

Roberto Piva, periferia-rebelde e estética da existência:

subjectividades urbanas desviantes e manifestos literários no Brasil (1958-1967)

Reginaldo Sousa Chaves¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo cartografar a emergência histórica de subjectividades urbanas e desviantes na cidade de São Paulo entre 1959 e 1967 a partir dos manifestos literários do poeta Roberto Piva da chamada periferia-rebelde e das vanguardas brasileiras do período. A periferia-rebelde é um grupo de poetas beat-surrealistas que surge entre o final dos anos cinquenta e início de sessenta a partir de deambulações e experimentações poéticas desviantes na cidade de São Paulo. Traçando um panorama da emergência de uma cultura jovem urbana transgressiva, no cenário paulistano do início dos anos sessenta, narramos os encontros e deambulações de Roberto Piva e seus amigos na constituição de uma estética da existência que se mostra emblemático na série de textos distribuídos em 1962 *Os que Viram a Carcaça*. Buscamos flagrar a constituição histórica, em Roberto Piva e na periferia rebelde, de um programa vazio jovem que recusava toda forma de formatação subjetiva na posição-de-sujeito vanguardista – concreto, neoconcreto, praxista, cpcista, surrealista, etc. – a favor da experimentação e da resistência.

Palavras-chave: Roberto Piva, manifestos, periféria-rebelde, política da amizade, estética da existência.

Abstract: This article aims to map the historical emergence of urban and deviant subjectivities in São Paulo between 1959 and 1967 from the literary manifests of the poet Roberto Piva of the called rebel periphery and the Brazilian avant-garde of the period. The rebel periphery is a group of beat-surrealist poets that appears between the late fifties and early sixties from poetic ramblings and deviant poetic trials in São Paulo. Drawing a picture of the emergence of an urban young culture transgressive, in São Paulo scene of the early sixties, we narrate the encounters and wanderings of Roberto Piva and his friends in the constitution of an aesthetics of existence that shows emblematic in the number of the distributed texts in 1962 "Those who saw the carcass". We seek to catch the historical constitution in Roberto Piva and rebel periphery of an empty young program which refused all forms of subjective formatting in position-of-avant garde subject - concrete neoconcrete, praxista, cpcista, surrealist, etc.. - In favor of experimentation and resistance.

Keywords: Roberto Piva, manifestos, rebel periphery, politics of friendship, aesthetics of existence.

Roberto Piva, Rebel Periphery and Aesthetics of Existence: subjectivities urban deviant and Manifestos literary