trad. José Paulo Paes



## RESUMO

RODRIGUES, Guilherme Augusto de Assis. **Escritas do desejo**: representações do corpo homoerótico na lírica de Roberto Piva e Al Berto. 2023. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O objetivo desta pesquisa é a revisão da tópica do homoerotismo literário presente nas obras poéticas de Roberto Piva e Al Berto. Partindo do conceito foucaultiano de genealogia, o trabalho argumenta sobre a pertinência deste conceito para o estudo das imagens homoeróticas presentes na lírica de dois autores contemporâneos de língua portuguesa. Para tanto, o estudo leva em consideração o contexto de produção dos dois poetas, marcado pelos regimes autoritários em vigência no Brasil e em Portugal no século passado, e a análise da seleta de poemas centrados em imagens homoeróticas.

**Palavras-chave:** Roberto Piva. Al Berto. Poesia. Homoerotismo. Estudos comparados.

## **ABSTRACT**

RODRIGUES. Guilherme Augusto de Assis. **Notes on desire:** images of homoerotic body in the poetry of Roberto Piva and Al Berto. 2023. 145 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The aim of this research is to review the homoerotic literary topic present in the poetics of Roberto Piva and Al Berto. Based on the Foucauldian concept of genealogy, the work argues about the pertinence of this concept for the study of homoerotic images present in the lyrics of two contemporary Portuguese-speaking authors. Therefore, the study considers the context of production of the two poets, marked by the authoritarian regimes in force in Brazil and Portugal in the last century, and the analysis of the selected poems centered on homoerotic images.

**Keywords:** Roberto Piva. Al Berto. Poetry. Homoeroticism. Comparative literature.

## Sumário

<i>Introdução</i> .....	2
<i>1. Poesia homoerótica em língua portuguesa: uma proposta</i> .....	10
<i>2. A acidentada vida dos poetas: ditadura, pós-ditadura e movimentos de libertação homossexual</i> .....	20
2.1 Roberto Piva (1936 – 2010) .....	45
2.2 Al Berto (1948 – 1997).....	79
<i>3. Conclusão: homoerotismo em língua portuguesa</i> .....	117
<i>Obras Citadas</i> .....	123
<i>ANEXOS</i> .....	125

## Introdução

O presente trabalho propõe a leitura crítica das obras dos poetas brasileiro Roberto Piva (1937-2010) e o português Al Berto (1948-1997), dois escritores que podem ser relacionados por sua filiação com uma temática centrada na noção de corpo homoerótico, perpassada por figurações da cidade, da ebriedade e do desregramento dos sentidos e o noturno.

Parte da análise dessa investigação será desenvolvida a partir dos conceitos do filósofo francês Michel Foucault referentes a corpo (homoerótico) presente nos três volumes de *A História da Sexualidade*, e nos volumes editados dos seus cursos ministrados no *Collège de France*. Esse conjunto de leituras críticas será mobilizado para compreender poéticas que foram concebidas em seu momento na confluência entre ética, estética e política.

Por sua vez, este trabalho propõe que essa postura ética e estética desenvolvida por esses dois poetas em suas vidas e obras seria parte de um conjunto de formações discursivas mais amplo, possível de ser localizado historicamente em seu contexto de emergência sociopolítica, determinado pelos regimes autoritários em Portugal e no Brasil durante o século XX. Corre paralelo a essas poéticas outras práticas discursivas, como as iniciativas de militância e resistência contracultural e política, entendidas como estratégias existenciais ativas e simbólicas contra os dispositivos generalizados de controle, censura e opressão perpetrados pelos regimes autoritários instaurados no Brasil e em Portugal contra quaisquer grupos dissidentes de seus projetos políticos de poder.

É precisamente um dos objetivos desse trabalho a proposição de que tal sistema de opressão e resistência, durante e após os anos de ditadura nesses dois países, permeou a vida de grupos e indivíduos categorizados como homossexuais. A posição que assumiu Roberto Piva e Al Berto em relação a homossexualidade frente a cultura oficial, seja ela a política oficial de Estado, ou extraoficial, composta, dentre outros, por instituições literárias, acadêmica e mercado, representou em si uma contra conduta. Uma das expressões culturais dessa contra conduta tomou a forma do que esteticamente aqui nomeamos de poética homoerótica, poética essa que não se restringe à palavra escrita.

Partindo deste ponto, considera-se factível a comparação entre duas obras poéticas desenvolvidas em contextos temporais, locais, políticos e culturais diferentes, mas que apresentam coincidências temáticas. Partimos da hipótese de que o corpus é parte de uma genealogia estética comum permeada pela figuração do corpo homoerótico. Os dois autores abordados nesta análise comparativa são a um só tempo parte de processos contestatórios contraculturais locais e de processos contestatórios globais da segunda metade do século XX

determinantes de novas formas de produzir literatura. A emergência de novas subjetividades, sobretudo as oriundas dos movimentos de dissidência sexual e de gênero desencadeados pelos movimentos feministas e por direitos dos grupos homossexuais no pós-Stonewall<sup>1</sup>, ocorrido em 1969, encontraram expressão poética. É ponto central deste trabalho o postulado de que essas novas subjetividades emergidas no século XX também se desenvolveram e encontraram expressão poética em língua portuguesa.

Assim, a análise desenvolvida neste trabalho partirá do pressuposto de que a poesia dos dois autores pode ser compreendida em função da presença de uma textualidade específica, metafórica, onírica, homoerótica e desconcertante, própria dos discursos transgressores da modernidade, baseados na provocação e preeminência das imagens literárias metaforizantes do corpo homoerótico masculino, ao par das referências simbólicas que emergem das lutas sociais travadas durante a vida dos poetas estudados.

O fio condutor deste estudo será a figuração do corpo homoerótico masculino nos livros publicados por esses dois poetas. Essa problemática específica, confrontada através da linguagem poética da modernidade, também será analisada comparando as textualidades de duas escritas poéticas que continuamente revisitam e ressemantizam as configurações tradicionais literárias do amor, do desejo e do corpo, no contexto da simbologia poética homoerótica masculina. Para fundamentar tal análise textual lançaremos mão também dos diários e entrevistas desses dois autores e de sua fortuna crítica com a intenção de desvendar os pontos fundamentais de uma poética baseada no corpo reconhecível na obra de ambos os autores.

Partindo do pressuposto de que a poesia desses dois autores se funda na intensidade das experiências homoeróticas, logo metaforizada no texto literário, buscar-se-á demonstrar que essas poéticas percorrem os tópicos da viagem, do sonho, do delírio, da noite, da cidade e das revelações do poeta através do erotismo lírico perpassado pelo corpo. Portanto, a proposta fundamental deste trabalho é de que a perspectiva sobre o amor e o desejo homoeróticos desenvolvida neste corpus poético dual, ao mesmo tempo que está em profundo diálogo com suas tradições literárias, constitui em si mesma uma forma de transgressão que confronta e expande a tradição poética das séries literárias em que estão inscritas.

---

<sup>1</sup> Stonewall Riots é como ficou conhecido os eventos envolvendo a contestação de clientes frequentadores dos bares no bairro novaiorquina Greenwich Village contra a violência e extorsão policial de pessoas LGBTQIA+. O desencadear destes eventos levaria a organização da Primeira Parada do Orgulho Gay em Nova Iorque, que depois se repetiriam em outras capitais dentro e fora dos EUA.

## I.

O meu primeiro contato com a latência do conteúdo homoerótico literário deu-se no contexto do ensino de literatura, ainda no Ensino Médio, por meio da lista de leituras obrigatórias exigidas pelo vestibular. As leituras de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, publicado em 1888, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, publicado em 1899 e do *Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, publicado em 1890 revelaram para mim expressões eróticas e afetivas entre pessoas do mesmo sexo na literatura brasileira, impressão que não compartilhei com nenhum colega ou professor. Na mesma época, a leitura de *O Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, publicado em 1895, veio a confirmar esta impressão de leitor adolescente.

Demoraria alguns anos até que, já estudante de Letras, essas impressões de leitura literária fossem confirmadas por trabalhos acadêmicos pioneiros como *A Epistemologia do Armário* (SEDGWICK, 1990), onde a autora apresenta o conceito de homosociabilidade, ou o trabalho *O Desejo da Nação*, do sociólogo brasileiro Richard Miskolci (MISKOLCI, 2012), onde seu autor analisa precisamente os romances *O Ateneu*, *Dom Casmurro* e *O Bom Crioulo* sob a perspectiva das relações homoeróticas e da branquitude para a construção da nação.

O meu primeiro contato mais extenso com poesia homoerótica não foi com as obras de Roberto Piva e Al Berto, nem tampouco foi em língua portuguesa. Foi pela obra de Walt Whitman, no período em que cursei o último ano do colegial nos Estados Unidos, que conheci o homoerotismo na lírica. Da leitura dos poemas que o bardo americano escreveu entre 1855 e 1892, reunidos em seu monumental *Leaves of Grass* (WHITMAN, 1982), me lembro vivamente pela impressão que me causou o tratamento livre que dava não só à plasticidade do verso, mas à elasticidade do corpo e dos encontros eróticos, e não só os homoeróticos, aliás; desta leitura intuí importante lição sobre as possibilidades do verso livre na modernidade e o tratamento do erotismo como livre expressão democrática. A leitura da seção *Calamus*, em particular, onde se celebra exclusivamente o amor entre “*comrades*”, o amor entre homens, marcou profundamente a minha sensibilidade para a poesia homoerótica. Desde então, ficou muito claro para mim que havia expressão estética literária da lírica moderna para a erótica que se desenvolve entre homens.

Além de obras literárias, a convivência com obras da narrativa audiovisual também contribuiu para o desenvolvimento de uma sensibilidade estética atenta às representações homoeróticas no plano filmico. Exemplo dessa experiência determinante para a minha formação é a filmografia dos diretores Almodóvar e Pasolini, além de uma série de

pornochanchadas brasileiras. A elaboração estética e teórica destes dois autores está profundamente ligada ao contexto em que foram produzidas suas obras. Para Almodóvar são os tempos da “*Movida Madrileña*”, momento de descompressão com a queda do franquismo na Espanha. No caso de Pasolini, antes de Almodóvar, importa a luta ferrenha que este intelectual travou contra todas as formas do fascismo que persistiam na sociedade italiana pós-queda de Mussolini. Cito estes dois autores-cineastas pelas conexões mais imediatas que se possa estabelecer entre os contextos de ditadura e pós-ditadura em que desenvolveram suas obras e um possível projeto de investigação do homoerotismo como discurso crítico e como contra conduta (FOUCAULT, 2004) no século XX.

Ainda no campo das leituras de formação, cheguei ao encontro da obra epistolar de Oscar Wilde reunida sob o título *De Profundis* (WILDE, 2013). O organizador da edição, o irlandês Colm Tóibín, estudioso do homoerotismo no século XX, descreve estas páginas como “a melhor prosa de Oscar Wilde”. As cartas que endereçou ao seu amante, nunca respondidas, constituem um verdadeiro tratado sobre o amor homoerótico na modernidade. Foram escritas durante os anos de prisão do autor irlandês condenado por “incidência grave”.

Anos mais tarde, lendo a autobiografia de André Gide, o livro *Si le grain ne muert* (GIDE, 1972) me deparo com o relato em que Gide narra o encontro com Oscar Wilde na Argélia, em 1895, um ano antes do início do julgamento do caso Wilde. Neste encontro, Wilde aponta um adolescente argelino para Gide e pergunta: “você deseja Mohammed?”, ao que Gide, depois de hesitar, responde: “sim”. Gide diz que neste momento toma consciência de seu próprio desejo.

A leitura de cartas e da autobiografia de dois autores proeminentes do século XX, reconhecidamente homossexuais, foi o primeiro laboratório para o que entendo neste trabalho, com o vocabulário foucaultiano, por emergência de novas subjetividades. Neste sentido, a proposta que faz o teórico Lejeune sobre o chamado pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2014) pode ser repensada considerando os relatos pessoais que fazem os autores de si à luz de suas obras poéticas. Será especialmente importante esta consideração quanto ao trabalho com os *Diários* (AL BERTO, Diários), de Al Berto.

Quanto aos poetas privilegiados neste projeto, não me lembro exatamente como cheguei a ler pela primeira vez Roberto Piva e Al Berto, se foi por indicação, referência de outras leituras ou por mero acaso. Lembro, porém, vivamente de onde os li pela primeira vez: a Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Lembro também do efeito de atordoamento que me causou essas leituras. Neste momento tive a certeza de que existia tanto na Literatura

Brasileira como na Portuguesa um registro lírico da poesia moderna em que tinha lugar o registro da experiência homoerótica.

Quando ingressei na graduação em Letras na Universidade de São Paulo em 2007 tinha a intenção neste momento de orientar as minhas pesquisas no sentido de uma investigação da poesia homoerótica que desse conta de um estudo comparativo entre dois poetas que nunca se conheceram, e que além disso viveram separados pelo Atlântico, mas que falaram sobre os mesmos temas: a cidade, a noite, o desejo, o delírio, o amor e o corpo homoerótico. Poetas que lutaram, ao seu modo, contra os regimes autoritários a que estiveram submetidos pelas ditaduras vigentes em seus países. Me interessava também as suas relações com as esquerdas de seus países.

Em 2008, pude participar do IV Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH). Esse congresso teve por título “Retratos do Brasil Homossexual: Fronteiras, Subjetividades e Desejos” e foi organizado em torno de seis eixos: Retratos da Arte: cinema, fotografia e outras mídias; Retratos da Imagem: o corpo como discurso; Retratos Literários: obras, personagens e sentidos; Retratos sociais: territórios, espaços e subjetividades; Retratos e Identidades: sujeitos, encenações, culturas; Retratos da Militância: atuação, direitos humanos, conquistas.

A variedade de temas e abordagens expressas foi reunida em mais de mil páginas nos anais do encontro, publicado pela EDUSP e pela Imprensa Oficial de São Paulo (COSTA *et al.*, 2010). Essa experiência acadêmica confirmou para mim a existência de um campo em que pudesse desenvolver o projeto de pesquisa sobre a poesia de Roberto Piva e Al Berto. Tomei consciência de que esse corpus representava um objeto de estudo consolidado, que tinha pertinência e relevância para os Estudos Comparativos.

## II.

Não raro em ciências humanas o ato de descrição do objeto resulta em sua emergência. Aprendemos essa lição fundamental com a linguística estruturalista de inspiração saussuriana (SAUSSURE, 2008). O método é extensível a outros campos do conhecimento não restritos à linguística, como é o caso dos estudos literários.

O crítico literário José Carlos Barcellos em *Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas* (BARCELLOS, 2006), texto seminal sobre o tema no Brasil, assinala “a relevância e a pertinência de se proceder a uma séria reflexão de caráter teórico-metodológico, a fim de se dar consistência crítica aos estudos de literatura e



homoerotismo” (BARCELLOS, 2006. p.85). Barcellos escrevia então sobre a recepção dos chamados *Gay Studies* no Brasil, advertindo sobre os riscos da inconsistência teórica e o consequente isolamento de um campo que apenas se consolidava na academia brasileira. O crítico insiste para que os estudos sobre homoerotismo estejam fortemente calcados na cultura a que pertencem e ao mesmo tempo aponta o importante papel que pode cumprir a hermenêutica, o esforço interpretativo, para os estudos literários. Nas palavras do crítico:

Não se deve pensar o homoerotismo de maneira solipsista, mas sim integrado numa ampla e complexa rede de textualizações culturais, como o sistema de gênero, os regimes epistêmicos e os projetos identitários, cujo significado só pode ser apreendido no âmbito dos sistemas socioeconômicos e das estruturas de poder — entendidos como totalidades articuladas — em que aquela rede se inscreve. Só assim fica patente a centralidade social e cultural de algumas das configurações que o homoerotismo assume em contextos históricos específicos. Eis por que a crítica literária que dele se ocupa pode e deve abrir-se a uma verdadeira e própria teoria da cultura, conforme vemos nos melhores autores. (BARCELLOS, 2006. p.87)

O texto surge no calor dos encontros sobre “Literatura e Homoerotismo”, promovidos pela Universidade Federal Fluminense, entre os anos de 1999 e 2001. Resulta desses encontros a fundação da Associação Brasileira de Estudos de Homocultura (ABEH), em 2001, que celebrou o seu X congresso no ano de 2020. A cada congresso realizado pela ABEH é publicado um novo volume contendo as comunicações dos encontros, publicações estas que serviram à consolidação do campo dos estudos de gênero e sexualidade no Brasil.

Fora do Brasil, em 2002 surge a pioneira publicação “*Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*” (ARENAS; QUINLAN, 2002), onde escrevem em sua introdução os organizadores:

[...] the insights of queer theory seldom have been incorporated into academic research in the various Lusophone fields, and when they have, it has taken place mainly in the North American academic milieu. [...] This can be explained by the continued conservatism associated with the subject matter and the reluctance of most academic institutions – reflecting societal prejudice – to open spaces for new and controversial fields of inquiry in Brazil, Portugal, or Lusophone Africa» (Arenas 2002).

No tocante às publicações em língua inglesa, francesa e espanhola, a linha de pesquisa apresentada neste volume pioneiro proliferou nos últimos vinte anos desde a sua publicação. Prova disso é a realização de quatro colóquios internacionais denominados “*Queering the Afro-Luso-Brazilian Studies*”, ocorridos em universidades da França, Suécia, Reino Unido e Portugal entre os anos de 2015 e 2018. A quinta edição do encontro teve lugar na Universidade de São Paulo, no ano de 2019.

Podemos afirmar que houve importantes desenvolvimentos - e deslocamentos - de perspectivas teórico-metodológicas ocorridos durante as duas décadas que separam o primeiro encontro acadêmico de recepção dos *Gay Studies* no Brasil, sediado pela UFF em 1999, e a organização da conferência internacional, sediada na USP em 2019, que teve por consigna “queerizar o cânone luso-afro-brasileiro”. Cumpre então a revisão criteriosa da produção científica feita dentro e fora do Brasil nestas últimas duas décadas com a finalidade de cartografar os possíveis caminhos teórico-metodológicos a serem explorados. Para este trabalho tem especial importância a reconstrução dos processos que partem das definições de “estudos homoeróticos” e levam às derivações que conduzem até o instrumental teórico queer e avaliar a sua pertinência para o estudo que se pretende fazer.

Em uma direção, as relações intersemióticas entre o sistema literário e outros sistemas simbólicos parece ser um caminho explorado pelas poéticas dos dois autores em foco neste estudo. As relações da poética de Roberto Piva com o cinema de Pasolini, por exemplo e, por outro lado, a constante presença de Caravaggio para a imagética de Al Berto, são apenas dois exemplos a serem citados. A articulação destes sistemas simbólicos está em função da descrição de sistemas de poder e resistência condicionantes das realidades discursivas, como nos lembra Barcellos sobre as relações de poder envolvida na dinâmica cultural.

### III.

O breve relato pessoal à guisa de justificativa pontuado por precedentes de minha trajetória acadêmica pretende demonstrar que o encontro com meu objeto de estudo esteve marcado por experiências estéticas e pessoais significativas, determinadas pela leitura da lírica moderna nos tempos da minha formação literária. Daí a sentir a necessidade de desenvolver pesquisa acadêmica fundamentada nessa experiência poética pouco faltava. Esse projeto é produto da intuição e da reflexão sobre a importância que tem a lírica homoerótica em dar lugar simbólico às experiências homoeróticas.

A exposição a uma série de procedimentos e registros de linguagem de conteúdo homoerótico os mais variados possível, seja a lírica ou a narrativa, o cinema de arte ou a chamada pornografia, deram conta da expressão e dicção homoeróticas por diversos meios. Essa exposição serviu de educação para a minha sensibilidade à variação e ao hibridismo das formas estéticas que podem assumir os conteúdos homoeróticos, tema de investigação deste projeto. Essa sensibilidade homoerótica permite dizer que, em que pese as diferenças, existem pontos de convergência entre os escritos de Roberto Piva e Al Berto, como: a tematização do

desejo homoerótico; o uso de drogas como forma de desregramento da sensibilidade; a deambulação notívaga pela cidade e a tematização da cidade como extensão do corpo e cenário da expressão do desejo homoerótico.

Esses pontos de convergência também estão associados a uma série de leituras que formam uma intrincada rede intertextual, como a poesia de Baudelaire e Rimbaud; a lírica clássica grega e latina de autores de linhagem erótica como Safo, Calímaco, Ovidio, Catulo, Horácio; autores canônicos do ocidente, como Dante, Petrarca e Camões. Além dessas referências compartilhadas, essa poesia estabeleceu também uma rede intertextual com referências mais contemporâneas à sua escrita, como a poesia beat e a contracultura, expressões da música popular e erudita e com as artes visuais. O arquivo lírico presente nessas poéticas foi constituído a partir de uma talvez comum genealogia de expressões homoeróticas, algo que foi se configurando na medida em que se avançava em seus projetos poéticos específicos.

Interessa então precisamente desenvolver um trabalho de investigação na área dos Estudos Comparados de Literatura que sirva de referência no que diz respeito aos estudos que focalizam as concepções poéticas de dois autores aparentemente distantes, mas unidos pelas circunstâncias históricas e afinidade eletivas.

Certa crítica literária prioriza a sucessão cronológica de escolas literárias ou movimentos, pouco ou nenhum espaço conferindo a fenômenos literários que apresentem maior duração na História da Cultura. É o que ocorre, em certa medida, em relação à recorrência da tópica homoerótica em poesia. Sobre esse aspecto tópicos, cabe a investigação da permanência desta tópica na longa duração na cultura bem como das configurações específicas que toma na literatura a cada momento de sua aparição, como nas poéticas de Roberto Piva e Al Berto.

Neste sentido, este projeto pretende fazer uma revisão das cronologias mais aceitas pela historiografia literária tomando por marco os experimentos brasileiros representados pela Poesia Concreta, Neoconcretismo, Poesia Práxis, Poema Processo e outros, e em Portugal a Poesia-61 e a Po.Ex., movimentos tidos correntemente pela crítica literária como os legítimos herdeiros das vanguardas heroicas dos modernismos. De acordo com esta visão, as poéticas de Roberto Piva e Al Berto, desenvolvidas à margem destes grupos, não estariam inseridas nesta continuidade das vanguardas experimentais do século XX.

As poéticas de Roberto Piva e Al Berto insistiram na indissociabilidade entre ética, estética e política, entre arte e vida, e colocaram em seu centro a emergência de novas subjetividades em busca de expressão poética. Desse ponto de vista, podem ser considerados tão herdeiras da modernidade transgressora e disruptiva quanto os experimentos formalistas em poesia, ainda

que partícipes de outra corrente profunda da modernidade. Ao dotar de expressão estética processos de subjetivização do qual fazem parte, como é o caso da conformação e emergência de uma identidade gay moderna, produzem ao mesmo tempo memória social e ancoragem na longa duração da História.

## VI.

Outro objetivo deste projeto é a investigar as relações existentes entre os movimentos de emancipação homossexual e a escrita poética de dois autores homossexuais de língua portuguesa. Para tal, analisaremos desde um ponto de vista comparativo o corpus poético produzido por Roberto Piva e Al Berto, a partir do tratamento das figurações do corpo homoerótico presente em suas obras. Com base nos estudos literários e nos estudos de gênero e sexualidade, pretende-se demonstrar, ao longo da pesquisa, como o contexto internacional marcado pela Guerra Fria e os movimentos emancipatórios femininos e homossexual resultou em elaborações locais particulares no Brasil e em Portugal, ambos vivendo em contextos de regimes políticos autoritários e ditatoriais, e posteriormente, em novas configurações de abertura democrática.

Nossa hipótese é de que as subjetividades presentes nesta escrita, marcadamente a subjetividade gay masculina presente nessas poéticas, estão em constante processo de reformulação e negociação com o corpo, a nação e a tradição literária de que partem. Acreditamos que a subjetividade presente em outras poéticas homoeróticas suas contemporâneas não correspondem às que podemos encontrar em língua portuguesa. Partimos da rejeição de ambos os autores em adotar uma identidade *gay*, ainda que assumissem abertamente a sua homossexualidade, para explorar as implicações desta postura política em relação às suas poéticas.

### 1. Poesia homoerótica em língua portuguesa: uma proposta

No primeiro volume de *A História da Sexualidade* (FOUCAULT, 2015), Foucault afirma que a homossexualidade é uma invenção do século XIX. Este argumento do filósofo francês a um só mesmo tempo propõe a não-naturalidade da homossexualidade, entendida como invenção situada no tempo, e suspende a assunção de naturalidade para a categoria de heterossexualidade. Cabe então, ainda que de forma breve, retomar o que este pensador entende

por sexualidade com o propósito de entender especificamente o surgimento da homossexualidade como componente taxonômico.

Foucault expande as suas elaborações sobre o conceito de dispositivo, anunciadas em trabalhos anteriores à *História da Sexualidade*, sobretudo no livro *Vigiar e Punir* (Foucault, 1994) para abarcar a noção específica do que chama “dispositivo sexualidade”. Ao abordar a existência de um dispositivo da sexualidade, o filósofo francês propõe que a realidade deste dispositivo é formada por conjunto(s) heterogêneo(s) a compor estratégias de gerenciamento e controle político dos corpos, modos de ser e, por extensão, de populações inteiras. No capítulo final de *A História da Sexualidade – A Vontade de Saber* (FOUCAULT, 2015), o autor nomeia “biopoder” o conjunto dessas estratégias de gerenciamento, produtora da divisão entre formas legítimas e ilegítimas do exercício da sexualidade. Parte dessa estratégia consiste na construção de identidades e na formação de processos de criminalização, de distribuição discursiva entre normalidade e anormalidade, saúde e doença, dentre outros processos.

Ora, muito distante de fundar-se em realidade biológica ou ser evidência natural, o dispositivo da sexualidade tem funcionamento discursivo. Conforma, ao lado de outros conjuntos discursivos heterogêneos, outros dispositivos, o que Foucault chama “formações discursivas”, como aparece na sua aula inaugural no *Collège de France*, texto conhecido como *A Ordem do Discurso* (FOUCAULT, 1994). Para o filósofo francês, o que se toma por verdadeiro corresponderia ao conjunto de enunciados tidos por verdadeiros, conjunto cambiante para cada época.

No primeiro volume de *A História da Sexualidade* (FOUCAULT, 2015), dedicado a análise da época vitoriana, o filósofo argumenta que desde pelo menos o século XIX o que chama de dispositivo da sexualidade funciona como o conjunto heterogêneo privilegiado para conferir veracidade a outras práticas discursivas, sobretudo as estratégias médico-legais utilizadas para a gestão de corpos e populações. Estes conceitos serão retrabalhados na produção ulterior do filósofo francês – a última antes de sua morte em 1984 por consequências relacionadas ao HIV/AIDS. A publicação de mais dois volumes da *História da Sexualidade* os cursos ministrados no *Collège de France* ampliou o arsenal crítico-analítico legado por Foucault, propondo os conceitos de biopolítica, biopoder, governabilidade e processos de subjetivação como articulações de seu pensamento original.

Uma vez retomada a visão mais ampla sobre sexualidade, cabe discutir a noção de homossexualidade dentro do quadro teórico escolhido. A homossexualidade, invenção ocidental do século XIX, como quer Foucault, participaria do dispositivo sexualidade como a

realidade última do ser, a verdade mais profunda de um sujeito. Mencionando as práticas cristãs anteriores à época vitoriana, Foucault diz que essa verdade só poderia ser extraída por meio das técnicas de confissão. Trata-se de mudança significativa em relação ao estatuto vigente de que gozavam as práticas (homo)eróticas até então; em particular, as práticas eróticas entre pessoas do mesmo sexo não assumiram na Europa anterior ao século XIX estatuto ontológico, como viria a ser com a (homo)sexualidade no século XIX; representavam apenas uma variante dentre as tantas práticas e técnicas do prazer disponíveis e conhecidas. Sobre este ponto específico, a invenção da homossexualidade, temos em Foucault:

Não há que se esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica médica da homossexualidade se constituiu no dia em que se caracterizou (o famoso artigo de Westphal em 1870 sobre as ‘sensações sexuais contrárias’ pode valer como data de nascimento) menos por um tipo de relações sexuais do que por certa qualidade da sensibilidade sexual, uma determinada maneira do masculino e do feminino de intervir em si mesmo. A homossexualidade surgiu como uma figura decalcada da prática de sodomia, sobre uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. (FOUCAULT, 1988, pg. 42)

O comentário de Foucault seguinte a este trecho diferencia em termos amplos os usos que se faz do prazer no ocidente e no oriente. Para o filósofo, à emergência de uma *scientia sexualis* nas sociedades europeias do século XIX se oporia uma *ars erótica* oriental, esta última observável nas sociedades do “Japão, China, Índia, Roma antiga e nações árabes-mulçumanas”. Observe-se que em *ars erotica* está inclusa a Roma pagã, implicando que a descontinuidade se daria em termos de ocidente *cristão*, e não exatamente na partilha entre ocidente e oriente como surgida no século XIX. A *scientia sexualis* corresponderia ao conjunto de procedimentos de produção de verdade sobre o sexo, verdade aqui entendida por Foucault como regime discursivo formado por enunciados tido como verdadeiros, como já exposto acima. A *ars erotica*, por seu turno, é descrita como saber fundado na experiência corporal do prazer. Este saber é passível de decodificação e transmissibilidade, ou seja, uma *arte* para qual cabe apenas a iniciação:

Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e, portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. (FOUCAULT, 1988, pg. 57)

A *scientia sexualis*, por sua vez, produz verdade sobre o sexo de maneira distinta. Certamente não segundo a iniciação em um saber, mas sim “em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão” (FOUCAULT, 1988, pg. 57). Nesta descrição, a confissão como método de extração da verdade, método fundado na história da cristandade europeia, é entendido por Foucault como o procedimento fundamental de produção da verdade nas sociedades europeias vitoriana e pós-

vitoriana. Assim entendida, a confissão seria a pedra angular do dispositivo da sexualidade, conjunto discursivo que afere verdade aos saberes científicos produzidos pelo século XIX sobre a própria sexualidade.

A mudança de perspectiva sobre o prazer gerou deslocamentos significativos sobre a forma como as sociedades europeias representavam a si mesmas. Foucault indica que um lugar de observação privilegiado destes deslocamentos é a literatura. Segundo o filósofo, a emergência de uma *scientia sexualis* provocou uma metamorfose na literatura. Se antes era o prazer de narrar e ouvir as forças geradoras de literatura, com o advento da *scientia sexualis* passa-se ao permanente escrutínio das consciências individuais e da busca pela verdade sobre si, extraída pelos métodos de confissão. Esta mudança de paradigma também é observável na filosofia, ainda segundo Foucault. As técnicas de extração da confissão em sua variação no tempo compreenderiam desde a tortura do corpo, passando pela averbação obtida por meio do confessor, até os relatos que se obtém modernamente na clínica. Guardadas as diferenças, seriam todos esses métodos modos de produção de subjetividade, de relatos dos sujeitos sobre si; em outras palavras, modos de sujeição, entendendo polissemicamente o sujeito da modernidade como aquele que está sujeito – e se assujeita – ao poder.

O procedimento central que permite deslocar a compreensão sobre sexualidade está na recusa do que Foucault chamou de hipótese repressiva. Nesse sentido, refuta a tese então corrente de que o sexo e a sexualidade estariam sujeitos de forma permanente à constantes formas repressivas por parte do poder. Motivos de ordem econômica, como o de regular a força de trabalho, e morais, como a manutenção da ordem pública e privada, animariam o constante assalto às liberdades sexuais, segundo a tese do poder repressivo da sexualidade. A proposição radical foucaultiana, ao contrário, parte de uma analítica centrada em processos de produção do poder e de subjetividades. Em consonância com a sua tese do poder produtivo, expressa em *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 2015), seria impossível ao poder atuar permanentemente de forma repressora, o que evidenciaria os seus mecanismos de controle e sujeição. Ao contrário, o poder atuaria como produtor de subjetividades às quais os indivíduos aderem em movimento de sujeição.

A refutação da hipótese repressiva da sexualidade é discordante de grande parte da analítica que se produziu sobre a sexualidade em seu tempo. Citamos como exemplo significativo a obra *Eros e Civilização* (MARCUSE, 1968), de autoria do filósofo e sociólogo alemão Herbert Marcuse, filiado à Escola de Frankfurt. Enveredando pela senda explorada por pensadores como Wilhem Reich em seu livro *Psicologia de Massas do Fascismo* (REICH,

2019), Marcuse submete a psicanálise freudiana à crítica de cunho marxista em busca de interpretações sobre o funcionamento do desejo nas sociedades industriais.

A leitura da obra de Marcuse teve boa acolhida entre os seus contemporâneos, no Brasil inclusive. A sua linha argumentativa vinha de encontro com as interpretações que tinham por pressuposto a libertação do indivíduo em correspondência com a libertação de suas pulsões, reprimidas pelas sociedades capitalistas. O marxismo e a psicanálise freudiana emprestaram vocabulário às explicações que enxergavam uma linha de continuidade histórica e de necessidade lógica entre sociedades capitalistas repressivas e a repressão sexual, que seria fruto do modo de vida nestas sociedades.

Em parte, é contra estas interpretações que se insurgirá o pensamento radical de Michele Foucault. O pensador francês submeteu à crítica radical tanto o marxismo quanto a psicanálise, ou seja, procedeu à inquirição sobre o fundamento epistemológico destes saberes. Fundamentalmente, o questionamento sobre as noções de “origem” e “consciência”, basilares tanto ao marxismo quanto à psicanálise, levou o pensamento foucaultiano a se aproximar de forma definitiva do pensamento de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900).

É no ensaio *Nietzsche, a Genealogia, a História* (FOUCAULT, 2015) que Foucault interpreta a noção de genealogia do filósofo alemão. O conceito genealógico representa uma inflexão na obra foucaultiana que permitiu uma outra analítica para a questão do poder. O método genealógico surge como questionamento às leituras metafísicas da história, pesquisas que se orientam pela busca da “origem” dos processos e das coisas, resultando segundo Foucault na apresentação da descoberta de essências supra-históricas ou então em verdades que se ocultam so os objetos.

Foucault encontra em Nietzsche uma delimitação para o uso dos termos “proveniência” (*Herkunft*) e “emergência” (*Entstehung*) voltado à problematização da “origem miraculosa” (*Wunderursprung*) das coisas (FOUCAULT, 2015). A análise da proveniência refere-se à articulação entre corpo e história, pois é no corpo, segundo Foucault, que os acontecimentos se inscrevem. Não se trata, porém, de buscar a constituição de uma identidade; antes, busca-se explicitar a heterogeneidade, o acidental e o descontínuo na história que tomam configurações específicas e temporais. Logo, a tarefa primeira de quem se propõe a empreender uma pesquisa genealógica, como é a que se enuncia neste projeto como genealogia homoerótica para a lírica em língua portuguesa, é a de analisar minuciosamente as relações entre corpo e história. A análise dos acontecimentos heterogêneos e acidentais que configuram os sujeitos e suas



identidades permite a dissociação entre o Eu que se enuncia e as identidades que o constituem por meio da indicação de sua proveniência, ou seja, as relações entre corpo e história.

A emergência, por seu turno, trata dos acontecimentos e das relações de significação associadas ao poder. Sua análise busca determinar os sistemas de submissão a que estão associados os objetos, processos e subjetividades, sistemas estes sempre cambiantes, não perdendo de vista que a emergência dos acontecimentos, e as significações que a eles se ligam, são sempre dependentes das relações de força atuantes no momento da análise. O conceito de emergência intencionalmente está associado ao vocabulário bélico: é formado por lutas, posições estratégicas e táticas, confronto entre adversários, subversão de regras existentes, inauguração de outras. Foucault diz que era então necessário assumir plenamente o vocabulário marxista da luta de classes para levá-lo a dizer sobre as consequências dos processos indissociáveis entre dominação e significação.

A perspectiva genealógica, segundo a leitura que Foucault faz de Nietzsche, é o fundamento teórico principal para a nossa leitura. As demais incursões teóricas serão em decorrentes desta noção ampla de genealogia. Os conceitos-chaves para os estudos de gênero e sexualidade, e para a teoria queer, desprendem-se de conceitos foucaultianos como biopoder, biopolítica, neoliberalismo, governamentalidade. O instrumental analítico genealógico legado por Foucault, e os conceitos de emergência e proveniência, nos permitirá determinar, não as origens ou essências de textos e sujeitos, mas antes as textualidades e subjetividades em configurações cambiantes de acordo com as suas zonas de combate, para usar a terminologia foucaultiana. É sob esta perspectiva teórica e historiográfica que se abordará o corpus literário. A distinção entre uma *ars erotica* e uma *scientia sexualis* como processos de produção de verdade sobre a sexualidade; a refutação da hipótese repressiva do poder em favor da compreensão da produção de subjetividades por parte do poder; a expansão do conceito de poder em biopoder e biopolítica, exercido diretamente como tecnologia sobre os corpos.

Cabe ressaltar que a publicação dos três tomos da *História da Sexualidade*, entre 1976 e 1984, corresponde aos anos finais da produção de Michel Foucault antes de sua morte em decorrência de complicações por HIV/AIDS. O projeto de publicação em seis tomos fica assim inconcluso. Paralelo a este projeto da *História da Sexualidade*, os cursos que ministrou neste mesmo período no *Collège de France*, publicados postumamente em forma de texto, desenvolvem alguns dos conceitos-chaves para a analítica foucaultiana do poder.

Do ponto de vista da história conceitual, esta analítica do poder está em consonância com os eventos inaugurados na França durante maio de 1968. A crítica ao legado

fenomenológico da filosofia continental, que parte da intelectualidade francesa vinha empreendendo desde os fins da Segunda Guerra Mundial, movimento que pode ser compreendido como o momento estruturalista, passa por uma inflexão colocada pelos eventos do maio de 1968 na França. Abre-se no horizonte das pesquisas a tarefa de desenvolver uma nova analítica do poder sobre bases distintas do que havia sido feita até então, em função de compreender os eventos que se descortinavam.

A bem dizer, o maio de 1968 francês não foi o único evento de proporções internacionais a reconfigurar geopoliticamente a arena de lutas. A Primavera dos Povos nas repúblicas soviéticas, iniciada com a Primavera de Praga em 1968, expôs as demandas democráticas reprimidas no bloco socialista da Guerra Fria. Os eventos nas universidades americanas, a iniciar-se por Berkley, California, expôs, por sua vez, as fraturas no centro do imperialismo americano. Nos Estados Unidos, os movimentos antiguerra do Vietnã, os movimentos feministas, as vertentes dos movimentos negros, desde os pacíficos até os armados, como os Panteras Negras, e a eclosão de Stonewall, em 1969, com a demanda por direitos das populações homossexuais, questionou as visões da sociedade americana pós-segunda guerra ao mesmo tempo que tornou público novos sujeitos de direito. Fazia-se necessário um novo esforço de compreensão dos tempos.

Sem que se negasse a existência da sociedade de classes ou a vida psíquica dos indivíduos e sociedades, parte da geração da intelectualidade francesa da qual fez parte Foucault dedicou-se a fabricar instrumentos mais refinados de descrição para o funcionamento do poder, mais adequados ao momento em que viviam. Estas análises atentaram para as dinâmicas de sujeição e produção de subjetividades como parte fundamental do funcionamento da sociedade de classes. Ao lado da produção de Foucault, exemplos como o livro *O Anti-Édipo*, de 1972, de Gilles Deleuze e Félix Gattari, e a produção do argelino Derrida dimensionam o que se pode chamar de momento pós-estruturalista.

Esta delimitação da história conceitual do instrumental analítico utilizado importa na medida em que pode fazer emergir com maior clareza o objeto que se procura circunscrever neste trabalho. O recorte temporal do corpus analisado é contemporâneo aos desenvolvimentos destes acontecimentos políticos e conceituais descritos acima. Não se pode perder de vista que tanto o Brasil quanto Portugal viviam sob regimes autoritários que se justificavam internacionalmente no contexto da Guerra Fria como necessários contra o avanço das tendências comunistas. A posição de dois poetas homossexuais neste contexto ibérico interatlântico só pode ser descrita por meio de seus contextos locais e, necessariamente, munido

de aparato conceitual que permita relacionar as suas obras entre si, e correlacioná-las aos eventos mais amplos donde se fundam, dentro do espectro de suas discontinuidades.

O estudo sobre a relação entre regimes autoritários e a regulação de sexualidades dissidentes está calcado os estudos historiográficos sobre as transições de pós-ditaduras do último quarto do século XX. Em geral, esses estudos assumem a transição do Franquismo para a democracia na Espanha como paradigma. Muitos são os estudiosos que apontam a perspectiva teleológica implícita na noção de “transição” para classificar fenômenos sócio-históricos que ocorrem pós-queda de ditaduras e regimes autoritários. A crítica reside no fato de que esta noção de transição restringe o espectro político a regimes democráticos liberais como aspiração última das possibilidades de organização da vida social (CHAMELEAU, 2017).

Para o mesmo paradigma de transição democrática, qual seja, o caso da Espanha, é possível contrastar a filmografia de Almodóvar como contraponto. Obra abertamente homoerótica, paródica e corrosiva, a filmografia de Almodóvar surge exatamente na transição do franquismo para a Espanha democrática. Este diretor esteve ligado a chamada *Movida Madrileña*, movimento contracultural contestatório dos valores autoritários do período franquista. Por mais que não esteja no escopo deste estudo, a filmografia almodovariana, enquanto objeto de cultura, serve para refletir sobre a inserção de lugares de enunciação e constituição de vozes políticas e históricas complexas à luz dos estudos de subjetividades marcadas pela sexualidade e gênero como marcos da construção de sua identidade cidadã enquanto sujeitos de direito em contextos de sociedades transicionais.

Comparando com o caso de Portugal, há de se considerar o contexto de lutas anticoloniais em que se insere a transição marcada pela Revolução dos Cravos, em 1974. Há de tomar em conta que Al Berto regressa da Bélgica a Portugal, como exilado, após os eventos de abril de 1974, quando passa a publicar seus livros. Cabe também a discussão sobre o posicionamento de Al Berto em relação aos projetos políticos das esquerdas portuguesa, triunfantes dos processos de 1974, que estiveram indiferentes ou mesmo contrárias a ceder espaço aos homossexuais tanto no imaginário das sociedades utópicas futuras que construíram, quanto de fato, por meio de legislação protetiva aos direitos das minorias sexuais. É dizer, as esquerdas portuguesas negaram um lugar de enunciação e de fato no concerto da sociedade portuguesa democrática pós-salazarismo que então se afirmava.

Para o contexto brasileiro, marcado pelo golpe civil-militar de 1964, há de se lembrar que Roberto Piva tem seu primeiro livro publicado em 1963 e o segundo em 1964, e só será publicado novamente doze anos depois, em meados dos anos 1970. A última parte de sua obra

só seria publicada nos anos 1990, nos anos de abertura democrática. É relevante a aproximação que Piva manteve com os incipientes grupos de resistência homossexual, especificamente o grupo SOMOS, bem como a atuação que teve junto a imprensa alternativa. Contribuiu com publicações contraculturais, como a revista *Verso*, de grande prestígio entre a esquerda universitária na época, além do jornal *Lampião da Esquina*, primeira publicação assumidamente homossexual no Brasil surgida nos fins período ditatorial.

Os dois poetas tiveram as suas produções marcadas por um contexto de ditaduras que reprimiram por meio de dispositivos legais e morais as dissidências de gênero e sexualidade, ao mesmo tempo em que ambos estiveram envolvidos em discussões políticas, dialogando com o espectro político da esquerda sobre o lugar social que cabia aos homossexuais dentro dos novos processos democráticos.

Quanto ao método de abordagem da tópica literária do homoerotismo dentro de quadros genealógicos, a revisão bibliográfica inicial demonstra que esta abordagem vem sendo proposta em estudos literários críticos. Para a literatura portuguesa, em *A Herança Invisível: Ecos na Literatura de Al Berto* (INÁCIO), tese doutoral, Inácio analisa a obra de Al Berto sob a perspectiva de uma genealogia homoerótica para a poesia portuguesa do século XX. Outro estudo abordando o mesmo tema é o livro *Dentro/Fuera: El Espacio Homosexual Masculino En La Poesía Española Del Siglo XX* (ÁLVAREZ), em que o autor empreende uma genealogia homoerótica para a poesia espanhola do século XX analisando as obras de Federico García Lorca, Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma y Luis Antonio de Villena.

No contexto da prosa latino-americana, o estudo *Paisaje de varones: genealogías del homoerotismo en la literatura argentina* (PERALTA), analisa a produção literária argentina até a metade do século XX também do ponto de vista de uma genealogia homoerótica, se aproximando de algumas expressões homoeróticas que despontam na literatura argentina durante o século XX.

Estes são apenas alguns poucos exemplos do que se tem produzido em língua portuguesa e espanhola sobre o tema. Interessa-nos pontuar que tanto para o contexto ibérico quanto para a produção latino-americana existe conhecimento sendo produzido sobre a temática homoerótica sob o ponto de vista de suas genealogias. A relevância de nosso estudo está em comparar dois projetos poéticos que se inserem em genealogias homoeróticas para a poesia escrita em português no século XX.

[A escrita da modernidade](#)

A escrita de Roberto Piva e Al Berto é parte da escrita da modernidade, assim como a definiu Octavio Paz em *Os Filhos do Barro* (PAZ, 1990). Não só por estarem inseridas na “tradição da modernidade”, esta tradição definida por Paz como a “contínua ruptura”, mas sobretudo e principalmente por assumir a função que assumiu para si a poesia na modernidade: a negação permanente da própria modernidade. Segundo Paz, a modernidade é caracterizada pela aceleração do tempo. Claro está, afirma, que não houve mudança quantitativa quanto ao transcorrer do tempo, acrescentando-se mais horas ou dias. Antes, teria mudado de forma radical a nossa percepção sobre o tempo. Ainda segundo o poeta mexicano, a modernidade seria caracterizada pela *paixão crítica*, ou seja, a negação permanente das tradições, responsável pela mudança da imagem que fazemos do tempo, fruto da consciência que temos sobre esta imagem: “nuestro tiempo se distingue de otras épocas y sociedades por la imagen que nos hacemos del transcurrir: nuestra conciencia de la historia”. (PAZ, 1990. p.27)

Comentando sobre as diferentes concepções que as sociedades têm sobre o tempo, Paz discorre sobre a concepção circular do tempo em culturas como a hindu e a do antigo México, e sobre a eternidade como ideal de perfeição do tempo para a cristandade. E afirma, o cristianismo representa uma novidade frente a outras concepções do tempo:

Al romper los ciclos e introducir la idea de un tiempo finito e irreversible, el cristianismo acentuó la heterogeneidad del tiempo; quiero decir: puso de manifiesto esa propiedad que lo hace romper consigo mismo, dividirse y separarse, ser otro siempre distinto. La caída de Adán significa la ruptura del paradisíaco presente eterno: el comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión. El tiempo en su continuo dividirse no hace sino repetir la escisión original, la ruptura del principio: la división del presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada un distinto, único. Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la Caída. Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de la imperfección: cada minuto es único y distinto porque está separado, escindido de la unidad. Historia es sinónimo de caída. (PAZ, 1990. p.35)

No prefácio a *Los Hijos del Limo* (PAZ, Los Hijos del Limo) Octavio Paz afirma que o ensaio é prolongamento da resposta dada à pergunta *¿Cómo se comunican los poemas?* que abordou em *O Arco e a Lira* (PAZ, 2012). A matéria do ensaio é o tempo (moderno) e a poesia (moderna); a modernidade na poesia ou a poesia na modernidade. E afirma: “La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura”. Ao abordar a modernidade, Paz a define como uma idade crítica, nascida da negação, diversa de outras épocas que se fundaram sobre o princípio da identidade não-contraditória. A modernidade é entendida como negação crítica. A poesia moderna surge neste contexto como paixão crítica, como antagonista da própria modernidade. A condição de

possibilidade deste tempo histórico seria a derrocada do tempo cristão, que elege a eternidade como ideal. A imagem que Paz utiliza é a do inferno de Dante, no sexto círculo, em que está descrito o “fechamento das portas do futuro”, ou seja, o presente eternizado. Nada mais distante da imagem do tempo que criou para si a modernidade:

La sensibilidad de los prerrománticos no tardará en convertirse en la pasión de los románticos. La primera es un acuerdo con el mundo natural, la segunda es la transcripción del orden social. Ambas son naturaleza, pero naturaleza humanizada: cuerpo. Aunque las pasiones corporales ocupan un lugar central en la gran literatura libertina del siglo XVIII, sólo hasta los prerrománticos y los románticos el cuerpo comienza a hablar. Y el lenguaje que habla es del lenguaje de los sueños, los símbolos y las metáforas en una extraña alianza de lo sagrado con lo profano y de lo sublime con lo obscuro. Ese lenguaje es el de la poesía, no el de la razón. La diferencia con los escritores de la Ilustración es radical. En la obra más libre y osada de ese período, la del Marqués de Sade, el cuerpo no habla, aunque el único tema de este autor haya sido el cuerpo y sus singularidades y aberraciones: la que habla a través de esos cuerpos ensangrentados es la filosofía. Sade no es un autor pasional; sus delirios son racionales y su verdadera pasión es la crítica. Se exalta, no ante las posiciones de los cuerpos, sino ante el rigor y el brillo de las demostraciones. El erotismo de los otros filósofos libertinos de XVIII no tiene la desmesura del de Sade, pero no es menos frío y racional: no es una pasión, sino una filosofía. El conflicto se prolonga hasta nuestros días: D. H. Lawrence y Bertrand Russell batallaron contra el puritanismo de los anglosajones, pero sin duda a Lawrence le parecía cínica la actitud de Russell ante el cuerpo y a éste irracional la de Lawrence. La misma contradicción entre los surrealistas y los partidarios de la libertad sexual: para unos la Libertad es robótica es sinónimo de imaginación y pasión, para los otros significa una solución racional al problema de las relaciones físicas entre los sexos. Bataille creía que la transgresión era la condición y aun la esencia del erotismo; la nueva moral sexual cree que sí se suprimen o atenúan las prohibiciones, desaparecerá o se atenuará la transgresión erótica. Blake dijo: “Los dos leemos día y noche la Biblia, pero tú lees negro donde yo leo blanco”. (PAZ, 1990, p.58)

O longo trecho retirado do ensaio *Los Hijos del Limo* (1990) poderia em grande parte descrever as poéticas de Roberto Piva e Al Berto. Primeiro, porque definitivamente fazem parte deste momento chamado poesia moderna em que o corpo passa a falar. Segundo, porque evidencia o conflito que permeia o erotismo entre a paixão e a filosofia. Poderíamos adicionar à lista de exemplos anglo-saxões e francófonos que arrola no ensaio o poeta mexicano os dois exemplos dos poetas brasileiro Roberto Piva e o português Al Berto.

## 2. A acidentada vida dos poetas: ditadura, pós-ditadura e movimentos de libertação homossexual

Espaço Biográfico: convergências e divergências

São muitos os pontos de contato entre a poética de Roberto Piva e a de Al Berto. A figuração do corpo e do desejo homoeróticos certamente é um desses pontos. As diferenças, no entanto, não são poucas. O contexto de formação dos dois poetas é uma delas. Roberto Piva nasce em 1937 em São Paulo, Brasil. Al Berto nasce na década seguinte, em 1948 em Coimbra, Portugal. Esta separação no tempo e no espaço pode ser recoberta por documentos referentes ao espaço biográfico dos dois autores. Segundo Arfuch (ARFUCH, 2010), o espaço biográfico está constituído por todos aqueles relatos e modalidades discursivas de natureza biográfica (autobiografia, diário, entrevista, epistolário) que foram usadas na história da literatura pelos escritores para falar de diferentes modos sobre as suas experiências pessoais. O espaço biográfico seria a territorialidade da escritura preenchida de vivências que se localizam entre o factual e o ficcional.

Apontando para a delimitação do espaço biográfico como coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições do sujeito autenticadas por uma existência “real”, pode-se afirmar que, para além de suas diferenças formais, semânticas e funcionais, esses gêneros, que enumeramos numa lista sempre provisória, compartilham alguns traços (temáticos, compositivos e/ou estilísticos, segundo a clássica concepção de Bakhtin), bem como certas formas de recepção e interpretação em termos de seus respectivos pactos/acordos de leitura (ARFUCH, 2010).

A reconstrução do espaço biográfico dos dois poetas será o exercício de recolher os fatos relevantes que formam o sistema simbólico das poéticas particulares de Roberto Piva e Al Berto. A não ser confundido com o anedotário ou com o inventário de *fait divers* de duas vidas acidentadas, a de Al Berto e a de Roberto Piva. Antes, trata-se de verificar os fatos biográficos e experiências desses dois poetas que, de alguma maneira, encontram equivalência em seus projetos poéticos, fazendo parte de suas poéticas. Ao não restringir-se entre a prosa e a poesia, a categoria de espaço biográfico pode ser entendida como “[uma] configuração maior do que o gênero, permite então uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção de subjetividade contemporânea” (ARFUCH, 2010).

A vida dos artistas homossexuais comumente tem sido revisada como reflexo de uma modalidade moderna do discurso médico-legal, que pretende esquadrihar “o corpo homossexual” como anomalia a ser entendida, dissecada e controlada de acordo com a vontade de saber de quem assim procede. O objetivo neste trabalho é outro, o de entender o tópico biográfico como dimensão ética e estética, que é artisticamente organizada no interior do corpo do texto poético, em sua fatura formal, conceitual e material (BAKHTIN, 2015).

A incursão no arco biográfico descrito pelos dois poetas é feita na medida em que articule as subjetividades implicadas em suas poéticas. Assim, pretende-se fazer ouvir o conjunto de vozes que fizeram parte de suas vidas, de sua época e de seu campo cultural. Queremos dizer com isso as teorias, escolas literárias, instituições culturais, acadêmicas, e lutas sociais que formaram parte do campo cultural de suas épocas. Esse ambiente cultural e literário em que tomam parte os poetas, acadêmicos e demais agentes culturais que, como os micróbios e os glóbulos, “se devoram entre si e com sua luta asseguram a continuidade da vida” (BOURDIEU, 1983, p. 8). Esse emaranhado de vozes, como um eco, coincide e se encontra nas poéticas desses dois autores, cruzando tanto referências literárias como os contextos particulares em que surgiram.

Roberto Piva e Al Berto, tomados pelo trabalho poético, não legaram escritos em outros gêneros discursivos que a poesia, como o ensaístico, o crítico ou o teórico. É, contudo, por meio da *marginalia*, composta por entrevistas, texto de intervenção e diários, que será possível reconstruir parte da particular configuração do espaço biográfico destes dois poetas. Deste material desprende as suas concepções sobre vida e escrita.

Ambos publicaram apenas trabalhos poéticos. Se a escrita não lhes serviu propriamente como meio de subsistência, serviu-lhes como maneira de colocar-se no mundo. Herberto Helder, poeta português contemporâneo a Al Berto, diz sobre Rimbaud que sua obra representa o paradigma de poética para a modernidade, legando-nos duas lições: a sua poesia e o seu silêncio (FREITAS, 1999) quando deixa de escrever. Roberto Piva e Al Berto parecem compartilhar desta postura poética rimbaudiana sobre a escrita na modernidade em que as zonas de silêncio – ou sobre o que se silencia – também são significativas.

Os dois poetas compartilhavam a desconfiança em relação a crítica universitária. No entanto, há que se demarcar a diferença entre os agentes culturais do mundo literário em Portugal e no Brasil. O sistema composto por escritores, leitores, editoras, mercado editorial, livrarias, crítica jornalística e crítica literária especializada é marcado por diferenças entre os dois países, bem como é diversos os contextos históricos. Piva passa a publicar no início dos anos 1960 quando se instaura a ditadura militar no Brasil enquanto Al Berto inicia sua carreira literária em meados dos anos 1970 após o fim do regime autoritário em Portugal.

Em relação ao establishment literário, há também diferenças quanto a recepção dos dois poetas. Al Berto foi condecorado em vida, primeiro com o prêmio PEN Clube, em 1988, depois com a Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, em 1992. Quando morre, Al Berto já é reconhecido como um dos grandes poetas da língua portuguesa de sua geração. Roberto Piva,



apesar de contar com apaixonados leitores, não teve a sua obra reconhecida pela crítica até muito tarde em sua vida. Certamente contribuiu para esta falta de interesse a verve homoerótica de sua poética.

Em relação à universidade, ao ensino institucionalizado e à instituição da crítica literária especializada, ambos os poetas nutriram verdadeira desconfiança quando não aversão. Criticavam a facilidade com que a poesia era lida, interpretada, concebida e analisada pela academia. Para ambos, faltava à academia sensibilidade estética e política para compreender corretamente a particularidade de suas poéticas.

Os primeiros livros editados por Roberto Piva saíram pela pequena e independente editora de Massao Ohno, enquanto as primeiras edições de Al Berto foram edições do próprio autor. Acreditavam assim escapar das demandas dos aparatos seletivos do campo de poder estabelecidos por parte do sistema editorial e da crítica, no Brasil e em Portugal, na segunda metade do século XX. As editoras pelas quais primeiro publicaram seus trabalhos poéticos constituíram projetos editoriais independentes. São exemplos dessa gestão autônoma a casa editorial de Massao Ohno (1936-2010) no Brasil, que foi fundamental para Roberto Piva na divulgação e publicação de sua obra. Al Berto fundou a sua própria casa editorial independente, centro cultural e livraria fundada na década de 1980, depois da volta de seu exílio na Bélgica, o projeto Tanto Mar, por onde fez publicar os seus primeiros livros e os de seus amigos.

A desconfiança da crítica literária acadêmica e o envolvimento com projetos editoriais independentes evidenciam uma postura crítica frente às instituições culturais por parte de Roberto Piva e Al Berto. Pretendiam assim não estar submetidos aos mecanismos extraliterários que impunha os gostos de determinado cânon legitimado pela geração anterior. A preferência editorial por certas vertentes literárias oriundas das escolas dos modernismos endossadas pelo establishment cultural acabava por produzir um espaço hegemônico pouco aberto aos trabalhos de Roberto Piva e Al Berto.

Segundo Octavio Paz (PAZ, 1984) e Antoine Compagnon (COMPAGNON, 1999), um dos paradoxos da modernidade é exatamente a pretensão de permanência. Os movimentos literários que surgem na modernidade estão envoltos na contradição insuperável de transpassar o momento anterior sem que sejam eles mesmos superados. Os movimentos literários de vanguarda partem da tentativa de ruptura da modernidade com a tradição. Logo se legitime tal ou qual movimento ou escola, pretende-se exatamente o contrário, buscando o estabelecimento institucional como a forma legítima de representação.

É precisamente sobre essa pretensão de permanência em que se funda a condição paradoxal da modernidade. Sendo a modernidade caracterizada pela constante busca de inovação e transformação das formas herdadas da tradição, é impossível para uma escola ou vertente manter a sua continuidade, vez que o próprio trabalho poético dos artistas se funda precisamente na ruptura com esta permanência. Como pode haver uma tradição cujo cerne é a quebra da continuidade? Pois é justamente sobre este paradoxo que se desenvolveu a tradição moderna (outro paradoxo).

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. (PAZ, 1984, p.18)

Roberto Piva e Al Berto são expoentes dessa vontade de ruptura expressa em suas respectivas gerações. Os projetos editoriais iniciais são particularmente elucidativos da inclinação contracultural que ambos abraçaram. A natureza dos textos que fizeram circular entre os leitores de sua poesia foi de conteúdo poético contracultural homoerótico. Essa temática não era novidade fora do Brasil e de Portugal, ainda que algo dela chegasse a esses países na segunda metade do século XX, sendo que os sistemas literários do Brasil e de Portugal estavam marcados pela sua condição geopolítica e social “periférica”, submetidos a regimes autoritários e de censura.

#### Formação Literária: a leitura da geração beat

O conteúdo homoerótico e algo surrealista presente nessas poéticas pode ser associado ao surgimento da literatura beat norte-americana nas décadas de 1950 e 1960 e às expressões contraculturais na poesia e na cultura. O grupo que ficou conhecido como beatnik foi formado pela geração de jovens poetas norte-americanos surgidos no pós-Segunda Guerra que preconizou a liberdade de experimentação formal e temática com o texto poético.

Os beats empregaram procedimentos como o fluxo de consciência presente em *On the road* (1957), de Jack Kerouak e o *cut-up* presente em *Naked Lunch* (1959), de William S. Burroughs, o poema longo de inspiração whitmaniana como em *The Howl* (1957), de Allen Ginsberg, bem como o livre tratamento da sexualidade, do uso de drogas e a tematização da viagem como forma de conhecimento. No momento em que se consolidava o “*american way of life*” no polarizado contexto mundial de Guerra Fria, de crescente paranoia anticomunista, a atitude e escrita beatniks foram encaradas com imensa desconfiança por parte do establishment

cultural dos Estados Unidos, e seus proponentes enquadrados como antiamericanos. A produção literária beat, no entanto, ganhou rápido reconhecimento e aceitação dentro e fora dos Estados Unidos, sendo que as primeiras traduções para outras línguas não tardaram a aparecer.

Esteticamente, o grupo se colocou contra o que enxergava como excessivo formalismo, representado pela geração anterior nas figuras de T.S. Eliot e Ezra Pound – apesar de reconhecer-lhes as qualidades poéticas. Em larga medida, os principais expoentes da geração beat são oriundos das classes médias norte-americanas e frequentaram as grandes instituições de ensino superior dos Estados Unidos. Buscavam romper estilisticamente com a geração de poetas anterior a sua e se afastaram por um período das universidades em que se formaram, publicando de forma independente os seus trabalhos. Lawrence Ferlinghetti, morto em 2021 aos 101 anos de idade, esteve a frente da legendaria casa editorial *City Lights*, em São Francisco, por onde publicou os mais importantes livros da geração beat.

No Brasil, antes que os principais títulos ligados à geração beat fossem traduzidos para o português, os seus expoentes encontraram leitores em grupos de jovens que cultuavam os seus escritos e a sua atitude antissistema. As primeiras notícias da geração beat no Brasil chegou através dos suplementos literários. Em entrevista no livro *Os Dentes Da Memória*, Roberto Piva relata que a primeira remessa de livros beat que chegou ao Brasil veio por meio de uma encomenda sua a uma tia que morava nos Estados Unidos (HUNGRIA; D'ELIA, 2011). Piva e seus amigos então se reuniam para realizar a leituras desses livros, que eram traduzidos diretamente por Claudio Willer, tradutor de Allan Ginsberg e Jack Kerouak.

Mito ou realidade, o episódio é significativo tanto da recepção desta literatura no Brasil quanto da posição que atribui a si próprio o poeta Roberto Piva nesta recepção. Piva formava com seus amigos um grupo de jovens rapazes inteligentes e bem-informados da classe média paulistana, frequentadores de seus melhores colégios. Não só tinham notícias sobre o que em literatura se fazia fora do Brasil como também tinham no grupo gente capacitada para traduzir diretamente estes conteúdos. Portanto, de certa maneira foi reproduzido o circuito da literatura beat tal qual o círculo norte-americano: rapazes da classe média inteligentes e bem formados, cansados de suas famílias caretas, buscam experiências existenciais e estéticas mais significativas. Até aí, nada de marginal, como se quer categorizar a literatura beat e seus seguidores.

Em entrevista, Al Berto relata que levou apenas um livro na mala ao exilar-se de Portugal na Bélgica. O livro era a tradução de *On the Road*, de Jack Kerouak. Ao lado do poeta e romancista norte-americano de ascendência franco-canadense, outra referência literária para Al

Berto nestes anos de formação é outro escritor beat, William Burroughs, a ponto de transformá-lo na personagem Willy B. em seu primeiro livro publicado, *À procura do vento num jardim d'Agosto* (1977).

Frequentemente a crítica associa estilisticamente este livro de estreia de Al Berto e o seu próximo, *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980) ao método aleatório de *cut-up* desenvolvido por W. Burroughs em seu livro *Naked Lunch*. À diferença de Roberto Piva, que não quis ingressar no ensino superior, Al Berto frequentou a Escola de Belas Artes em Bruxelas, na Bélgica. Neste período formativo toma contato não só com a cultura visual europeia de forma sistemática, mas também com as propostas das vanguardas que se desenvolviam em certos polos culturais do mundo naquele momento, principalmente o que se fazia em termos de Pop Art desenvolvida por Andy Warhol, em Nova Iorque. Alberto Tavares é filho de família aristocrática britânica e portuguesa, tendo se formado em prestigioso instituto europeu. Portanto e ainda, nenhum indício de marginalidade quanto a sua formação.

Se insistimos neste ponto sobre a origem e formação cultural dos poetas é para evidenciar que a suas escritas não carecem de informação cultural sobre as propostas das mais diferentes vanguardas estéticas do século XX e tampouco sobre a história literária e artística em geral, não cabendo a pecha de “marginal” no sentido de alheia a estes grandes movimentos históricos. Certamente houve relativo isolamento quanto ao conteúdo homoerótico de suas poéticas no contexto da poesia escrita em língua portuguesa, no mais duas poéticas em profundo diálogo com o seu cânone literário.

O percurso formativo destes dois poetas enquanto leitores está permeado pelo contato com a literatura beat nos seus anos de formação, aos vinte anos de idade. Nas memórias de Al Berto, a tradução de *On The Road* ocupa a importância do lugar de único livro em língua portuguesa que levou para o exílio. Em Piva, a leitura dos beats em grupo esteve ligada à partilha e à comunhão entre jovens da mesma classe social e formação que, como ele, buscavam novas formas de expressão poética. Em ambos há a vontade de traduzir para a língua portuguesa de conteúdos poéticos, expressões, procedimentos formais e temáticas que pareciam estranhas às suas tradições literárias, o que é possível observar nos livros de estreia desses dois poetas.

Os primeiros livros publicados pelos poetas, *Paranóia* (1963) e *Piazzas* (1964) de Roberto Piva e *À procura do vento num jardim d'Agosto* (1977) e *Meu fruto de morder, todas as horas* (1978) de Al Berto, antecipam uma série de recursos poéticos que serão desenvolvidos com maior profundidade e densidade ao longo de seus escritos.

## Cânone: a entrada homoerótica pela delírio da noite

Do ponto de vista temático surge o homoerotismo, o delírio e a deambulação noturna, interiorizada no corpo e na casa no caso de Al Berto, e exteriorizada pelo corpo com as imagens caóticas e delirantes das ruas de São Paulo no caso de Piva. Roberto Piva e Al Berto convergem no tratamento metaforizado e um tanto quanto metonímico da sexualidade que se dá entre homens, buscando novas imagens que dessem conta dos encontros furtivos proporcionados pela cidade. Tomam aos beats a liberdade de tratamento do conteúdo traduzindo essa liberdade retórica ao português.

Podemos dizer que, para ambos, essa postura crítica inspirada na contracultura dos anos 1960, de distanciamento das instituições acadêmicas e editoriais de sua época, esteve marcada pela busca de leitores capacitados para compreender os seus trabalhos poéticos. Buscavam diálogo com leitores que estivessem capacitados culturalmente para compreender as suas poéticas homoerótica e surrealista lidas à contrapelo do cânone literário estabelecido, o que não identificavam na crítica universitária ou no mercado editorial. No momento em que passam a publicar atuam corrosivamente no interior do cânone literário em língua portuguesa, sempre em diálogo com este cânone, proliferando o conteúdo homoerótico em poesia de língua portuguesa, conteúdo esse que se queria subsumido por protocolos de leituras oriundos de certa crítica literária que insistia em não enxergar questões concernentes ao homoerotismo em língua portuguesa.

Em consonância com seu tempo, essa postura contracultural também pode ser entendida como romântica e anti-burguesa, de acordo com certa tradição literária da poesia do século XX. De fato, certa crítica literária insiste nas filiações românticas de Al Berto, como o crítico português Manuel de Freitas (1999). Roberto Piva levou a alcunha de “poeta maldito”, sendo alinhavado a longa tradição de poetas românticos malditos. O intenso diálogo que ambos mantiveram com essa tradição literária parece autorizar a leitura de suas filiações românticas em suas obras, ou um “neoromantismo” em seu tom mais subjetivista. O que nos parece errônea é a categorização de “marginal” para a poesia de dois escritores que se ocuparam em fazer dialogar o conteúdo homoerótico com a longa memória cultural de seus sistemas literários.

A postura abertamente contestatória de suas poéticas homoeróticas não deixou de trazer dificuldades sociais e econômicas. Em termos concretos, apesar de ambos serem oriundos de famílias em situação econômica confortável de partida, para dizer o mínimo, em suas fases adultas viveram sempre com os recursos oriundos de trabalhos nem sempre ligados à poesia;

Piva trabalhou esporadicamente como professor, e Alberto como funcionário da Câmara de Sines.

### A viagem: ácido e realidade

Outro tema de convergência biográfica e poética é o abuso do álcool. Como atitude social, o estado de ebriedade denotava o distanciamento do funcionamento médio de sociabilidade esperado no convívio entre comuns, demarcando a diferença do poeta em relação ao seu meio. Em suas obras, o aproveitamento literário que fazem dos estados de embriaguez e entorpecimento por meio de álcool e outras drogas está simbólica e imagetivamente ligada tanto à tradição da modernidade poética, inaugurada por escritores como Baudelaire e Rimbaud, remontando à antiguidade clássica.

Como substrato, encontra-se também presente os estados oníricos, tema caro ao surrealismo, e os estados místicos de busca pelo conhecimento, tema amplamente desenvolvido pela poesia beat, referências compartilhadas pelos dois poetas. Particularmente, a novidade no século XX é o uso de LSD, tema que assume importante papel na escrita de Al Berto e Roberto Piva.

A substância popularizou-se nos anos 1960 como corolário psicodélico da contracultura, quando passa a ser mais acessível nos meios urbanos, tendo estimulado grande produções culturais, sobretudo na música. A banda *The Doors*, banda adorada tanto por Piva quanto por Al Berto, toma seu nome do livro homônimo *The Doors of Perception* (1957), relato autobiográfico publicado por Aldous Huxley em 1954. Em algum momento, para os dois escritores estudados neste projeto, as experiências com LSD terão importância em suas poéticas. Em seus primeiros escritos, por exemplo, as experiências com LSD aparecem transfiguradas em imagens alucinatórias.

### Mercado editorial: espaço de circulação das poéticas homoeróticas

A relação dos dois escritores com o mercado editorial é marcada por desníveis. Cedo para Al Berto e tarde para Piva, os dois poetas tiveram seus trabalhos publicados por editoras de grande prestígio em seus países. No Brasil, a editora Globo publicou em três volumes as obras reunidas de Roberto Piva dez anos antes de sua morte, na segunda metade dos anos 2000. Em Portugal a prestigiosa editora Contexto passa a publicar os escritos de Al Berto nos anos 1980. Logo, seria a respeitada casa Assírio e Alvim a publicar os seus trabalhos.

Alcir Pécora, organizador da edição dos trabalhos reunidos do poeta brasileiro, ressalta no prefácio ao primeiro volume que “Piva produzia por surtos”. Isso porque as suas publicações são espaçadas por mais de dez anos entre um ciclo e outro, entre os anos 1960 e os anos 2000. Al Berto, ao contrário, faz sair a reunião de seus trabalhos poéticos pela editora Contexto em 1987 e no ano seguinte, com este mesmo livro é condecorado com o prêmio PEN pela obra no ano seguinte, em 1988. Esta diferença de tratamento e reconhecimento por parte dos seus pares escritores é significativa para a trajetória dos dois poetas.

A (re)inserção dos trabalhos de Piva no mercado editorial nos anos 2000 assegurou certa notoriedade para a sua obra entre a crítica especializada, sendo objeto de leituras acadêmicas, e reduziu a distância entre o poeta e as novas gerações do público leitor de poesia. A última edição da obra de Roberto Piva está há muito esgotada e não encontrou até o momento reedição ou reimpressão<sup>2</sup>. O acesso mais amplo aos textos do poeta brasileiro segue dificultoso. Há pelo menos duas edições de poemas de Roberto Piva em Portugal, *Paranoia* e a seleta *Sombras dançam neste incêndio*. Al Berto conta com melhor fortuna crítica e maior atenção nos meios leitores brasileiros, como atesta parte importante da crítica sobre a obra de Al Berto feita no Brasil.

Justifica a nossa pesquisa a lacuna de estudos que relacionem a particularidade de suas poéticas homoeróticas em seus contextos de emergência marcados por sociedades autoritárias, e a comparação e contraste entre esses dois projetos poéticos. A seguir, apresentaremos separadamente as biografias de Roberto Piva e Al Berto, procurando evidenciar aspectos biográficos que nos auxiliem na leitura de seus trabalhos poéticos.

### Roberto Piva (1936 – 2010)

Roberto Lopes Piva nasceu em 25 de setembro de 1937, em São Paulo. Em sua *Autobiografia*, presente na *Antologia Poética* (1985), dá notícia de sua vida:

Nasci na maternidade Pró-Matre no coração de São Paulo [...]. Piva é um antigo nome do Veneto (Itália do Norte). Meu avô era de Saletto, perto de Rovigo. O Livro da Família, que tinha lá em casa, conta a história de um antepassado cavaleiro que combateu nas Cruzadas. Como o avô Cacciaguida de Dante. Só que ao voltar das Cruzadas virou herético & começou a pregar a favor do Demônio. Por ordem do bispo local, foi queimado na praça pública com armadura & tudo. No momento, deve estar passando uma temporada na IX Bolgia do Inferno de Dante. Local destinado aos semeadores de discórdia. Os filhos fugiram da cidade & a descendência continuou. Mas em matéria de revolta eu não preciso de antepassados. A minha vida & poesia tem sido uma permanente insurreição contra todas as Ordens. Sou uma sensibilidade antiautoritária atuante. Prisões, desemprego permanente, epifanias, estudo das

<sup>2</sup> As obras reunidas do autor foram reeditadas em volume único pela Editora Cia. das Letras em 2023.

línguas, LSD, cogumelos sagrados, embalos, jazz, rock, paixões, delírios & todos os boys. O cinema holandês informará.<sup>3</sup>

A nota autobiográfica apresenta chaves pertinentes para a leitura de sua escrita ao condensar linhas de força de sua poética. Piva diz ter nascido “no coração de São Paulo”. A maternidade Pró-Matre onde nasceu ficava na Avenida Paulista, centro financeiro e político da cidade. O coração de São Paulo também é o cerne de sua poética urbana desenvolvida a partir das percepções desta cidade da qual nunca saiu.

Filho de fazendeiros de ascendência italiana, passa a primeira infância no interior do Estado de São Paulo. Segundo o seu mito pessoal – também de mito se trata autobiografias - as suas origens italianas levaram-no a vivenciar a grande literatura de Dante como parte de sua história familiar, como herança de antepassados comuns. Não por acaso, Dante será a figura tutelar de sua escrita ao longo de sua vida.

No texto autobiográfico, a ascendência italiana confundindo herança familiar e cultural, é colocada ao lado de expressões culturais do século XX muito caras ao escritor, como o jazz e o cinema, de onde aprendeu as lições do ritmo e da velocidade. Piva é um aficionado pelo cinema italiano de grandes diretores como Federico Fellini (1920 – 1993) e Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975). A marca indelével de sua experiência no século XX, ligada à contracultura, desenvolve-se também com as experiências iniciáticas com o uso do LSD, cogumelos, os delírios e as epifanias. A contracultura também está presente na poética piviana em suas leituras da geração *beat*.

Paixão e delírio serão a tônica de sua poesia, desde a aparição do seu primeiro livro *Paranóia*, em 1963. As referências surrealistas proliferam na escrita de Piva em seu aproveitamento e exploração do onírico e do erótica, reconhecendo o poeta a profunda influência que exerceu os escritores brasileiros Jorge de Lima e Murilo Mendes.

Por fim, a autobiografia se encerra com a frase “& todos os boys”. Será sobre este acento que recairá o nosso estudo: todos os boys. O que para Piva seria “todos os boys”? Seja em termos eróticos, amoroso ou sexual, por mais que se tente - e queira - é humanamente impossível ter “todos os boys”. Apenas a ficção pode oferecer este campo orgiástico de a todos os prazeres se dar e pertencer, como no Marques de Sade dos *120 Dias de Sodoma*, grande

---

<sup>3</sup> PIVA, R. Antologia poética. São Paulo: Editora L&PM, 1985, p. 5



referência para Piva, em que cada paixão é explorada em sua particularidade à exaustão por enumeração e combinatória.

“Todos os boys” em Piva corresponde a toda a sua poesia. A imagem do garoto permeia toda a sua escrita, a vida inteira. O “garoto” é a própria imagem do desejo, de Eros. A poesia brasileira antes de Piva conta um ou outro boy, em vagas alusões, como na poesia de Mário de Andrade. Não se quer dizer com isso que Piva inaugura ou inventa o homoerotismo na poesia brasileira. Consoante ao nosso recorte genealógico, não está em questão o ponto de origem. É certo, o trabalho poético de Piva explora a inflexão entre amor, paixão e erotismo que se dá entre “todos os boys” em um momento particular, a segunda metade do século XX. Piva, porém, abre discursivamente o campo da poesia brasileira para a exploração da vivência homoerótica em suas várias configurações como antes dele não se tem notícia, e com coragem. A seguir, elencamos fatos históricos e biográficos que possam ajudar a compreender a emergência desta poética homoerótica piviana.

Em entrevista, Piva descreve um ambiente familiar pouco inclinado à literatura e escasso de obras relevantes para a sua formação. O acesso a vida cultural só viria com a sua transferência definitiva para São Paulo:

Antes de vir para São Paulo, eu não tinha acesso à literatura. Estudei no Mackenzie até os 15 anos porque meus pais eram fazendeiros, moravam entre Brotas e Analândia, onde não havia ginásio. Então, eu ficava em São Paulo na pensão da Dona Dorinha e, nos finais de semana, voltava para a fazenda. Pegava trem na estação da Luz, descia em Rio Claro, fazia baldeação e seguia para Analândia. Lá, a biblioteca do meu pai tinha romances de Stefan Zweig. Era heterogênea, mas cheia de livros inúteis, que não revelam a alma humana em profundidade. Quando mudamos pra cidade é que passei a ler. Eles compraram um apartamento na rua Major Sertório, perto de onde foi instalado o João Sebastião Bar, número 557, Edifício Jacobina. De poesia eles não gostavam, não incentivavam e não tinham o menor interesse (HUNGRIA e D’ELIA, 2011. p.12).

Do relato de Piva depreende-se que provém de família abastada o suficiente para mantê-lo afastado dos trabalhos na fazenda, empregando o seu tempo na conclusão dos estudos ginasiais em bons colégios na capital, como era comum aos garotos de sua classe e posição. A relação mais estreita com a literatura não viria, porém, por meio da educação formal:

Eu já tinha largado o colégio nessa época, tinha passado pelo Mackenzie, pelo Piratininga e pelo Oswaldo Cruz. Larguei tudo porque aquilo não me interessava. Era uma sabedoria morta. Completamente ineficaz e ineficiente. Tinha uma encheção de saco o dia inteiro vindo dos meus pais, um inferno. Por isso mesmo é que eu não parava em casa, ficava beatnikando noite e dia. (HUNGRIA e D’ELIA, 2011)

Piva dá testemunho de uma juventude conflitiva com a família e as instituições de ensino. O seu relato anterior dá notícias sobre a sua situação de classe e é complementado pelo

relato de seu posicionamento pessoal frente a essas instituições, que se pode dizer de absoluta contrariedade. Se é verdade que, assim como Piva, muitos garotos filhos de fazendeiros foram mandados por suas famílias para estudarem na capital e ali encontraram tantos outros garotos de famílias tão abastadas quanto as suas, também é verdade que nos mesmos prestigiados colégios pelos quais teve passagem havia uma turma de inconformados. Piva está do lado dos inconformados. Sobressai no relato a determinação pessoal em seguir as suas predisposições e convicções íntimas, a sua inclinação pela literatura. As leituras deste período formativo aparecem com intensidade em seu primeiro texto impresso a circular, a plaquette *Ode a Fernando Pessoa* (1961).

O poema longo *Ode a Fernando Pessoa* surge é distribuído pelo seu autor na Avenida São Luís centro de reunião da intelectualidade de São Paulo naquele momento. Nesta mesma pequena avenida paulistana, entre 1943 e 1959 o intelectual Sergio Millet ocupou o cargo de diretor da Biblioteca Municipal. Reuniam-se com ele intelectuais na Praça Dom José Gaspar, onde discutiam e faziam projetos. A estética modernista preponderante começava a conviver com o ambiente das Bienais e com a novidade do concretismo na poesia. A Biblioteca Municipal era a sede de encontro para o grupo de poetas concretos de São Paulo, os irmãos Campos e Décio Pignatari. É este o cenário em que Piva distribui a sua *Ode a Fernando Pessoa*.

O poema encena a deambulação por São Paulo, com Piva a mostrar para Pessoa os seus pontos de interesse na cidade. Piva elege Álvaro de Campos como o heterônimo de sua predileção interlocutória, não por acaso o heterônimo de Fernando Pessoa de verve pronunciadamente homoerótica. Piva e Pessoa encontram-se com o português Mário de Sá-Carneiro e o brasileiro Mário de Andrade. Há no poema a suspensão da presunção da heterossexualidade do escritor brasileiro – por conseguinte, de sua textualidade: “Não te levarei ao Paissandú para não acordarmos o sexo de Mário de Andrade/ (aí de nós se ele desperta!)”. O poema de Piva mantém relações que se constroem na intertextualidade com o seu análogo *A Supermarket in California* (1956), do poeta beat norteamericano Allen Ginsberg, para quem a figura de poeta tutelar é o americano Walt Whitman. No poema de Ginsberg, além de Whitman também comparece Frederico Garcia Lorca; o poeta espanhol (1898 – 1936) por sua vez escrevera a sua *Ode a Whitman* (1933). O heterônimo de Fernando Pessoa Álvaro de Campos assina o poema *Ode Marítima* (1915), longo poema de dicção homoerótica, é também o heterônimo que assina o longo poema *Saudação a Walt Whitman* (1915), em que o bardo americano aparece como “grande pederasta”, “sexualizando” o natural e o humano, “cio” do mundo:

De aqui, de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,

Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,  
 Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,  
 Concubina ferosa 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 Deus!<sup>4</sup>

O primeiro poema impresso e distribuído por Piva apresenta uma intrincada intertextualidade homoerótica. A saudação a Fernando Pessoa é feita em nome do seu heterônimo pronunciadamente homoerótico, Álvaro de Campo, que por sua vez saúda o bardo americano. O diálogo com o Whitman ecoa a voz do poeta norteamericano Allen Ginsberg. Ginsberg em seu poema para Walt Whitman mobiliza a leitura do poeta hispânico Federico Garcia Lorca, este último homenageando também Walt Whitman em sua ode. Piva incluí neste diálogo o português Mário de Sá-Carneiro, poeta português de dicção homoerótica. A inclusão de Mário de Andrade nesta linhagem de poetas homoeróticos possibilita uma leitura que se fez ativamente silenciada pela geração de Mário de Andrade e a subsequente. Piva tem o mérito de apontar em seu primeiro texto, no início dos anos 1960, a questão da sexualidade de Mário de Andrade - a dele e a de seus textos – tema ainda hoje é tabu entre os meios literários, por mais que tenha tido tratamento crítico adequado nos últimos anos.

É relativamente recente a abertura de parte do espólio de Mario de Andrade sob a guarda da Casa Rui Barbosa, em 2015, antes protegido por sigilo. Deste espólio disponível para pesquisadores e público, as cartas de Mário para Manuel Bandeira dão testemunho de um tópico importante da escrita de Mário, a parcela referente aos seus amores. Horácio Costa demonstra em artigo a censura que o poeta Manuel Bandeira exerceu sobre Mário de Andrade ao convencê-lo a suprimir do poema *Girassol da Madrugada* a referência que Mário fazia ao amor por um rapaz. Pois bem, muito antes Piva já decifrara a mensagem. Em entrevista à revista CULT em agosto de 2000 Piva revela:

CULT: Muitos consideram o *Paranóia* como a Paulicéia desvairada dos anos 1960. Você concorda? Como foi a sua relação com a obra de Mário de Andrade?

PIVA: Acho que o que há comum entre os dois livros é uma experiência alquímico-futurística da cidade. Só que eu inverte tudo isso. O que eu tive foi uma relação de pesadelo... e de coisas boas, porque, no fundo, a gente só vive o momento. Há o fio-condutor da explosão, a paisagem que se racha de encontro as almas, o cérebro que se racha de encontro a uma calota..., a idéia da ruína. É mais ou menos aquilo que diz o

---

<sup>4</sup> Álvaro de Campos, *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002.

Brecht: “Da cidade sobrar  apenas o vento que passa sobre ela”. É claro que, além disso, há diálogos mais explícitos, por exemplo, com a “Medita o sobre o Tietê” e com o “Girassol da Madrugada”. **Aliás, já da primeira vez que li o Mário, percebi que era um poeta com forte sensibilidade homossexual. Repare bem: “Tudo o que há de melhor e de mais raro / Vive em teu corpo nu de adolescente / A perna assim jogada e o braço, o claro / Olhar preso no meu, perdidamente”.** No “Girassol da Madrugada”, isso aparece de modo muito nítido. O que não quer dizer que eu desconsidere os outros modernistas, mas o Mário foi uma descoberta que me interessou pelo lado homoerótico. Como o Sosígenes Costa. Bati o olho e disse:  pa! Depois, consultando um especialista na obra do Sosígenes, obtive a confirma o (grifos nossos).<sup>5</sup>

Piva era leitor de poesia, e bom leitor de poesia.   possível imaginar com que estranheza o seu poema *Ode a Fernando Pessoa* foi recebido na Avenida São Luís, na década de 1960, às portas da Biblioteca Municipal, que viria a receber o nome de Mário de Andrade, entre os círculos da intelectualidade reunida nas marquises da Galeria Metr pole, bebericando drinks no Paribar em torno a Sergio Millet. A atitude corajosa do jovem poeta poderia simplesmente ter afundado a sua carreira literária; com certeza, selou o seu futuro.

Corajosamente Piva demarca desde a sua estreia literária tanto as suas concep es poéticas dissonantes das práticas do concretismo paulistano, quanto os seus usos do homoerotismo como estratégia de (re)leitura da tradi o dos modernismos. A sua estratégia é aprendida com outros poetas que o precederam: filiando-se à linhagem homoerótica americana da literatura beat, insere-se em uma longa genealogia homoerótica da poesia na modernidade via Whitman, levando-o imediatamente à mesma linhagem em língua portuguesa alinhavando Pessoa/Campos, S -Carneiro e Mário de Andrade. Mas precisou coragem para fazê-lo. Insistimos nesse ponto pelo ineditismo em poesia feita no Brasil. A presença de Mario de Andrade homoerotizado será explorada em seu livro de estreia *Paranóia*, criando para o homoerotismo na poesia brasileira um ponto de ancoragem seja na poesia de Piva, seja na sua releitura de Mário de Andrade.

Cabe ainda um episódio fundamental para a forma o do poeta, as suas experiências iniciáticas: “Eu sempre pratiquei e pesquisei o xamanismo, desde os 12 anos. Meu pai tinha fazenda em Analândia, perto de Rio Claro. Tinha um empregado mestiço de  ndio com negro, o Irineu. Ele me fazia ficar olhando para o fogo. E me iniciou na piromancia; as imagens e os espectros que saem do fogo”<sup>6</sup>. O xamanismo será a t nica dos últimos escritos de Piva, representado por uma fuga da cidade e maior contato com os elementos naturais. A educa o para a vida das imagens em Piva não estaria completa sem este relato. O percurso formativo

<sup>5</sup> In: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-roberto-piva/>. Consultado em 13/02/2022.

<sup>6</sup> PIVA, R. apud D’ELIA, R; HUNGRIA, C. Os dentes da memória, São Paulo: Azougue Editorial, 2011, p. 13.

entre rebeldia contra as instituições e inconformismo podemos enxergá-lo em um de seus poemas mais conhecidos, “A Piedade”, do livro *Paranóia*:

A piedade

Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento  
abatido na extrema paliçada  
os professores falavam da vontade de dominar e da  
luta pela vida  
as senhoras católicas são piedosas  
os comunistas são piedosos  
os comerciantes são piedosos  
só eu não sou piedoso  
se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria  
aos sábados à noite  
eu seria um bom filho meus colegas me chamariam  
cu-de-ferro e me fariam perguntas: por que navio  
bóia? por que prego afunda?  
eu deixaria proliferar uma úlcera e admiraria as  
estátuas de fortes dentaduras  
iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos  
pederastas ou barbudos  
eu me universalizaria no senso comum e eles diriam  
que tenho todas as virtudes  
eu não sou piedoso  
eu nunca poderei ser piedoso  
meus olhos retinem e tingem-se de verde  
Os arranha-céus de carniça se decompõem nos  
pavimentos  
os adolescentes nas escolas bufam como cadelas  
asfixiadas  
arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através  
dos meus sonhos  
(PIVA, 2006)

A imagem de leitor voraz pode levar a noção de que Piva teria sido poeta autodidata, sem orientação que não a própria intuição, o que não condiz totalmente com os fatos biográficos. Sem prejuízo de valor sobre o autodidatismo, no entanto Piva é o primeiro a reconhecer que, por conta de sua origem, teve acesso a formação em colégios de prestígio, fato observado acima. A sua formação literária complementa-se com a participação ativa em círculos literários que compunham a vida cultural de São Paulo entre os anos 1950 e 1960. O contato com a sua referência literária maior, Dante Alighieri, não veio por herança familiar, genética e sanguínea, como nos quer fazer crer o escritor em sua nota autobiográfica. A imagem é excelente para o projeto de “Poesia & Vida” do escritor, mas a verdade é que Piva aprendeu Dante com Edoardo Bizzarri, que foi adido cultural do Consulado da Itália no Brasil e fundador do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.

Cabe nota historiográfica. Entre fins do século XIX e começos do século XX, São Paulo recebe intensas vagas migratórias oriundas da Itália, como a família de Piva, como parte do projeto consciente de embranquecimento da população brasileira, primeiro, e depois como consequência das adversidades provocadas pelas duas grandes guerras na Europa na primeira metade do século XX. A influência da imigração italiana para a cidade de São Paulo é imensurável, confundindo-se com a sua identidade cultural de forma indelével. Na segunda metade do século XX, quando o adolescente Roberto Piva se instala na capital, a comunidade italiana é economicamente influente e culturalmente diversificada o suficiente para emplantar projetos vultuosos, como o Museu de Arte de São Paulo. Parte desta influência é representada pela Casa de Dante, o Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, fundado por iniciativa de Edoardo Bizzarri, com doações de empresários e comerciantes italianos.

A primeira sede do instituto passou a funcionar temporariamente no mesmo prédio onde também funcionaria a primeira sede do Museu de Arte de São Paulo. O convite feito ao casal italiano formado pelo historiador da arte Pietro Maria Bardi e a arquiteta Lina Bo Bardi seria capital para a idealização da coleção e do prédio onde viria a funcionar o futuro MASP. Esse capítulo da história da cidade está ligado às comemorações de seu quadricentenário, com a inauguração do Parque Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer, o estabelecimento da Bienal e a projeção internacional de São Paulo como maior capital econômica e cultural da América do Sul. É neste período que a Casa de Dante e o embrião do que viria a ser o MASP compartilharam a mesma sede no prédio da rua Sete de Abril, em São Paulo, mesmo prédio que Piva frequentou para ter aulas sobre Dante.

Edoardo Bizzarri fez carreira na área de Letras na Itália. Foi o tradutor para o italiano de Guimarães Rosa, de quem traduziu *Corpo de Baile*. A correspondência entre os dois está reunida em livro que é importante fonte de estudos literários. Quanto a Piva, é compreensível que um jovem poeta tenha se encantado mais com as aulas de tão preparado professor do que com as aulas de literatura oferecidas pelo Colégio Mackenzie. Piva abandonou o colégio e se recusou a ingressar na universidade, caminho oposto ao dos garotos de igual posição e formação. Não lhe faltou naquele momento, no entanto, oferta cultural na cidade de São Paulo para complementar a sua formação de leitor voraz. *Paranóia*, o seu primeiro livro de 1963, é em parte o testemunho da velocidade vertiginosa do crescimento de São Paulo nos anos pós-guerra, afirmando-se como capital latinoamericana.

O contato formal com os estudos literários conduzidos pelo Prof. Edoardo Bizzarri não seria o único. De grande importância para a formação de Piva foi o convívio com o círculo

intelectual em torno do casal Vicente e Dora Ferreira da Silva. O filósofo, morto prematuramente em acidente automobilístico aos 47 anos, foi importante figura no cenário cultural da São Paulo entre os anos 1940 até a sua morte, em 1963. Pioneiro nos estudos de Lógica no Brasil, editou com sua esposa, a poeta Dora Ferreira da Silva, a importante revista *Diálogo*, publicada entre 1955 e 1963 onde divulgou filósofos e poetas pouco conhecidos ou estudados no Brasil. De relevância tanto para os estudos filosóficos quanto para os estudos literários, Vicente Ferreira da Silva foi leitor e divulgador do filósofo alemão Heidegger no Brasil. O filósofo alemão era figura pouco digerida para a crítica universitária, sobretudo a uspiana, daqueles tempos, segundo Piva, preocupada que estava com a crítica de viés marxista, segundo o poeta ainda. A dedicação ao filósofo alemão levou Vicente Ferreira da Silva a reunir em sua casa grupo de leitura da obra heideggeriana, do qual participaram Piva e seu amigo Claudio Willer. Dora, poeta e tradutora, encarregava-se de expandir as referências literárias dos jovens poetas que frequentavam a sua casa. Claudio Willer relata que Dora apresentou a ele e aos amigos os escritos de Rilke, Eliot, Saint-John Perse, Mircea Eliade, D.H. Lawrence, dentre outros. Piva registra a sua impressão sobre Vicente Ferreira da Silva:

O Vicente era muito amigo de Oswald de Andrade, que considerava o grande filósofo brasileiro. Tanto ele quanto Oswald foram boicotados pela USP. Economicamente, o Vicente foi boicotado por muitos anos. Quando o conhecemos, já sobrevivia de cursos particulares e de aluguéis. Mas ele foi o único filósofo original que o Brasil teve. Era um cara que levava, não literariamente, não vegetariamente, a proposição do Oswald de Andrade, de antropofagia. Para ele, antropofagia era antropofagia mesmo. Não era essa coisa literária pasteurizada, que esses professores de literatura estão tentando fazer. Para ele, era devorar o outro, era comer o outro, matar e comer. Ele era um filósofo dionisíaco, um filósofo do delírio. Como as Bacantes, tem que chegar lá e arrancar, matar os Pentheus e devorar. Tem de ser devorado, de ser estuprado. Vicente lia ao pé da letra a antropofagia. (HUNGRIA e D'ELIA, 2011)

Não sabemos com qual afincamento Piva estudou as concepções filosóficas de Heidegger ou as suas proposições sobre poesia. Interessa-nos o relato pessoal do poeta Piva, em que cria a sua própria genealogia de poetas e filósofos vivos, a qual segue fiel. O conceito de *Antropofagia* que surge desta entrevista filia Oswald de Andrade e a concepção dionisíaca de poesia. Este é tema recorrente em Piva, a sua leitura nietzschiana do dionisíaco. Apontamos a releitura homoerótica de Mário de Andrade como parte da dicção homoerótica a que atinge Piva. A releitura dionisíaca da antropofagia oswaldiana é outra faceta desta releitura dos modernismos empreendida por Piva. O conceito do dionisíaco resulta em sua particular concepção erótica, e particularmente, homoerótica. Piva se coloca como continuador de um veio reprimido da literatura modernista brasileira.

A referência às *Bacantes* tampouco é gratuita. Remete-nos à montagem do Grupo Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, com sede desenhada pela arquiteta Lina Bo Bardi, também responsável por projetar o prédio do MASP. Zé Celso e o seu Teatro Oficina fundaram a Universidade Antropofágica de inspiração oswaldiana. Zé Celso e Roberto Piva foram amigos próximos e compartilharam suas visões sobre arte e vida. Piva esteve presente nos ensaios da primeira montagem das *Bacantes* pelo Teatro Oficina, em 1983, confirmando as suas posições estéticas sobre antropofagia e a leitura dionisíaca da arte.

Nesta primeira fase da juventude, de formação, são publicados os livros *Paranóia* (1963) e *Piazzas* (1964). O crítico e amigo de Piva Claudio Willer enxerga “relações de continuidade, e também de complementariedade” entre os dois livros (PIVA, 2005, p.157). De fato, Piva reconhece no posfácio a *Piazzas* que nesses dois livros busca explicar a sua revolta. Em *Piazzas*, a imagem dantesca se aprofunda em sua escrita: “Freud é o Inferno Musical Nietzsche é o Paraíso. Meu companheiro é o Jardim das Delícias”. Complementa a imagem dantesca aquela oferecida por Bosch: “Uma tarde/ é o suficiente para ficar louco/ ou ir ao museu ver Bosch”. Provavelmente Piva teria conhecido o óleo sobre madeira *As Tentações de Santo Antônio*, aquisição de 1954 para a coleção do MASP. A introdução de *Piazzas* não deixa dúvidas sobre as inclinações para a intimidade que inspiram a sua escrita: “Uma tarde em que eu ouvia Palestrina por toda uma vida sem obstáculo, sem a floresta do afogamento, meu companheiro surgiu no balaústre de meu quarto seus cabelos ondulando com a curvatura da Terra & me disse com a sua desgraça de Anjo”. *Piazzas* é livro escrito no quarto, deitado na cama, olhando o companheiro. O texto mais longo, *Heliogábalos*, traz a seguinte epígrafe de Freud: “O Eros quer o contato,/ pois tende à união,/ a supressão dos limites espaciais/ entre o Eu e o objeto amado”. Há poucas leituras críticas de *Piazzas* se comparado à *Paranóia*. Em nossa análise, insistimos no caráter homoerótico da escrita destes dois livros, em continuidade com a *Ode a Fernando Pessoa*.

Depois da publicação de seus dois primeiros livros, em 1963 e 1964, o editor Massao Ohno decide interromper as atividades editoriais por conta do clima de perseguição que se instaura com a ditadura militar. Ohno foi o editor de todos os projetos de Piva até aquele momento: *Antologia dos Novíssimos* (1961), *Ode a Fernando Pessoa* (1961), *Paranóia* (1963) e *Piazzas* (1964). Sem o seu editor, Piva passa longo tempo sem publicar livros, até que a segunda metade da década de 1970 marca o seu ressurgimento. Publica de novo com Massao Ohno os livros *Abra os olhos e diga Ah!* (1976), *Coxas* (1979), *20 poemas com brócolis* (1981)



e pela editora Globo publica *Quizumba* (1983). É destes anos também o manifesto *O século XXI me dará razão* (1984) e a aproximação do escritor das concepções ecológicas.

No fim da década de 1970 houve relativa descompressão do regime militar no Brasil motivado pela insatisfação econômica e política das classes médias urbanas com os militares. São Paulo foi o epicentro político desta insatisfação materializada nas greves operárias do ABC entre os anos de 1978 e 1980. Na esteira da abertura política causada pelas greves operárias, a fundação e legalização de instrumentos políticos de classe na década de 1980, como o Partido dos Trabalhadores, a Central Única dos Trabalhadores e o Movimento dos Trabalhadores sem Terra, além de outras forças civis, colocou na ordem do dia a discussão sobre a transição democrática no país. É parte fundamental desta demanda geral da sociedade por liberdades políticas a (re)articulação pública da auto-organização dos movimentos negro, feminista e de homossexuais. A articulação dos povos indígenas e sua participação na formulação da Constituição de 1988 completa o quadro das chamadas minorias no contexto de transição democrática no Brasil. Este momento político determinou profundamente as concepções que Piva viria a defender sobre política, democracia, ecologia e minorias sexuais. Vejamos particularmente o incipiente movimento homossexual que então se organizava pela primeira vez e a participação que teve Piva nestes eventos.

Em 1978, mesmo ano de eclosão das greves do ABC, surge o SOMOS: Grupo de Afirmção Homossexual. O grupo de ação homossexual é pioneiro no Brasil, na esteira do que já vinha acontecendo pelo mundo em decorrência dos eventos ligados à revolta de Stonewall em 1969, evento reconhecido como marco da moderna organização homossexual no Ocidente. Os centros urbanos norte-americanos assistiram à proliferação de organizações em defesa dos direitos dos homossexuais. Algo de semelhante se passava na vizinha Argentina, de onde o nome SOMOS foi tomado de empréstimo à pioneira organização homossexual homônima surgida na Argentina.

Concomitante à formação do SOMOS, forma-se no Brasil o grupo em torno à publicação *Lampião da Esquina*, lançada em 1979. O periódico abertamente homossexual foi iniciativa pioneira no universo da imprensa alternativa existentes nos anos 1970. O grupo chegou a expressar o seu apoio às causas democráticas das organizações grevistas do ABC, com a intervenção pública em uma assembleia de 1980 portando a faixa com os dizeres: “Contra a discriminação do/a trabalhador/a homossexual”. A década de 1980 deu demonstrações da estratégia de busca por apoio mútuo e solidariedade política entre os campos democráticos da sociedade brasileira. Em junho de 1980 organizações do movimento negro, homossexual e

feminista se uniram contra a Operação Limpeza, encabeçada pelo delegado Richetti, que perseguia sistematicamente travestis no centro de São Paulo.

As relações de sustentação entre ditadura militar no Brasil e a repressão às dissidências de identidade sexual e/ou de gênero vem sendo explorada pela historiografia recente. A Comissão Nacional da Verdade que se ocupou especificamente da perseguição de Estado contra as populações LGBTs impulsionou e pode documentar as práticas de perseguição a que foram submetidos indivíduos que expressavam dissidência de gênero ou sexualidade.

A necessária contextualização permite avaliar o panorama de recepção da obra de Piva no momento de sua publicação. Lembremos, a segunda publicação de Piva coincide com o ano do golpe militar, em 1964. Logo depois, começam as perseguições, censura, prisão, tortura e morte instaurados pelo regime militar. No posfácio de *Piazzas* (1964) Piva escreve:

Assim, entidades Policiais tipo Nazista como a R.U.D.I ou a R.U.F.A constituídas por criminosos fardados & civis têm o poder absoluto para decidir quem é útil & quem é inútil. Para os que ainda duvidam de que nossa Sociedade é um Cárcere Criminoso, eu recomendaria que batessem um papo com qualquer adolescente egresso do R.P.M. (Recolhimento Provisório de Menores). Desta maneira, os nossos Ociosos literatos que lêem os terríveis relatórios das penitenciárias onde esteve Jean Genet teriam a imaginação suficiente para compreender que tudo que o genial Genet descreve nas inumeráveis prisões por onde passou acontece em termos mil vezes piores aqui no Brasil, São Paulo, 1964. Basta lembrar-nos que o Pau-de-Arara & o choque elétrico pertencem ao folclore da Gestapo brasileira. (O., pp. 130-31)

Os anos seguintes viriam a confirmar o prognóstico do poeta com a consequente censura de posteriores publicações de igual teor. O retorno de Piva uma década depois em 1976 com *Abra os olhos e diga Ah!* vem outra vez pelas mãos de seu antigo editor Massao Ohno, o mesmo de seus dois primeiros livros. O livro aposta no lirismo homoerótico, com referências a figuras homoeróticas clássicas, como Antínoos e Ganimedes, e aos sempiternos garotos de Piva. Sensível aos tempos, neste momento Piva proclama “a política do corpo em chamas”, política essa que envolve o discurso do amor e do erotismo em íntima ligação: “a epopéia do amor começa na cama com os lençóis/ desarrumados feito um campo de batalha”.

O segundo livro da década, *Coxas* (1979), é publicado pela editora Feira de Poesia. A iniciativa editorial ficou a cargo do poeta Claudio Willer, por sugestão de Massao Ohno, e surge como parte da I Feira de Poesia e Arte (FPPA), organizada em 1976. O evento foi idealizado pelo editor Massao Ohno para ser o lançamento coletivo e noite de autógrafos de 25 jovens. A sessão que aconteceria no Museu da Imagem e do Som acabou sendo transferida para o Teatro Municipal de São Paulo, onde ocorreu entre os dias 8, 9 e 10 de novembro daquele ano. O número de artistas aumentou consideravelmente com a participação de músicos, artistas plásticos e poetas vindos de outros estados. Ao todo, estima-se que o público atingiu o marco

de 15 mil pessoas, número expressivo para a época. Apesar da participação do Quarteto de Cordas, Bellet Stagium, Coral Luther King, e obras de artistas como Volpi, Maria Bonomi, Scliar, Koguri, Augusto Peixoto. Também estiveram presente poetas, como a delegação fluminense composta pelo grupo de poesia *Nuvem Cigana*, o evento foi marcado pelo escândalo. O jornal paulista O Estado de São Paulo cobriu o encontro. No dia 18 de novembro, o Estado de São Paulo escreve em nota da redação:

Foi realmente pena que a poesia e arte tivessem sido conspurcadas pela orgia pornô. Mas não nos parece que seja pequeno incidente provocado pelo “jovem cidadão carioca”, nem que este tenha entrado sub-repticiamente no palco e surpreendido os organizadores da Feira, tanto assim que um spot ou destacou feericamente no proscênio enquanto ele esvaziava com demorados vagares a bexiga. também o teatro não foi devolvido intacto à sua administração: na melhor das hipóteses, a administração recebeu-o sujo de urina, além de manchado de spray e, a crer em certas versões, de coisas piores.

Mas o nosso editorial do dia 18, intitulado “Deboche” não se referia apenas à transformação incidental do palco no Teatro Municipal em sanitário público: tinha em vista a invasão da nossa casa oficial de espetáculos por uma corja de pornógrafos, assolada pelo diretor do Departamento de Teatros da Prefeitura, Maurice Vaneau, Como o demonstra a exibição - posterior à FPPA - de certo grupo de homossexuais disfarçados de artistas. Para tudo há limites que a cultura mítica não se combate dessa forma, que antes a reforça. Por isso, se os organizadores da FPPA repudiaram o que julgam ter sido uma tentativa de desmoralizar o evento, não se compreende que, em vez de repudiar em todas as demais tentativas de desmoralizar o Teatro Municipal, bem o manifestar solidariedade a quem estimula e a quem não repudia essas mesmas tentativas de desmoralização. (DO/SP, 25 de novembro de 1976)

O jornal faz clara distinção entre “poesia” e “orgia pornô”. O escândalo maior não é causado pelo “jovem cidadão carioca” a urinar em proscênios paulistas; segundo o jornal, pior exemplo é dado pelo “grupo de homossexuais disfarçados de artistas”. Trata-se da internacionalmente conhecida e aclamada trupe Dzi Croquettes, que se apresentou nos palcos do Municipal durante a Feira Paulista de Poesia e Arte. Nos interessa a apreciação do jornal para entender a mentalidade corrente do establishment cultural à época. A distinção estéril que se faz entre arte e pornografia e, principalmente, a noção de que homossexuais se “disfarçam” de artista. Pois bem, deste evento resulta a editora Feira de Poesia, que publica em 1979 a obra *Coxas*, de Roberto Piva. *Coxas* é de verve viperina e recupera o clima em que se dera a Feira de Poesia. A escrita deste poema narrativo figura as deambulações de adolescentes pela cidade de São Paulo, experimentando a cidade, o sexo e as leituras de Marques de Sade, dentre outros.

Ainda no ano de 1979, Piva é convidado a compor a mesa de debate organizado pelo Diretório Central dos Estudantes da USP sobre as questões das minorias: “negros, mulheres, homossexuais e índios”, como noticia o jornal *Lampião da Esquina*. Ao lado de João Silvério Trevisan, Darcy Penteado, ambos integrantes do grupo SOMOS e do poeta Glauco Mattoso, Roberto Piva é apresentado pelo jornal na edição de maio de 1979 como o “poeta homossexual-

proletário” por conta de suas posições favoráveis aos regimes de esquerda. Segundo o periódico, Piva teria dito: “*Em Cuba, em Moçambique, nas nações do Leste Europeu existe a maior liberdade sexual. O que acontece é que esses elementos homossexuais não conseguem ascensão na hierarquia do partido, o que é até bom porque assim eles não se tornam uns burocratas*”. A opinião de que havia maior liberdade sexual nestes países seria revista. Demonstra, no entanto, percepção de Piva de que a homossexualidade sempre está fora do establishment político.

Na edição de setembro do *Lampião da Esquina*, o poeta e amigo Glauco Mattoso resenha o livro *Coxas*, lançado no mesmo ano, e apresenta Piva como poeta “cosmopaulista”. O adjetivo define bem a situação de um poeta de vasta leitura que nunca deixou a cidade de São Paulo. Glauco também insiste na figura de maldito-marginal que circunda o poeta paulista. O ano que marcou a aproximação de Roberto Piva do movimento em prol dos direitos dos homossexuais é também o ano em que o seu livro *Coxas* é resenhado como parte de “nossa literatura” pelo poeta Glauco Mattoso nas páginas do jornal do movimento homossexual *Lampião da Esquina*. A proximidade política com a esquerda naqueles anos garantiria a Piva a republicação de seu segundo livro *Piazzas* pela editora Kairós, mantida pelo grupo trotskista Liberdade e Luta.

A relação do poeta com o emergente movimento homossexual, como se chamava na época, não é linear. Piva não aceita de imediato os novos conceitos de masculinidade e sexualidade que estavam sendo formuladas entre a militância homossexual. Passa inclusive a postura de recusa, como aponta o testemunho na tese de Sevilla (2015), documento encontrado no espólio do poeta em guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em “Cadernos de Memórias”:

Nos anos oitenta a inovação do modelo “gay” caracterizou o estilo americano da homossexualidade, esse modelo degradou a cultura ritualística. As características da iniciação se perderam e transformaram-se em algo amorfo, numa cultura de massa. A liberdade sexual concedida pelo poder e os modelos apresentados pela televisão causaram um desastre maior do que todos os anos de ditadura militar vividos pelo país. (...)

Nos anos sessenta as pessoas misturavam-se. Nos bares não se sabia quem era o que porque todo mundo transava com todo mundo. Esse modelo norte-americano acabou com a grande ternura e aquela devassidão espontânea do garoto brasileiro, estabelecendo esse modelo gay/gay que é algo universotário.(...)

O modelo “gay” norte-americano serve ao consumo de massa, para fazer “lobby” de sauna, refrigerante, marca de carro, jeans e tudo que possa ser consumido. Eu acredito que essa divisão é fomentada pela imprensa, fomentada pelos donos de boates voltadas à clientela “gay”. O Brasil é muito poligâmico, muito bissexual. Essas divisões são muito esquisitas, muito rígidas. Elas não cabem para o país do carnaval, onde homem casado se veste de mulher. (SEVILLA, 2015. p.320)

Piva coincide em grande parte com o poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini em sua crítica à sociedade de massas frente a destruição do mundo arcaico. Pasolini endossa a tese da masculinidade mediterrânea, artigo traduzido e publicado pelo *Lampião da Esquina*, contra o modelo de masculinidade norte-americano. O poeta argentino e amigo de Piva, Néstor Perlongher em seu livro *O Negócio do Michê* (PERLONGHER, 1987) demonstra que na São Paulo dos anos 1980 há em curso uma mudança de paradigma da masculinidade e de sexualidade. Perlongher defende que há dois sistemas de masculinidade formados em tempos diferentes e que se sobrepõe. A formação de Piva se deu nos anos anteriores à emergência dos chamados movimentos de libertação sexual, como o grupo SOMOS. Por mais que tenha participado destes movimentos, a experiência social de Piva está ligada a São Paulo de sua formação— de onde nunca saiu — o que talvez o tenha feito recusar certos modelos “cosmopolitas” de homossexualidade, vistos como homogeneizadores.

Em certa medida, essa postura coincide com a posição de Al Berto ao recusar ser assimilado como poeta gay, como veremos. Claro está, não se trata de fazer distinção de valor entre a melhor adequação de um sistema simbólico em relação a outro, de valorar positivamente o mais novo em detrimento do anterior. No entanto, chama a atenção que a posição de quatro poetas homossexuais atuantes na segunda metade do século XX, na Itália, em Portugal, na Argentina e no Brasil, em alguma medida todas saindo de regimes autoritários rumo a modelos de funcionamento e consumo aos padrões das democracias ocidentais, tenham pontos de convergência crítica quanto a construção da identidade gay que então se esboçava no horizonte político internacional. As suas posições contrárias a adotar irrestritamente o modelo de identidade gay disponível em suas épocas é sintomático da problemática que postula a emergência de novas subjetividades calcadas em identidades de gênero e sexo. Em literatura, falamos de uma genealogia homoerótica em língua portuguesa. Para tal é necessária a reconstrução do contexto de emergência para tais textualidades homoeróticas no plano internacional.

Abrindo a década de 1980 e encerrando este segundo ciclo de publicações, o próximo e quinto livro de Piva é *20 poemas com brócoli* (1981). São poemas condensados, mais curtos, onde proliferam referências literárias. Dante surge novamente como poeta tutelar para a sua escrita que surge neste livro como possibilidade de enunciação homoerótica. Não surgirá por meio do diálogo com o tema do Amor lírico, como nas prefigurações de Beatriz, mas ainda é a descida aos infernos que interessa Piva. A descida, no entanto, é às saunas da periferia de São Paulo, transfiguradas em lugares celestiais. A epígrafe que abre o livro é de Georges Bataille:

“*ce qui t’est demandé est la/ pureté de l’enfer – ou, si tu/ aimes mieux, de l’enfant...*”. Esse binômio *enfer/enfant* nós o veremos novamente articulado eroticamente em Piva, onde a descida aos infernos é a condição da ascese pelo encontro erótico. Vejamos o posfácio na íntegra:

O poeta faz-se evidente mediante um longo, imenso e sistemático desregramento de todos os sentidos.” Assim Rimbaud definia a passagem da Poesia para a Vidência. Tendo essa afirmação em mente, o leitor deve entrar neste livro para percorrer as veredas do Sonho e da Paixão através das quais cheguei a reunir estes estilhaços de visões.

O poeta, é Rimbaud ainda quem fala, definirá a quantidade de desconhecido que na sua época desperta na alma universal...

Este livro foi escrito repensando os amores presentes & passados & onde São Paulo como uma Sereia de Néon & Mistério contribui também com sua canção cotidiana.

Repensei também os três anos de 1959 a 1961, quando participei do curso sobre a *Divina Comédia* dada pelo saudoso professor Edoardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Durante os três anos de duração do curso, lemos, comentamos & discutimos os três livros de Dante (Inferno, Purgatório & Paraíso) que compõem esta Suma Poética que é a *Divina Comédia*, no que ela tem de loucura, iluminação beleza, & linguagem cinematográfica em plena Idade Média.

Foi repensando Dante Alighieri & relendo o Inferno e Paraíso (na magnífica edição ilustrada que me foi presenteada pelo escultor italiano Elvio Becheroni) que surgiram, numa síntese caligráfica & na eletricidade de uma manhã paulista de 1979, estes *20 poemas com brócolis*.

Foi frequentando uma sauna do subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Céu & do Inferno.

As pequenas estufas de vapor para duas pessoas nessa sauna me deram a imagem paradisíaca dos *bólgia* onde os danados de Dante sonham eternamente. Mas os garotos do subúrbio são anjos...

Marinetti, Reverdy & o jazz têm também muito a ver com este livro no que diz respeito ao Ritmo.

No mais, os leitores que fizeram uma boa síntese entre Poesia & Vida terão grande oportunidade de se descobrirem nestes *flashes*.

A loucura está nas entrelinhas deste subterrâneo & a poesia age às vezes como montanha-russa:

*salimmo su, el primo e io secondo,  
tanto ch’i vidi dele cose belle  
che porta ’l ciel, per un pertugio tondo;  
e quindi uscimmo a riveder stelle.*  
Dante, *Inferno*, canto XXXIV, verso 139

Roberto Piva  
SP 31.12.80

O livro que encerra este ciclo é *Quizumba*, de 1983. Segundo o Claudio Willer, o livro segue o projeto de Piva, em que “os dois planos, o real imediato e o simbólico, são rebatidos ou projetados um no outro, procurando tornar poético o real, carregando-o de simbolismo, e realizar o poético”. Depois de *Quizumba* Piva não publica nenhum outro livro por mais quatorze anos, quando surge com *Ciclones* (1997) pela Editora Nankin. Os últimos inéditos publicados em vida apareceram no terceiro volume das obras reunidas, publicado em 2008 pela editora

Globo com o título *Estranhos sinais de Saturno*. Essa última fase da produção de Piva é de forte apelo ecológico e erótico, sempre com a figura do garoto a tomar o primeiro plano. Há ainda pelo menos dois volumes inéditos conhecidos, sendo que um deles foi encomendado e nunca publicado, ambos no espólio sob a guarda do Instituto Moreira Salles. Nestes escritos inéditos, e com grande intensidade, está figurado o adolescente, o *puer*, comprovando que toda a sua vida, em todos os seus escritos poéticos, publicados ou não, esteve sempre presente a temática homoerótica de “todos os boys”.

Roberto Piva morre a 3 de julho de 2010, a tempo de ver sua obra poética republicada, a reedição de seu primeiro livro *Paranóia*, rodeado de amigos, com o seu último companheiro em vida, Gustavo Benini.

A continuação do capítulo será dedicada à análise dos textos de Roberto Piva à luz do conceito de homoerotismo. A nossa hipótese é de que Roberto Piva opera uma revisão do cânone modernista brasileiro a partir do enfoque homoerótico de seus textos. O ponto de partida comum que compartilha com Al Berto é a leitura de Fernando Pessoa em chave homoerótica; daí, deriva a sua dicção própria em fricção com o cânone de língua portuguesa, abrindo-se para experiências contemporâneas vivenciadas em São Paulo na segunda metade do século XX. A figura do adolescente, do “boy”, será o fio condutor para esta investigação da imagética de Piva.

## 2.1 Roberto Piva (1936 – 2010)

### Primeira fase: Ode a Fernando Pessoa (1961); Paranóia (1963) e Piazzas (1964)

#### Ode a Fernando Pessoa: primeira *plaque*

“Ode a Fernando Pessoa” é o poema da estreia literária de Piva, em 1961. Trata-se de uma *plaque* impressa com as sobras de edições de outros livros de poesia editados por Massao Ohno (1936 – 2010), como conta o editor. O jovem Piva, nem bem contados 20 anos, conheceu Massao Ohno quando este incluiu um texto do poeta na “Antologia dos Novíssimos”, em 1961, com nomes que despontariam no cenário literário nos anos seguintes. Piva destacou-se do conjunto eclético de textos da coletânea com 24 jovens poetas estreantes, todos eles de São Paulo.

Piva já havia escrito o poema “Ode a Fernando Pessoa” em 1961, impresso em formato *plaque* distribuído pessoalmente pelo seu autor nas ruas do centro de São Paulo. O poema concentra muitas das qualidades que seriam desenvolvidas posteriormente na escrita poética piviana. A cidade de São Paulo comparece como cenário para este poema. Piva inscreve neste

poema a sua particular dicção homoerótica em interlocução com escritores modernistas de língua portuguesa, a começar por Fernando Pessoa, poeta homenageado pelo texto.

*Ode a Fernando Pessoa* é construído como uma caminhada pela cidade São Paulo, espécie de deambulação em que Piva mostra a Pessoa os pontos de seu interesse na cidade. Piva elege a persona de Álvaro de Campos como o heterônimo de sua predileção interlocutória, não por acaso o heterônimo de verve pronunciadamente homoerótica<sup>7</sup>: “Eu te chamo no meio da multidão com minha voz arrebatada,/ A ti, que és também Caero, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso” (PIVA, 2005, p. 20). Esses versos ecoam os versos iniciais do poema “Saudação a Walt Whitman”, de Álvaro de Campos, de 1915:

De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,  
Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,  
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<sup>8</sup>.

É possível reconhecer recursos da poética whitmaniana na escrita de Álvaro de Campos, refletida na dicção do poema, nas construções de longos versos livres com emprego de métricas combinadas, nos paralelismos imagéticos. Segundo a concepção de futurismo desenvolvida pelo heterônimo pessoano nos escritos assinados por Álvaro de Campos, o “sensacionista”, Whitman representaria o mais elevado modelo estético para a modernidade e seu paradigma. Nesta sequência de versos de “Saudação a Walt Whitman”, o poeta americano surge como uma síntese histórica entre arte e tecnologia: “Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquina,/ Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,/ Milton-Shelley do horizonte da Eletricidade futura”<sup>9</sup>.

Álvaro de Campos explicita a sua erótica metafísica expressa em sentenças como “grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas”, a ampla potência do corpo

---

<sup>7</sup> Horácio Costa (2004); Irene Santos Ramalho (2007); Klobucka *et alli*. (2010). Esses estudos evidenciam as relações intertextuais homoeróticas na obra de Pessoa, sobretudo em referência ao poeta americano Walt Whitman.

<sup>8</sup> Álvaro de Campos, *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002

<sup>9</sup> *idem*



sexualizado pela vida mineral, vegetal, humana e social, “sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões”. Piva retomará esta concepção em chave psicanalítica explorando o conceito psicanalítico de “perverso polimorfo”, a criança capaz de extrair prazer de todos os contatos com o próprio corpo fora das normas sociais aceitas. A poética de Piva insiste na poesia como expressão dessa perversidade polimórfica, ou seja, do contato prazeroso do corpo com o mundo de maneira irrestrita e indirecionada.

Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,  
 Concubina ferosa 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 Deus!<sup>10</sup>

Em “Ode a Fernando Pessoa” Piva retoma e combina estes conceitos provenientes da modernidade, a estética futurista “sensacionista” traduzida em pulsões pederásticas. A leitura que opera Piva da estética modernista de começo de século pela ótica do conceito psicanalítico de “perverso polimorfo” desprovê a erótica pessoana de sua metafísica. As preocupações do jovem Piva estão em adentrar os meandros dos entornos de sua realidade e observar o que se oculta por detrás da vista: “Quero violar todas as superfícies e todos os homens da superfície, / Vamos viver além da burguesia triste que domina meu país alegremente Antropófago” (PIVA, 2005, p.21).

O texto do jovem Piva não está preocupado com elaborações metafísicas como em Álvaro de Campos, apesar da vontade de densidade expressa no convite ao mergulho existencialista: “Fernando, vamos ler Kierkegaard e Nietzsche no Jardim Trianon pela manhã, enquanto as crianças brincam na gangorra do lado” (PIVA, 2005, p.22). Piva não faz o mergulho metafísico de Campos adentrando a realidade outra da existência. O jovem poeta paulista, no entanto, intuí em seu primeiro texto planos de realidades paralelas. Mesmo antes de seu livro “Paranóia” em que explodem imagens delirantes inspiradas no método surrealista de composição, já neste texto inicial Piva desponta como poeta visionário, explorando na linguagem a colagem de planos, como nos versos “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!” (PIVA, 2005, p.22).

---

<sup>10</sup> idem

Quando Piva publica o “Ode a Fernando Pessoa”, a recepção de Fernando Pessoa no Brasil estava consolidada pelo trabalho de tantos divulgadores, como o dos poetas Cecília Meireles e Jorge de Sena, português que viveu no Brasil. O que certamente há de inovador no poema “Ode a Fernando Pessoa” é a sua dicção homoerótica em língua portuguesa. A figura de Pessoa se alarga para abarcar uma realidade-mundo, mas sobretudo vista a partir da língua portuguesa: “Tu, o Ampliado, latitude-longitude, Portugal África Brasil Angola Lisboa São/ Paulo e o resto do mundo,/ Abraçado com Sá-Carneiro pela Rua do Ouro acima, de mão dadas com Mário/ de Andrade no Largo do Arouche” (PIVA, 2005, p.22).

Em “Saudação a Walt Whitman” Álvaro de Campos saúda Whitman de Portugal endereçando todos os tempos e o Universo: “De aqui, de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,/ Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo”. Piva adota a mesma elocução e saúda o seu poeta futurista na figura de Álvaro de Campos das ruas da então provinciana São Paulo, mas endereçando concretamente a vida, e não apenas o Universo em abstrato: “todas as vidas vividas num minuto Completo e Eterno” (PIVA, 2005, p.22). Piva nomeia a sua cartografia particular composta por cidades em que se fala também o português “Angola Lisboa São/ Paulo”, apontando para uma esfera interatlântica. No interior deste espaço recriado faz circular os poetas Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro e Mário de Andrade. Ainda que não compareça nenhum escritor africano de língua portuguesa, Piva afirma este trânsito intercontinental da língua.

A escolha de Piva por dialogar com os poetas Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Mário de Andrade evidencia a sua releitura de três das mais importantes figuras do modernismo em língua portuguesa dos dois lados do Atlântico. Piva revela no interior do cânone modernista em língua portuguesa as suas textualidades homoeróticas, até então insuspeitas – ou melhor dizendo, obliteradas. Piva adota por estratégia textual a evidência de sua proposta de leitura ao suspender a assunção da heterossexualidade de uma das figuras centrais do modernismo brasileiro, Mário de Andrade: “*Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo de Mário de Andrade! (ai de nós se ele desperta!)*” (PIVA, 2005, p.23).

O recurso ao diálogo do poeta jovem com o poeta mais velho pode ser remontado à tradição de dantesca, com o poeta Virgílio guiado a descida de Dante ao inferno. Contemporaneamente a Piva, além do já citado texto de Fernando Pessoa, cabe ressaltar que há paralelismos e relações intertextuais do poema de Piva com o poema “*A Supermarket in California*” (1955), do poeta norteamericano Allen Ginsberg, em que conversa com Walt Whitman: “What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the sidestreets under the/ trees with a

headache self-conscious looking at the full moon./ In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket,/ dreaming of your enumerations!” No poema de Piva, temos: “Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite”?(PIVA, 2005, p.21).

Há uma comunhão de espíritos e uma concepção de produção de imagens compartilhadas nesta teia intertextual. Ginsberg emula o longo verso livre whitmaniano em língua inglesa e aponta para as suas construções paralelísticas e as suas enumerações, recursos retóricos que estarão presentes na poética piviana em sua primeira fase. Além de Whitman, Ginsberg cita no mesmo poema a figura do poeta andaluz Federico García Lorca (1898 – 1936). No poema de Lorca “Ode a Whitman” (1933), lê-se:

ancião formoso como a névoa  
que gemias como um pássaro  
com o sexo atravessado por uma agulha,  
inimigo do sátiro,  
inimigo da vida  
e amante dos corpos sob o grosseiro pano.  
Nem um só momento, formosura viril  
que em montes de carvão, anúncios e ferrovias,  
sonhavas ser um rio e dormir como um rio  
com aquele camarada que poria em teu peito  
uma pequena dor de ignorante leopardo.<sup>11</sup>

Piva entra neste longo diálogo intertextual da poesia homoerótica moderna no seu texto de estreia. Escreve neste poema: “Teu canto para mim foi música de redenção,/ Para tudo e todos a recíproca atração de Alma e Corpo./ Doce intermediário entre nós e a minha maneira predileta de pecar” (PIVA, 2005, p.23). O poema faz parte da revolta juvenil de Piva contra o sequestro da vida que se opera em sua cidade por conta da industrialização. Pergunta a Pessoa “Sabes que há mais vida num beco da Bahia ou num morro carioca do que em toda São Paulo?” (PIVA, 2005, p.24).

São Paulo é vista como a sucumbir sob o próprio peso de seu conservadorismo: “São Paulo, cidade minha, até quando serás o convento do Brasil?” (PIVA, p. 24, 2005). Os lugares ainda intocados pelo avanço industrial pelo qual passava São Paulo, com sua “burguesia triste que domina meu país alegremente Antropófago” (PIVA, 2005, p. 21) são vistos com maior entusiasmo. Opondo-se a tese de que São Paulo, por ser industrializada e economicamente pujante, seria o pináculo do desenvolvimento e da modernização da cultura brasileira, o poema

---

<sup>11</sup> LORCA, Federico García. *Obra poética Completa*. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

pergunta: “Ó maior parque industrial do Brasil, quando limparei minha bunda em ti?” (PIVA, 2005, p.25).

No poema “Ode a Fernando Pessoa” Piva explora o veio homoerótico da literatura moderna que tem em Walt Whitman a sua figura inaugural. Seja para Fernando Pessoa ou García Lorca, é o bardo americano aquele que representa a combinação entre crescimento explosivo da cidade, e a poética do cotidiano e dos encontros casuais. A cidade para Whitman expande a potencialidade do corpo por meio da vivência multitudinal dos corpos em contato uns com os outros, como se cada corpo expandisse a potencialidade do corpo contíguo. Não estamos ainda na poética whitmaniana que surge da guerra civil americana (1861-1865), com a destruição dos corpos e cidades.

Neste poema Piva apresenta uma visão negativa da modernidade, a do desenvolvimento material que não vem acompanhado pelo desenvolvimento espiritual, visto em sua carga repressiva, como uma cidade puritana onde “Até teus comunistas são mais puritanos do que padres” (PIVA, 2005, p.24). O desenvolvimento econômico e industrial está na medida contrária do desenvolvimento espiritual, visto na sua dimensão erótica. Duas visões da modernidade, a expansão da cidade industrial e a estética homoerótica, entram em choque.

Cidade e sexualidade se combinam para potencializar a dimensão humana, oferecendo uma nova escala aos sentidos. Em tudo o poema respira a estética homoerótica da poesia moderna. Ainda que não atinja as dimensões metafísicas ou os acabamentos poéticos de seus mestres, corajosamente o jovem Piva se afirma como voz dissonante na poesia escrita em língua portuguesa já de início. A escolha da linhagem composta por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Mário de Andrade abre um espaço discursivo homoerótico no interior do cânone literário de língua portuguesa. Piva ocupará este espaço expandindo-o com a sua escrita até o fim de seus dias. Reconhecendo a importância daqueles que vieram antes, fecha o poema com os seguintes versos: “Realizarei todos os teus poemas, imaginando como eu seria feliz se pudesse estar/ contigo e ser tua Sombra” (PIVA, 2005, p.25).

Paranóia

*Visão 1961*

“Visão 1961” (PIVA, 2005, p.30-33) é o texto poético que abre o livro *Paranóia*. Este poema condensa muitas das linhas de força da poética piviana. O seu tema é o delírio e a alucinação descortinadas pela visão do abismo e do caos. O cenário é a cidade de São Paulo,

em fusão com o corpo do poeta. O poema faz parte da poética notívaga da escrita piviana em “marchas nômades através da vida noturna”, das quais participam “cafetinas magras”, “os estranhos visionários da Beleza”, “anjos em cólera”, “meninos [que] dão o cu”, “anjos de pijamas”, “borboletas adiposas”, “meninas desarticuladas”, “um milhão de crianças”. Todos esses corpos – fragmentos de corpos, corpos em miríade – transitam na escuridão: “já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias/ vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação/ gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela/ Noite” (PIVA, 2005, p.31). O encontro entre a imaginação do poeta, os corpos em trânsito pela cidade, a própria cidade e a noite formam um contínuo.

A cidade é retratada de forma agônica, sem ponto de ancoragem, hostil: “OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar/ asilo na sua face”? (PIVA, 2005, p.31) Como na cena alucinatória do filme expressionista “Metrópolis” (1927), a cidade surge como uma grande boca trituradora, ao mesmo tempo que regurgita o produto de seu mastigar: “a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios de urtigas/ sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha/ verteram monstros inconcebíveis” (PIVA, 2005, p.31). Há uma pontada de humor chapliniano de “Tempos Modernos” (1936) relido na figura do “ditador Tacanho”, aquela figura ridicularizada por Chaplin por não compreender as suas dimensões.

As comparações com o cinema, frequentemente visitado na poética piviana, não se restringe às analogias. De fato, Piva diz ter desenvolvido “Paranóia” a partir do método paranóico-crítico concebido por Salvador Dalí (1904-1989), como é possível ler na seguinte entrevista:

“Paranóia” é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações. Apliquei o método paranóico-crítico criado por Salvador Dalí: o paranóico se detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, de temas, de poesia. Fiz isso, mas apenas seguindo a intuição e a inspiração.<sup>12</sup>

A estilística de longos períodos, enumerações e paralelismos whitmanianos aprendidos via Fernando Pessoa apontados no comentário do poema “Ode a Fernando Pessoa” encontram o método “paranóico” de composição poética, dilatando o detalhe até a exaustão e o absurdo. O título do poema aponta para uma importante característica da escrita de Piva, a visão como conhecimento e o poeta como visionário, aquele que enxerga além da superfície.

Em “Visão 1961” se anuncia a deglutição antropofágica como nesta imagem da boca que se fecha sobre o vazio: “o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio” (PIVA, 2005, p.30).

<sup>12</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult04042000041.htm>. Acesso em 20/05/2022.

A deambulação notívaga por São Paulo é algo de macunaímico e Mário de Andrade é citado mais do que uma vez neste primeiro livro: “na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um/ Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu/ que renascem nas caminhadas” (PIVA, 2005, p.30). Do corpo, a boca é o órgão que orienta o sentido do poema e Mário de Andrade funciona como intérprete da noite estrelar.

A cidade antropomorfizada deglute e regurgita fragmentos de corpos captados pela visão do poeta, que não distingue entre corpo humano, animal, mineral e plástico; são “esqueletos de fósforo”, “lábios verdes”, “pálido maxilar”, “borboletas adiposas”, “almas coloridas”, “os ovários dos manequins”, “lábios apodrecidos”, “cus de granito” (PIVA, 2005, p.30-33) o que se oferece à visão do poeta. Em oposição aos “lábios tristes e trêmulos” da cidade, temos uma proliferação erótica pela boca.

Ao mesmo tempo que erotizada, a noção de falta de asilo na cidade será desenvolvida pelo tema central do poema, o exílio do poeta e a sua visão, retomando temas caros à poesia como a platônica expulsão dos poetas da república, o tema baudelairiano do poeta-albatroz, ou então em termos de exílio da poesia órfica, da palavra iniciática e da visão do poeta. O último verso do poema sintetiza: “no exílio onde padeço angústias os muros invadem minha memória atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores pulam no Caos” (PIVA, 2005, p.33). Olhos, manuscritos, amores. A pulsão deste poema é de vida, de travessia da noite e dos infernos, como em Orfeu. Não há distinção entre o que o poeta vê, vive e escreve. A indissociabilidade entre estes termos será tema desenvolvido pela poética de Piva ao longo de sua escrita.

O primeiro verso do poema diz: “as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo/ invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma/ flor de saliva” (PIVA, 2005, p.30). Esses versos ecoam os de outro poema do mesmo livro, o “Poema da Eternidade sem Vísceras”, em que diz: “meu esqueleto brilhava na escuridão/ repleto de drogas” (PIVA, 2005, p.69). Ainda do “Poema da Eternidade sem Vísceras”, lemos: “todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias/ do crânio e do amor sem salvação que eu sabia presos/ no topo da minha alma” (PIVA, 2005, p.69).

Trata-se de uma concepção sobre a palavra poética fundada no corpo físico e na visão anímica, na imaginação e no delírio. Em “Visão 1961” é invocado “as coxas do primeiro amor” (PIVA, 2005, p.30) transmudadas em “flor de saliva” (PIVA, 2005, p.30). É esta “baba antropofágica” que será recorrente na escrita de Piva, ao lado de outro vetor de sentido, a visão

interna. Não só a boca, importa a Piva as vísceras: “arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade por/ quinze mil perdidas almas sem rosto destrinchando barrigas/ adolescentes numa Apoteose de intestinos” (PIVA, 2005, p.32). Em “Poema da Eternidade sem Vísceras” lemos o verso em caixa alta: “ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS” (PIVA, 2005, p.69).

Piva denuncia uma ordem que pretende fazer retilínea as próprias vísceras de seus adolescentes, que se unem boca a boca pelo princípio do prazer, “nas vielas onde meninos dão o cu e jogam malha” (PIVA, 2005, p.31). A ordem quer abocanhar também esse prazer, “cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes” (PIVA, 2005, p.33). Parte desta ordem, “os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando/ em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse” (PIVA, 2005, p.32). Jejuar-se a vida, não deglutida, não processada; anuncia-se o fim apocalíptico, o fim do corpo e seus prazeres. Está em jogo a ameaça da vida pelo instinto de morte simbolizado em “professores”, “Bolsa de Valores”, o “ditador Tacanho”, as “Catedrais sem Deus”.

“Visão 1961” é também poema sobre a juventude, o Tempo e os deuses. O poema anuncia o “afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H árvore/ branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos/ até o século futuro” (PIVA, 2005, p.32); vê “pendurado nos cabides de vento das maternidades um batalhão de novos idiotas” (PIVA, 2005, p.32). A temporalidade do poema é mítica, apocalíptica. Chega o fim da noite: “nos espelhos meninas desarticuladas pelos mitos recém-nascidos vagabundeavam/ acompanhadas pelas pombas a serem fuziladas pelo veneno/ da noite no coração seco do amor solar” (PIVA, 2005, p.33).

O que se desarticula e pretende desarmar neste poema é a sintaxe mantenedora de certa ordem lógica, contrária ao prazer e à vida. O verso longo de associação caótica denuncia a sintaxe da ordem econômica, política e religiosa. O canto órfico do poeta encontra os “visionários da Beleza” (PIVA, 2005, p.30) em seres noturnos, tidos pela ordem como improdutivos: cafetinas, mendigos, adolescentes que dão o cu, meninas a vagabundear. A insubordinação do poeta está em seu desregramento da linguagem. O último verso do poema sintetiza essas linhas de força: “no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória/ atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores/ pulam no Caos” (PIVA, 2005, p.33).

Em *Paranóia*, no poema “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, Piva escreve “enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente na minha memória devorada pelo

azul/ eu soube decifrar os seus jogos noturnos” (PIVA, 2005, p.51). Sobre o escritor de “Invenção de Orfeu” (1952), diz Piva no poema: “é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve estar como um talismã nos lábios de todos os meninos” (PIVA, 2005, p.51). Piva assume a vertente do modernismo representada por Jorge de Lima e seu amigo, Murilo Mendes, de quem escolhe os seguintes versos para epígrafe de outro poema presente em *Paranóia*, “Poema de ninar para mim e Bruegel”: “Ninguém ampara/ o cavaleiro do mundo delirante” (PIVA, 2005, p.44).

Neste poema, não só Piva segue explorando a leitura da poética de Mário de Andrade como erotizador homoerótico da cidade de São Paulo, mas também se filia a tradição surrealista internacional com o seu método paranóico-crítico (o que lhe renderia menção na revista surrealista *La Breche*, editada pelo escritor francês André Breton). Nesta senda, retoma os poetas Jorge de Lima em sua vertente órfica e o poeta Murilo Mendes em diálogo com Bruegel (e Bosch, algo comum ao surrealismo internacional nos anos 1960). Assim, a poética de Piva neste primeiro livro funciona como entroncamento de diversas tendências estéticas do século XX.

## Piazzas

### *Piazzas I*

O segundo livro de Piva, de 1964, tem por título a palavra italiana “piazzas”, traduzida em português como “praça”. A etimologia e primeira entrada lexicográfica para esta palavra no dicionário eletrônico italiano Treccani diz: “s. f. [lat. *platēa* «via larga, piazza» (dal gr. *πλατεῖα*, propriam. femm. di *πλατύς* «largo»); cfr. *platea*, che risale a una variante lat. *platēa* con e lunga]. – 1. a. Area libera, più o meno spaziosa, di forma quadrata, rettangolare, circolare, poligonale, che si apre in un tessuto urbano[...]”. Parece-nos esta uma boa definição para o emprego deste vocábulo que nomeia o segundo livro de Piva, ou seja, uma forma que se abre no tecido da cidade.

As “piazzas” de Piva funcionam como formas que se abrem em meio a São Paulo, formas desta mesma cidade que passam despercebidas pelos seus transeuntes. E comparação com *Paranóia*, o livro precedente, em que se descortina visões agônicas de São Paulo, *Piazzas* incorpora um novo elemento: o discurso amoroso. O mundo onírico e erótico é o moto por trás destas formas enxergadas pelo poeta no tecido da cidade. Na epígrafe do livro, escolhida em



Maiakóvski, lê-se: “eu levarei meu amor/ tal como um apóstolo de outrora/ por mil e mil caminhos” (PIVA, 2005, p.78).

Não só Maiakovski, mas a leitura de Piva dos futuristas italianos e russos é parte fundamental de suas concepções sobre poesia: a violência sonora, as rimas e aliteraões, o ritmo e as imagens grandiosas. Como em *Paranóia*, neste segundo livro Piva relê as poéticas das vanguardas heroicas, em sua pulsão erótica e onírica surreal, e em sua composição por choques e colagem. Piva não esconde a sua admiração pelos futuristas italianos e russos e suas construções baseadas na aceleração da velocidade típicas da modernidade. A epígrafe citada provém do poema longo de Maiakovski “A Flauta Vértebra”, em que lemos na abertura: “Hoje executarei meus versos/ na flauta de minhas próprias vértebras”<sup>13</sup>.

A poética de Piva está de acordo com o imperativo maiakovskiano de “tocar os versos na flauta das próprias vértebras”, ou seja, de uma poesia que implica o ser vivente e seu corpo, o embate corporal da poesia com o mundo, e não se esquivava de dar-lhe expressão, a vida transformando-se em metáfora da literatura. “Piazas” é em larga medida um livro sobre a visão do poeta, sobre enxergar para além das aparências. No poema de abertura “Piazas I” temos o centro deste acontecimento: “aconteceu que eu revi/ a simples torre mortal do Sonho” (PIVA, 2005, p.78).

A porção onírica que já aparecera em “Paranóia” num poema como “Praça da República dos meus Sonhos”, onde lemos os versos finais: “Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus/ Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa” (PIVA, 2005, p.43). Em “Piazas” atravessa-se esta “porta santa” aberta na real praça da República rumo às “piazas” oníricas que rasgam o tecido da cidade. Neste segundo livro, tem-se “os grandes olhos abertos/ para algum milagre da Sorte” (PIVA, 2005, p.79).

Essas fendas na realidade têm uma componente psíquica – e sexual – explicitadas em uma epígrafe retirada de Freud que abre o poema “Heliogábalo”: “O Eros quer o contato, pois tende à união, a supressão dos limites espaciais entre o Eu e o objeto amado” (PIVA, 2005, p.111). A visão poética de Piva já não distingue mais fronteiras entre o eu, o objeto amado e a cidade – também ela objeto amado, bem como o corpo do amante. Essa dissolução no espaço e no outro produzirá textos como a introdução e o posfácio, e mais radicalmente em “Heliogábalo”, a dissolução das fronteiras entre prosa e poesia, o verso longo exercitado ao seu limite. Nem por isso, imagens criadas em períodos longos como em “eu estava prestes a me

---

<sup>13</sup> MEI, Letícia Pedreira. Tradução comentada do poema longo Flauta Vertebral, de Vladímír Maiakóvski. In: Cadernos de Tradução. Porto Alegre, n.45, 2020.

desfazer como um olho sonoro dentro de um relógio submerso onde as algas cravaram suas unhas de sono vegetal na colina machucada do coração” (PIVA, 2005, p.111) perdem em potência poética, ritmo e rima. O procedimento será retomado nos próximos livros, publicados uma década depois deste segundo “Piazzas”.

A imagem acima é retirada do poema “Heliogábalo” e é representativa do “caos” que Piva anuncia em “Paranóia” (caos esse aprendido com Jorge de Lima, Murilo Mendes e seus outros mestres da imagem, como Dante). Há uma indistinção entre as taxonômicas ordens mineral, vegetal e animal. O poema se desenvolve submerso, fundindo os corpos dos amantes e o próprio espaço. Por submerso se entende também onírico, com formas aquáticas avançando sobre as reconhecíveis formas terrestres. O tempo está suspenso pelo embaralhamento dos sentidos, com “olho sonoro” (PIVA, 2005, p.111) espelhando a imagem do poema inicial do livro em que encontramos “a medula sem olhos” (PIVA, 2005, p.79).

A escolha por Marquês de Sade e Heliogábalo retoma e aprofunda as imagens do amor e desejo homoeróticos espalhadas em textos anteriores. Os dois personagens contam com poemas próprios em “Piazzas”. Seguindo a estratégia textual de “Ode a Fernando Pessoa”, a intertextualidade homoerótica implícita na figura do imperador romano, o adolescente de ascendência síria Heliogábalo, motivo literário de pelos menos duas obras de relevo da escrita homoerótica moderna, “Heliogábalo, o anarquista coroadado” (1934) de Antonin Artaud, e “Algabal” (1892), de Stephan George.

#### *Homenagem ao Marquês de Sade*

O poema consta do segundo livro de Piva “Piazzas”, de 1964. Além da “Introdução” e “Prefácio” assinados pelo autor, o livro conta ainda com vinte e seis poemas; destes, treze são de título “Piazzas” e seriados em numerais romanos de I a XIII. Os outros treze levam os seguintes títulos: “Homenagem ao Marquês de Sade”, “O robot pederasta”, “O inferno musical”, “O jardim das delícias”, “Lento Couro Branco da Periferia”, “Matéria & clarineta”, “Uma aurora latente”, “Lá fora, quando o vento espera...”, “Uma flor sustenta a cabeça morta de Hart Crane”, “Heliogábalo” e “Arregimentação formal da estrela Hinter”.

Como se pode depreender de alguns dos títulos dos poemas, o imaginário simbólico deste livro versa sobre os temas constantes de Piva, dos quais se destaca as figuras do libertino Marquês de Sade e do imperador sírio de Roma, Heliogábalo. É Piva quem nos informa na “Introdução” e no “Prólogo” que quis dar ao livro a estrutura de céu e inferno que este assume; é, no entanto, um livro mundano, terrestre em seus amores. A tônica do livro é o encontro

amoroso com seu companheiro, “Freud é o Inferno Musical/ Nietzsche é o Paraíso/ Meu companheiro é o Jardim das Delícias” (PIVA, 2005, p.76).

Em certa medida, “Piazzas” é continuação do primeiro livro “Paranóia” (1963): “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” (PIVA, 2005, p.129). “Paranóia” e “Piazzas”, os dois livros iniciais de Piva, compartilham em sua expressividade os frutos de uma poética da experiência e da revolta. Contra o “Paraíso Desumanizado”, a poética de Piva propõe a “política do corpo em chamas” (PIVA, 2006, p.28), verso que aparecerá dez anos depois de “Piazzas”, no livro “Abra os olhos & diga Ah!”. É possível dizer que a poética de Piva, desde o início, é atravessada pela presença, o seu “aqui & agora” (PIVA, 2005, p.129) formulado na proposição de que “Meu companheiro é o Jardim das Delícias” (PIVA, 2005, p.76), o “aqui & agora” do corpo.

As referências cruzadas entre a cultura católica e cristã, a psicanálise, a filosofia “negativa” nietzschiana se colocam todas a favor de uma poética em que esteja no centro a irreduzível experiência subjetiva e individual. A filosofia negativa nietzschiana, em seu sentido niilista, vem complementar a visão negativa da modernidade que se descortina já em “Ode a Fernando Pessoa”, com o avanço industrial desumanizado, e às visões infernais de *Paranóia*, em que a cidade de São Paulo aparece em sua toda a negatividade, em sua porção noturna e caótica, em tons espectrais como se fosse o negativo de uma fotografia. A sexualidade surge como pulsão de vida e possibilidade redentora da vida “aqui & agora”, no presente dos corpos vivos, sem promessas de redenção pós-morte.

A livre expressão da sexualidade e sua poética são tomadas como campo de batalha pela vida. Neste sentido, o contexto político e os debates estéticos e culturais da época em que aparece a publicação do livro tem relevância. No posfácio de “Piazzas”, de 1964, Piva já denunciava: “Basta lembrar-nos que o Pau-de-Arara & o choque elétrico pertencem ao folclore da Gestapo brasileira” (PIVA, 2005, p.130-31). Não foi necessário dom premonitório de poeta para confirmar esta afirmação feita no mesmo ano do golpe militar que institui a ditadura no Brasil. Ao mesmo tempo, Piva denuncia os “neomedievalistas” (PIVA, 2005, p.131), incluso aí o que chama de poetas oficiais, que insistem em uma cultura autoritária e repressiva, de subjugo dos indivíduos e de suas subjetividades.

A figura do libertino Marquês de Sade (1780 – 1814) aparece como basilar para este projeto poético antiautoritário piviano. Antes do poema-homenagem em “Piazzas”, a figura do Marquês aparece no manifesto “O Minotauro dos Minutos”:

#### Minotauro dos minutos

Os pontos cardeais dos nossos elementos são: a traição, a não compreensão da utilidade das vidraças, a violência montanha-russa do Totem, o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica, contra o vosso êxtase açucarado, vós como os cães sentis necessidade do infinito, nós o curto-circuito, a escuridão e o choque somos contra a mensagem lírica do Mimo, contra as lantejoulas pelos caracóis, contra a vagina pelo ânus, contra os espectros pelos fantasmas, contra as escadas pelas ferrovias, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a polenta pelo ragu, nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade (Piva: 2005, p.135).

No início dos anos 1960, mesma época em que redigiu o seu “Ode a Fernando Pessoa”, Piva leu em público manifestos reunidos com o nome de “Os que viram a carcaça” na edição das *Obras* (PIVA, 2005), dentre os quais este “Minotauro dos minutos”. Chama a atenção os seus polos opostos, particularmente para a nossa análise o par “contra a vagina pelo ânus”, “contra Eliot pelo Marquês de Sade”. T.S. Eliot (1888 – 1965), poeta americano de proa do modernismo internacional e cultuado pela geração dos concretistas paulistas dos anos 1960 é rejeitado em favor da poética libertina de Marquês de Sade. Possivelmente o juízo de valor recai mais sobre a vida dos escritores, Sade um libertino e Eliot um católico, do que propriamente sobre o valor estético de suas obras. Parece ser este o sentido coerente com a postura de Piva de uma estética implicada com a vida, de uma estética da experiência da vida.

Adotando posição polêmica e iconoclasta, Piva rejeita a vagina em favor do ânus assumindo uma posição pederástica próxima daquela defendida pelo escritor português Raul Leal em seu texto “Sodoma Divinizada”, de 1923. Neste texto, o português defende que a única forma de ascense seria por via anal, contra toda a moral mundana da família burguesa em sua economia reprodutiva (logo, vaginal) que desvie os indivíduos das esferas celestes. O acento recai sobre as “vísceras”, entendimento da materialidade do corpo enquanto vísceras, como em poemas de “Paranóia”.

No poema de homenagem ao Marquês de Sade, este “vai serpenteando menstruado por/ máquinas & outras vísceras” (PIVA, 2005, p.80). Máquinas e vísceras são emparelhadas como peças de um mesmo funcionamento, não só o mundo orgânico, mas a sua fusão e expansão maquinária. A alusão à vagina implicada neste menstruado Marquês de Sade reaparece no verso “falta ao mundo uma partitura ardente como o hímen/ dos pesadelos” (PIVA, 2005, p.80). Como

nas “piazzas” que recortam o espaço urbano, Piva fala de “hímens” como pontos de passagem entre uma realidade e outra, entre uma visão do real e o mundo onírico.

Em “Paranóia” Piva afirma ser “transferido para reparo de vísceras” (PIVA, 2005, p.69), e em “Piazzas” decanta a sua poética “visceral”. O elemento orgânico e a construção humana entram indistintas no mesmo plano de equivalência; a imagem de “máquinas & outras vísceras” (PIVA, 2005, p.80), recupera a cena de “Visão 1961” de uma São Paulo Antropofágica que engole e regurgita os seus seres, misturando “o ferro e a borracha” (PIVA, 2005, p.31), “máquinas & outras vísceras” (PIVA, 2005, p.80). A indistinção entre orgânico e não orgânico ganha imagens como: “as feridas vegetais libertam os rochedos de carne/empilhadas na Catástrofe” (PIVA, 2005, p.80). Paradoxalmente, como em “Paranóia”, o elemento organizador é a “Catástrofe” e o “caos” como eixos de disposição do que se desorganiza do real. Contrário a este “caos”, o libertino Marquês de Sade em “120 dias de Sodoma” organiza e dispõe o seu “Inventário do Abismo”. A estudiosa Eliane Robert Moraes diz no prefácio a “120 dias de Sodoma”:

Cento e vinte dias, seiscentas paixões. Quatro meses de libertinagem, quatro classes de vícios. A cada dia, cinco modalidades, somando cento e cinquenta por mês. Para dar conta dessas cifras, uma comitiva formada por quarenta e seis pessoas, distribuídas em oito categorias distintas, das quais sete pertencem à classe dos súditos. Oito meninos, oito meninas e oito fodedores. Quatro criadas e seis cozinheiras. Quatro esposas. Quatro narradoras. Por fim, na classe dos senhores, os quatro libertinos que sempre merecem designação individualizada: Curval, Durcet, Blangis e o Bispo. (MORAES apud. SADE, 2006)

Marquês de Sade, portanto, antes de uma dispersão caótica, é uma das expressões da Lógica, do pensamento libertino e ateu que leva às últimas consequências o postulado da ausência de Deus. Não por acaso, e a despeito das inclinações políticas de seu autor, o texto “120 dias de Sodoma” é um dos grandes textos filosóficos do século das luzes. No prólogo, escreve Sade ao leitor:

Imagine você que todo gozo honesto ou prescrito por essa besta da qual você fala sem parar sem conhecê-la e que você chama natureza; que esses gozos, digo, serão expressamente excluídos desta coletânea, e que na medida em que você porventura os encontre, não será jamais senão na medida em que elas serão acompanhadas por algum crime ou coloridas por alguma infâmia. (SADE, 2006)

A Sade, portanto, interessa desestabilizar o conceito de “natureza” na ausência de Deus e permeado pela bestialidade humana; ou então a amoralidade, e não a imoralidade, do comportamento humano. É a este texto que apela Piva em sua poética, a esta forma da negatividade do pensamento que estabelece a mais irrefutável forma de materialismo, a do corpo e seus prazeres. Assim, partindo desta lógica cerrada onde não há Deus, o sujeito poético

vai se elevando e sendo levado à suspensão: “ele avança com tesouras afiadas tomando as nuvens de assalto/ ele sopra um planador na direção de um corvo agonizante/ ele me dilacera & me protege contra o surdo século de quedas abstratas” (PIVA, 2005, p.81).

E contra “quedas abstratas”, ou a própria queda do Paraíso, erige-se a construção erótica e indistinta da poética piviana: “os edifícios crescem para que eu possa praticar amor nos pavimentos” (PIVA, 2005, p.80). A arquitetura da escrita em “120 dias de Sodoma” de Sade está construída em razão da efetivação dos ritos designados para serem cumpridos no castelo que é cenário para as atividades libertinas. Na poética piviana a erótica liberada e libertária avança rumo ao céu e a verticalização, próximo aquela elevação da alma pelo corpo como na ascese pederástica defendida por Raul Leal.

As metamorfoses entre orgânico e inorgânico presentes em “Piazzas” retomam o problema de base enunciado nos primeiros versos do livro: “Uma tarde/ é o suficiente para ficar louco/ ou ir ao museu ver Bosch” (PIVA, 2005, p.79). A fronteira entre o real e o imaginário é permeado por este “hímen dos pesadelos” de que nos fala em “Homenagem ao Marquês de Sade”. Piva assume a poética da visão e do poeta visionário, segundo a tradição de Blake, Rimbaud, Murilo Mendes e quantos mais o próprio Piva nomeia, dialogando com esta longa corrente romântica e moderna da poesia.

**Segunda fase (1976 – 1983):** *Abra os olhos e diga Ah!* (1976); *Coxas* (1979); *20 poemas com brócoli* (1981); *Quizumba* (1983)

Em sua nota de abertura ao segundo volume de “Obras Reunidas”, o organizador do volume e crítico literário Alcir Pécora assim caracteriza esta segunda fase das publicações de Roberto Piva, entre os anos 1976 e 1983: “os poemas compõem uma franca e desassomburada celebração amorosa, em particular do amor efebo, cuja posse frequentemente fornece a principal matéria do canto” (PIVA, 2006, p.10). O crítico identifica a filiação da obra de Piva ao tópico de longa duração da tradição literária do “amor efebo” (PIVA, 2006, p.10).

Ao par das questões literárias, o contexto social e político desta época é de profundas mudanças na arena mundial e no Brasil. No Brasil em 1976, ano que abre este segundo ciclo de publicações de Piva, se vivia o assim chamado “milagre econômico”. Quando este segundo ciclo se encerra com a publicação de *Quizumba* em 1983 estava em curso a campanha “Diretas Já” e se aproximava o fim da ditadura militar. A mudança na conjuntura política do país em parte explica a mudança no ambiente cultural que recebeu estes novos escritos de Piva.

Durante os anos em que não publicou livros, entre 1964 e 1976, Piva atuou como agitador cultural, contribuindo com a imprensa alternativa em periódicos como o “Versus”, “Artes:” e outras publicações. Piva também organizou shows de rock no auditório do MASP, eventos que reuniram jovens dos colégios de elite de São Paulo e jovens de bairros periféricos da cidade.

Piva desenvolveu interesse particular pelo “rock”, assinando artigos em revistas e organizando shows de bandas independentes. O vivo interesse de Piva pela expressão performática e contestatória do rock não era algo distante ou isolado na sociedade brasileira urbana de sua época. A aparição do grupo “Secos e Molhados” em meados de 1973 e o sucesso de público da banda atestam a rebeldia daquela juventude e a vontade de descompressão durante os anos da ditadura militar no Brasil. A poética de Piva é também uma “poética rock n’roll”<sup>14</sup> no sentido de que é uma poética do corpo em performance, da rebeldia e da contestação.

Os quatro livros que publica nesta época “Abra os olhos e diga Ah!” (1976); “Coxas” (1979); “20 poemas com brócoli” (1981) e “Quizumba” (1983) são estilisticamente bem diversos entre si, mas guardam semelhanças temáticas. Nesta fase, Piva atinge grande liberdade expressiva, empregando métrica variada, diferentes tipos gráficos, esquemas narrativos e contensão lírica. O acento destes livros recai sobre o discurso amoroso e sexual como desdobramento do discurso político. Piva parece nos lembrar de que a festa democrática não estará completa sem a livre expressão da sexualidade e sua potência. Coerente com sua atitude poética anárquica, no momento de abertura política do Brasil em que houve o protagonismo das esquerdas, Piva se declara publicamente como monarquista, contrário a todas as expectativas.

O verso “a epopéia do amor começa na cama com os lençóis desarrumados feito um campo de batalha” (PIVA, 2006, p.35) do livro “Abra os olhos e diga Ah!” é significativo da escrita desenvolvida por Piva neste período. O discurso lírico do amor efebo assume os contornos épicos da “batalha”, como em “Coxas”, ao tomar o seu lugar de discurso público sobre o amor.

Abra os olhos e diga Ah!

O primeiro livro deste segundo ciclo de publicações é “Abra os olhos e diga Ah!”. É composto por dezoito poemas curtos, com epígrafe de Lautréamont: “Moi, j’ai toujours éprouvé un caprice infâme pour la pâle jeunesse des collèges, et les enfants étiolés des manufactures” (PIVA, 2006, p.24). Como num dos shows de rock organizados por Piva no auditório do MASP,

---

<sup>14</sup> Conferir “MATTOS, Ricardo Mendes. *Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos e delírios místicos*. Tese de doutorado em Psicologia Social. Universidade de São Paulo, 2015”.

o tema que atrai a sua atenção é a juventude dos moços colegiais e operários. Esta força sexual atua corrosivamente contra as instâncias de interdição do desejo, o que Piva chama de “TOTEM KAPITALISTA”. Em dezoito poemas breves Piva desarticula o que constitui esta ordem e seus interditos. Como os anteriores, é ainda um livro noturno e sobre a visão; contudo, como anunciado na epígrafe retirada da estrofe “os pederastas incompreensíveis” de “Os Cantos de Maldoror” (1868) de Lautréamont, é principalmente um escrito pederástico.

A pederastia como ideal de relacionamento está presente em poemas como “Ganimedes 76”, “Afetando profundamente o emocional (Antínoo, *ragazzo di marbro*)” e “Antinous”, nos quais a figura do efebo é cantada pelo poeta. A figuração do efebo será tema constante da escrita de Piva. Por vezes aparece como o “anjo”, como em “Os anjos de Sodoma” de Paranóia ou como os garotos de subúrbio de São Paulo. A figuração do desejo em Piva assume na imagem do adolescente a potência erótica em seu estado mais primevo, de “polimorfo perverso”<sup>15</sup>.

O poema “Ganimedes 76” é de raro lirismo. A figura do efebo dileto de Zeus é trazida às ruas de São Paulo. Neste poema, a evidência do corpo não aparece em vísceras, como nos livros anteriores; a inteireza do corpo aparece em metonímia no primeiro verso “Teu sorriso” (PIVA, 2006, p.37), que primeiro captura a atenção do sujeito poético. Os olhos aparecem escuros como “margaridas negras”, “olhinhos de fuligem”, os “cabelos ouriçados como um pequeno deus de um salão rococó”. O conjunto forma “força de um corpo frágil como âncoras”. A aparente contradição de termos entre “frágil” e “âncora” explica-se pela ancoragem que este corpo representa para o “meu amor navegando na tarde”. Tudo se desenvolve como lenta aproximação do olhar até que haja o encontro, expresso pelos versos que resumem a aceleração da velocidade do encontro erótico: “gostei de você eu também/ amanhã então às 7/ amanhã às 7” (PIVA, 2006, p.37).

“Ganimedes 76” inverte a tópica baudelairiana do poema “A uma passante” (1855) analisado por Walter Benjamin (1892 – 1940) em que o olhar percebe o sujeito amado em trânsito pela cidade sem que consiga retê-lo ou sequer fazer-se notar. Assume o mesmo sentido de “A uma passante” o poema “*To a stranger*” do americano Walt Whitman em seu livro “Calamus”. No poema de Whitman um estranho passa pela multidão sem que note o olhar de quem o olha. Estes dois poemas de Baudelaire e Whitman tematizam o olhar que individua o objeto de desejo em meio à multidão em trânsito pela cidade. O poema de Piva parte desta temática da percepção do desejo em meio a multidão, mas afirma a correspondência amorosa. Se para Baudelaire e Whitman o que caracteriza este olhar é a fugacidade, em Piva o que

---

<sup>15</sup> MATTOS, 2015.



caracteriza o olhar é o poder de retenção: “Teu olhar maluco atravessa os relógios as fontes a tarde de São Paulo/ como um desejo espetacular tão dopado de coragem” (PIVA, 2006, p.37). A coragem de sustentar este olhar de desejo atravessa o tempo e a cidade para encontrar o olhar de seu amado.

Já o tema literário do efebo Antínoo, dileto do imperador Adriano, encontra o seu momento de ressonância no século XX com a publicação da novela “Memórias de Adriano” (1951) da escritora belga Marguerite Yourcenar (1903-1987). O tema do amor efebo figurado em Antínoo tem passagem pelas letras portuguesas no poema em inglês “Antinous” de Fernando Pessoa (heterônimo), publicado em 1918 e incluso nas obras completas com tradução de Jorge de Sena (1919 -1978). O poeta e crítico português dá a seguinte notícia sobre este texto de Fernando Pessoa:

Este longo poema erótico de 361 versos em estrutura narrativa forma, com Epithalamium, igualmente um longo poema erótico com uma estrutura idêntica, um todo coerente e um caso único de pesquisa poética neste sentido, dentro da obra de Fernando Pessoa. Ambos faziam parte de um projecto, do qual o poeta dá conta numa conhecida carta a João Gaspar Simões (de 18 de Novembro de 1930), em que estas composições, segundo ele “os únicos poemas nitidamente obscenos”, formariam com outras três “um pequeno livro que percorre o círculo do fenómeno amoroso”. Pessoa designou esse “ciclo”, que aqui se transcreve, como “imperial”. Assim temos: (1) Grécia, Antinous; (2) Roma, Epithamium; (3) Cristandade, Prayer to a Woman’s Body; (4) Império Moderno, Pan-Eros; (5) Quinto Império, Anteros. (Jorge de Sena, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, Lisboa, edições 70, 1984).

O poema “Antinous” é composto por Fernando Pessoa na mesma época em que compõe as “Odes” de Álvaro de Campos, textos de alto teor homoerótico. Em “Ode a Fernando Pessoa”, um dos primeiros textos de Piva a circular, evidencia-se a leitura homoerótica que faz de Pessoa (e Mário de Andrade). A tradução de Jorge de Sena é publicada na primeira metade dos anos 1970 e é possível que Piva conhecesse esta versão do texto “Antinous” de Pessoa. O poema de Pessoa servirá de epígrafe para um dos poemas de seu próximo livro “*Coxas*” (1979). rede intertextual homoerótica em língua portuguesa começada em “Ode a Fernando Pessoa” se adensa e se mantém no tempo na escrita de Piva. O “Antinous” de Piva, no entanto, não é a figuração da morte do jovem amado como em Pessoa. No poema de Piva o jovem está vivo e representa a possibilidade do encontro amoroso – como ocorre no texto “Ganimedes 76”.

A concepção piviana de sua “política do corpo em chamas”, concepção essa que reverbera literariamente na proposição da sua “epopéia dos lençóis”, ou seja, um lirismo de combate e público, conduz a primeira aparição de Antínoo como “garoto pornógrafo” (PIVA, 2006, p.38), não no sentido pejorativo da palavra “pornógrafo”, mas como aquele que se dá a olhar. O tempo do poema é coloquial e pedestre, uma refeição entre os amantes: “antes que a

Lua chegue/ esta feijoadá será uma/ batalha” (PIVA, 2006, p.38). A imagem da batalha se expande: “antes que a Lua chegue/ morda meu coração na esquina/ & não me esqueça” (PIVA, 2006, p.38). No poema “Antinous (movimento de árvores)”, a cidade é redimensionada em relação aos primeiros livros e aparece não mais como monstro engolidor, mas como cenário para o amor – do tamanho do corpo dos amantes: “a cidade tosse como/ um índio com febre/ São Paulo acorda em suas coxas” (PIVA, 2006, p.39).

Na sequência de “Piazas”, “Abra os olhos e diga Ah!” segue com os experimentos de corte e colagem em versos mais curtos e condensados se comparados com “Paranóia” e ao próprio “Piazas”. O método “paranóico-obsessivo” da construção das imagens cede terreno às analogias sugeridas pela sonoridade do verso, como no poema “Quando severas ansiedades predominam mas a depressão é afastada” (PIVA, 2006, p.40) em que lemos os versos: “onde procurar/ o sangue que se/ ALONGA pelo/ solo/ ssssssspleesinergia” (PIVA, 2006, p.40). Piva utiliza os recursos tipográficos, a espacialização do verso na página, palavras estrangeiras e invenção de palavras, como no verso citado, criando uma polifonia de base que joga com a multiplicidades de sentido do texto. A parcela onírica de “Paranóia”, as experimentações com a versificação de “Piazas” estão presentes em “Abra os olhos e diga Ah!” de forma condensada e contida, centrados na temática do efebo e do amor.

#### Coxas

*Coxas – sex fiction & delirios* é publicado em 1979, pela editora Feira de Poesia. As circunstâncias envolvendo a publicação deste livro merecem menção. Em meados dos anos 1970, com o relativo arrefecimento da sanha censória do regime militar, o editor paulista Massao Ohno decide voltar à ativa e organiza a publicação e lançamento coletivo de jovens poetas no evento que ficou conhecido como a I Feira Paulista de Poesia e Arte.

O evento aconteceu em novembro de 1976 no Teatro Municipal, com a participação de dezenas de artistas, lotando os salões do Teatro Municipal e movimentou a cena cultural paulistana. O clima de liberdade de expressão compartilhado entre os artistas e público é indício das mudanças cultural e política pelas quais passava a sociedade e que se chocavam com o regime autoritário, enfrentando sempre maiores níveis de contestação por parte da sociedade civil. *Coxas* sai pela editora Feira de Poesia, que surge desta I Feira de Poesia com o poeta Claudio Willer, amigo de Piva, a frente como editor.

*Coxas* respira o clima de luta política coletiva em chave muito particular, pelo viés da demanda de livre expressão e vivência do erotismo. O livro se estrutura em sequências de escrita

que exploram as fronteiras da prosa poética intercalados com textos de maior conteúdo lírico, sobretudo os que tematizam o amor. O mote de livro gira em torno de um grupo de adolescentes que se associa para realizar leitura, experimentar a sexualidade e explorar a cidade de São Paulo. As leituras do grupo incluem as referências poéticas e filosóficas de Piva como Dante, Mário de Andrade, Marquês de Sade, Darcy Ribeiro e Hegel, todos bahktinianamente carnavalizados no próprio ato de leitura. A combinação destes poetas e filósofos se dá em função erótica liberando a porção de desejo que nelas existe, tenham esses autores previsto ou não a dimensão erótica de suas obras.

Com este livro, Piva nos brinda com outra imagem de revolução quando muito se discutia sobre o sentido desta palavra e as suas possibilidades concretas de realização. Piva não enxergava transformação radical de comportamento que não passasse pelo desregramento dos sentidos possibilitado por um erotismo em liberdade. Para Piva, a enunciação das infindas possibilidades de expressão do prazer é indissociável das demandas por liberdade de expressão que garantiriam a liberdade de livre associação política e de opinião. O lirismo libertário de Piva afirma o direito individual ao prazer.

Em *Coxas* a figura do efebo retorna como adolescente rebelde, indomável, sequioso de sexo e leituras em chave orgiástica. Orgia de corpos e leituras porque o que se lê reverbera nos sentidos do corpo, sem os imperativos morais do impróprio ou proibido. Essa liberdade também se expressa na alternância de registros, passando da prosa poética ao lirismo mais contido, da enumeração a narração, com analogias e aliterações insuspeitas e proliferação de personagens e situações.

O grande protagonista deste livro contudo é Eros. Em “Os escorpiões do sol”, texto de abertura do livro, lemos: “O adolescente ajoelhou-se abriu a braguilha da calça de/ Pólen & começou a chupar” (PIVA, 2006, p.51). No poema “Visão de São Paulo à noite/ Poema Antropófago sob Narcótico” do livro *Paranóia* lemos o seguinte verso: “fogo azul e gim e tapete colorindo a noite, amantes/ chupando-se como raízes” (PIVA, 2005, p.38). Volta à cena a boca, a felação e o deglutir antropofágico. Volta à cena a cidade de São Paulo, cenário para toda a ação do livro. O Eros que desponta está caracterizado como “suas blasfêmias eróticas heróicas & assassinas”.

O cenário de “Os escorpiões do sol” é o topo do Edifício Copan, marco arquitetônico da cidade de São Paulo. Nos aproximamos dos protagonistas Pólen e Luizinho como num grande plano aberto cinematográfico que vai se fechando na figura dos dois protagonistas no terraço do prédio que tem vista para a cidade. Ao contrário de grande parte da produção de Piva,

o poema se desenvolve em plena luz do dia “Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no/ topo do Edifício Copan”. (PIVA, 2006, p.51) Será essa luminosidade também a razão da morte de Luizinho, baleado no peito. Os protagonistas não se encontram no breu da noite de São Paulo, como em *Paranóia*, cruzando com os seres noturnos das praças e vielas; ao contrário, praticam sexo abertamente elevados acima dos prédios em São Paulo sob a luz do sol em atitude báquica, sem dispensar do amor o vinho que bebem enquanto transam.

Em relação aos livros precedentes, a mudança do plano baixo para o plano alto da cidade, das praças para o terraço panorâmico do edifício ícone de São Paulo, implica uma mudança de perspectiva, uma abertura da visão, como na arquitetura sádica de *120 dias de Sodoma* em que a mudança e interpenetração de planos corresponde às variantes combinatórias dos prazeres. A mudança do cenário noturno das praças para a luminosidade solar do terraço do Edifício Copan também é diferença importante em relação aos livros precedentes, posto que a cidade se descortina na plenitude de seu traçado urbano. O gozo total e a visão total serão portas de acesso ao conhecimento, Luizinho diz “acho que vou gozar todo o esperma do Universo!” (PIVA, 2006, p.51) e logo “Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma/ bala no coração” (PIVA, 2006, p.51).

“Por onde é preciso começar?” (PIVA, 2006, p.51) é a pergunta que se faz Pólen depois da morte do amante. “Pólen não sabia, mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua política cósmica sabia” (PIVA, 2006, p.51). A visão e o gozo, a complementaridade opositiva entre eros e thanatos é acesso para esta “política cósmica”, em consonância com a “política do corpo em chamas” anunciada em “Abra os olhos e diga Ah!”.

Luizinho é a figura do “Hermafrodita morto no musgo mais alto” (PIVA, 2006, p.51). O hermafrodita é representado pela simbologia como o “Uróboro”, o dragão ou serpente que devora a própria cauda. É uma das imagens do caos indistinto, do círculo e do ciclo. A “política cósmica”, o círculo solar implícito no título do poema “Os escorpiões do sol”, expressa-se também na figura do hermafrodita-uróboro “morto no musgo mais alto” no topo do edifício que simboliza a cidade de São Paulo.

A imagem do hermafrodita é correlata a figura do andrógino, tão recorrente na poética de Piva. Na nota introdutória ao segundo tomo das “Obras Reunidas”, correspondente a segunda fase de publicações de Piva, o organizador do volume e crítico Alcir Pécora escreve sobre esta fase:

Os poemas compõem uma franca e desassombrada elaboração amorosa, em particular do amor efebo, cuja posse frequentemente forneça a principal matéria do canto. Trata-se da apropriação de um modelo poético antigo, no qual o amor entre homens (regido

por Afrodite Urânia, nascida exclusivamente do sêmen de Cronos, e não por Afrodite Pandêmia, popular e heterossexual, nos termos platônicos) é essencialmente passagem para uma forma de conhecimento inteligível ou supra sensível. Mas trata-se também de contradição e diferença em relação a esse modelo metafísico, uma vez que o discurso amoroso se constrói centrado substancialmente na energia do corpo e do ato sexual. Poesia *hardcore* – para dizê-lo com rigor –, cujo princípio cognitivo tem sua sede no sexo. (PÉCORA apud PIVA, 2006, p.10)

Para Piva, tanto a poesia quanto o sexo são formas de conhecimento. Em “Coxas” a epígrafe escolhida é retirada do texto “O escaravelho de Ouro”, publicado em 1946 na “Revista Acadêmica” por Oswald de Andrade. Lê-se na epígrafe: “eliminarás a doença e o binário./ Restará o deleite dos homens/ Porque foste o andrógino” (PIVA, 2006, p.48). Piva, que se anuncia em seus poemas e manifestos contrário à lógica cartesiana, concebe a linguagem por analogia escapando aos esquemas binários de oposições entre termos. A figura do andrógino, do hermafrodita, do uróboros é condizente com as leituras nietzschianas de Piva e suas concepções de eterno retorno.

Depois da morte “Luizinho era uma sombra dentro do seu coração anarquista/ & rápido suas lágrimas quebrara 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” (PIVA, 2006, p.51). A sequência de imagens se encadeia a partir do gozo e da morte de Luizinho tornado “sombra no coração”. É possível ler “sombra” em termos jungianos, de expressão a um só tempo criativa e destrutiva, “quebrando o aço dos elevadores” (PIVA, 2006, p.51), confundindo o plano pedestre das praças de São Paulo com a altitude dos terraços onde se avista a cidade, operações de sentido proporcionadas pelo conhecimento da linguagem do qual participam tanto a poesia quanto a sexualidade.

“O amor começaria por uma perda”? (PIVA, 2006, p.51). A perda do amor está prefigurada no jovem do poema “Antínoo & Adriano”, com epígrafe que cita o poema “Antinous” de Fernando Pessoa. O tema do poema é a morte do jovem Antínoo e a lamentação do imperador Adriano; é, sobretudo, poema sobre a memória, a de Adriano e a coletiva; “houve um tempo nas montanhas da/ Bitínia quando as caçadas se prolongavam/ até a hora do amor” (PIVA, 2006, p.85).

A história de amor entre o imperador romano Adriano (76 d.C. -138 d.C.) e seu favorito Antínoo é conhecida e comentada desde a antiguidade, chegando até a modernidade em obras como a narrativa de Marguerite Yourcenar (1903 – 1987) e o poema de Fernando Pessoa. A história é conhecida: o adolescente Antínoo, dileto do imperador, morre afogado em uma viagem ao Nilo em companhia de Adriano. Compungindo pela dor, Adriano eterniza o amado construindo uma cidade em seu nome (a única cidade romana construída no Egito) e rendendo

culto a sua figura como a de um deus. A figura de Antínoo é reproduzida em grande extensão do império romano eternizando a imagem do jovem amado e do amor. Mito e memória material se entrelaçam na construção do relato do amor entre o imperador e o adolescente.

O poema de Piva começa pela morte: “Esta é a zona batida dos afogados/ Esta é a velocidade máxima de quem submerge” (PIVA, 2006, p.84). O poema começa submerso, em uma região instaurada pelo dêitico “esta”; é deste lugar submerso que emergirá a sua escrita projetada ao futuro: “aqui as romãs romanas não crescerão mais/ & duas águias de névoa orvalhando sandálias/ adolescentes na grama da primavera escrevem/ a palavra *remember*” (PIVA, 2006, p.84). Este será um poema sobre a memória, sobre a escrita de uma memória ainda por construir: “o doce Antínoo com seu arco carregando/ corações maduros na aljava na fenda-essência/ da história” (PIVA, 2006, p.84).

A História se fende em sua essência para dar lugar ao que até então era apenas latência: a história de amor entre dois homens. Voltemos a cena do afogado: “o Império adorando um deus adolescente afogado no Nilo / sem esperar a Manhã egípcia chegar” (PIVA, 2006, p.84). Afogamento, fenda e ciclo solar: são essas as operações que instauram a memória de Adriano: “Adriano chorou o resto de sua/ vida na *villa* ao sul de Roma/ as paredes rachavam pelas tardes/ deixando entrar as lembranças” (PIVA, 2006, p.85).

Adriano, que expandiu os territórios do império em suas viagens de conquista, recolhe-se em uma *villa* em ruínas por onde entram lembranças; a fenda-essência da história, a memória. Os movimentos finais do poema retomam a imagem inicial do afogamento e da fenda e se insere nas dobras das cavilaridades estomacais:

houve um tempo nas montanhas da  
 Bítinia quando as caçadas se prolongavam  
 até a hora do amor  
 o vinho Falerno aderindo aos estômagos  
 vazios enquanto olhares se  
 cruzavam sobre o javali assado rodeado  
 de frutas  
 (PIVA, 2006, p.85).

O vinho Falerno, melhor vinho de Roma, vinho dos nobres, dos banquetes e simpósios – tal qual o *Banquete* de Platão em que se discute o amor entre homens, regido por Afrodite Urânia – retoma a epígrafe do poema: “L’énigme du labyrinthe est celle-ci: comment descendre jusqu’à Dionysos sans perdre la connaissance du chemin?” (PIVA, 2006, p.84). O comentário é retirado do livro *L’homme et ses labyrinthes* (1972), da filósofa Angèle Kremer-Marietti (1927 – 2013), sobre Nietzsche. A “descida” rumo a Dionísio nada tem que ver com queda

católica; o registro do baixo, dionisíaco, tal qual na poética de Aristóteles, envolve não só o riso e o baixo da linguagem, mas propriamente o ventre. É nas entranhas do ventre que Piva desenvolve parte de sua poética. Como nas imagens viscerais dos primeiros livros, ainda em “Os escorpiões do sol” temos a sequência de imagens das comidas da festa de São João depois do gozo entre Pólen e Luizinho e a morte do último:

Anjos da verdade pensou Pólen em sua calma estranguladora de babuínos agora devem começar as quermesses com leitões coloridos purê de maçã & delicados tutus à mineira ostras de Cananéia apimentadas servidas com retumbantes batidas de Maracujá (a fruta da paixão) codorninhas recheadas com uvas passas & torresminhos com queijo ralado o verão bem poderia chegar com seu perfume de acarajé invadindo os colégios fazendo os adolescentes terem ereções & as garotas desmaiarem de desejo com seus pequeninos seios latejantes. (PIVA, 2006, p.52)

A imagem do labirinto-tripa será retomada mais tarde na escrita de Piva. A deglutição como forma amorosa retoma o comentário na epígrafe de Freud ao texto “Heliogábalos” no livro *Piazzas*: “o Eros quer o contato, pois tende à união, a supressão dos limites espaciais entre o Eu e o objeto amado” (PIVA, 2005, p.111). É desta erótica dionisíaca de que fala Piva; é exatamente a erótica que “os poetas latinos ouviram provaram/ entenderam” (PIVA, 2006, p.85). A imagem do labirinto é como o fio de Ariadne: como não se perder? Lembremos, o primeiro poema de *Coxas*, “Os escorpiões do sol” começa com uma perda, a morte de Luizinho: “o amor começaria por uma perda?” (PIVA, 2006, p.51). Eros e Thanatos constroem essa imagem do amor visceral que consome a si mesmo na busca pelo outro; tal qual Luizinho, Antínoo é o jovem que morre e instaura o amor:

este amor construiu seu império na  
memória & as escamas de  
meu cérebro caem ao contato de  
seus dedos  
os poetas latinos ouviram provaram  
entenderam este tesouro afundado  
nas tripas do tempo  
resta o vento de verão nos caminhos  
onde eles andaram  
(PIVA, 2006, p.85)

“os poetas latinos ouviram provaram/ entenderam este tesouro afundado/ nas tripas do tempo” (PIVA, 2006, p.85). O tempo então não é apenas “fenda-essência” das ruínas por onde se imiscue as lembranças; é dobra e baixo ventre, amor dionisíaco, onde não se perde o fio de Ariadne ao trilhar os caminhos por onde passam os ventos dos poetas latinos. Piva constrói a

memória textual da homossexualidade frente às ruínas do tempo, já a cidade construída para Antínoo apagada, restando os bustos do adolescente pelos museus do mundo.

## 20 poemas com brócoli

O livro *20 poemas com brócoli* é lançado em 1981. São poemas curtos e de imagens condensadas, como se depreende do posfácio: “Este livro foi escrito repensando os amores presentes & passados & onde São Paulo como uma Sereia de Neon & Mistério contribui também com sua canção cotidiana”. (PIVA, 2006, p.116). É ainda e mais uma vez o amor e a cidade o Leitmotiv para a escrita de Piva.

O livro se inspira nos estudos de Dante que Piva realizou durante os primeiros anos de 1960 com o adido cultural da Itália para o Brasil, o tradutor italiano Edoardo Bizzarri. No posfácio de *20 poemas com brócoli* Piva define a obra de Dante como a “Suma Poética que é a *Divina Comédia*, no que ela tem de loucura, iluminação, beleza & linguagem cinematográfica em plena Idade Média” (PIVA, 2006, p.116). No mesmo posfácio, citando Rimbaud diz que “o leitor deve entrar neste livro e percorrer as veredas do Sonho & da Paixão através das quais cheguei a reunir estes estilhaços de visões”. Estas imagens foram gestadas em um lugar particular:

Foi frequentando uma sauna do subúrbio que inventei o molho propiciatório para este casamento do Céu & do Inferno.

As pequenas estufas a vapor para duas pessoas nessa sauna me deram a imagem paradisíaca das *bòlgia* onde danados de Dante sonham eternamente. Mas os garotos do subúrbio são anjos... (PIVA, 2006, p.116).

Sobre o ritmo, Piva diz se inspirar em “Marinetti, Reverdy & o jazz” (PIVA, 2006, p.116). Piva mobiliza as suas leituras, as suas experiências formativas com a obra de Dante, e as revisita à luz de suas vivências amorosa e erótica, produzindo textos que tem em sua base a concepção do “estilhaço de visão” e a “linguagem cinematográfica em plena Idade Média” (PIVA, 2006, p.116). Diferente do método paraóico-crítico que diz empregar em *Paranóia*, as imagens se mantêm como estilhaços, fragmentos distintos, e assumem a velocidade da montagem cinematográfica.

Poema III: “a escavadora de corações. vento vindo do Jaraguá/ cortando a cidade em dois pedaços” (PIVA, 2006, p.98). A cidade segue cindida, desta vez pelo vento, dividida arbitrariamente em seu tecido, abrindo espaços de onde surge a linguagem poética. Se em *Coxas* a visão se descortina ampla a partir do terraço do edifício Copan, agora atinge o ponto mais alto da cidade, mais afastado, o pico do Jaraguá, de onde vê tudo e com esta visão cinde a cidade.



Neste poema, que diz assumir o “grau zero da escritura” (PIVA, 2006, p.98), a mensagem poética se torna cada vez mais criptografada como na imagem “telefone mudo da voz estrangulada” (PIVA, 2006, p.98). Piva caminha em direção aos seus estilhaços de visão, cada vez mais em busca de sua voz e menos preocupado com a decodificação da mensagem, “esta mensagem/ esta braçada de cravos” (PIVA, 2006, p.98).

Segundo o semiologista francês Roland Barthes, que cunhou o termo “grau zero da escrita”, “a escrita no grau zero é no fundo uma escrita indicativa (...); é antes uma escrita inocente. Trata-se de ultrapassar aqui a Literatura, entregando-nos a uma espécie de língua básica, tão afastada das linguagens vivas como da linguagem literária propriamente dita. Esta fala transparente, inaugurada pelo *Estrangeiro* de Camus, realiza um estilo de ausência que é quase uma ausência total de estilo” (*O Grau Zero da Escrita*, Edições 70, Lisboa, 1997, p.64). Piva busca este “grau zero da escrita” entrelaçando a linguagem do amor, do sexo e do sonho como desdobramentos de um mesmo imperativo de vida na escrita, a decodificação das experiências mais subjetivas.

No poema IV Piva enuncia o par eros e thanatos em sua dinâmica de complementariedade: “diamante do teu cérebro. /entre a vida & a morte” (PIVA, 2006, p.99). A descida aos infernos, mote do livro inspirado em Dante, tem seus momentos de ascensão e passagem de um plano ao outro: “degraus do teu beijo na escuridão/ da avenida. membranas. / mão esquerda. / veloz. veloz. veloz. / aviões apitando. olho dando início/ a alguma coisa” (PIVA, 2006, p.99). Separados os mundos por “membranas”, a ideia recupera a imagem presente em *Piazzas* onde “falta ao mundo uma partitura ardente como o hímen dos pesadelos”. O inferno-sauna de *Abra os olhos e diga Ah* também é uma passagem lenta de um pavimento a outro, de uma “piazza” a outra, passando por membranas e hímens, passagens sutis de um plano a outro, que correspondem ao plano erótico, onírico e escritural.

Não só de descidas é feito o poemário, também se descortina a vista aberta e panorâmica da cidade de São Paulo em poemas como o XV: “a cidade com sol vista do alto de um terraço. / luz sombra cor & estranhas vertigens. / cabeças decepadas. / últimos centauros nos parques. / últimos amores nas tocas antes da noite” (PIVA, 2006, p.110). Piva sobe novamente nos terraços de São Paulo, como em *Piazzas* e *Coxas*, de onde surge suas visões. A profunda ligação com a cidade de São Paulo, a sua dinâmica de atração e repulsa gera as visões e escrita em Piva. As passagens entre planos/membranas também são passagens entre o público e o privado, entre uma e outra ordem do discurso. Como no poema XVIII “saunas & supermercados” (PIVA, 2006, p.113) marcam a passagem de uma ordem gozosa e orgiástica para uma dimensão onde

“pijamas, famílias, tv doméstica: a/ ordem Kareta se representa/ a si mesma” (PIVA, 2006, p.107)

O livro de encerramento da década de 1970 *Abra os olhos e diga ah!* pode ser lido também na chave interpretativa oferecida pelo poema XVIII: “deuses pagãos galopando/ ditirambos” (PIVA, 2006, p.113). O ditirambo é o verso curto em homenagem a Dionísio que precedia as tragédias e comédias, o preâmbulo para outro espetáculo. O livro que condensa a memória existencial e poética dos anos precedentes se despede da conturbada década de 1970 no Brasil anunciando: “eu abandonei o passado a esperança/ a memória o vazio da década de 70/ sou um navio lançado ao alto-mar das futuras/ combinações” (PIVA, 2006, p.115).

#### Quizumba

O livro é composto por dezessete textos poéticos, assinalado ao fim o local e data da composição: “Águas de Lindóia, São Paulo; janeiro/fevereiro de 1981”. (PIVA, 2006, p.139). A data marca uma virada não só na escrita de Piva, mas na vida política do Brasil. Durante os últimos anos da década de 1970, no Brasil, houve a paulatina abertura do regime político rumo a regularização do funcionamento das instituições democráticas simbolizado pelas greves do ABC paulista e culminando com o movimento “Diretas Já”, no ano de 1983.

Nestes últimos anos da década de 1970 Piva participa de pelo menos dois eventos importantes: a exposição “Primeira Feira Paulista de Poesia e Arte”, no Theatro Municipal, em novembro de 1976 e toma parte nos debates do grupo SOMOS – Grupo de Afirmação Homossexual, fundado em 1978 na esteira do acontecimento editorial representado pelo lançamento do jornal “Lampião da Esquina”.

O primeiro evento marcou a volta do editor Massao Ohno, editor de Piva nos anos 1960, que encerrara as suas atividades editoriais no eclodir da ditadura militar. O poeta e amigo de Piva, Claudio Willer, encabeçou posteriormente a editora “Feira de Poesia”, por onde Piva faz lançar o seu “Coxas”, em 1979.

Neste mesmo ano de 1979 Piva participa do debate organizado pelo Diretório Central dos Estudantes na USP com a temática “negros, mulheres, homossexuais e índios”. Piva divide a mesa com João Silvério Trevisan e Darcy Penteado, integrantes do grupo SOMOS, além do também poeta Glauco Mattoso. Na edição de maio de 1979 do jornal “Lampião da Esquina” Piva é apresentado como o “poeta homossexual-proletário” por conta de suas posições favoráveis aos regimes de esquerda daquela época, como os de Cuba e Moçambique.

No ano seguinte, 1980, o livro *Piazzas* é relançado pela editora Kairós, de ligação trotskista, fundada em 1978, tendo seus trabalhos encerrados em 1983. Em entrevista, o editor Magali assim descreve a livraria:

Ficou um espaço cultural. A livraria teve um começo muito curto de caráter mais político, mas ela recebe esse apoio de todas as tendências, de todos os setores, de todos os malucos do pedaço. Nós abrimos espaço para o movimento gay, o movimento negro, o pessoal de poesia, de cinema, o pessoal do jornal *Cine Olho*, o pessoal de quadrinhos etc. Então o caráter político mais tradicional vai ficar restrito à editora. Felizmente, a livraria não ficou sectária, se abriu. A gente encontrava de tudo lá dentro.<sup>16</sup>

O encadeamento destes eventos, todos ocorridos em São Paulo, desde as greves operárias até a abertura de uma pequena livraria entre a Avenida Paulista e a rua Angélica, entre meados dos anos de 1970 e começo dos anos 1980, atestam para um cenário de efervescência política e cultural do qual participou ativamente Piva. As relações do poeta, seja com os movimentos de esquerda, seja com o incipiente movimento de libertação homossexual, nunca foram totalmente pacíficas.

Nos anos seguintes Piva critica a adoção do modelo norte-americano de “coming out gay”, ou a “saída do armário” como modelo mercadológico intransponível para a realidade brasileira. Nesse sentido, segue em parte a crítica que faz o poeta italiano Pasolini em sua compreensão da “masculinidade Mediterrânea” como algo diverso dos modelos surgidos pós-Stonewall. O também poeta e antropólogo argentino Néstor Perlongher exploraria este tema em sua dissertação defendida pela UNICAMP *O negócio do Michê*, de 1987. Coerente com suas visões, Piva professa a “política do corpo em chamas” (PIVA, 2006, p.28), sempre fiel aos próprios desejos e contrário aos regimes discursivos castradores, quaisquer que sejam as suas origens e matizes.

A título de exemplo das dificuldades pelas quais passou Piva para publicar os seus escritos, a pesquisadora Ibriela SEVILLA (2015) documenta em sua tese o relevante episódio de censura sofrida por Piva, já no fim do período da ditadura, envolvendo a existência de um livro inédito, ainda sem publicação. O livro em questão é *Corações de Hot-Dog* e está sob a guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro e teria sido lançado antes de *Quizumba*.

Segundo a estudiosa, o livro foi encomendado pelo editor Caio Graco Prado, da editora Brasiliense, como parte de uma coleção de escritores com textos que de certa forma demarcaram o clima de abertura política que então se vivia. Não se sabe ao certo porque o livro depois de pronto foi recusado. Sevilla argumenta que o seu evidente conteúdo homoerótico

---

<sup>16</sup> <https://www.scielo.br/j/his/a/fYMk4BztrwxjhtSNYLkXZmg/?lang=pt&format=pdf>

centrado na figura do “garoto” teria sido o motivo desta recusa editorial. Em depoimento, o poeta e amigo de Piva, Claudio Willer, atesta o quanto o evento marcou a trajetória poética de Piva, causando grande decepção.

A pesquisa de Ibriela comprova que entre *Coxas* (1979) e *Quizumba* (1983) há pelo menos uma parte importante da produção poética de Piva, abertamente homoerótica, que passou por um tipo de censura diferente da qual esteve submetida grande parte da produção cultural da época. O inédito *Corações de Hot-Dog* foi sujeito a censura moral por parte dos círculos de esquerda ou progressistas dos quais participava Piva, como o caso da editora Brasiliense.

O que se lê em *Quizumba* então, publicado em 1983, reflete em parte este contexto de produção em que surgiu a sua escrita. Em espécie de prólogo, lê-se na primeira página a definição do termo:

Quizumba. *Bras. Pop.* Conflito em que se envolvem numerosas pessoas. [Sin. (nesta acepç..) quase todos eles bras. e pop.: arruaça, confusão, embrulhada, desordem, banzé, rixa, água-suja, alteração, angu, angu-de-carroço, arranca-rabo, arregaço, arrelia, bagaço, banzé-de-cuia, banzeiro, bruega, chinfrim, coisa-feita, cu-de-boi, esparramo, esporro, estalada, estripulia, estrago, estrupício, fecha, fecha-fecha, forrobodó, furdúncio, fuzuê, pega, pega-pega, quebra-quebra, salseiro, sarapatel, sarrabulho, surumbamba, tempo-quente, aberta-chico, arranca-toco, baderna, bafafá, bafa, banguelê, berzabum, destranque, fandango, frevo, fubá, gangolina, grude, pampeiro, perequê, perereco, pipoco, porqueira, quebra-rabicho, safarrascada, sangangu, sururu, trança, trovoada, turundundum, rifici]. (PIVA, 2006, p.118)

A definição de “conflito”, “brasileiro” e “popular” subjaz o texto – e engana. Os “procedimentos” elencados na definição serão empregados na feitura do texto como uma antropofagia pós-moderna de referências não só ao popular, mas ao erudito e à cultura midiática. Em dezessete textos poéticos, Piva caoticamente organiza o seu campo referencial composto por literatura, artes visuais e referências populares cumprindo em parte o que anuncia o último poema de *20 poemas com brócoli*: “sou um navio lançado ao/ alto-mar das futuras/ combinações” (PIVA, 2006, p.115). A arte combinatória de Piva é feita de jazz, Renascimento, futurismo, cinema, Exu, poetas gregos e o que mais tenha lido e consumido.

O primeiro texto, “Chovia na merda do teu coração” (PIVA, 2006, p.120), é a colagem de três excertos retirado de Jorge de Lima, Giordano Bruno e Guimarães Rosa. De Jorge de Lima, o “panfletário do caos” de *Paranóia*, retira os versos: “a bela adormecida no século vindouro/ que esquecerá por certo a magia/ contra tudo que não for loucura/ ou poesia” (PIVA, 2006, p.121). De Giordano Bruno cita os versos: “*e sotto l’immagini sensibili e cose materiali/ va comprendendo divini ordini e consigli*” (PIVA, 2006, p.121) De Guimarães, seleciona um trecho de *Grande sertão: veredas*: “E de um lugar – tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno – ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja” (PIVA, 2006, p.121). Lidas

em conjunto, as citações tecem um discurso sobre o fazer poético, a linguagem da loucura e das entranhas, coerente com a pesquisa poética dos escritos anteriores.

*Quizumba* é um livro diverso na trajetória de Piva, dentro outros aspectos, pela disposição do texto na página, por exemplo. Na maior parte dos textos, os segmentos de escritas são dispostos entrecortados por barras, como no poema “Ardor da água” (PIVA, 2006, p.126), ou então apresentam versificação mais clássica como em “A Coréia é na esquina” (PIVA, 2006, p.133) e “Cliente da Mucosa” (PIVA, 2006, p.134). Há ainda sequências que se apresentem como prosa, como em “Eu daria tudo pra não fazer nada” (PIVA, 2006, p.130). A variedade de disposição do texto na página gera estratégias de leitura diversas, confundindo a clássica divisão entre prosa e poesia. São Paulo comparece em cenas de conversa nos bares, imprimindo certo tom conversacional e público ao texto.

No poema “Ardor da água”, comparece o cineasta Júlio Bressane (1946 - ) e o crítico de cinema Jairo Ferreira (1945 – 2003) no bar paulistano “Cachação”, em que temos “Lésbicas discutindo semiótica / saídas de um filme de Bressane / saídas de um poema de Roberto Piva” (PIVA, 2006, p.126). O cenário do poema está semiotizado como espaço discursivo onde convivem a poesia de Piva, o cinema de vanguarda de Bressane, a sexualidade lésbica e a conexão semiótica entre todos estes elementos.

Piva parece buscar referenciais diversos dos que circulavam na poesia brasileira daquele momento. Acaba por encontrá-los tanto na discussão contemporânea com os artistas vivos de São Paulo quanto na tradição literária, a exemplo de Fernando Pessoa e nos poetas clássicos gregos simbolizados pelo “mar Egeu” (PIVA, 2006, p.126), na poesia de Hesíodo e Arquíloco com quem igualmente dialoga. O procedimento parece estar atento a certa sensibilidade pós-moderna ao colocar no mesmo plano semiótico os referenciais clássicos e contemporâneos sem reconhecer nível hierárquico mais alto a nenhuma destas referências.

Da literatura brasileira Jorge de Lima comparece já no primeiro texto de *Quizumba* com o seu componente onírico e surreal. Guimarães Rosa surge em mais de um texto deste livro na figura de Diadorim. A imagem do “circo místico do coração-travesti de Jorge de Lima” (PIVA, 2006, p.129), ecoa no poema mais a frente em “Riobaldo & Diadorim: heróis-escaravelhos” (PIVA, 2006, p.131). Esta “escrita travesti”, como preconiza Severo Sarduy (1937 – 1993), dobra-se sobre si mesma, como um escaravelho a levar as próprias fezes, símbolo do renascer. A “merda do coração” (PIVA, 2006, p.121) é também o louco “coração-travesti” de Jorge de Lima e o recriar de Riobaldo e Diadorim que se performatiza na escrita de Piva.

A “quizumba” de Piva é a mistura de tudo com tudo. Como no início de sua carreira literária, quando expõe leituras homoeróticas do cânone literário de língua portuguesa por meio das figuras de Fernando Pessoa e Mário de Andrade, em *Quizumba* Piva insistira na figura da personagem “travesti” de Diadorim como protocolo de leitura homoerótica, algo não comum para a época. Dessa maneira, Piva faz a sua leitura do modernismo a contrapelo, insistindo na ideia do eros e da sexualidade não como identidade fixa, seja na pessoa ou no texto, mas como possibilidade interpretativa, como subversão do protocolo de leitura. A sua postura iconoclasta o aproxima de proposições da estética pós-moderna internacional na sua revisão mais ampla sobre os legados modernistas.

Piva parece relembrar que a vida é a princípio corpo e prazer, lembra que “a poesia nasce do corpo, como o “garoto bêbado chupando o pau do travesti” (PIVA, 2006, p.131).

### Terceira fase (1980 – 2000): *Ciclones* (1997); *Estranhos sinais de Saturno* (2008)

#### *Ciclones*

A terceira fase da produção poética publicada de Piva corresponde aos decênios dos anos 1980 até a sua morte em 2010. Os textos reunidos no terceiro volume das *Obra Reunidas* estão divididos entre o texto integral do livro *Ciclones*, publicado em 1997 pela Nankin Editorial, com poemas que datam de 1980 até o ano da publicação, e *Estranhos Sinais de Saturno*, contendo textos até então inéditos ou publicados apenas em revistas literárias. As outras duas seções reúnem os *Manifestos* dos anos 1980 e 1990, e um CD com gravação da leitura de Piva da seleta de seus poemas, gravada no estúdio do Instituto Moreira Salles em 2007.

Caracterizada pela crítica como a sua fase xamânica, são poemas curtos em extensão, escritos em sua maioria entre Ilha Comprida, Mariporã e Praia Grande, alguns ainda em São Paulo, e denotam tanto um afastamento da cidade quanto a contensão de recursos poéticos, com a temática do amor homoerótico e a figura do adolescente fortemente presentes. O volume é se abre com uma citação de Jerome Rothenberg (1931 -) retirada do livro *Etnopoesia no milênio*. O recurso às citações no interior da poética de Piva se expande com o recurso às epígrafes. Em particular, a escolha do trecho retirado à *Etnopoesia no milênio* para o terceiro volume de obras reunidas funciona como chave de leitura para grande parte de seu conteúdo poético.

Na sequência dos primeiros livros escritos sob o influxo da onda internacional da geração *beat*, Piva segue lendo poetas que surgem desta mesma geração, como McClure (1932-2020), citando a sua frase “a poesia é um princípio muscular”, e o próprio Rothenberg,

organizador da antologia *Technicians of the sacred*, em 1968. A direção que toma a investigação poética de Rothenberg com o conceito de etnopoesia aponta tanto para as conquistas das vanguardas heroicas do século XX quanto para expressões poéticas não-ocidentais, que este recolhe em *Technicians of the Sacret*. A visão ampla que defende Rothenberg e seus associados da poesia como possível ponto de contato entre as sociedades industriais e pós-industriais e expressões arcaicas é compartilhada por Piva. Não por acaso, outro criador da predileção de Piva, desta vez o italiano Pasolini (1922-1975) também defendia visão similar sobre a importância da persistência do mito em sociedades industriais, e particularmente, no contexto do pós-fascismo na Itália.

Na altura dos anos 1980, quando começa a escrever os poemas reunidos em *Ciclones*, Piva estava informado sobre os debates estéticos que se desenvolviam internacionalmente em torno da poesia, oferecendo ao leitor a sua contribuição, como sempre, particular, registro de sua subjetividade no momento de escrita. Não nos interessa caracterizar a obra de Piva como “etnopoesia”, tampouco parece ter sido esta a intenção do poeta, mas sim assinalar que existe a vontade de inserir o seu discurso poético no contexto mais amplo do que se fazia em termos de poesia no momento de sua publicação. Procedendo desta maneira pode-se evitar o risco da leitura que tende a sobrevalorizar os aspectos esotéricos desta produção em detrimento de seus aspectos de discursividade poética.

Neste sentido, o crítico literário Alcir Pécora em nota introdutória ao terceiro volume de obras reunidas chama a atenção do leitor para os elementos que constroem uma *cena xamânica*, um *locus*, não restrita ao léxico esotérico, mas partindo deste como elemento constitutivo. Ainda segundo o crítico, serão cinco os elementos constantes desta cena xamânica: a paisagem aberta, com o seu duplo negativo da *cidade-sucata*; o conjunto regular de personagens, com núcleo no xamã-discípulo; o elemento coletivo, cósmico, heterogêneo em suas figuras; o conjunto de ações ritualísticas protagonizadas pelo xamã, cena iniciática do efebo; e, finalmente, os instrumentos para a iniciação do efebo.

Se algo se evidencia nesta proposição do crítico é a recorrência da figura do efebo nesta parcela da produção poética de Piva. De fato, a recorrência da figura do efebo retoma as aparições que faz em outros livros, como no poema de quatro versos: “o garoto/ & seu cu em flor/ adorno de um deus/ deslumbrando o caos”. O desordenamento caótico do universo é, como em outros textos de Piva, atingido por meio dos sentidos do corpo físico, como em ascese, abrindo a possibilidade para ver o que se oculta para além da visão, como na lição de seu mestre Murilo Mendes. Vejamos o seguinte poema:

Artaud

Crevel  
 Blake  
 & a *Signatura Rerum*  
 no signo do poeta  
 luz caminhando sobre  
 o luar  
 transfusão de imagens  
 se convertendo em flor  
 & numa dor estranha  
 (PIVA, 2008, p.35)

Neste poema breve, a intertextualidade criada pela rede de citações, recurso frequente da poética de Piva, aproxima a linguagem da loucura e do sonho surrealistas nas figuras de Artaud e Crevel, e a poética da visão de Blake, e os faz coincidir com a doutrina da *Signatura Rerum*, desenvolvida por Paracelsus ( - 1541) e Jakob Böhme (1575 – 1624), duas figuras que aparecem desde o seu primeiro livro *Paranóia*. A doutrina da *Signatura* desenvolvida na Idade Média e no Renascimento prega a correspondência analógica entre os elementos naturais, animais, vegetais e minerais. Exemplo corrente desta forma de pensamento seria as imagens criadas por Giuseppe Arcimboldo, compondo figuras humanas a partir de elementos vegetais.

Neste poema, Piva expressa a sua concepção poética da analogia como existência do signo poético, e do poeta como signo da poesia. A “transfusão de imagens” proporcionada pela luz transforma-se em “flor” e em “dor estranha”, sentida no corpo do poeta onde se operam estas transfusões. A intertextualidade presente nas citações opera de maneira econômica, revelando a persistência de um veio poético profundo na tradição poética, em consonância com as concepções da “etnopoesia” como expressas por Rothenberg, a quem Piva cita na abertura deste *Ciclones*. A iluminação como função da poesia aparece ainda em poemas como o seguinte, em que a forma curta e as aliterações convergem para o signo da iluminação “Satori”:

signos selos & sigilo  
 serpente solar serpenteando  
 a seta  
 solitudes  
 solo de sax santificado  
 o Satori  
 (PIVA, 2008, p.47)

A iluminação como vocação da poesia, a analogia como operação de base e a “etnopoesia” como correspondência histórica intercultural profunda da linguagem poética estão presentes em texto como “Xangô e Paracelso”, em que o “mundo subterrâneo/ está mobiliado/ por coxas de garotos/ selvagens” (PIVA, 2008, p.66) e “o mundo solar/ está mobiliado/ por



olhos de garotos com/ almas de pétalas” (PIVA, 2008, p.66). Ambos os mundos são povoados por garotos, onde o seu acesso é necessariamente erótico. Xangô, Paracelso e Dionísio se encontram na poética de Piva e “feito um raio/ arrebenta/ o plano ruidoso/ do nosso/ século”. Irrompem todos na realidade do século presente através dos olhos e coxas dos garotos que fazem convergir o mundo subterrâneo e o solar na poesia.

## 2.2 Al Berto (1948 – 1997)

Para reconstruir o espaço autobiográfico de Al Berto contamos com as suas entrevistas e com a publicação póstuma de seus *Diários* (2012), escritos entre 1982 e 1997, ano de sua morte. Desses diários, Al Berto enxerta na obra reunida em *O Medo*, publicada pela primeira vez em 1987, quatro longos trechos retrabalhados. Essa escolha editorial de Al Berto (que, aliás, assina os diários com o carimbo “Al Berto”, e não com seu nome civil Alberto Raposo Pidwell Tavares) indica que, em uma direção, é possível ler a sua poesia em função de sua atividade diarística e que, por outro lado, o registro prosaico do diário também é trabalho poético. Os *Diários* apontam para a dissolução da fronteira entre prosa e poesia como uma característica do trabalho contínuo da escrita e do registro de sua poética. Sobre a escrita de poesia, tema constate da poética de Al Berto, registra nos *Diários*:

Não acredito no gênio, acredito, sim, na necessidade, na urgência, na ânsia de manter por um fio entre a queda final e o precário equilíbrio das palavras. O Trajecto escrito de um escritor nada tem a ver com a publicação de livros. (...) Os mecanismos da escrita são, de certo, mais profundos e misteriosos, para que estejam condicionados à simples publicação dum livro. Se retirarmos todo esse mistério ao acto de escrever, e o votarmos à simples acumulação de ‘Trabalho Curricular’, o melhor será dar um tiro na cabeça e no que faremos. A poesia, em meu entender, não é propriamente coisa para ser subserviente desses doutores universitários que esgalham uns versos perfeitos, muito bem elaborados. Cheios de técnica, cheios de *secura* também (...) Palermóides, que não sabem nada sobre o cheiro acre da vida! (AL BERTO, 2012, p. 78-79).

Neste momento de sua escrita, Al Berto diz passar da destruição ao acúmulo, ao arquivo. O trabalho arquivístico dos *Diários* surge como o arquivo de uma vida, o acúmulo semântico das experiências que se transformam em imagens poéticas.

Diário, gênero híbrido.

Em 1987, aparece pela editora portuguesa Contexto a primeira edição de obras reunidas de Al Berto sob o título *O Medo*, levando na capa o retrato de Al Berto feito pelo amigo Paulo Nozolino em aberta referência a Caravaggio, atitude que foi recebida pela crítica como excentricidade e indício de narcisismo. Além da reunião dos textos poéticos já publicados, *O Medo* conta com interpolações de textos inéditos em prosa. Trata-se exatamente de trechos retirados dos diários, os de 1982 e 1984. Assim, as entradas diarísticas retrabalhadas passam a fazer parte da obra poética reunida. O próprio título do livro *O Medo* deriva destas interpolações, estampando a capa junto ao retrato de Al Berto em representação caravaggiana, com seu nome civil cindido em Al Berto. Todos esses elementos certamente nos servem como chave de leitura da poética albertiana, da dramatização constante (e intersemiótica) de sua persona.

A leitura dos *Diários* que temos disponíveis e de suas entrevistas cedidas a RTP e revistas especializadas apontam para uma concepção de “escrita contínua” por parte de Al Berto. Al Berto afirma ter abandonado as artes plásticas para se tornar escritor e diz que este ato começou com a escritura de diários. O acúmulo arquivístico parece fazer parte do próprio processo de escrita.

Al Berto entende a escrita como ato contínuo de linguagem frente à descontinuidade que representa o corpo. Parece ser esse o sentido do verso “o que haverá depois do corpo? outro corpo”. Nesse processo, o acúmulo arquivístico é o que interessa; impossível a escrita sem o acúmulo. Em *Lunário*, livro de prosa lançado em 1988, temos presente esta concepção do arquivo e da escrita como moto contínuo.

Não temos saído daqui, como sabes – explicou Beno. - Ando a ver se termino este livro. Está a tornar-se uma doença, avança tão lentamente que, se calhar, ainda morro antes de escrever a palavra fim. E depois, é mais importante para mim... não sei, já não sei. Deixei de pintar e, agora, se deixasse de escrever, era mesmo o fim. O fim de tudo (AL BERTO, 1999, p.85).

Em entrevista cedia ao jornal “A Capital” por ocasião do lançamento de *Lunário*, lemos:

Al Berto explicou-nos ainda que “decidiu escrever prosa agora porque, para ele, talvez não exista a vulgar demarcação entre prosa e poesia”. Referiu ainda que os seus dois primeiros livros estão também muito ligados à prosa, embora sejam poesia. “As minhas duas primeiras obras balanceiam entre a prosa e a poesia, por isso, ‘O Lunário’ surge como que incluído num circuito, ou melhor, numa sequência normal”.

“O meu novo livro embora seja prosa não rompe com a temática por mim seguida anteriormente”, sublinhou o autor, acrescentando que “as personagens do ‘O Lunário’ pretendem abordar questões das relações humanas, dos encontros e desencontros, da ausência e dos desvios à sociedade”. (ANGHEL, 2008, p.72 – transcrição nossa)

A concepção de trabalho poético para Al Berto não enxerga limites entre prosa e poesia. A escrita como moto contínuo da vida, mobilizando a cada instante o trabalho do escritor, mesmo quando este não está a escrever, será uma temática constante nos escritos de Al Berto. O apontamento que Al Berto faz na entrevista de que os dois primeiros livros de poesia “À Procura do Vento Num Jardim D’Agosto” e “Meu Fruto de Morder Todas As Horas” compoem com o livro em prosa “O Lunário” uma “sequência” escritural demonstra como o poeta trabalha e revisita constantemente os mesmos temas.

Em outras entradas dos *Diários* Al Berto reagrupa certos textos poéticos em “ciclos”, caso do “ciclo marinho” que analisaremos mais a frente neste trabalho. O que se pode afirmar é que, já em 1988, com cinco livros de poesia publicados e reunidos na obra *O Medo* e com a publicação em prosa de “O Lunário” Al Berto já tinha as suas concepções sobre escrita poética bem definidas, quando já teria publicado grande parte de sua obra poética.

Nos próximos dez anos até a sua morte em 1997 Al Berto ainda publicaria os textos “O Livro dos Regressos”, “Finita Melancolia”, “Luminoso Afogado”, “Horto de Incêndio” e o póstumo “Poeira de Lume”.

#### Infância e Anos de Formação: da quinta de Sines ao Mundo

Alberto Pidwell Raposo Tavares nasceu em 11 de janeiro de 1948, em Coimbra, cidade onde seu pai estudou medicina. O pai abandona a carreira em medicina e a família se transfere para a vila de Sines, na região do Alentejo, onde moravam os avós paternos e maternos. Alberto Pidwell Tavares, o pai, morre aos quatro anos de idade de Alberto, o filho, vítima de acidente de automóvel, em outubro de 1952. Aos vinte e nove anos a mãe de Alberto assume a criação dos três filhos. Alberto é o mais velho deles. A família materna, os Raposo, não era rica. Os avós paternos, os Tavares, eram de linhagem inglesa e gozavam de melhores condições econômicas. Quando morre o pai, os avós paternos entram em litígio com a mãe pela guarda dos três netos. A decisão judicial foi por repartir a guarda, dividindo os dias que eram passados alternadamente na casa dos avós maternos, com a mãe, e na casa dos avós paternos, com os Tavares.

Dessa época, Al Berto intui da profunda mudança em sua estrutura familiar “toda uma relação de poder numa terra muito pequena onde toda a gente se conhecia” (ANGHEL, 2008, p.170). As diferenças econômicas no interior da família, o estatuto social que impediu sua mãe de trabalhar e de se casar novamente, o litígio pela guarda dos filhos são indícios de um desconcerto. Sobre a obrigação de passar os dias com os Tavares, lembra-se Al Berto: “ela [a

mãe] sofreu muito e isso marcou-nos profundamente. Fomos forçados a crescer muito cedo” (ANGHEL, 2008, p.171).

A convivência forçada com os avós paternos não é lembrada como afetuosa, muito pelo contrário, foi marcada permanentemente pelo conflito. Diz Al Berto, “eram pessoas que sabiam insultar” (ANGHEL, 2008, p.172), e frequentemente o faziam. Sobre a avó inglesa, rememora: “lembro-me da primeira vez que fui chamado de maricas – foi a minha avó” (ANGHEL, 2008, p.171). Dos dias passados à quinta ficou a memória do jardim onde brincava ele e os irmãos. É dessa época também as primeiras leituras: “Eu lia desesperadamente, porque o meu avô paterno era intragável, mas abriu-me uma contracorrente no único sítio onde se vendiam livros em Sines. Eu papava todas as novidades que chegavam à vila, era quase o único cliente. É, o gosto da leitura torna-se um vício”. (ANGHEL, 2008, p.172).

Além do vício da leitura, lembra-se Al Berto das tardes no cinema, do rock dos anos 50, Elvis Presley, Beatles e Rolling Stones. A quinta de Santa Catarina toma lugar especial na memória, onde passavam os verões ele, a irmã, o irmão e amigos de todas as partes do Alentejo. Os invernos passavam em outra quinta da família inglesa, rumo a Santiago do Cacém, quinta conhecida em Sines pelos seus habitantes como “O Palácio”.

Alberto é enviado ao internato de Sines, onde conclui os estudos ginasiais. Aos dezessete anos, transfere-se para Lisboa onde passa a estudar pintura na Escola António Arroio e na Sociedade Nacional de Belas Artes, onde frequenta o curso de formação artística. Em abril de 1967 Alberto toma a decisão de exilar-se na Bélgica, onde passa a frequentar o curso de pintura monumental na *École Nationale Supérieure d'Architecture et des Artes Visuales*.

A esta altura, o Estado Novo português encontrava-se em guerra contra os movimentos de libertação nacional desenvolvidos nas antigas colônias de Moçambique, Angola e Guiné-Bissau, consideradas território nacional por via da revisão constitucional de 1951, sustentado pelos conceitos de nação pluricontinental e multirracial. Os confrontos iniciados em 1961, em Angola, só terão fim após os eventos da Revolução dos Cravos, em 1974, quando se põe fim à guerra e é iniciado o processo de descolonização dos territórios portugueses na África. Durante esse período, as Forças Armadas Portuguesas aumentam progressivamente o seu contingente em territórios africanos, mobilizando números cada vez maiores de civis convocados a combaterem em guerra. Sobre esse período, Al Berto diz: “Estava fora de questão eu pegar em armas para matar alguém” (ANGHEL, 2008, p.83).

A escolha de Al Berto pela Bélgica esteve relacionada com o fato de lá existir a sede da ONU, por meio da qual era mais fácil obter o estatuto de refugiado político, necessário para

seguir com os seus estudos universitários. É então desde Bruxelas que Al Berto vive a efervescência do “maio de 68” francês e seus desdobramentos, o momento contracultural pelo qual atravessou a Europa e o mundo. Al Berto, atravessado e inquieto pelos acontecimentos que se sucediam, revela:

Por qualquer razão que não era muito consciente, senti que deveria registar num diário tudo que estava acontecendo na altura. Como a pintura é muito mais demorada de executar, requer outros meios, mais caros, à escrita basta o papel e caneta, começou assim a minha mudança para a Literatura. (ANGHEL, 2008, p. 185)

Durante o período em que residiu na Bélgica, Alberto viaja para a Grécia, Espanha, Amsterdã e Inglaterra. As viagens ampliam as suas vivências e conhecimento, travando contato não só com a cultura clássica europeia, mas também com os centros dos quais emanavam as manifestações contraculturais de sua época. Assim como manteve diários sobre os eventos de 1968, manteve diários também sobre as suas viagens:

“havia um diário de viagens imenso. Não era só escrito era desenhado e era onde eu arrecadava praticamente tudo o que eu encontrava pelo caminho: desde fotografias a postais, a nomes de pensões, de ruas, mapas de cidades etc. E comecei a me aperceber que nesse imenso diário, digamos assim, havia material que tinha uma qualidade e que não era propriamente um registo imediato, mas sim, apontava-me para outras preocupações”. (ANGHEL, 2008, p. 186)

Progressivamente Alberto dedica cada vez maior parte de seu tempo à escrita em detrimento da pintura. Finalmente, diz ter-se decidido exclusivamente a favor da escrita no ano de 1971, quando abandona a pintura como atividade. Passa então a acumular diários ao mesmo tempo que faz incursões em projetos literários, redigidos em língua francesa: *Noctiluque*, manuscrito perdido em Delos; *Pages de l’astronaute halluciné*, iniciado em Málaga; e *Esquisse pour un Portrait d’Alain Petit-Pieds et Henriette Rock*. Sobre a escrita em língua francesa, diz Al Berto:

Comecei mesmo a escrever em francês. Estava há quatro anos sem falar português, por conseguinte, não fazia qualquer sentido escrever em português. No entanto, ele estava sempre subjacente e era divertido aperceber-me disso. Na verdade, ainda hoje dou comigo a sonhar em francês. O melhor de tudo foi reinventar uma terceira língua – que fosse francês inteligível onde se usasse ainda assim parte da sintaxe portuguesa. Deste modo fiz coisas inacreditáveis com o francês que é uma língua estruturalmente muito rígida. Talvez não seja um português correcto, mas também não sei porque teremos de escrever assim, como manda a lei. (ANGHEL, 2008, p. 187)

Entre a decisão pela escrita em 1971 e seu regresso definitivo a Portugal em 1974, meses após a Revolução dos Cravos, Al Berto ainda exercitaria a sua escrita em língua francesa, alimentando seus diários e projetos por mais três anos, antes que passasse a escrever somente

em língua portuguesa. A crer no poeta, a atividade da escrita nunca deixou de ser uma preocupação sua – o que se confirma em parte pelo seu espólio. Daí para afirmar o seu projeto poético, coincidente com seu regresso à Portugal, pouco faltava. Sobre esses anos de formação, Al Berto registra a seguinte entrada nos *Diários*:

Eu passava os dias ingerindo comprimidos e escrevendo. Rua Dillens, Bruxelas, paredes brancas, estante com livros, poucos, uma janela altíssima dava para a rua, uma mesa, uma cama e pouco mais possuía. Milhares de folhas de papel e cadernos escritos, em seguida rasgados, atirados fora. A escrita, ainda jovem, não me satisfazia. Escrevendo de noite, toda a noite, até rompia o dia, até que os dedos me doíam, paralisavam doídos, então relia e rasgava. Tinha a certeza de que não era aquilo que queria. Ainda não chegara às palavras que se revelam em forma de astros, nem à visão da escrita infantil onde pressupunha um início. Tinha de a encontrar. Ingeria cada vez mais drogas, bebia mais. E parece-me que, uma vez, tive a sensação de que era o primeiro homem a escrever. Espantosa sensação. Tinha descoberto a inocência, a minha própria inocência, as primeiras palavras com perfume a água.

A partir daí pouco rasguei. Acumulava em pastas o que escrevia, que era a única maneira de não possuir nada e querer possuir tudo. (AL BERTO, 2012)

A diarística de Al Berto se confunde com o seu projeto de escrita, é parte integrante deste projeto, sendo possível a análise dos escritos como instâncias diversas de um projeto poético. Al Berto diz ter se lançado a escrita como anotação dos dias que vivia. A viagem e a escrita nascem uma da outra como forma de conhecimento. A vocação arquivística de Al Berto que desenvolve em seus escritos fica evidente nestes primeiros momentos de escrita. Al Berto é o memorialista de sua época sem que arrole os eventos. As enumerações de objetos em sua escrita seguem essa lógica do arquivo da recolha dos fragmentos do cotidiano.

Al Berto diz decidir pela escrita em detrimento da pintura por volta de 1968, quando passa a registrar os eventos daqueles anos por escrito, e não em imagens, por conta da “velocidade” e “economia” da escrita em relação a pintura e às artes plásticas. Al Berto descobre na diarística a sua poética da colagem, reunindo aleatoriamente no caderno os fragmentos dos dias que vai achando pelo caminho, como fotos, bilhetes e sequências escritas.

No trabalho “*Projects 69*”, produzido junto ao coletivo *Montfaucon Research Center*, de Bruxelas, em 1972, Al Berto já trabalhava plasticamente os conceitos de sua poética da colagem com acentos oníricos. A transposição dessa poética que respirava a POP ART para o papel dos diários criou produtos escritos híbridos a partir de fragmentos organizados nas páginas dos cadernos. Al Berto voltará constantemente a esta concepção da escrita como arquivo de estratos diversos da realidade, como recolha onírica de fragmentos do real.

O texto poético de Al Berto funciona como uma maquinaria composta por vozes gravadas ou esquecidas, fotografias do tempo, documentos novos e antigos, registros arqueológicos de antigas civilizações, computadores, telefones, quadros e filmes. Como o garoto que andava pelas ruas da Europa em 1968 recolhendo fotografias e anúncios do chão para colar em seu diário, a escrita poética de Al Berto opera com a colagem de materiais distintos de todos os tempos, sem obedecer a hierarquias, nem entre prosa e poesia, todos os elementos acumulados funcionando como texto organizado por esta identidade fictícia que se chama “Al Berto”, o “pequeno demiurgo”.

### O Trabalho poético: vindo do Mundo, de volta à Sines

Alberto regressa a Portugal no mesmo ano da Revolução dos Cravos, em 1974. Com o advento do novo regime democrático, já afastada a possibilidade de ser convocado a servir no exército ou então sofrer sanções legais por haver deixado o país, Al Berto pode finalmente regressar a sua terra natal. Diz: “Regressei pura e simplesmente para constatar até que ponto a minha memória da infância e da adolescência estava perdida, para ver, se quiser, o que restava.” A decisão pelo regresso está profundamente ligada ao projeto ao qual dedica a sua vida: a escrita.

Em sua cronologia pessoal, alguns eventos separam-no da decisão pela escrita e a publicação de seu primeiro livro em língua portuguesa, *À procura do vento num jardim d’ agosto (fragmentos dum exílio) 1974-1975*, publicado em 1977 em edição do autor. Para Al Berto, no entanto, o seu trabalho começa antes:

Curioso observar que o autor sempre fez questão de incluir em algumas cronologias os livros não concluídos: os perdidos – *Kalou on Ice* (1971), em sua primeira versão –, os trabalhos inéditos – *Noctiluque* (1971), *Pages de l’astronaute halluciné* (1972), *Esquisse pour un portrait d’Alain Petit-Pieds et Henriette Rock* (1973) –, os textos destruídos – *L’engouevent* (1973), *Epopéia antes da queda* (1974) e a segunda versão de *Kalou on Ice* (1975). Estes dados se verificam em consulta aos manuscritos de seu espólio na Biblioteca Nacional de Portugal, nos quais se constata o quase obsessivo cuidado em realizar cronologias de sua obra/vida. (GUIMARAES, 2012, p.41)

Além do seu primeiro texto em português, Al Berto publica em 1977 o poema “*Salive (hôtel de la Gare)*” na revista belga *Luna-Park*. Neste mesmo ano se transfere para Lisboa, onde ficará até 1981. A publicação do primeiro livro em língua portuguesa de Alberto Raposo

Pidwell Tavares marca o abandono do patronímico e a estreia de seu nome literário, a sua identidade graficamente cindida em “Al Berto”. Diria anos mais tarde em entrevista:

O meu nome surge separado em dois, porque quando eu resolvi escrever achei que era muito importante para mim pessoalmente. Houve uma maneira de estar na vida que mudou, então eu cortei o meu nome ao meio como quem separa algo que deixa para trás e vai para frente. Houve uma descida aos infernos comigo mesmo. (AL BERTO, 1988, p.111)<sup>17</sup>

O próximo livro de Al Berto é *Meu fruto de morder, todas as horas (escritas íntimas)*, em 1980, em edição do autor. Publica o poema “O mito da sereia em plástico português” como folha volante da exposição do artista Do Do. Em 1981 publica a paqueta *Mar de lavas – sete textos dedicados à vila de Sines*, texto composto em 1976 e depois incluso no livro *Trabalhos do Olhar*. Em 1981 volta para Sines e se instala na Quinta de Santa Catarina, na antiga casa de sua família.

Os três primeiros livros e poemas publicados entre 1977 e 1981 cumprem com o objetivo anunciado por Al Berto ao retornar para Portugal, o de regressar “para constatar até que ponto a minha memória da infância e da adolescência estava perdida, para ver, se quiser, o que restava”<sup>18</sup>.

A memória do exílio, da infância, o erotismo, a sexualidade, o amor e o reencontro com a terra natal, transformada pelo avanço da vila natal e da indústria petrolífera de Sines são os temas desses escritos, descrevendo um arco que liga o passado das memórias com o presente da transformação da paisagem, eventos todos entendidos pelo crivo do corpo do poeta e de sua percepção das transformações do tempo. Os livros publicados em edição de autor, a partir da vila de Sines, e a sua atividade como editor de outros escritores movimenta o cenário cultural português com a intensidade de suas propostas literárias e metáforas sexuais do corpo, da cidade, da casa e das viagens.

Em 1982, já instalado em Sines, publica em edição do autor o livro *Os Trabalhos do Olhar*. Na sequência de *Mar-de-Leva*, os poemas de *Trabalhos do Olhar* seguem explorando a relação memorialística de Al Berto com a vila de Sines, privilegiando o olhar e a fotografia como centro de composição desta poética memorialística, confluindo a formação e pensamento do poeta em artes plásticas e o seu trabalho com a palavra. Deste mesmo ano, a publicação de

<sup>17</sup> Entrevista (Al Berto). *Revista de imprensa*. Lisboa, 1988, p. 111 *apud* GUIMARAES, 2017 in *Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v. 9, n.18, p. 69-82, jan.-jun. 2017

<sup>18</sup> *Jornal de Letras*, 23 de Abril de 1997, “Al Berto: O poeta como viajante”, entrevistado por Maria João Martins com Ricardo de Araújo Pereira *apud* ANGEL, 2009, p.187



“Cinco fotografias para Alexandre da Macedônia” na revista *Sema* confirma não só a disposição ecfrática e memorialística da escrita de Al Berto, como também a sua verve homoerótica.

Sobre a relação entre fotografia, escrita e cidade e o trabalho com a dimensão plástica da palavra em língua portuguesa, AL Berto comenta em entrevista:

Eu penso que o mais fascinante para mim foi reler toda a poesia portuguesa com uma espécie de disponibilidade que eu não tinha tido e com uma distância muito grande em relação a isso. Há poetas que eu fiquei absolutamente aturdido. Foi como se tivessem me dado uma marretada na cabeça e dissessem assim: grandessíssimo idiota, como é que não tinha lido isto?! (...) E aí de fato há nomes. Há nomes e dos mais variados: o Antero [de Quental (1842-1891)], o Camilo Pessanha [(1867- 1926)]. O Cesário [Verde (1855-1886)] para mim é importantíssimo. É um poeta fotógrafo. Ele é fotográfico. Há fascínio pela fotografia quando releio o Cesário. Há de fato qualquer coisa de empatia com aquilo tudo e com a cidade, embora o meu olhar sobre a cidade seja outro, seja muito mais noturno do que propriamente diurno (...). O Eugênio [de Andrade (1923-2005)] para mim é uma descoberta a certa altura. A Sofia [de Melo Breyner (1919-2004)], o lado cristalino e límpido da Sofia é uma coisa que me deixa quase sem fôlego. Achava aquilo tudo de uma imensa beleza (...). Ruy Belo [(1933-1978)] é importantíssimo, eu conhecia mal o Ruy Belo. Quando se reeditam as obras completas do Ruy Belo é para mim uma novidade, é um poeta que eu descobri e que não tinha notícia de se poder escrever assim em português. É esse o meu espanto. E muito mais na poesia do que na prosa.

Nesta entrevista cedida à RTP, a longa citação sobre o fascínio com o poeta português Cesário Verde (1855 – 1886), escritor do poema “Sentimento dum ocidental” (1880), parece captar alguns dos temas caros à Al Berto, como o poeta-fotógrafo, a cidade e a noite. O tema do olhar e da fotografia em Al Berto não se esgota no livro *Trabalhos do Olhar*. A percepção poética da fixação da imagem percorre toda a poética de Al Berto, com clara consciência compositiva do autor, como se pode constatar pelas entrevistas.

Da primeira metade da década de 1980, ainda em 1982, o texto *Trabalhos do Olhar* tem a sua segunda edição em livro homônimo pela editora Contexto, reunindo *Mar-de-Leva* na mesma edição. A plaquette *O Último Habitante* (1983), com fotografia de Paulo Nozolino, surge como edição privada, sem circulação comercial, pela editora Frenesi. *O Último Habitante* é um poema longo contínuo, sem subdivisões, que explora outras direções da poética de Al Berto, mas sempre dentro do mesmo universo temático da viagem, da noite, do regresso e da morte. Como parte das suas atividades de animador cultural da Câmara de Sines, escreve o folheto “Reencontrar. Levantamento Cultural de Sines: Uma Perspectiva”, no qual aproveita partes dos poemas reunidos em *Mar-de-Leva*.

Em 1984 segue publicando em revistas e faz publicar o livro *Salsugem* pela editora Contexto, que teve boa recepção crítica, como a indicação de leitura pelo crítico Eduardo Prado Coelho, por exemplo. Logo no mesmo ano publica *A Seguir o Deserto* pela editora Frenesi de

Manuel de Freitas, projeto editorial lisboeta de verve contracultural. A recepção da crítica especializada e a popularidade de Al Berto como expoente de sua geração aumentam com o ritmo de suas publicações.

As temáticas da viagem e do regresso reaparecem a cada nova publicação e a casa e o corpo vão se afirmando como metáforas fortes da poesia de Al Berto, sempre entretecidas com a metáfora marítima em longo diálogo com a literatura portuguesa. A imagem do país-ilha, do regresso (im)possível e do naufrago surge nestas composições de sofisticado homoerotismo literário, como acontece em *Salsugem*<sup>19</sup>.

Em 1985 Al Berto adapta o texto literário *Três cartas da memória das Índias* para espetáculo teatral, que não chega a ser encenado por desacordo entre Al Berto e o diretor da companhia que encenaria a peça. Publica o texto *Uma existência de papel* pela editora Na Gota de Água, do Porto, texto dividido em cinco partes que a recensão crítica de Ana Paula Portugal chama “cinco espirais de solidão” (ANGHEL, 2012, p.63): “eremitério; os dias sem ninguém; meu único amigo; vigílias e regresso às histórias simples”. Em 1986 pede demissão do cargo na Câmara de Sines e volta para Lisboa.

As cinco primeiras publicações em livro e outros textos dispersos em revistas e inéditos são reunidas em um volume sob o título *O Medo*, publicado pela editora Contexto em 1987, mesmo ano em que Al Berto se transfere para Lisboa. Alguns textos são modificados significativamente nesta edição. Em 1988 vence o prêmio PEN-CLUB de poesia, prestigiado prêmio criado no período pós-salazarista por renomados poetas portugueses, o que traz maior notoriedade a sua obra e o confirma como grande voz poética de sua geração. No mesmo ano de sua premiação, Al Berto apresenta pela editora Contexto o livro *Lunário*, classificado pela editora como sua “primeira incursão nos domínios da prosa”. Publica em 1989 *O Livro dos Regressos*, pela editora Frenesi.

Nos primeiros anos da década de 1990 Al Berto passa a colaborar com revistas, colóquios e seminários dentro e fora de Portugal. Publica os livros *A Secreta vida das imagens* (1991), editora Contexto, e uma nova edição de *O Medo* reunindo os textos do período que não constam da edição anterior. O poema *Canto do amigo morto / Chant de l'ami mort* (1991), apareceria na coleção “Livro de Artista” do Comissariado para a Europália de 1991, em edição bilíngue (francês e português), com tradução de Natália Coelho, e seria recuperado em edição

---

<sup>19</sup> SABINE, Mark. "Cânone literário, identidade e expressão «queer» em «Salsugem» ". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 173, Jan. 2010, p. 47-63.

portuguesa em *O anjo mudo* (1993), editora Contexto. Recebe em junho de 1992 a Medalha de Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada.

Segue as colaborações em revistas e os convites para eventos de poesia. Em 1995 Al Berto lê poemas seus na primeira comemoração do Dia do Orgulho Gay em Portugal. Sai o livro *Luminoso afogado* (1995), como parte do ciclo “Um poeta e um pintor” da Casa Fernando Pessoa, com textos inspirados na “Ode Marítima” de Fernando Pessoa. Em Sines, recebe a Medalha de Mérito Municipal em 1995, que devolverá no ano seguinte. O último livro que Al Berto publica é *Horto de incêndio*, em 1997. O poeta veio a falecer no dia 13 de junho de 1997, em Lisboa.

As obras de Al Berto seriam posteriormente reunidas em sucessivas edições de *O Medo* reeditado em 1991, 1997 e postumamente em 2000 e 2005, atualizado em 2009. A edição que adotamos neste trabalho é a de 2017, quinta edição publicada pela casa Assírio & Alvim.

### Ciclo Marítimo

O tópico da viagem em Al Berto assume direções múltiplas. A reescrita de *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* para a edição de *O Medo* substitui a palavra “exílio” por noções como “travessia” e “vagamundo”, recaindo o acento sobre a imperfectibilidade da ação em detrimento do seu ponto de origem. A noção de território para Al Berto pode ser depreendida do seu escrito *Lunário*: “O corpo, esse país mais ou menos habitável, e nada lhe lembrava aquele outro país geograficamente definido nos mapas, e que toda a gente insistia em dizer-lhe que era o seu país”. A viagem como metáfora assume então contornos de introspecção, viagem de descoberta íntima. Em Al Berto será também viagem lisérgica, associada à contracultura e a busca de horizontes cognitivos que escapasse aos condicionamentos da sociedade de massas, tópico explorado pela geração beat norte-americana e seus continuadores: “havia lama quando o lisérgico astro se atreveu a descer à boca/ cores de pêssegos vermelhos troncos de árvores azuis queimados sobre o relvado/ um centauro de fogo cobre os telhados com guinchos num derradeiro apelo à chuva” (AL BERTO, 2017, P.343) e “outro tempo de ácido e preces surgia” (AL BERTO, 2017, P.349). Em entrevista por ocasião do lançamento de *Horto de Incêndio* cedida em 1997, ano de sua morte, Al Berto revisita os temas caros à sua escrita: “Temas importantes do meu imaginário, como a sexualidade, a noite, o sentido da viagem e da vida como espaço de viagem”. (GOLGONA, 2008. p.94).

Al Berto reconhece a sua relação com o tópico literário arquetípico da viagem. A viagem enquanto transição e transformação de todos os tipos está profundamente ligada a noção da

noite como travessia, passagem à claridade. Estes dois arquétipos da transição, a noite e a viagem, ligam-se indissolivelmente à sexualidade na poética de Al Berto também com o sentido de travessia dos corpos. Os três tópicos – viagem, noite e sexualidade – implicam a diversidade, a alteridade, a identidade *outra*, o desejo pelo outro. Viagem implica tanto a travessia quanto o retorno, assim como a noite, quando do regresso do sol e se cumpre o tempo circular. Em Al Berto, a sexualidade cumprirá tanto a travessia quanto a circularidade no próprio corpo e rumo ao outro.

A viagem como vertigem, a moderna noção de viagem como irromper de novas realidades, é também própria da poética de Al Berto. É o poeta francês Charles Baudelaire (1821 – 1867) quem dá expressão no poema *Le Voyage* (1861) à dimensão da viagem como “sentido da vida” em direção ao desconhecido, o irromper da novidade: “Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”. Neste caso, não se trata necessariamente de percorrer extensões geográficas, mas de descer às profundezas do Inferno, como a viagem dantesca. É característico do sujeito da modernidade a autorreflexão, o inquirir-se sobre a sua própria constituição enquanto sujeito.

Segundo Foucault, a sexualidade funcionaria como pedra de toque para a constituição do sujeito moderno e a sua consciência. A viagem interna é uma forma de indagação do sujeito sobre a sua identidade, sobre a sua constituição, na qual a sexualidade cumpre papel estruturador. Não serão poucas as passagens em Al Berto em que viaja dentro do próprio quarto, seja pelo delírio das drogas ou da doença. O quarto, aliás, é instância permanente da escrita de Al Berto, na maior parte das vezes dotado de uma janela. A ideia de viagem no próprio quarto não é exclusividade da tradição francófona, continuada por André Gide de *Le Voyage d’Urien* (1893) ou de Xavier de Maistre e seu relato autobiográfico *Voyage autor de ma chambre* (1794).

Fernando Pessoa representa para a literatura portuguesa esse sentido da viagem sem sair do lugar, seja pela heteronímia ou como neste excerto do *Livro do Desassossego*: “Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível ritmo da tarde que acontece, à janela para o começo das estrelas, meus sonhos vão por acordo de ritmo com a distância exposta para as viagens aos países incógnitos, ou supostos, ou somente impossíveis”<sup>20</sup>

O quarto como espaço da viagem e da escrita atravessa a poética de Al Berto desde os primeiros escritos. O quarto como lugar de recolhimento e solidão figura como o espaço da

---

<sup>20</sup> Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* [ed. Richard Zenith], Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 376

escrita, o espaço em que ela se desenvolve. Na escrita de Al Berto, o quarto vem dotado de uma janela de onde se olha para o exterior e de onde chegam os estímulos sensórios, principalmente a luz, momento de interrupção da viagem e da escrita. O espaço noturno está figurado de outra maneira na escrita de Al Berto, em contraposição ao quarto, identificado com a cidade. A travessia de um espaço ao outro, do quarto a cidade e de volta ao quarto, é exatamente o trânsito corporal guiado pelos desejos em uma outra forma de viagem, a erótica.

Os dois primeiros versos de *A Seguir o Deserto* são indícios dessa travessia: “lua gelada osso branco sinalização noturna da cidade/ desolação de todos os quartos” (AL BERTO, 2017, P.343). O movimento que segue esse dístico é uma viagem lisérgico-delirante em que se atinge um outro lado: “ultrapassei os alicerces da casa e perdi-me na cidade” (AL BERTO, 2017, P.345). A deambulação pela cidade trará ainda as imagens da memória e da doença. O movimento é cortado pelo verso “voltemos um instante ao quarto” (AL BERTO, 2017, P.347). Neste momento, voltamos a ver pela janela do quarto de quem escreve e percebemos estar acompanhando esta viagem sem sair do lugar. Em *Três Cartas da Memória da Índia* veremos novamente a escrita que se desenvolve no interior do quarto, à noite, ameaçada pela velocidade da cidade e do dia.

Sobre este aspecto, o da velocidade, Octavio Paz em *Os Filhos do Barro* defende a tese de que a modernidade é caracterizada pela aceleração do tempo. Claro está, diz o ensaísta, que a alteração não é quantitativa do próprio transcorrer do tempo; antes, seria a percepção sobre o transcorrer do tempo que muda. Paz chama de *paixão crítica* essa força operante na mudança da percepção do tempo. A paixão crítica está no cerne da negação permanente das tradições, o anseio pela novidade, alterando a arcaica imagem do tempo circular para a sua concepção moderna de constante superação de si. Nas palavras de Paz, “nuestro tiempo se distingue de otras épocas y sociedades por la imagen que nos hacemos del transcurrir: nuestra consciencia de la historia”. (PAZ, Los Hijos del Limo. 1990. p.27).

A circularidade temporal implícita na escrita noturna de Al Berto, o eterno retorno da alba, está permanentemente ameaçado pelo irromper do dia e pela participação na cidade, na pólis. A poesia de Al Berto encara esta contradição da modernidade e quer se fundar neste tempo arcaico circular, sempre rompido pelas forças contrárias da modernidade. A poesia de Al Berto, para falar com Paz, cria imagens de arguta consciência histórica. Tal é a imagem d’*O Mito da Sereia em Plástico Português*, onde anuncia:

eu vi  
a sereia de plástico construir um país

e um veleiro para se evadir na direção doutras ilhas  
 levando por bagagem os detritos dados-à-costa: *garrafas de gin nocturno sapatos inchados panos preservativos usados cacos de louça embalagens carcomidas cartões de caixas ao vento velas da imensa jangada vestígios de comida rápida pentes vidros filmes madeiras fotografias que o tempo recusou morder*  
 (AL BERTO, 2017, p.83)

A construção da imagem da História neste poema do começo da ainda juventude de Al Berto, imagem do país como mito decaído, (des)construído pela enumeração dos escombros da sociedade de massas bem ao estilo POP ART, amalgamado ao corpo físico, porém fictício, da sereia - tanto quanto é o corpo do poeta, aquele que canta, como a sereia - é algo que se decantará ao longo de seu trabalho poético.

Contemporaneamente a Octavio Paz, o filósofo francês Michel Foucault prossegue no seu projeto de investigação das mudanças epistemológicas resultantes da modernidade. Em *As Palavras e as Coisas* (1966), Foucault analisa as transformações pelas quais passou as disciplinas humanísticas durante o período clássico europeu e que viriam a criar a própria imagem do homem. Posteriormente, Foucault analisará em *História da Sexualidade* (1976) a função que cumpre o que chama de dispositivo-sexualidade para a formação da modernidade. Tanto um quanto outro, o ensaísta mexicano do ponto de vista latino-americano e o filósofo francês do ponto de vista europeu, investigam a constituição do discurso da e sobre a modernidade. Tanto a categoria de tempo quanto a de sexualidade serão vetores de análise sobre a constituição da modernidade e de seu discurso poético. Como se verá, Al Berto explora em sua textualidade este discurso em duas direções, na dobra entre a consciência do tempo e a sexualidade.

A comentada viagem baudelairiana “vers l’Inconnu” que se empreende de dentro do quarto, a descida aos infernos, encontrará em Al Berto expressão no arquivo da língua portuguesa. A partir do contato com a chamada “Literatura de Viagem” escava o veio fundo da vida cultural e literária de Portugal. Ao lado das temáticas arquetípicas da noite e da viagem, a recorrência das metáforas marítimas na escrita de Al Berto acaba por criar outro campo semântico em torno ao qual se estrutura uma escrita circular em suas recorrências temáticas e imagéticas. É possível individuar um conjunto de textos que dialoga diretamente com o passado marítimo e navegante de Portugal, os quais Al Berto agrupa por ciclos. Dos *Diários*, entrada de 01/2/1985:

dei por acabado 3 cartas da M. das Índias, pelo menos por agora. não sei, saio extenuado deste livro. Praticamente no fim, também, o livro para a Gota de Água: Uma existência toda de papel. assim culmina, mal ou bem, o “ciclo” iniciado com Trab. do Olhar – Salsugem – Uma Existência de Papel e também, parece-me, um outro “ciclo” paralelo a este: Último Habitante – A Seguir o Deserto – e Três cartas da memória das Índias. (AL BERTO, 2012, p. 237)

A obra completa *O Medo* não apresenta esta disposição sugerida nos *Diários* de Al Berto. Na edição da poesia reunida os textos aparecem organizados pela datação de sua escrita. Assim, o Livro Quarto de *O Medo*, intitulado *Os Trabalhos do Olhar* reúne não só o título homônimo publicado em 1982, como também *Mar-de-Leva*, de 1976, e cinco títulos mais. A indicação de que o conjunto de textos citados na passagem dos *Diários* formariam dois ciclos distintos não está presente em *O Medo*. Seguiremos em nossa leitura esta indicação de agrupamento destes textos em ciclos encontrada nos *Diários* com algum proveito interpretativo.

Trabalhos do olhar (1976/82) - Salsugem (1978/1983) – Uma existência de papel (1984/85)

O livro *Trabalhos do Olhar* reúne em sua primeira edição textos produzidos entre 1976 e o ano de sua publicação, em 1982. Em Sines, Al Berto publica anteriormente o seu *Mar-de-Leva (sete textos para a cidade de Sines)*, onde faz o registro poético da mudança da paisagem de sua cidade natal pelo avanço da indústria petrolífera. O texto, datado de 1976, é o primeiro da seção “Livro Quarto” de *O Medo*, seção intitulada *Os Trabalhos do olhar*. Em *Mar-de-Leva* escreve AL Berto, em seu primeiro verso:

chegaram as máquinas para talhar a cidade que vem  
 das águas cresce a obra do homem, ouve-se um lento grito d’espuma e suor  
 na memória ficam os sinais dos bosques ceifados, das dunas desfeitas e algumas casas  
 abandonadas  
 estenderam-se tubos prateados, onde escorre o negro líquido  
 levantaram-se imensas chaminés, serpenteiam autoestradas na paisagem irreconhecível do teu  
 rosto (AL BERTO, 2017, p. 155).

O tema da transformação da cidade, da destruição de sua paisagem, toma contornos específicos na escrita de AL Berto com a chegada da indústria petrolífera na cidade de Sines durante as décadas de 1970 e 1980. A escrita de Al Berto insurge-se contra os mares-de-leva, contra o processo de destruição da paisagem que corrói também a memória: “estremecem-me nas mãos os insectos cortantes do medo, em meu peito doído ergue-se esta raiva dos mares-de-leva” (AL BERTO, 2017, p.155).

O tema tem em Baudelaire o seu grande expositor na modernidade, com o processo de transformação da cidade de Paris durante a segunda metade do século XIX. O poeta Cesário Verde (1855 – 1886) tematiza a transformação da cidade em língua portuguesa no poema *Num Bairro Moderno*. O texto de Al Berto se insere nesta tópica da destruição da cidade partindo de seu contexto específico de escrita, as transformações da vila de Sines:

“A instalação do complexo [portuário e industrial] muda a paisagem humana do concelho. Entre 1972 e 1981, a população da área de Sines cresce 92 por cento, recebendo famílias de todo o país e de portugueses regressados das ex-colónias de África. A cidade sofre intensa pressão urbanística e sobre as infraestruturas, que o poder local democrático enfrenta a partir de 1976. O nível médio de rendimentos cresce significativamente, mas os pescadores (pela pressão ambiental sobre os recursos marinhos) e pequenos e médios proprietários agrícolas (pelas expropriações) são prejudicados. Vários episódios de poluição industrial mobilizam a população. Em 1982, Sines realiza a primeira "Greve Verde" do país, na sequência de descargas de efluentes na costa norte de Sines.<sup>21</sup>

Como Al Berto, no início dos anos 1960, Roberto Piva registrou em *Paranóia* as transformações avassaladoras da paisagem de São Paulo conforme a cidade se transformava em grande parque industrial. São Paulo desponta como metrópole da América Latina, signo de força e pujança, enquanto Sines é uma vila medieval, lugar de origem do navegador Vasco da Gama ( - 1524) . O que aproxima a escrita de Roberto Piva e Al Berto neste ponto é o tópico da transformação da paisagem, em que pese as grandes diferenças históricas. É possível afirmar, no entanto, que as transformações pelas quais passavam a paisagem de Sines e São Paulo nos primeiros decênios da segunda metade do século XX são resultados de forças econômicas e históricas operantes de maneira mais ou menos homogênea. O imperativo de crescimento econômico ao qual respondeu as ditaduras do Estado Novo Português e no Brasil levou a transformação intensa de paisagens inteiras nos dois lados do Atlântico, processos de que são testemunhas as escritas de Al Berto e Roberto Piva.

A relação entre história, memória e escrita aparece em versos como o do poema 3 de *Mar-de-Leva*: “quando te escavaram o ventre encontraram traços adormecidos doutros povos/ enigmáticos colares, pérolas corroídas, aços imutáveis, escritas duma outra/ idade, vestígios de insones navegações” (AL BERTO, 2017, p.157). Da bem documentada história do patrimônio material e imaterial da vila de Sines, se destaca a descoberta em 1966 do “Tesouro do Gaio”. O conjunto formado por um colar e outros objetos menores foi escavado em uma sepultura de inumação, parte de uma necrópole mais vasta.

---

<sup>21</sup> <https://www.sines.pt/pages/311>. Acesso em: 3 de novembro de 2022.





Tesouro do Gaio. © Arquivo Municipal de Sines, Coleção Fotográfica. CFA0043 - E2\_Sines\_1990.jpg

Datado do século VII a.C., o tesouro de origem punico-tartéssico atesta a ocupação do território de Sines por diversas civilizações que deixaram o seu registo no território. A atenção de Al Berto para “escritas de uma outra idade” nos leva a pensar na também bem documentada presença romana em Sines durante o século II a.C. Sobre a técnica da escrita, comenta o estudioso José D’Encarnação a inscrição epigráfica a Martes, onde retoma o inventário da presença romana compilado por outro estudioso, Jorge Aragão, no livro *O Portugal romano* (1988):

Mosaicos, um hipocausto, cerâmica doméstica incluindo sigillata e sigillata clara, moedas, fíbulas, vidros, inscrições funerárias. Foi certamente o porto que servia a cidade de “Mirobriga”. A ocupação visigótica parece ter sido importante, a julgar por restos de um templo do século VII. Foi também localizado um forno cerâmico.<sup>22</sup>



Pedestal dedicado, em Sines, a Marte Augusto

Os vestígios materiais de civilizações da antiguidade, como os colares, cerâmica, escrita epigráfica, comparecem todos na escrita de Al Berto como arqueologia da escrita, como materiais da memória coletiva que comparecem na escrita como esquecimento do indivíduo:

<sup>22</sup> <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12253/1/Inscrição%20a%20Marte%2c%20em%20Sines.pdf>. Acesso em 04/11/2022.

“se por qualquer razão te esfaquearem de novo, nada mais encontrarão que/ pequeníssimos cadáveres de saudade” (AL BERTO, 2017, p.157). Em *Mar-de-Leva*, poema 3, aparece já a figura que na escrita de Al Berto simbolizará essa conjunção do histórico com o pessoal como queda, ou melhor, afogamento, do corpo físico no corpo da História, a figura do naufrago: “ouço o resfolegar de remotos naufragos... lembro-me das pedras mortas/ dos teus pulsos/ o peito rasga-se-me, uma lata de óleo trabalha o sangue” (AL BERTO, 2017, p.157).

Alberto Tavares, a personalidade civil, certamente tinha notícia do patrimônio material de Sines, pois trabalhou em seu museu arqueológico. Em texto para a exposição organizada pela Câmara de Sines “Levantamento Cultural: uma perspectiva”, de 1983, Al Berto escreve:

“...olhar atentamente a desolação que nos deixaram  
a escassez da nossa memória coletiva depois da implantação do parque industrial  
preservar, reconstruir, iniciar pistas, desvendar vestígios, recolher, reanimar aquilo que parece irremediavelmente perdido...  
... com a humildade de nossos conhecimentos, com a sensibilidade diferente de cada um, com a memória das pessoas  
e sobretudo a URGENCIA, contribuiu para que adquiríssemos essa lenta paixão de arquivar  
registrar, fotografar, anotar, gravar, ouvir, perscrutar, deduzir  
... assim nos movemos, quase silenciosamente, atentos aos últimos resíduos da nossa memória colectiva...

... debruçamo-nos sobre o passado ainda fresco  
sem angústia, e projectamo-nos para um espaço onde as relações entre o homem e a terra deveriam anunciar-se mais equilibradas  
por agora, deixamos que tudo se cruze, se intercepte, se funda, se complete e acabe por esclarecer...  
por isso, esta exposição é um imenso caderno de apontamentos  
é o esforço dum grupo de pessoas à procura do que resta das vivências duma população assolada por um negro progresso...

... dantes, podíamos virar costas à terra  
com a certeza de que as eiras estavam cheias de grão  
hoje, apenas podemos sonhar com eiras que não veremos nunca, as do imenso mar...

... mas, as máquinas vieram para talhar a cidade que vem, e o falso ouro contamin[ou]? a terra  
refina a morte das aves, esquece a vida dos peixes, [morrem]? as árvores, degrada-se a vida dos homens...  
... na memória [...] os sinais dos bosques ceifados, as dunas arrasadas e algumas casas abandonadas  
a memória é hoje uma ferida que lateja ao fundo da insônia

... escavaremos o chão, procuraremos essas raízes em pedra cinzelada, objetos da vida simples doutros povos, preciosas navegações  
procuraremos a velha dança à roda dum mastro, rodopiaremos com uma [cuadra?] de alegria na boca  
... tentaremos esquecer a sorte que se insinua em permanência e que de tão presente já não lhe sentimos o cheiro...

... olhamos o mar, os pássaros e esses navios negros que nos escondem a linha do horizonte  
 olhamos nossas minúsculas embarcações, semelhantes a beijos que nos percorrem de felicidade...  
 ... no coração nada secou, nem possuímos o desastre dentro dos sonhos  
 reconstruiremos estes jardins suspensos, onde alguém ousou espalhar sujidade e instalar desequilíbrio...  
 ... com este corpo frágil e magoado, procuraremos preservar a nossa memória colectiva da voragem do tempo, e do abandono dos homens...  
 ... guia-nos esse vislumbre de esperança, essa vontade também, de que a terra e o mar, o homem e a ave, a árvore e a chuva, acabem por reencontrar o equilíbrio necessário  
 à vida preciosa de velhíssimas memórias...<sup>23</sup>

Neste texto direccionado ao público visitante da exposição de 1983, Al Berto enuncia alguns de seus conceitos sobre história, memória e escrita. Para Al Berto, a escrita tem origem na percepção individual, mas a sua voz é coletiva. Melhor dizendo, a percepção individual funda-se necessariamente na memória coletiva. Daí a ideia de trabalho poético como recolha arquivística, como o olhar do indivíduo que organiza no arquivo um recorte da imensa continuidade do material compartilhado com a coletividade. Vejamos o trecho a seguir:

... com a humildade de nossos conhecimentos, com a sensibilidade diferente de cada um, com a memória das pessoas  
 e sobretudo a URGENCIA, contribuiu para que adquiríssemos essa lenta paixão de arquivar  
 registrar, fotografar, anotar, gravar, ouvir, perscrutar, deduzir  
 ... assim nos movemos, quase silenciosamente, atentos  
 aos últimos resíduos da nossa memória colectiva...

À polifonia ensaiada no primeiro livro, *À Procura do Vento num Jardim de Agosto*, da qual a sua última parte “o pranto das mulheres sábias” (AL BERTO, 2017, p.57) é exemplar, e à velocidade fílmica das imagens em *Meu Fruto de Morder Todas as Horas*, com cortes os quais podemos caracterizar como “cinematográficos”, Al Berto impõe em sua pesquisa poética a disciplina dos *Trabalhos do Olhar*, a rígida disciplina da visão do poeta arquivista sobre o contínuo da realidade material e histórica.

Atento às metodologias de registro da história e a composição do arquivo – em anotações, fotografia, gravações – Al Berto não descuida da metafísica do texto, as suas operações profundas de sentido. No poema “Auto-retrato com revólver”, do Livro *Dispersos de Milfontes* (1978/79), escreve: “as palavras foram alinhavadas pelos preguiçosos dedos/ o texto transparece na claridade das manchas de tinta” (AL BERTO, 2017, p.170). Al Berto

<sup>23</sup>Exposição Digital: Al Berto Desconhecido. Câmara de Sines. <https://www.sines.pt/p/albertodesconhecido>. Acesso em 7 de novembro de 2022. Transcrição nossa.

assume a necessidade de um corpo que possa “alinhar palavras” e reconhece que, uma vez escrito, “o texto transparece na claridade das manchas de tinta”, no branco da página, ou seja, no ato de leitura que implica um outro corpo presente.

### Alguns truques de ilusionismo

A próxima seção do “Livro Quarto” *Os Trabalhos do Olhar de O Medo* é “Alguns truques de ilusionismo”, contendo sete poemas, cada um de uma página. Neste breve poemário Al Berto prossegue com a sua investigação sobre o olhar, imprimindo novos recortes e velocidade diversa de suas primeiras obras. Se em *À Espera do Vento num Jardim d’Agosto* Al Berto explora a multiplicidade de vozes e em *Meu Fruto de Morder Todas as Horas* podemos perceber técnicas da montagem cinematográfica, em *Alguns truques do ilusionismo* é a fotografia instantânea que se impõe como analogia. A dimensão do enquadramento sugere cenas privadas do cotidiano, diferente de grandes planos sequência em alta velocidade, como os que encontramos em *Meu Fruto de Morder Todas as Horas*; a voz que se ouve não é o coral como em *À Procura...*, mas apenas o registro pessoal das vivências individuais.

Tematicamente, o poemário guarda relações com o texto em prosa *Lunário*, registro dos anos de exílio de Al Berto. A condensação de *Alguns truques de ilusionismo* está na concisão vocabular e na exploração do olhar e do seu registro em escrita. Não por acaso, Al Berto indica o “ilusionismo” implicado no processo de escrita, coerente com a sua concepção de “demiurgo”, de instaurador de realidades.

### Sete dos ofícios (1980)

Em sete curtos poemas, Al Berto revisita a temática e simbologia constantes de sua poética. Os textos se equilibram entre os imemoriais atos de fala e de escrita, entre o habitar a casa e o nomadismo da viagem. O livro investiga os mistérios da enunciação na construção de um corpo físico e metafórico como lugar possível para os desejos. É também um livro sobre a destruição do corpo e a falência dos desejos. A ambientação para esse poemário aparece nos seus primeiros versos: “das cachalotes, é o espermacete que me embriaga a adolescência/ o olor quase insuportável de tenebrosas orquídeas bordadas aos alicerces ancestrais da casa” (ALBERTO, 2017, p.183). O poema começa no mar, com os cachalotes, adentra a memória olfativa por meio do óleo extraído do cérebro dos cetáceos, viaja por contiguidade ao odor exalado pelas orquídeas e atinge os alicerces da casa. Esse movimento da metamorfose dos objetos por meio

da memória será o mote para a investigação do funcionamento da palavra como operadora da transformação.

No poema “Ofício da Fala” é concebida não a imemorial origem da fala, mas o originar-se da fala em um corpo. A metamorfose é ainda tema neste poema, que faz transformar pólen em mel e mel em fala. Ao mesmo tempo que se fala da transformação, da metamorfose de um material em outro, do pólen em mel, trata-se da permanência, do mel que já estava contido em sua forma de pólen, ou seja, em sua existência floral: “os corpos em cera clamam pelo vagaroso olhar das melíferas despojadas/ e no rumorejar do místico alimento surge, armazenada nos favos da língua, a fala” (AL BERTO, 2017, p.185).

A metamorfose que representa a fala exige um olhar específico e um rumorejar, uma voz que se adensa em fala. Assim como o cérebro de crustáceos levam aos alicerces da casa, a fala que se engendra da lenta transformação da matéria é capaz de atravessar o corpo físico e o corpo da História: “no fundo, eu atravessava-te sem me deter/ nada sabia ou sei da morte/ nem das ruínas deste outro corpo que o mel é capaz de ressuscitar” (AL BERTO, 2017, p.183). O corpo de que fala Al Berto pode ser lido como o seu próprio corpo atravessado pela linguagem que elabora no poema resgatando os conteúdos latentes de sua memória.

A evocação de um corpo em ruínas simbolizando um tempo passado se encontra com ruínas da História no poema “Ofício do Viajante”, em que declara “vivi talvez em Roma/ no tempo em que ali chegavam os trigos da Sicília e os vinhos das ilhas/ a fama remota dos ladrões de Nuoro” (AL BERTO, 2017, p.187). A metamorfose deste poema está na voz e no corpo: “todo o meu corpo estremeceu ao mudar de voz/ cresci com o rapaz, embora nunca tivéssemos sido irmãos/ e quando ficamos adultos para sempre/ alguém lhe ofereceu o ofício de viajante” (AL BERTO, 2017, p.187).

#### Tentativas para um regresso à terra (1980)

“A fuga só é possível para dentro dos fragmentados corpos/ e um dia... quem sabe? / chegaremos” (AL BERTO, 2017, p.193). Cinco poemas sobre a travessia e o regresso. Não se fala aqui sobre a navegação e o mar, mas sobre os ciclos da terra. A viagem se orienta rumo aos veios da terra, aos seus ciclos na duração temporal. O tema central é o tempo e as imagens dos poemas dizem sobre a compressão, dilatação ou suspensão do tempo “do sonho e do ouro utópico chegará a metamorfose/ o tempo será rigorosamente prolongado a cada enxertia dos pomares/ da mesma árvore derramar-se-ão frutos diferentes/ quando os dias se tornarem mais nítidos” (AL BERTO, 2017, p.194).

A noite figura nestes cinco poemas como travessia, o primeiro verso do primeiro poema aponta que “o sol ensina o único caminho” (AL BERTO, 2017, p.193). O tempo se desdobra no plano hipotético “só o desejo dalguma eternidade despertaria o terno arado/ mas a vida tropeça nos húmidos órgãos da terra” (AL BERTO, 2017, p.196) e o movimento que se desenvolve em plano aberto como travessia do deserto toma a direção das profundezas da terra:

a noite dilata a viagem  
 pressentimos a nervosa luta dos corpos contra a velhice  
 mas nada há a fazer  
 resta-nos descer com as raízes doo castanheiro  
 até onde se ramificam as primeiras águas e se refaz o desejo  
 (AL BERTO, 2017, 194)

É então o desejo o que repõe.

### Filmagens (1980/81)

Os cinco poemas reunidos em *Filmagens* fazem parte da segunda edição de *Os Trabalhos do Olhar* (1982) e foram compostos entre 1980 e 1982. O título alude à técnica cinematográfica empregada na escrita destes breves poemas. O vaso comunicante entre literatura e cinema nestes cinco poemas está não tanto na técnica da montagem cinematográfica, como emprega Al Berto em textos anteriores a estes, e sim na própria mecânica da filmagem, da captação da imagem por intermédio de uma câmara cinematográfica. Na sintaxe do cinema, os paralelos estão entre o enquadramento da imagem e o “travelling” da câmara, ou seja, os movimentos de abertura e fechamento da objetiva da câmara e os movimentos descritos pela câmara no espaço. É esta a linguagem empregada nestes poemas, a linguagem da objetiva e do plano cinematográfico.

Fundo e forma, a paisagem e as figuras humanas assumem o recorte do enquadramento e a sequência espaciotemporal descrita pela câmara: “a paisagem prolonga-se num S de flores azuladas/ ela entra nas ruínas/ junto ao ângulo penumbroso da casa destruída” (AL BERTO, 2017, p.201). Acompanhamos as filmagens, a captação da imagem de duas figuras em meio às ruínas: “ela recorta-se sobre um fundo de árvores nuas” e “ele desenha-se exacto no centro do écran/ (de novo uma voz off)” (AL BERTO, 2017, p. 201). O meio se subordina à construção da imagem, obedecendo ao olhar: “o mar avista-se mas não será filmado/ a casa em ruínas e os actores/ são os únicos elementos do plano” (AL BERTO, 2017, p.202). Diferente da colagem, o enquadramento do plano funciona por exclusão, recortando os elementos que não contribuem para a codificação da mensagem.

Os “actores” são indicados pelos pronomes “ele” e “ela”; a paisagem é a um só tempo marítima, pois que há um mar bem perto ainda que não se veja, e agreste. A casa está em ruínas. Todos estes indícios são indeterminantes da identidade dos actantes e do espaço e chamam atenção sobre o próprio processo de codificação, a escrita-filmagem. No plano de representação Al Berto revela o seu conhecimento da ontologia das imagens, do próprio ato escritural, como na imagem de *As Meninas* (1656) de Velázquez, onde o que se vê representado é o próprio ato de representação da imagem: “ouve-se alguém dizer: não tenhas medo/ somos apenas actores dum sonho paralelo à paisagem” (AL BERTO, 2017, p.201). Esta formulação bem poderia se aplicar a escrita de Al Berto como um todo. A(s) voz(es) em off ditam a representação escritural que é decalque da própria paisagem a qual adere.

A imagem e a sua imitação, “o sonho paralelo à paisagem” (AL BERTO, 2017, p.201), é uma chave de leitura da poética deste escritor que amou a pintura, a colagem, a fotografia, o cinema, a plasticidade das imagens. A comparação com *As Meninas* de Velázquez, quadro que al Berto afirma ter diante dos seus olhos em seu quarto, não é gratuita: “ele murmura:/ deixemos o sonho para quando os corpos se perderem/ no excesso das imagens ou na sua imitação/ eles simulam o amor” (AL BERTO, 2017, p.205). Às experiências reais sucede um momento de perda do corpo que sucumbe ao excesso de imagens ou a sua representação.

Entre a visão, a escrita e a memória, constrói-se a imagem: “a memória poderá reconstruir tudo a partir das imagens/ e do intenso cheiro de mato/ por agora nada mais é visível” (AL BERTO, 2017, p.205). A escrita é uma tentativa de reconstrução desta memória contida nas imagens, mas não só. Ao fim, o corpo segue a sua errância desprovida de imagens: “um gravador esquecido/ registra os passos que afastam devagar/ não sabemos ao certo para onde” (AL BERTO, 2017, p.205).

Nestes poemas a velocidade que se experimenta não é a aceleração urbana, mas a suspensão do tempo entre as ruínas e o mar. A paisagem marítima sem o enquadramento do mar se torna paisagem agreste, com preponderância de cores de tonalidade ocre como elemento simbólico: “o lugar é agreste/ manchado de mil amarelos em expansão vermelhos/ as veredas abrem-se húmidas/ quando o sol está a pique e fere tudo o que se move” (AL BERTO, 2017, p. 204). A luz do sol meridional expõe todos os objetos em sua plenitude.

A última seção do “Livro Quarto” é a que dá nome ao conjunto, “Trabalhos do Olhar”. Trata-se da reunião de doze poemas de extensão de uma página que funcionam como fotografias, imagens que lentamente se condensam. Se em “Filmagens” as imagens aparecem em seu dinamismo cinematográfico, na sucessão temporal do movimento de câmera, como

aparecera em “Meu fruto de morder todas as horas”, em “Trabalhos do olhar” é a fotografia que se apresenta como ponto gerador para a escrita. A analogia não é mais com o corte e a montagem, com a abertura e fechamento dos planos, como no cinema, e sim com a própria especificidade material da fotografia analógica, ou seja, a granulação do metal no papel fotográfico. Importa sobretudo o que se esconde por de trás das imagens que se condensam, como em “as cabras escondendo o delicado tintilar dos guizos nos saís de prata da fotografia” (AL BERTO, 2017, p.209). Al Berto intui que a realidade da matéria enfocada pelo seu olhar e revelada pela luz extrapola o que pode apresentar como resultado de sua escrita; a potência de vida da cabra em movimento, o “tintilar dos guizos” (AL BERTO, 2017, p.209), só pode ser reconstruído pelo ulterior trabalho do olhar de quem vê a fotografia.

A fotografia serve de mote para Al Berto evidenciar o que depois chamará de “A secreta vida das imagens”, não só as suas técnicas, mas a própria epistemologia que as sustenta. O próximo trecho é retirado da primeira interpolação dos diários de Al Berto em prosa às obras completas, e é datada de 25 de maio de 1982:

o quarto é branco e tem uma reprodução de Las Meninas pendurada na parede em frente à cama, por cima da cómoda. na outra parede, à direita de quem entre, o espelho onde nunca me encontro devolve-me a imagem desfocada de outro quarto. roupa espalhada pelo chão, livros, cadeiras, uma jarra com flores murchas... (AL BERTO, 2017, p.229)

[O último habitante \(1983\) - A seguir o deserto \(1983/84\) – Três cartas da memória das Índias \(1983/85\)](#)

Os textos que constituem o ciclo marítimo, *O Último Habitante*, *A Seguir o Deserto* e *Três Cartas da Memória das Índias*, foram publicados separadamente na primeira metade da década de 1980 e surgiram de projetos editoriais distintos. *O Último Habitante*, o texto mais curto deste ciclo, é publicado em 1983 em formato plaquette, com fotografia de Paulo Nozolino; em 1984 é publicado *A Seguir o Deserto*, pela editora Frenesi, com foto também de Paulo Nozolino; em 1985 sai *Três Cartas da Memória das Índias*, pela editora Contexto. Os três textos publicados na primeira metade dos anos 1980 coincidem com o primeiro decênio que sucede pós-Revolução dos Cravos. Lidos em conjunto, esta sequência de publicações forma uma imbricada rede de temas recorrentes na escrita de Al Berto: a noite, a viagem, a cidade, o (des)amor. *O Último Habitante*, primeiro desta série, anuncia: “sou o último habitante do lado mitológico das cidades”. O salto do mito para a História fundante da temporalidade na poesia



de Al Berto, visto em *O Mito da Sereia de Plástico Português*, volta a ser prefigurado como o espaço da memória individual e coletiva. A cidade de Lisboa, onde viveu Al Berto, constantemente tematizada em sua poesia, é fruto do regresso de Ulisses, seu mítico fundador. A lado mítico da cidade também representa a viagem e o regresso, como na foto de Paulo Nozolio que ilustra a plaquette, em que vemos o solitário caminhar deste “último habitante”.



Paralelo à mítica Lisboa está Sines figurando como localidade na escrita de Al Berto. É a cidade de sua infância e para onde regressa de retorno do exílio. Em Sines também nasce Vasco da Gama, navegante e mítico herói cantado nos *Lusíadas*, a quem o rei Dom Manuel (1469 – 1521) nega a concessão das terras de Sines quando de seu regresso a Portugal. Lisboa ou Sines, uma das funções da cidade na poética de Al Berto é ser ponto de origem e regresso, seja do mito ou da História, seja na passagem de Ulisses ou de Vasco da Gama, de heróis ou desbravadores.

O texto de Al Berto chama atenção para outro lado da História, para a realidade factual das várias tentativas fracassadas que compõe a “Grande História” das descobertas. Al Berto não canta o real conterrâneo Vasco da Gama, aquele que descobriu a rota para as Índias e que brigou até o fim pela posse das terras de Sines; tampouco canta o mítico Vasco da Gama camoniano, fundador da pátria; Al Berto faz ouvir as vozes daqueles que naufragaram tentando chegar a algum lugar. O procedimento da colagem adotado em *O Mito da Sereia de Plástico Português*, também presente nos primeiros textos, será refinado nos textos da década de 1980. Sabe-se, é à *História Trágico-Marítima* que Al Berto recorrerá para a escrita do ciclo de textos marítimos da década de 1980.

A *História Trágico-Marítima* é uma reunião de relatos de naufrágios de naus portuguesas compiladas por Bernardo Gomes de Brito (1688 – 1759) e publicados em dois tomos em 1735 e 1736. Esses relatos circularam com grande sucesso entre os portugueses desde

o seu primeiro aparecimento nos quinhentos. São o relato e a lembrança de que parte considerável das naus que partiram não voltaram. Estima-se que por volta de uma entre cada cinco das naus que partiam não retornavam, chegando à proporção de uma entre cada quatro nos seiscentos<sup>24</sup>. Essas narrativas contam com estudos acadêmicos pioneiros na década de 1950 e a antologia setecentista teve publicação em livro no início dos anos 1970 prefaciada pelo escritor José Saramago (1922 – 2010), onde se lê:

Nos *Lusíadas*, epopeia oficializada de uma nação largada na aventura do mar desconhecido, a morte é cenográfica, adorna-se de um fundo de deuses complacentes e risonhos, violentos só por necessidade do clímax. Tudo se passa como se já a pátria ali estivesse presente, abençoando os heróis e os mártires, desenhando-lhes em maneirismo os gestos, levantando-lhes estátuas para a reverência da posteridade. Na *HTM* [História Trágico-Marítima] morre-se em todas as páginas, todos os dias, como se morre na *Iliada*. (Saramago, 1972)

A ideia da *História Trágico-Marítima* como o outro da nação, como o relato real das navegações confrontado ao épico camoniano, parece ter se imposto desde o seu surgimento. Em 1983, quando Al Berto estava elaborando os textos deste ciclo marítimo, houve a exposição “A História Trágico-Marítima”, organizada pela Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. As “Histórias Trágicas” fazem parte do imaginário português como o seu revés trágico de sua história “épica”, sendo esse conjunto de narrativas de naufragos culturalmente produtora da autoimagem da nação, a que constantemente oscila entre os polos trágico e épico.

A viagem como possibilidade e iminência do naufrágio ganha contornos mais definidos em *A Seguir o Deserto*. O primeiro movimento do poema é comparável à uma viagem de ácido: “havia lama quando o lisérgico astro se atreveu a descer boca/ cores de pêssego vermelhos troncos de árvores azuis queimados sobre o relvado/ um centauro de fogo cobre os telhados com guinchos num derradeiro apelo à chuva” (AL BERTO, 2017, p.343).

As imagens surreais e psicodélicas surgem ao som da banda de rock progressivo Van der Graaf Generator, “ouço uma voz: *lost in a labyrinth of future mystery*”; o sentido da viagem inverte-se: “a viagem devora-me” (AL BERTO, 2017, p.344). A memória coloca-se como condição para a possibilidade da viagem e o seu regresso: “naquele instante sem memória poderia iniciar a fuga” (AL BERTO, p. 2017, 343), “as ardósias onde o cuspo dos deuses inscreveu a memória daquele que foge” (AL BERTO, 2017, p.344). A memória individual que impede a fuga da casa e da cidade encontra a memória coletiva: “e conheci o imutável bolor do

<sup>24</sup> In: <http://cvc.instituto-camoes.pt/navegapor/f04.html>

rectangular país/ a histórica península/ o buraco onde coalhou o pressagioso nevoeiro de Quibir/ que país é este? onde a espera definha noutra espera” (AL BERTO, 2017, p.344-45).

Portugal, o país retangular, a península histórica, a infundável espera. A pergunta fundamental: que país é esse? Essa pergunta se direciona ao próprio corpo da escrita: que corpo é esse? Ao fim e ao cabo, é o drama da identidade que se encena, a própria e a coletiva. Admite-se então que uma não exista sem a outra. A mítica e infundável espera sebastiânica, por exemplo, é também a interminável espera de quem partiu: “estou só [...] o pavor das noites de ausência/ amargas polpas em espiral âmago deste país/ cruel músculo de oceânica solidão” (AL BERTO, 201, p.346). Esse encontro só é possível quando se ultrapassa o limite do próprio corpo “segui meu próprio corpo sem nunca o alcançar” e o poema funciona como uma caixa de ressonância de vozes inauditas na História “vozes expulsas pelo medo repentinamente audíveis” (AL BERTO, 201, p.345). Essas vozes agora audíveis são exatamente aquelas dos naufragos, aquelas vozes presentes nas *História Trágico-Marítima* a que já aludimos.

A casa/país e a nau/corpo se metamorfoseiam uma na outra: “a casa nunca existiu ou está completamente vazia/ (o piloto não lhe dera orelhas) [...] sinto-me vazio de qualquer eco/ já não há leme em mim nem âncora/ e muito mal amainaram a vela grande” (AL BERTO, 2017, p.348). Essa escrita é fruto do trabalho poético da paixão: “e de tudo isso sobreviveu a paixão de arquivar ordenar/ reler/ continuar a escrever sobre o mesmo livro de maneiras diferentes” (AL BERTO, 2017, p.349).

Al Berto, como “O Pequeno Demiurgo” (AL BERTO, 2017, p.244) de seu poema homônimo, nomeia, arruma e desordena o mundo na sua escrita. O corpo torna-se o arquivo vivo onde se inscreve a memória coletiva e individual; as vozes dos naufragos, perdidas, impressas algumas por seus sobreviventes na *História Trágico-Marítima* são retomadas como arquivo pelo poeta, de forma extraoficial, tendo como suporte o próprio corpo. A escrita do mesmo livro perfaz-se com o corpo e com o arquivo da língua encontrado nas *História Trágico-Marítima*, a contrapelo dos arquivos oficiais. Consciente da ruína e do desaparecimento, a escrita de Al Berto assume o naufrágio. Vejamos o uso que faz do trecho do relato da Nau Conceição:

e foi necessário que fizéssemos uma serra, porque de outra maneira não se podia fazer, e quis Nosso Senhor que ferreiro e sapateiro viessem em nossa companhia, que de uma espada a fizemos, e aí achamos uma cana-da-índia, de roda da qual fizemos uns canos de foles, e estes se fizeram de umas peles que o mar lançou fora.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> SASAKI, Leonardo de Barros. “o temor perene das mãos”: Al Berto e a escritura do medo. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017.

No texto de Al Berto, *A Seguir o Deserto*, lemos:

procuo-te obsessivamente na melancolia das mãos  
 porque só o acto de morrer muitas vezes compensa  
 e foi necessário que fizéssemos uma serra para cortar os pulsos  
 de uma espada que a fizemos  
 e com uma cana-da-índia de rota fizemos uns foles para atear o fogo  
 mas no fundo sabemos que não podemos continuar a adiar a morte  
 (AL BERTO, 2017, p.349)

A voz daqueles presentes na Nau Conceição é audível pela voz daquele “último habitante do lado mitológico das cidades”, que assume o naufrágio do corpo e da escrita:

abandonei a casa e as notas rabiscadas rapidamente  
 as emendas as manchas de tinta azulada nos dedos  
 os manuscritos ilegíveis  
 a poeira dum olhar preso ao vício feliz das palavras  
 a escrita  
 a indelével respiração do poema  
 o fluxo do grito o eco lacustre dos dedos tamborilando no sono  
 a casa vazia  
 e a janela onde debrucei o que me restava da vida  
 levei dez dias de viagem  
 até que a noite me recebeu como um ressurgido do outro lado do corpo  
 e nada direi sobre o deserto  
 nem deixarei sequer um inédito  
 (AL BERTO, 2017, p.349)

Os versos finais de *A Seguir o Deserto* assumem o naufrágio da própria escrita. As vozes dos náufragos, os seus gritos inauditos, constituem com a voz de Al Berto “a indelével respiração do poema” (AL BERTO, 2017, p.349), o seu ritmo; esse projeto malfadado. Ao fim e ao cabo, desse emaranhado de vozes ouve-se apenas a respiração, “e nada direi sobre o deserto/ nem deixarei sequer um inédito” (AL BERTO, 2017, p.349). O projeto de escrita contra a morte quando a morte já é dada só pode capturar o movimento da tentativa, como o faz a notação gráfica da escrita de um corpo que já não existe.

Lembremos com Saramago que nas *História Trágico-Marítima* “morre-se em todas as páginas, todos os dias, como se morre na *Iliada*”. Também em Al Berto morre-se em todas as páginas, todos os dias. Al Berto, aponta para a impossibilidade de escrever sobre o que enuncia, sobre o deserto que se anuncia, mas do qual não se fala e não deixa inéditos. O projeto de escrita de Al Berto compreende a escrita de uma zona obscura e interdita do sujeito da modernidade para a qual se busca expressão. Assim como o náufrago é parte do imaginário português e

deixou alguns registros escritos e tantos outros gritos inauditos daqueles que sumiram sem poder escrever, o corpo homoerótico, esse outro da cultura e naufrago da nação, se faz ouvir na escrita de Al Berto.

O ressurgimento desse estranho emerge da travessia, da viagem e da noite, “do outro lado do corpo”, como alteridade constituída em meio ao próprio corpo de partida. Em *Três Cartas da Memória da Índia* essas zonas de silêncio, de interdito, serão reconfiguradas a partir de recursos retóricos que permitam a sua percepção mais clara.

Há um percurso anunciado em *A Seguir o Deserto* que será logo retomado em *Três Cartas da Memória da Índia* “caminho em ti sem rumo/ grito: que se liberte as índias da memória”. A imagem “índias das memórias”, essa *heterotopia*, será revertida em sua construção “memória da Índia”, este lugar da alteridade. *Três Cartas da Memória da Índia (TCMI)* foi originalmente concebido para ser parte integrante de instalação do artista Ricardo Pais:

Um prospecto constante do espólio do poeta revela que as Cartas, originalmente quatro, integrariam projeto de instalação, por Ricardo Paes, chamado “Correspondências”, que consistiria na “realização de uma banda vídeo, com cerca de uma hora de duração, a ser exibida em contínuo por um monitor, em simultâneo com a acção ao vivo”. A banda traria excertos de filmes de ficção e documentários, além de outras cenas inéditas, que “não se constitu[iriam] numa narrativa (tradicional), embora nelas participem tanto o personagem principal como os personagens sugeridos pelas cartas” (E, ex. 29).

Contribuiriam ainda para o jogo de “correspondências” os “textos de viagens da literatura portuguesa do século XVI”, que “multiplica[riam] as hipóteses narrativas”. Em sua primeira versão, as Cartas continham dez inserções de textos: os dos naufrágios do Galeão São João, da Nau São Bento e da Nau Santiago – os três contidos na *HTM [História Trágico-Marítimas]* – além de relatos da *Voyage* de Francisco Pyrard de Laval, sendo que, efetivamente, apenas os últimos permaneceram, como epígrafes, na versão final. (SASAKI, 2019. p. 88)

É importante saber do contexto de idealização do texto, pensado para ser gravado e lido em voz alta, para entender a sua dimensão performática. Como em *A Seguir o Deserto*, o texto parte dos relatos das viagens quinhentistas. À diferença deste último, para *Três Cartas da Memória da Índia* Al Berto escolhe a *Voyage* de Francisco Pyrard de Laval, publicado em francês em 1611. O viajante francês Laval relata as suas andanças pelos domínios das Índias Orientais, Maldivas, Molucas e Brasil entre os anos de 1601 e 1611, portanto durante o período da chamada União Ibérica, entre 1580 e 1640, período que se segue à crise de sucessão portuguesa após a derrota de Alcácer-Quibir, mencionada como falência do país em *A Seguir o Deserto*. Curiosamente, a escolha do texto de navegação publicado em língua francesa durante

o período de unificação das coroas ibéricas se relaciona com o projeto de escrita da alteridade de Al Berto ao apontar para “os outros” constitutivos da cultura portuguesa.

As três cartas em questão estão endereçadas à mulher, ao pai e ao amigo. São cartas de despedida para uma viagem sem regresso, que a leitura sugere tratar de três cartas de suicídio, figurado tanto em *O Último Habitante* “não... não voltarei a suicidar-me/ pelo menos esta noite estou longe de desejar a eternidade” (AL BERTO, 2017, p.239), como em *A Seguir o Deserto* “suicidei-me há muito se era isso que desejavam saber” (AL BERTO, 2017, p.344). O texto de abertura de *Três Cartas da Memória da Índia* performatiza a morte que atravessa a escrita:

lápide

*a continua escuridão torna-se claridade  
iridescência lume  
que incendeia o coração daquele cujo ofício  
é escrever e olhar o mundo a partir da treva  
humildemente  
foi este o trabalho que te predestinaram  
viver e morrer  
nesse simulacro de inferno*

*meu deus!  
tinha de escolher a melhor maneira de arder  
até que de mim nada restasse senão um osso  
e meia dúzia de sílabas sujas  
calcinadas  
(AL BERTO, 2017, p.381)*

A inscrição na pedra lapidária da memória do morto é chave de leitura para a poética de Al Berto. As inúmeras imagens que sugerem a efêmera “existência de papel”, como “as notas rabiscadas rapidamente” e “os manuscritos ilegíveis” são contrapostas à dureza da letra talhada em pedra, guardião da morte orgânica do corpo desaparecido, e afirma contraditoriamente a perenidade e existência da escrita post-mortem, além do corpo que a gerou. O tão comentado trecho de *atrium*, abertura do livro de poemas *O Medo*, trabalha a imagem da noite, suicídio, cidade e escrita na seguinte formulação: “eis a deriva de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades” (AL BERTO, 2017, p.11).

*Lápide*, abertura de *Três Cartas da Memória da Índia*, é mais uma volta no torniquete poético de Al Berto, sempre às voltas com os mesmos temas, de forma a cotar-lhes a circulação para saturá-los semanticamente. A materialidade da escrita, o seu suporte, está na lápide, no mineral gravado, em contraste com a existência física das palavras, a oralidade: “e meia dúzias

de sílabas sujas/ calcinadas”. É na travessia do corpo físico ao corpo da escrita que se estrutura a voz de Al Berto. A viagem volta a ser descida aos infernos, rumo ao desconhecido, como em Baudelaire.

Em *A seguir o Deserto* se reconhece o fracasso do poema, o seu naufrágio, ao assumir nos últimos versos “e nada direi sobre o deserto/ nem deixarei sequer um inédito” (AL BERTO, 2017, p.349) e procede ao inventário dos objetos cotidianos. Assim como o país/nação naufraga junto do corpo do náufrago, o poema assume a sua incapacidade comunicativa por não tratar do tema que se propõe abordar: o deserto. Ao fim e ao cabo, o corpo e a nação naufragam os dois, sem vestígios de memória posto que não lhes sobra a escrita que lhes garantiria lugar na História; trata-se de um grande malogro que se perfaz em movimento de viagem, travessia da noite e descida aos infernos. Em *Três Cartas da Memória da Índia*, por mais que se estabeleça o pacto da comunicabilidade implícito no envio da carta, há um conteúdo do qual se esquivava e que não se aborda, exatamente o interdito das relações homoeróticas.

Antes de adentrar esta temática, algumas considerações sobre o gênero de escrita epistolar. A epístola é de fundamental importância para a constituição das culturas católicas ocidentais, desde a sua aparição como carta teológica no período apostólico, bem como as cartas doutrinárias, as cartas sinodais, as cartas pontificias, as comunicações interpessoais e toda uma série impressa concernente à gestão da vida pública e espiritual dos súditos. Tal como descrito, difere o gênero epistolar das missivas privadas que são uma das formas da escrita de si. Notabilizou-se ainda, e particularmente, as Cartas de Descoberta, como a de Pero Vaz de Caminha, a “Carta a el-Rei Manoel sobre o achamento do Brasil”, de 1500, e a sua anterior em gênero, as “Cartas de descobrimento das Índias”, de Colombo, em 1492. O destinatário das cartas de Colombo não é um particular qualquer, mas os *Rex Catholicissimus* Isabela I de Castela (1451 – 1504) e Fernando II de Aragão (1452 – 1516).

A história dessas cartas se confunde com a história da imprensa. Assim que chega a Espanha, a carta de Colombo é prontamente traduzida para o Latim e divulgada por meio da então novíssima técnica da imprensa de tipos móveis, criada no decênio de 1430 pelo alemão Johann Gutenberg (1400 – 1468). A primeira impressão latina, acredita-se, veio das oficinas do mestre tipógrafo bávaro Stephan Planck (1456 – 1501), estabelecido em Roma, a qual seguiram-se outras, atestando as conexões comerciais e culturais entre os centros europeus quinhentistas, a Europa das navegações, da imprensa e do Renascimento. O sucesso editorial das cartas de descoberta é parte da nova ordem do discurso que se configura na Europa, a redistribuição entre real e do imaginário, entre natureza e humano, dentre outras clivagens

epistemológicas possíveis. Basta lembrar que Colombo não chegou às Índias, e sim às Américas, fato que só se consumaria com a viagem de Vasco da Gama. De fato, as alianças comerciais e culturais que se desenvolveram entre o Mediterrâneo e o Bizâncio, a Península Ibérica e porções longínquas da China e Índias, e logo as Américas, certamente definem um ponto singular de redefinição na História.

O relato maior de “descoberta das Índias” caberá aos *Lusíadas*, paradigma literário da língua portuguesa, epopeia tão fruto do Renascimento e das Descobertas quanto as navegações e suas técnicas. Portanto, a fábrica de textos quinhentista prevê em sua retórica gêneros como a épica, ao lado de “gêneros menores”, como as cartas, os diários de bordo e os já mencionados relatos de naufrágio. Com esse breve relato queremos dizer que as técnicas da escrita de si acompanharam as técnicas de produção do poder. As cartas, de instrumento de administração pública e teológica tornaram-se espaços da construção da individualidade; os diários de bordo, técnica indispensável da navegação das naus, derivou em diário pessoal, técnica do governo de si mesmo. Esses estratos da escrita de si estão todos presentes na escrita de Al Berto.

A análise foucaultiana da tela “Las Meninas” presente no prefácio de *As Palavras e as Coisas* servirá como possível leitura para a poética de Al Berto nesse ponto. Argumenta o filósofo francês que a possibilidade de criação e existência da imagem de Velásquez reside exatamente na reorganização do espaço discursivo operada pela Modernidade, na mudança epistemológica que se produziu nesta era. Foucault nos diz sobre o deslocamento epistemológico produzido por essa tela ao implodir a relação entre representação e realidade, libertando a representação para que seja ela mesma simplesmente o jogo da representação.

Antes de Velásquez, a reprodução da imagem dos soberanos significava ela mesma os soberanos em presença. Assim ocorria com o texto das cartas de descoberta, funcionando não como mera representação da imagem do soberano, mas como a extensão do corpo do soberano; a extensão territorial dos domínios da coroa era entendida como o corpo do soberano. É ainda Foucault que analisa em *Vigiar e Punir* a mudança epistemológica entre a idade clássica e a moderna que provoca a dissociação entre o corpo do soberano e as modernas práticas e tecnologias do poder. Dentre as técnicas de produção do poder que surgem na modernidade, Foucault analisará o que chama dispositivo sexualidade como um dos mecanismos produtores de subjetividade e poder na modernidade. Al Berto, sujeito cioso dos processos de escrita e produção de imagens na modernidade, volta-se a esses mecanismos de produção do texto. A dissociação entre o corpo do soberano e corpo da nação abre a possibilidade de que a figuração

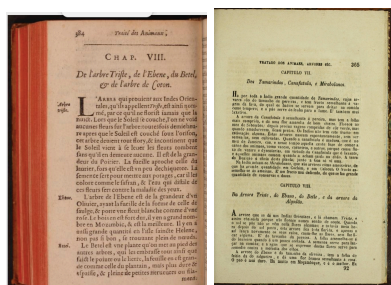


da nação como corpo coletivo se imponha como representação. Al Berto opera a partir dessa identificação entre corpo e nação de modo a desidentificar-se deste binômio.

Em *Três Cartas da Memória da Índia*, o método de colagem experimentado nos primeiros textos extrapola o nível sintáxico e opera por justaposição de temporalidades produzindo chaves alegóricas que se comunicam internamente com a imagética de Al Berto. As três cartas são precedidas de excertos retirados à *Voyage de Laval*. O primeiro excerto é o da carta à mulher, chamada *Carta da árvore triste (a minha mulher)*:

A árvore que se dá nas Índias Orientais, e lá chamam *triste*, é assim chamada porque não floresce nunca senão de noite. Quando o sol se põe não se vêem nela flores algumas; e todavia meia hora depois do sol-posto, esta árvore fica toda florida, e apenas o sol lança novamente os seus raios, caem-lhe as flores, sem lhe fiar alguma. É do tamanho da pereira. A folha assemelha-se à do loureiro quando é um pouco cortada. A semente serve para lançar na comida; e a água que se espreme destas flores serve para remédio contra a moléstia dos olhos.

(AL BERTO, 2017, p.384)



Acima as imagens da primeira edição de Pyrrard de Laval e da tradução portuguesa, feita por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivera, publicada em 1858, da qual Al Berto retirou o excerto. A “flor-triste” é o jasmim da noite, conhecida dos portugueses desde os Quinhentos, pelo menos. Segundo a estudiosa da botânica quinhentista, Teresa Nobre de Carvalho:

Data de 1563, o primeiro registo impresso que, na Europa, deu conta deste prodígio. Este encontra-se no volume que o médico português Garcia de Orta (c.1500-1568) publicou em Goa: *Colóquios dos Simples*. Nesta obra, onde o autor descreveu as hipotéticas conversas ocorridas entre um médico português residente ao longo de quase três décadas no Oriente e o seu colega espanhol recém-chegado a Goa, surgiu um capítulo dedicado a esta maravilha da natureza que o médico designou como árvore-triste.<sup>26</sup>

Incapaz de descrever o fenômeno, o médico renascentista Garcia de Orta apoia-se sobre os relatos locais para dar sentido ao feito. É ainda Carvalho que expõe a explicação do médico:

... dizem que esta arvore foi filha de um homem, grande senhor, chamado Parizataco; e que esta se enamorou do sol, o qual a deixou, depois de ter com ela conversação,

<sup>26</sup> In: <https://wsimag.com/pt/ciencia-e-tecnologia/12428-o-desgosto-da-donzela-que-foi-traida-pelo-sol>. Acesso em 02 de março de 2022.

por amores de outra; e ela se matou, e foi queimada (como nesta terra se costuma) e da cinza se gerou esta árvore, as flores da qual aborrecem ao sol, que em sua presença não aparecem. E parece ser que Ovídio seria destas partes, pois compunha as fábulas assim deste modo.” (Orta, 1987, I, p.71)

A estranha flor é na verdade objeto de discussão científica desde pelo menos a sua primeira notícia. O médico renascentista que primeiro relatou a existência de tal flor constrói o seu argumento científico em base ao conhecimento local, ou seja, a lenda da flor, ao mesmo tempo que confirma o conhecimento com base nos textos da tradição clássica ocidental. Assim, segundo a retórica quinhentista, as *Metamorfoses* de Ovídio tornam-se tão mais críveis quanto estão respaldadas pelos novos fenômenos encontrados nas Índias. Por sua vez, a explicação do médico português é amplamente aceita e traduzida ao latim, sendo publicada pela casa de Christophe Plantin, na Antuérpia, em 1567; daí ter circulado pelos centros europeus, consolidando a imagem da árvore-triste na literatura europeia. A flor-triste então é objeto de conhecimento do Renascimento, congregando em sua discursividade conhecimentos tão distintos como a navegação, a botânica, a poética e a retórica.

Al Berto recolhe do arquivo da língua um objeto de conhecimento da cultura portuguesa, a árvore-triste, para a construção de sua textualidade poética. A árvore-triste passa a figurar como a própria voz do texto: “sou frágil planta nocturna e triste/ o sol ter-me-ia sido fatal”:

a verdade é que nunca teria conseguido escrever-te  
sob o peso da luz do dia  
a excessiva claridade amputar-me-ia todo o desejo  
cegar-me-ia  
tentaria cicatrizar as feridas reabertas pela noite  
sou frágil planta nocturna e triste  
o sol ter-me-ia sido fatal  
conduzir-me-ia ao entorpecimento da memória  
e eu quero lembrar-me de teu rosto enquanto puder  
(AL BERTO, 2017, p.387)

É uma constante da poética de Al Berto a escrita como espaço noturno. A flor-triste que serve de imagem para esta primeira carta é espécie de alegoria para a escrita de Al Berto. Paralela à lenda do amor não correspondido, a primeira carta fala sobre o fim do amor: “digo isso tudo mas já não te amo” (AL BERTO, 2017, p.388). A claridade, princípio de realidade, surge aniquiladora do desejo, como nos versos que abrem esta *Carta da Árvore-Triste*: “quando te levatares e abrires as janelas/ a luz espalhar-se-á por toda a casa/ cobrirá suavemente os objetos e o mobiliário/ devolvendo-lhes os seus pesos formas e volumes” (AL BERTO, 2017, p.385) e, mais adiante, “reparas então que tudo o que permanecera na penumbra do sono/ surge subitamente nítido e coberto de luz” (AL BERTO, 2017, p.385).

Aficionado por Caravaggio e pela fotografia, nestas cartas – e na escrita de Al Berto – a luz será tanto o princípio caravaggiano de revelação dos “pesos formas e volumes”, ou seja, da realidade, a qual revela momentos decisivos da existência interior. A concepção moderna da fotografia como momento decisivo pensado pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908-2004) comunica-se com a construção barroca caravaggiana do espaço pela luz. Na escrita de Al Berto, no entanto, não a luz é antes destruidora da memória, sendo a noite e a escuridão o seu lugar:

escrevo-te enquanto não amanhece  
 a morte desperta em mim uma planta carnívora  
 o mundo parece despedaçar-se pelos desertos do meu delírio  
 pântano de lodo entre a pele da noite e a manhã  
 espaço de penumbras e de incertezas  
 onde podemos perder tudo e nada desejarmos ainda  
 por isso aproveito o pouco tempo que me sobeja da noite  
 este vácuo lento este visco de espelhos  
 espessa escuridão agarrada à memória debaixo da pele  
 começa a asfixia o perigo de ter amado  
 no mais profundo segredo das noites devorávamo-nos  
 e um barco tremeluzia pelas cortinas do quarto  
 como um presságio  
 os objetos e a roupa atirada por cima das cadeiras  
 revelavam-me a pouco e pouco a desolação em que tenho vivido  
 (AL BERTO, 2017, p.386)

A despedida da mulher anuncia que estará “longe/ no cimo lúcido de meu próprio corpo contemplando/ o fulgurante sangue dos astros/ muito longe/ no segredo desse lugar único/ em que a escuridão da noite parece eterna claridade” (AL BERTO, 2017, p.393). Reverberando a *lápide* que abre essas cartas, há uma travessia da escuridão para a claridade que se faz só, uma heterotopia a que se atinge.

A carta ao pai é intitulada de “Carta da região mais fértil” e abre com excerto do capítulo X da *Voyage* de Pyrard de Laval, “Viagem do autor ao Ceilão e descrição della”, onde se lê: “É a região mais fértil em frutas que há no mundo, as quais são muito boas e excelentes”. Contrariamente à viagem de Laval, a terra mais fértil não está nas Índias, e sim em Portugal:

no fundo teria sido melhor para mim ter ficado aí  
 onde o tempo parece não avançar e a terra é fértil  
 provavelmente hoje seria um desses pastores que meditam  
 sobre as fases da lua mesmo antes delas se iniciarem  
 é possível que hoje fosse um operário exemplar  
 trabalharia sem sequer me pôr a questão de que há outro mundo  
 por descobrir para lá do incessante roncar surdo das máquinas  
 (AL BERTO, 2017, p.396)

Se na carta a mulher “os dias tornaram-se vertiginosos quando mudámos para a cidade” (AL BERTO, 2017, p.390), o “aí” do pai é onde o tempo não avança. Em contraposição ao mar, a

terra apresenta o modelo pastoril, arcaico, de suspensão do tempo e o operário industrial, moderno, acrítico, ambos modelos rejeitados. Nem a paixão e nem a crítica da modernidade estão presentes neste tempo circular ou retilíneo, inesgotáveis. Acaba-se por rejeitar e abandonar tudo o que caracteriza a vida do indivíduo que escreve a carta de despedida: “vou largar tudo/ a mulher o trabalho a cidade onde vivo a casa de que não gosto” (AL BERTO, 2017, p.399). Abre-se então a possibilidade de viver uma vida diversa, aproxima-o de outra figura masculina, a figura do aventureiro:

noutros tempos é possível que tivesse vivido como aventureiro  
 como esses homens tristes tismados pelo mar  
 viajavam  
 levando mercadorias e mensagens iam de porto em porto  
 enriquecendo fornicando rezando e largando enteados e sífilis  
 (AL BERTO, 2017, p.401)

A imagem sintética do passado marítimo de Portugal revela uma herança literária que dialoga não apenas com as histórias de naufrágio, mas com as muitas imagens de marinheiro de Fernand Pessoa. O poeta de *Opiário* em sua visão do Ocidente e do Oriente, situa-se do lado decadente da História portuguesa: “Pertença a um género de portugueses/ Que depois de estar a Índia descoberta/ Ficaram sem trabalho. A morte é certa. / Tenho pensado nisto muitas vezes.” Al Berto ecoa estas linhas de Fernando Pessoa nos seguintes versos na sua primeira das *Três Cartas da Memória da Índia*: “se telefonarem do emprego diz/ que fui ver se ainda existem Índias por descobrir”. Na entrada de 18/1/1985 dos *Diários*, ano em que completava a escrita de *Três Cartas da Memória das Índias*, lê-se:

uma das maneiras possíveis de compreender este país é reler Pessoa. Atentamente. Devotamente. Todos os dias. Alguma luz se fará, por entre a teia magnífica de heterónimos. Por vezes, penso que este país é o heterónimo dum outro país que sobreviveu ao seu próprio criador. Assim, já não possuindo o motor que o faz pensar, criar, imaginar, mover-se, acabou por se afundar no orgulho do seu próprio estercor.  
 (AL BERTO, 2012, p.226)

As entradas nos *Diários*, como a nota acima, com frequência registram o desgosto com Portugal, com a situação da cultura portuguesa, sobretudo com a literatura que se faz àquela altura. Al Berto critica a ligeireza entre os literatos, a falta de criatividade e crítica; trata por “parvonície” grande parte do que se publica nesta época. Algumas páginas a frente da nota sobre Pessoa, registra: “não sou político, sendo-o, no entanto, mais profundamente que a maioria das pessoas que me rodeiam” (AL BERTO, 2012, p.229). A escolha de Pessoa como intérprete da nação frente ao descontentamento que expressa Al Berto com os de sua geração é significativo das suas concepções sobre escrita, História e política.

Pessoa publica *Opiário* em 1915 no primeiro de dois números da seminal revista modernista portuguesa ORPHEU. A geração de ORPHEU, da qual faz parte Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, a quem está dedicado “Opiário”, surge das incertezas sobre os rumos da então recém proclamada República de Portugal, em 1910. Décadas antes, em 1890, o *Ultimatum* inglês impôs a retirada de Portugal da parcela Meridional da África, entregando os territórios compreendidos entre Angola e Moçambique, sendo este um dos motivos para o declínio da monarquia. As incertezas políticas e econômicas levaram ao sentimento generalizado de anseio por mudança na sociedade portuguesa. Ulteriormente, a solução portuguesa para os conflitos de começo do século XX resulta na ditadura do Estado Novo, que perduraria por décadas no poder, até a sua derrubada nos anos 1970. ORPHEU fez parte das respostas estéticas modernistas às incertezas da sociedade portuguesa do começo do século. Ainda em ORPHEU publica o poema “Ode Marítima”, assinado por Álvaro de Campos. Em 1917, já encerradas as atividades em torno da revista ORPHEU, Pessoa publica o texto “Ultimatum” na revista “Portugal Futurista”, colocando-se em consonância com as vanguardas europeias.

É com o imaginário marítimo presente nesses poemas que entrará em diálogo o “ciclo marítimo” de Al Berto. Em *Ode Marítima*, a suspensão da figura heroica camoniana dá lugar à emergência de outra forma de subjetividade masculina, homoerótica, com direcionamento libidinal para a figura do pirata inglês como paradigma. Operando a partir deste deslocamento da figura masculina e do desejo, o texto de Fernando Pessoa produz uma releitura da história de Portugal em que o desejo homoerótico está no cerne da construção da nação. Parte fundamental do projeto de modernização da sociedade portuguesa defendido pelos intelectuais em torno da revista ORPHEU compreendia o exercício da expressão homoerótica do desejo, o que havia encontrado expressão com a moderna poesia na França, Inglaterra e na vizinha Espanha de Federico García Lorca e Luis Cernuda. A vertente homoerótica da poesia de Pessoa é apontada pela crítica desde o seu primeiro comentador, João Gaspar Simões, e ainda por Jorge de Sena, Eduardo Lourenço e mais recentemente por Richard Zenith, José Carlos Barcellos, Horácio Costa, Mario Cesar Lugarinho, Fernando Arenas, Susan Quinlan, Emerson Inácio, para ficar em alguns. O que a crítica vem sistematizando como um ponto de vista determinante para a poética de Fernando Pessoa, o homoerotismo, não escapou a Al Berto, que o elege como intérprete de Portugal. Também Al Berto adota esta posição homoerótica frente a escrita, a história e a política

A terceira e última carta, a carta ao amigo, é a *Carta da Flor do Sol*, que “é o contrário da árvore triste. É a mais excelente flor, lança melhor cheiro que todas as outras; e da qual

fazem ordinariamente uso o rei e a rainha” (AL BERTO, 2017, p.404). A carta ao amigo é anunciada nas duas cartas precedentes. À mulher, diz: “achas que deveria explicar esta amizade? / não posso não tenho coragem/ ou talvez seja unicamente por pudor” (AL BERTO, 2017, p.393); e ao pai: “mas é certo que arranjei outras compensações/ a amizade segura de um amigo/ talvez seja melhor não revelar grande coisa sobre este assunto/ poderia chocar o pai por demasiado íntimo e delicado/ duvido mesmo que conseguisse entender a amizade como eu a entendo” (AL BERTO, 2017, p.398). É somente na carta ao amigo que se sabe o que ocorreu:

sabes  
 por vezes queria beijar-te  
 sei que consentirias  
 mas se nos tivéssemos dado um ao outro ter-nos-íamos separado  
 porque os beijos apagam o desejo quando consentidos  
 foi melhor sabermos quanto nos queríamos  
 sem ousarmos sequer tocar nossos corpos  
 hoje tenho pena  
 parto com esta ferida  
 tenho pena de não ter percorrido o teu corpo  
 como percorro os mapas com os dedos teria viajado em ti  
 do pescoço às mãos da boca ao sexo  
 tenho pena de nunca ter murmurado teu nome no escuro  
 acordado  
 perto de ti as noites teriam sido de ouro  
 e as mãos teriam guardado o sabor de teu corpo  
 (AL BERTO, 2017, p.410)

Alguns versos acima, lemos na carta à mulher: “pergunto-me se a memória não será um espaço arquitectado/ para abrigar os mais terríveis remorsos e o futuro” (AL BERTO, 2017, p.389). O trecho em que fica explícito o desejo de contato carnal e a o seu remorso parece cumprir com esse espaço da arquitetura da memória. Parte-se “porque eu moro neste país líquido por engano” e “porque só longe daqui acharás o que te falta da tua identidade/ só longe/ daqui conhecerás o sangue e talvez a felicidade/ inundando um breve instante a noite de/ nossos desastres/ só longe daqui/ terás a consciência da quotidiana morte de Deus (AL BERTO, 2017, p.406). Parte-se em busca da própria identidade, para corrigir um engano. Os versos finais do poema:

eu  
 pobre de mim  
 navegador da noite próxima da morte  
 vou acendendo no sangue os sonhos dum povo que não sonha  
 eu  
 arquipélago de cinzas do oceano do nada  
 vou de veias inchadas e penso que talvez não valha a pena  
 mas vou  
 porque preciso encontrar o lugar certo para o nosso amor  
 queres vir comigo?  
 AL BERTO, 2017, p.414)

A impossibilidade em dizer o que se quer dito aparecera na carta à mulher “desculpa/ o que queria te dizer talvez não fosse isso” (AL BERTO, 2017, p.389) e na carta ao pai “tem de me desculpar essa última carta/ de resto pouco disse do que inicialmente lhe queria dizer (AL BERTO, 2017, p.402)”. Ao amigo diz “hesito em deixar-te escrito mais que um simples adeus [...] destruo cartas papéis manuscritos outros sinais/ destruo as imagens que me chamam e me querer reter aqui” (AL BERTO, 2017, p.411).

O interdito do corpo, aquele que impediu de tocar o amado, resulta em interdito da linguagem. Aquele que foge a todos os lugares, que anuncia onde não estará e de onde não falará: “mas eu estarei irremediavelmente longe” (AL BERTO, 2017, p.386), “eu estarei longe/ nas costas dalguma Etiópia/ onde quantidades de lumes se avistam/ longe/ no cimo lúcido de meu próprio corpo contemplando/ o fulgurante sangue dos astros/ muito longe/ no segredo desse lugar único/ em que a escuridão da noite parece eterna claridade” (AL BERTO, 2017, p.393); “quando o pai receber o postal dum determinado lugar/ é sinal de que já neste lugar não estarei”.

Os lugares de que foge, a casa, o mulher, o emprego, o pai, o país, todos esses lugares a que se foge tem por finalidade “encontrar o lugar certo para o nosso amor”. O corpo e a nação como lugares de identidade são corroídos em busca da expressão justa de um amor sem lugar.

### 3. Conclusão: homoerotismo em língua portuguesa

Não é demais assinalar a função que pode assumir o discurso religioso, ou a sua negação, na escrita de poesia. Particularmente, não se deve subestimar o peso da cultura católica no Brasil e em Portugal quando discutimos os trabalhos de dois poetas homossexuais. Em especial, tanto Roberto Piva quanto Al Berto foram abertamente anticlericais. Assim, ambos os poetas dialogam com a linhagem de escritores malditos, a começar por Marquês de Sade, que Foucault<sup>27</sup> afirma ter sido responsável por inaugura a literatura tal como a conhecemos hoje. Segundo o filósofo francês, a literatura como a conhecemos teria começado com a morte de Deus nos escritos de Marquês de Sade. Este postulado se desdobra em direções várias na escrita de Al Berto e Roberto Piva, fundamentando as suas concepções de vida e morte, de tempo e de escrita.

---

<sup>27</sup> “Linguagem e Literatura”. IN: MACHADO, R. *Foucault, a Literatura e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Não esteve no escopo deste trabalho a discussão sobre o catolicismo em relação à homossexualidade. É possível dizer que esta relação se caracteriza, na maior parte das vezes, pela aberta condenação e indiscriminada perseguição dos tidos como sexualmente desviantes por parte da instituição católica e de suas doutrinas. Nos anos 1980 o pesquisador John Boswell comprovou em seu seminal *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality* (BOSWELL, 1980) que o debate sobre a natureza e aceitação da homossexualidade dentro da Igreja Católica não formou sempre um consenso entre os seus representantes. Ao contrário, o debate sobre a natureza da homossexualidade teria se desenvolvido ao longo dos séculos, sempre sensível às proclividades que assumia cada época em relação a maior ou menor aceitação das diferenças.

No mesmo decênio dos anos 1980, o antropólogo baiano Luis Mott investigou os relatos de sodomia durante o período colonial no Brasil e a instituição da Inquisição para o mesmo período, revelando relações muito mais complexas entre Igreja Católica e a “sodomia” do que poderia se supor<sup>28</sup>. Na década seguinte, iniciativas como a publicação *Queer Iberia* (BLACKMORE; HUTCHESON, 1999) seguiram investigando as relações entre poder, sexualidade e gênero para nas formações históricas das sociedades ibéricas. Nas duas últimas décadas, a ascensão de estudos antropológico, históricos e de crítica literária que privilegiam a análise da sexualidade e gênero como vetores de análise do poder vem explorando sistematicamente as relações interseccionais que há entre sexo, poder e religião.

Em que pese as enormes diferenças entre o Brasil e Portugal do ponto de vista da religião, é possível afirmar a existência de uma cultura católica comum definidora de hábitos e práticas sociais compartilhada entre os dois países do ponto de vista da formação suas formações históricas. No contexto do recorte temporal deste estudo, é importante ressaltar que houve apoio por parte da Igreja Católica aos regimes ditatoriais de Salazar e Franco em Portugal e Espanha, e posteriormente aos regimes ditatoriais que se instauraram na América Latina na segunda metade do século XX. Este apoio formou parte da retórica anticomunista no bojo da clivagem ideológica da Guerra Fria. Decorre disto também que parte fundamental da resistência aos regimes ditatoriais, seja na Península Ibérica ou na América Latina, tenham assumido o discurso anticlerical.

A adoção de uma postura abertamente homossexual por parte de Roberto Piva e Al Berto assume o discurso da resistência anticlerical em sua vertente filosófica mais radical: endossam a “morte de Deus” nietzschiana. Talvez nisto se diferenciasssem das posturas anticlericais de

---

<sup>28</sup> MOTT, Luiz Roberto de Barros. *Sexo Proibido: Virgens, Gays e Escravos nas garras da Inquisição*. Campinas: Papirus, 1989.



viés marxista endossada pelas organizações de esquerda dos dois lados do Atlântico. Roberto Piva e Al Berto, ao assumirem abertamente a homossexualidade como postura ética e estética, matam Deus em favor do aqui e do agora, do corpo e da vida presentes. Essa postura dos poetas os diferencia das posturas anticlericais de esquerda que insistiam em postergar as urgentes questões de cidadania sexual para depois de uma hipotética e redentora revolução, que na maioria das vezes repetia a escatologia cristã sob o manto da linguagem da dialética revolucionária. Ao colocar o corpo e a vida no centro de suas poéticas, os dois poetas de língua portuguesa denunciam esta postura sacrificial do aqui e agora, do corpo e da vida, em favor de vagas ideologias salvacionistas, sejam católicas ou de esquerda, ambas de alto teor tautológico.

No livro *Piazzas*, publicado em 1964, mesmo ano do golpe militar no Brasil, Roberto Piva escreve em seu posfácio uma epígrafe de Nietzsche e desenvolve a seguinte reflexão:

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 possibilidade 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 explicar minha revolta & ajudar muitos a superar esta Tristeza Bíblica de todos nós, absortos num Paraíso Desumanizado, reprimido aqui & agora.

[...] O que eu & meus amigos pretendemos é o divórcio absoluto da nova geração dos valores destes neomedievalistas. E a libertação de si mesmos do Super-Ego da Sociedade. Isto é o que nos separa das filosofias autoritárias tais como elas aparecem nas têmperas conservadoras & militaristas. Fazemos uma afirmação de que os atos individuais de violência são sempre preferidos à violência coletiva do Estado. Por isso, em contraposição às passeatas da Família com Deus pela Castidade, & a toda manifestação deste fã-clube-de-Deus, nós oporemos a Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremas variações levando em conta a solução do Marquês de Sade para quem a Justiça é a Santidade de Todas as Paixões. Sob o império ardente de vida do Princípio do Prazer, o homem, tal como na Grécia dionisiaca, deixará de ser artista para ser Obra de Arte. (PIVA, 2005. pp.128-29)

Al Berto, em entrevista cedida por ocasião do lançamento de *Lunário*, comenta sobre moral, religião, sexo, escrita e morte:

**Entrevistador: Mas há perigos. Perigos graves, penso eu. Perigos de morrer. A mim, pessoalmente, desagrada-me a ideia de morrer já...**

Al Berto: – Claro que tudo isto é perigoso. Mas as pessoas aproveitam-se disso para serem pérfidas. A questão da SIDA, por exemplo, quando se procura moralizar a questão. Para quê moralizar o problema – só porque é uma epidemia incurável com origem no sexo?

**Mas não há um problema moral na SIDA?**

– É capaz de haver. Quem apanhar SIDA está estragado, claro. E de hepatite, de cancro, de atropelamento? Ninguém está a tirar o peso ao problema. Mas não moralizem. Não criem novos leprosos. Em vez de se avisar as pessoas, começaram a condenar grupos particulares, com o desejo de regressar aos bons costumes... As

campanhas são mal feitas, quase terríveis. Espero que, se isso me acontecer alguma vez, eu tenha a coragem de desaparecer definitivamente. Como a Marilyn...

**Bom, mas a propósito do Lunário, se quisermos, não podemos pôr de parte o facto de existir uma moral do sexo.**

– Claro que há uma moral do sexo. Ou volta a haver. O facto de as pessoas terem a possibilidade de escolherem um parceiro sexual implica uma moral? Agora, mantém-se com um apenas, e têm medo, mesmo assim... Que andámos a fazer durante anos? Eu trabalhei bem para isso (risos). Nunca fiz militância sexual, e acho isso deplorável, andar a defender causas sexuais. Não tem sentido nenhum, porque, por mim, nunca percebi bem as distinções todas que se fazem. Sou um homossexual que se sente mais homossexual que alguns heterossexuais a sentirem-se heterossexuais... Mas isso não tem sentido nenhum...

**O que é que tem sentido?**

– Não quero dizer isso... Quero é dizer que isso, sozinho, não tem sentido nenhum. Há outras coisas.

**Claro que há. Há o medo das coisas. Que importância tem o medo?**

– Não se pode viver sem medo. Há duas formas de conceber isso: o medo que nos faz estar de pé atrás, e o medo interior, que tem a ver com a escrita. Tenho medo de escrever. Cada vez mais, aliás. O acto de escrita passa por uma coisa assim, desse tipo, medo. Uma pergunta que aparece sempre: «o que é que lá vais pôr, na folha?»

**Isso tem a ver com o lado religioso da escrita?**

– Eu acho que isso está ligado com a descida aos infernos. Fui educado num colégio católico e acreditei nisso tudo durante muito tempo. De repente, por motivos vários, ou apenas um, não sei... passou a ser tudo falso. Perde-se Deus e é como se fosse o princípio do fim. Abre-se um buraco muito grande, tudo o que estava programado deixa de existir, de ter sentido. Tudo é posto em causa. O que é que se pode fazer a seguir para encontrar Deus? Descer aos infernos. Fazer o percurso ao contrário.<sup>29</sup>

Para Roberto Piva e Al Berto a sexualidade não representa uma questão em si mesma, mas um feixe de relações que se abre multidirecionalmente. Piva busca “Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremas variações”; Al Berto diz que “isso, sozinho, não tem sentido nenhum. Há outras coisas”. Ambos compartilham a noção de que a sexualidade é uma esfera de atividade humana não isolada, que se comunica com outras dimensões do ser e da linguagem. Al Berto afirma que as categorias “homossexual” e “heterossexual” tomadas de forma isolada não comunicam nada porque não tem sentido próprio, contingente.

Al Berto diz que “se sente mais homossexual que alguns heterossexuais a sentirem-se heterossexuais”. Circunscreve a questão a “sentir-se”, a subjetividade, e não como algo contingente. Roberto Piva igualmente recusa aceitar a categoria “homossexual” como definidor de sua existência e escrita. Essa recusa em identificar-se com a categoria “homossexual” em nada se opõe a postura ética e estética em assumir abertamente a homossexualidade como posição de vida e escrita. A exigência de assumir a sexualidade como ponto de inflexão de suas escritas poéticas se encontra com o tema da “morte de Deus” no ponto em que ambas as posturas

---

<sup>29</sup> Al Berto: a entrevista à Ler em 1989. O Funcionário Canado, 2009. Disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>. Acesso em 7 de janeiro e 2023.

são desestabilizadoras de noções gerais tidas como estáveis. Por exemplo, a noção de que a sexualidade humana assume uma direção unívoca e natural. A ausência da autoridade divina, posto que inexistente, obriga a reflexão sobre a vida e sobre o seu sentido, nos dizeres de Al Berto, na “descida aos infernos consigo mesmo”. As escritas poéticas de Roberto Piva e Al Berto podem ser lidas como a busca da expressão escrita do aqui e agora fundado necessariamente no corpo e em seus sentidos.

Nesta temática da morte de Deus e da descida aos infernos os dois poetas dialogam com Rimbaud, Genét, Sade e Dante. No entanto, a leitura filosófica que Roberto Piva e Al Berto fazem sobre o tema não é ascética, e sim erótica, marcada pelas suas singularidades do desejo e do amor. Esta postura que assume os dois poetas em suas sociedades marcadas profundamente pelo catolicismo aproxima os dois da queda encarada em sua dimensão simbólica. Tanto para Al Berto quanto para Roberto Piva a descida aos infernos assume os contornos da poética rimbaudiana.

Ainda no campo das referências literárias, cabe lembrar que Piva foi leitor contumaz de Murilo Mendes, com quem aprende parte de suas concepções sobre linguagem poética e poesia. É recorrente que a crítica literária aponte a convivência das concepções católicas e surrealistas na poesia de Murilo Mendes algo incomum para o panorama das artes em seu tempo. Al Berto pode contar com antecessores como o poeta surrealista e homossexual Mário Cesariny, a quem refere em seus poemas e com quem conversou e leu poemas juntos. Piva surpreendentemente contava com pouquíssimos antecessores literários brasileiros, vivos ou não, em sua verve iconoclasta, anárquica e homossexual. Como vimos no capítulo dedicado ao poeta, Piva relê o cânone modernista brasileiro adotando o ponto de vista homoerótico, criando e expandindo a sua própria genealogia. Al Berto tampouco contava muitos antecessores em Portugal para a sua poética.

O ponto de partida comum na retórica e atitude inspirada nos escritores *beat* não é o único ponto em comum entre Roberto Piva e Al Berto. A postura *beat* possibilitou aos dois poetas uma escrita literária que abordasse a temática homoerótica, até então algo alheia às séries literárias em língua portuguesa, mas que tinham circulação contemporânea em outras línguas, sobretudo o inglês, na época em que lançaram os seus primeiros escritos.

Os temas permanentes dessas duas poéticas que correm em paralelo foram-se decantando em suas recorrências: a viagem, a noite, a cidade, o sexo e o amor. A morte de deus como recorrência, se não temática, ontológica, levo-os a experiência vertiginosa com a linguagem, a radical liberdade do ser. A descida aos infernos e a queda não se deu em relação

ao paraíso pedido, mas como descida ao próprio corpo através de seus sentidos e desejos. Não seria possível experiência tão profunda do amor e do sexo não fosse a clara noção compartilhada pelos dois poetas de que definir-se a partir de uma retórica puramente sexual os levaria a vilificar as suas experiências humanas mais profundas e a sua elaboração em linguagem. Se Deus está morto, há de se redimensionar todas as questões sobre a vida e seu sentido, como disse Al Berto. A ausência de Deus é o que permite para estes dois escritores a sua experiência profunda com a linguagem, com o sentido, e as suas experiências com a própria escrita, exercício de redimensionar as questões todas sobre a vida.

A postura de rejeição do discurso político que então se afirmava sobre a homossexualidade nos anos imediatos após a eclosão dos movimentos por liberdade homossexual está profundamente ligada nos dois escritores a defesa de sua liberdade criativa e existencial. Os dois poetas, ainda que de idades diferentes, se encontram no contexto geracional das lutas antiautoritárias e no desenvolvimento de uma contracultura internacional. Como precedente de uma possível poética homoerótica em língua portuguesa, ambos encontram em Fernando Pessoa um ponto de inflexão no modernismo de língua portuguesa. Este precedente encontrado sobretudo nos escritos do heterônimo de Álvaro de Campos serão enriquecidos com a leitura homoerótica de outros precedentes modernistas em língua portuguesa. Roberto Piva lê o poeta Mário da Andrade a contrapelo, revelando a sua porção homoerótica. Al Berto dialoga com a geração de poetas anterior a sua na figura do poeta Mario Cesariny, explorando a sua poética surreal em sua porção erótica.

Os dois poetas em diálogo com uma tradição comum que remonta a Fernando Pessoa resgatam o veio da poesia homoerótica na modernidade, enriquecendo este veio com as suas particulares leituras homoerótica do cânone literário e contribuindo com seus escritos para alargar esta tradição homoerótica em língua portuguesa.

## Bibliografia

- ÁLVAREZ, Enrique. *Dentro/Fuera: El Espacio Homosexual Masculino En La Poesia Española La Del Siglo XX*. Barcelona: Biblioteca Nueva, 2010.
- AL BERTO. *Entrevista a Francisco José Viegas* (para a Ler n. 5 – Inverno de 1989). Disponível em <http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>. Acesso em 12 set. de 2020
- AL BERTO. *Projectos 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [1972].
- AL BERTO. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999
- AL BERTO. *O último coração do sonho*. REIS-SÁ, Jorge (org). 2a ed. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2006 [2000]
- AL BERTO. *Diários*. ANGHEL, Golgona (org.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- AL BERTO. *Entrevista à RTP (rede televisiva)*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=eywxQ80EdfA>. Acesso em 12 de set. de 2020.
- AL BERTO. *O Medo*. 5ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- ANGHEL, Golgona. *A metafísica do medo: leituras da obra de Al Berto*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2009.
- ARENAS, Fernando e Susan Canty (org.) QUINLAN. *Lusosex: Gender And Sexuality In The Portuguese-Speaking World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê, 2008.
- AZEVEDO, Aluizio. *O Cortiço*. São Paulo: Ateliê, 2012.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e Homoerotismo em Questão*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2006.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York; Londres: Routledge, 2006.
- CHAMOLEAU, Brice. *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988). Una interpretación de las subjetividades gays ante el Estado español*. Madri: Ediciones Akal, 2017.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- COSTA, Horácio. *Retratos do Brasil Homossexual. Fronteiras, Subjetividades e Desejos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.
- DELEUZE, Gilles e Felix GUATARRI. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FREITAS, Manuel de. *A noite dos espelhos – modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*. Lisboa: Frenesi, 1999.
- FREITAS, Manuel de. *Me, Myself and I – autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Œuvres, Tome II*. Paris: Gallimard, 2015.
- . *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michele. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz & Terra, 2014.
- FOUCAULT, Michele. *Sécurité, territoire, population*. Paris : Gallimard/ Seuil, 2004
- GIDE, André. *Si le grain ne meurt*. Paris: Folio, 1972.
- GREEN, James Naylor. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no brasil do século XX*. São Paulo: UNESP, 2000.
- GUIMARAES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À Procura Do Vento Num Jardim D'Agosto*. Belo Horizonte, 2005.

- HUNGRIA, Camila. D'ELIA, Renata. *Os dentes da memória*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da "literatura viva" na poesia de Al Berto*. Manaus: UEA Edições, 2013.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. *Uma herança invisível: algumas notas para uma possível aproximação entre José Régio e Al Berto*. Colóquio-Letras, n. 173, Lisboa, set./abr. de 2010, p. 20-36.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIMA, Sergio. *Aventura Surrealista, A: Cronologia do Surrealismo: Tomo 2, Primeira Parte*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- LUGARINHO, Mário César. *Al Berto: poesia e experiência*. Colóquio-Letras, n. 173, Lisboa, set./abr. de 2010, p. 11-9.
- LUGARINHO, Mário César. *Homocultura e literatura: de volta ao "luso princípio queer"*. In: LOPES, Denílson (et al.). (Orgs.). *Imagem & diversidade sexual – estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa edições, 2004, p. 234-9.
- LUGARINHO, Mário César. *Al Berto: corpo & nação*. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton. (orgs.). *Corpo & Imagem*. São Paulo, 2002, p. 171-90.
- LUGARINHO, Mário César. *Dizer o homoerotismo: Al Berto, poeta queer*. In: DUARTE, Lélia P.; OLIVEIRA, Paulo M.; OLIVEIRA, Silvana M. P. (orgs.). *Encontros Prodigiosos, Anais do XVII EPUBLP*. Belo Horizonte: UFMG/PUC, 2001, v. II, p. 852-63.
- LUGARINHO, Mário César. *Ecos do beatnik em Portugal: Al Berto*. In: LIMA, Tereza Marques de Oliveira; MONTEIRO, Conceição. (orgs.). *Representações culturais do outro nas Literaturas de Língua Inglesa*. Niterói, 2001, p. 113-20.
- LUGARINHO, Mário César. *A poesia portuguesa pós-25 de abril: dos centros às margens*. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evandro (orgs.). *Poesia hoje*. 1a ed. Niterói, 1998, p. 113-27.
- MATTOS, Ricardo Mendes. *Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos e delírios místicos*. Tese de doutorado em Psicologia Social na Universidade de São Paulo, 2015.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. São Paulo: Zahar, 1968.
- MARTELO, Rosa Maria. "Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)." *Cadernos de Literatura Comparada* 2001: 43–58.
- MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil do XIX*. São Paulo: Annablume, 2013.
- PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- . *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994 [1993].
- . *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- . *Os Filhos do Barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PERALTA, Jorge Luis. *Paisaje de varones: genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Barcelona: Icaria editorial, 2017.
- PIMENTEL, Gláucia. *Ataques e Utopias: Espaço e Corpo na Obra de Roberto Piva*. Doutorado em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008.
- . *Mala na mão & asas pretas*. São Paulo: Globo, 2006.
- . *Um estrangeiro na legião*. São Paulo: Globo, 2005.
- PITTA, Eduardo. *Fractura – a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Ateliê, 2020.
- PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*. São Paulo: N-1, 2018.
- REICH, Wilhelm. *Psicologia de Massas do Fascismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- SABINE, Mark. *Cânone literário, identidade expressão queer em Salsugem de Al Berto*. Colóquio-Letras, n. 173, Lisboa, set./abr. de 2010, p. 47-63.

- SABINE, Mark. *Um olhar consumidor: o antropofagismo luso-queer nos "Truques de ilusionismo"*, de Al Berto. In: \_\_\_\_\_. LOPES, Denílson (et al.). (Orgs.). *Imagem & diversidade sexual – estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa edições, 2004, p. 240-5.
- SASAKI, Leonardo de Barros. *"o temor perene das mãos": Al Berto e a escritura do medo*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2008 .
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet, Updated with a New Preface* . Oakland: University of California Press, 2007.
- SEVILLA, Ibríela Bianca Berlanda. *Imagens da subjetividade nos arquivos de Roberto Piva*. Doutorado em Literatura na Universidade Estadual de Santa Catarina, 2015.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal – maio de poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.
- VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. *Ciclone de si: a leitura e a escrita da poesia de Roberto Piva*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society. The regulation of sexuality since 1800*. New York: Routledge, 2014.
- WHITMAN, Walt. *Walt Whitman: Poetry and Prose* . New York: Library of America, 1982.
- WILDE, Oscar. *De Profundis and Other Prison Writings*. Londres: Penguin Classics, 2013.

## ANEXOS

### Ode a Fernando Pessoa

O rádio toca Stravinsky para homens surdos e eu recomponho na minha imaginação  
a tua vida triste passada em Lisboa.  
Ó Mestre da plenitude da Vida cavalgada em Emoções,  
Eu e meus amigos te saudamos!  
Onde estarás sentindo agora?  
Eu te chamo do meio da multidão com minha voz arrebatada,  
A ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou  
saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso.  
Quero oferecer-te o palpitar dos meus dias e noites,  
A ti, que escutaste tudo quanto se passou no universo,  
Grande Aventureiro do Desconhecido, o canto que me ensinaste foi de libertação.  
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 fito 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?

Vamos, o subúrbio da cidade espera nossa aventura,  
 As meninas já abandonaram o sono das famílias,  
 Adolescentes iletrados nos esperam nos parques.  
 Vamos com o vento nas folhagens, pelos planetas, cavalgando vaga-lumes cegos  
 até o Infinito.

Nós, tenebrosos vagabundos de São Paulo, te ofertamos em turíbulo para uma  
 bacanal em espuma e fúria.

Quero violar todas as superfícies e todos os homens da superfície,  
 Vamos viver para além da burguesia triste que domina meu país alegremente  
 Antropófago.

Todos os desconhecidos se aproximam de nós.

Ah, vamos girar juntos pela cidade, não importa o que façás ou quem sejas, eu te  
 abraço, vamos!

Alimentar o resto da vida com uma hora de loucura, mandar à merda todos os  
 deveres, chutar os padres quando passarmos por eles nas ruas, amar os  
 pederastas pelo simples prazer de traí-los depois,  
 Amar livremente mulheres, adolescentes, desobedecer integralmente uma ordem  
 por cumprir, numa orgia insaciável e insaciada de todos os propósitos-  
 Sombra.

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!

Fernando, vamos ler Kierkegaard e Nietzsche no Jardim Trianon pela manhã,  
 enquanto as crianças brincam na gangorra ao lado.

Vamos percorrer as vielas do centro aos domingos quando toda a gente decente  
 dorme, e só adolescentes bêbados e putas encontram-se na noite.

Tu, todas as crianças vivazes e sonolentas,

Carícia obscena que o rapazito de olheiras fez ao companheiro de classe e o  
 professor não vê;

Tu, o Ampliado, latitude-longitude, Portugal África Brasil Angola Lisboa São  
 Paulo e o resto do mundo,

Abraçado com Sá-Carneiro pela Rua do Ouro acima, de mãos dadas com Mário  
 de Andrade no Largo do Arouche.

Tu, o rumor dos planaltos, tumulto do tráfego na hora do *rush*, repique dos  
 sinos de São Bento, hora tristonha do entardecer visto do Viaduto do Chá,

Digo em sussurro teus poemas ao ouvido do Brasil, adolescente moreno empinando  
 papagaios na América

Vamos ver a luz da Aurora chispando nas janelas dos edifícios, escorrendo pelas  
 águas do Amazonas, batendo em chapa na caatinga nordestina, debruçando  
 no Corcovado,



Ouçamos a bossa-nova deitados na palma da mão do Cristo e a batucada vinda  
 diretamente do coração do morro.  
 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 gíngando nos trilhos da Avenida,  
 assaltaremos o Fasano, iremos ver "as luzes do Cambuci pelas noites de crime"  
 onde está a menina-moça violada por nós num dia de Chuva e Tédio,  
 Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo do Mário de Andrade  
 (ai de nós se ele desperta!),  
 Mas vamos respirar a Noite do alto da Serra do Mar: quero ver as estrelas refletidas  
 em teus olhos.  
 Sobre as crianças que dormem, tuas palavras dormem; eu deles me aproximo e  
 dou-lhes um beijo familiar na face direita.  
 Teu canto para mim foi música de redenção,  
 Para tudo e todos a recíproca atração de Alma e Corpo  
 Doce intermediário entre nós e a minha maneira predileta de pecar.  
 Descartes tomando banho-maria, penso, logo minto, na cidade futura, industrial  
 e inútil.  
 Mundo, fruto amadurecido em meus braços arqueados de te embalar,  
 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;  
 Desconheço exame de consciência, nunca tive remorsos, sou como um lobo  
 dissonante nas lonjuras de Deus.  
 Os que me amam dançam nas sepulturas.  
 Da vidraça aberta olho as estrelas disseminadas no céu; onde estás, Mestre Fernando?  
 Foste levar a desobediência aos aplicados meninos do Jardim América?  
 Dás um lírio para quem fugir de casa?  
 Grande indisciplinador, é verdade?

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.  
 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 cavalgadas eloquentes da masturbação transferida!  
 Ó mocidade sufocada nas Igrejas, vamos ao ar puro das manhãs de setembro!

Ó maior parque industrial do Brasil, quando limparei minha bunda em ti?  
 Fornalha do meu Tédio transbordando até o Espasmo.  
 Horda de bugres galopando a minha raiva!  
 Sei que não há horizontes para a minha inquietação sem nexo,  
 Não me limitem, mercadores!  
 Quero estar livre no meio do Dilúvio!  
 Quero beber todos os delírios e todas as loucuras, mais profundamente que  
 qualquer Deus!  
 Põe-te daqui para fora, policiamento familiar da alma dos fortes: eu quero ser  
 como um raio para vós!  
 Violência sincopada de todos os *boxeurs*!  
 Brasileira do Chiado em dias de porre de absinto.  
 Arcabouço de todas as náuseas da vida levada em carícias de Infinito.  
 Tudo dói na tua alma, Nando, tudo te penetra, e eu sinto contigo o íntimo tédio  
 de tudo.  
 Realizarei todos os teus poemas, imaginando como eu seria feliz se pudesse estar  
 contigo e ser tua Sombra.

## Visão 1961

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo  
 invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma  
 flor de saliva  
 o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido  
 maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio  
 marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume  
 das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de  
 chuva  
 fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde  
 caftinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro  
 da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis  
 a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas  
 e lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas  
 tinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os ovários  
 dos manequins  
 minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria  
 plástica eriçando o pêlo através das ruas iluminadas e nos arrebaldes  
 de lábios apodrecidos  
 na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um  
 Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu  
 que renascem nas caminhadas  
 noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma desarticulando  
 aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos  
 visionários da Beleza  
 já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias  
 vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação

gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela  
 Noite  
 os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos  
 secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembléias  
 de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar  
 asilo na tua face?  
 no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos  
 em sua vida de Camomila nas vielas onde meninos dão o cu  
 e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas  
 engorduradas  
 a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas  
 sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha  
 verteram monstros inconcebíveis  
 ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com  
 transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos  
 das Catedrais sem Deus  
 imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e condolências  
 pendurando nos cabides de vento das maternidades um batalhão  
 de novos idiotas  
 os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando  
 em jejum de Vida as trombetas de fogo de Apocalipse  
 afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H árvore  
 branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos  
 até o século futuro  
 meus êxtases não admitindo mais o calor das mãos e o brilho  
 platônico dos postes da rua Aurora comichando nas omoplatas  
 irreais do meu Delírio  
 arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade por  
 quinze mil perdidas almas sem rosto destrinchando barrigas  
 adolescentes numa Apoteose de intestinos  
 porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos esperando  
 a sangria diurna de olhos fundos e neblina enrolada na voz  
 exaurida na distância  
 cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo  
 cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes  
 minhas tristezas quilometradas pela sensível persiana semi-aberta da  
 Pureza Estagnada e gargarejo de amêndoas emocionante nas palavras  
 cruzadas no olhar  
 as névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris  
 de Orfeu amortalhado despejavam um milhão de crianças atrás das  
 portas sofrendo  
 nos espelhos meninas desarticuladas pelos mitos recém-nascidos vagabundeavam  
 acompanhadas pelas pombas a serem fuziladas pelo veneno  
 da noite no coração seco do amor solar  
 meu pequeno Dostoiévski no último corrimão do ciclone de almofadas  
 furadas derrama sua cabeça e sua barba como um enxoval noturno  
 estende até o Mar  
 no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória  
 atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores  
 pulam no Caos

## Homenagem ao Marquês de Sade

O Marquês de Sade vai serpenteando menstruado por  
     máquinas & outras vísceras  
 imperador sobre-humano pedalando a Ursa maior no  
     tórax do Oceano  
 onde o crocodilo vira o pescoço & acorda a flor louca  
     cruzando a mente num suspiro  
 é aéreo o intestino acústico onde ele deita com o vasto  
     peixe da tristeza violentando os muros de sacarina  
 ele se ajoelha na laje cor do Tempo com o grito das  
     Minervas em seus olhos  
 o grande cu de fogo de artifício incha este espelho de  
     adolescentes com uma duna em cada mão  
 as feridas vegetais libertam os rochedos de carne  
     empilhadas na Catástrofe  
 um menino que passava comprimiu o dorso descabelado  
     da mãe uivando na janela  
 a fragata engraxada nos caminhos da sobrancelha  
     calcina  
 o chicote de ar do Marquês de Sade  
     no queixo das chaminés  
 falta ao mundo uma partitura ardente como o hímen  
     dos pesadelos  
 os edifícios crescem para que eu possa praticar amor  
     nos pavimentos  
 o Marquês de Sade pôs fogo nos ossos dos pianistas que  
     rachavam como batatas  
 ele avança com tesouras afiadas tomando as nuvens de  
     assalto  
 ele sopra um planador na direção de um corvo agonizante  
 ele me dilacera & me protege contra o surdo século de  
     quedas abstratas

## Piazzas I

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



peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas & calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o esperma do Universo!

Neste instante um helicóptero do Citibank se aproximava pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heróicas & assassinas.

O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo. Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração.

Por onde é preciso começar?

Pólen não sabia, mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua política cósmica sabia.

Hermafrodita morto no musgo mais alto. Suas baleias de ternura, suas tranças do mais puro ouro, suas sardas em torno do narizinho meio arrebitado & insolente.

Luizinho era uma sombra dentro do seu coração anarquista & rápido suas lágrimas quebraram o aço dos elevadores com seus guinchos de múmias eletrificadas ondas de reflexos polaróide em frente à Igreja da Consolação rostos picados nos escritórios & seus violinos enfadonhos, o amor começaria por uma perda?

A atmosfera cor de azeitona era um alívio para o coração metralhado pela dor construída ao crepúsculo doente em cargas elétricas & surdas feitas de veludo & espinhas de peixe um rodízio de aberrações crispou o rosto de Pólen que agora tomou um ônibus & percorreu São Paulo num suspiro rodando & rodando por aquela massa cinzenta do capitalismo periférico sem escapatória & suas grandes asas cobriam o Sol & seus escorpiões.

Enquanto isso os cinemas sofriam ataques contínuos de *office boys* armados com estilingues & bolinhas de gude & partilhavam da turbulência do Grande Terror com máscaras feitas de folhas de bananeiras & bermudas justíssimas onde se podiam ver magníficas coxas & lindos pés descalços com tornozelos rodeados com florzinhas amarelas & muitos traziam a palavra COMA-ME costurada na bermuda na altura do cu.

Naquela tarde todo mundo estava com vontade de nadar em sangue.

Anjos da verdade pensou Pólen em sua calma estranguladora de babuínos agora devem começar as quermesses com leitões coloridos purê de maçã & delicados tutus à mineira ostras de Cananéia apimentadas servidas com retumbantes batidas de Maracujá (a fruta da paixão) codorninhas recheadas com uvas passas & torresminhos com queijo ralado o verão bem poderia chegar com seu perfume de acarajé invadindo os colégios fazendo os adolescentes terem ereções & as garotas desmaiarem de desejo com seus pequeninos seios latejantes.

agora  
 um anjo pousou  
 em seu ombro  
 & Pólen adormeceu.

Quando acordou alguém tinha deixado em suas mãos o livro *As Américas e a civilização* de Darcy Ribeiro & ele desceu do ônibus para sentar na praça Buenos Aires & ler. Abriu na página 503 & leu:

“Os Guerreiros do Apocalipse.

Uma vez implantadas as bases do Estado militarista na América do Norte, uma série de acontecimentos comoveu a opinião pública, os governantes, os militares, conduzindo toda a classe dirigente do país a crises sucessivas de apavoramento e histeria”.

## Antínoo & Adriano

Esta é a zona batida pelos afogados  
 Está é a velocidade máxima de quem submerge  
 aqui as romãs romanas não crescerão mais  
 & duas águias de névoa orvalhando sandálias  
 adolescentes na grama de primavera escrevem  
 a palavra *remember*  
 o doce Antínoo com seu arco carregando  
 corações maduros na aljava na fenda-essência  
 da história  
 os semáforos do tempo acendem seu sinal  
 verde por cima de sua  
 longa cabeleira  
 este doce garoto  
 partiu o coração do imperador  
 o Império adorando um deus adolescente afogado no Nilo  
 sem esperar a Manhã egípcia chegar  
 Adriano chorou o resto de sua  
 vida na *villa* ao sul de Roma  
 as paredes rachavam pelas tardes  
 deixando entrar as lembranças  
 houve um tempo nas montanhas da  
 Bítinia quando as caçadas se prolongavam  
 até a hora do amor  
 o vinho Falerno aderindo aos estômagos  
 vazios enquanto olhares se  
 cruzavam sobre o javali assado rodeado  
 de frutas  
 este amor construiu seu império na  
 memória & escamas de  
 meu cérebro caem ao contato de  
 seus dedos

os poetas latinos ouviram provaram  
entenderam este tesouro afundado  
nas tripas do tempo  
resta o vento de verão nos caminhos  
onde eles andaram

## **Abra os olhos e diga Ah!**

### **IV**

diamante do teu cérebro. entre a vida & a  
morte. áspero clorofórmio / tripas mais  
doidas que escorpiões. parede azul-clara.  
degraus do teu beijo na escuridão  
da avenida. membranas.  
mão esquerda  
veloz. veloz. veloz.  
aviões apitando. olho dando início  
a alguma coisa.

### **XVIII**

saunas & supermercados. garoto nevado.  
caminhões de banana levantando poeira  
na rua sem calçamento.  
dois cus & um Mandrake.  
pimentões & cebolas na entrada da  
quitanda.  
deuses pagãos galopando  
ditirambos.

### **XX**

vocês estão cegos graças ao temor  
olhares mortos sugando-me o sangue  
não serei vossa sobremesa nesta curta  
temporada no inferno  
eu quero que seus rostos cantem  
eu quero que seus corações explodam em  
línguas de fogo  
meu silêncio é um galope de búfalos  
meu amor cometa nômade de  
riso indomável  
façam seus orifícios cantarem o hino



à estrela da manhã  
 torres & cabanas onde foi flechado o  
 arco-íris  
 eu abandonei o passado a esperança  
 a memória o vazio da década de 70  
 sou um navio lançado ao  
 alto-mar das futuras  
 combinações

## **Ardor da água**

Papo com Julio Bressene & Jairo Ferreira no Cachação / Lésbicas discutindo semiótica /  
 saídas de um filme do Bressene / saídas de um poema de Roberto Piva / o arco-íris toma jeito  
 / estilo Farinata no Inferno / Carma da pesada & fuorilegge / caipirinha B-52 / noite de  
 cobalto / espectro radioativo dos políticos dos Pampas / garras de Kamikase / Bacanal na  
 sauna / garoto pendurado no Porta-Estandarte / menino loiro materializado na praça Roosevelt  
 / Relendo os gregos / Cheeseburger ditirâmico de Arquílico / Teógnis & seu boy Cirno  
 arcangélicos / Sonata no Caos de Calcário / Marijuana nos soluços dos violões de Outono /  
 fantasmas com línguas reais / Camarachões de Maracujá para sempre / eu levanto o Selo da  
 Morte / mestre das oferendas Verbo Mágico / mansão de milhões de anos / Osíris imperador  
 da Eternidade / deusa-escorpião / quermesse no Zodíaco / Rimbaud Diadorim Billy the Kid /  
 Hesíodo seu dote é ainda a Terra & o mar infecundo / primeiros deuses Titãs / ventre contra  
 ventre & coxas contra coxas (Arquíloco) / ... do lado parterno ilustres descendentes de  
 peidômanos (Arquíloco)/ tambor tambor tambor/ armaduras reviradas na batalha/ o Mundo é  
 uma ânsia / pássaros de seda na Enxurrada / Minha canção é pura / minhas tripas são loucas /  
 Fernando Pessoa & o mar Egeu / flores na palma da madrugada.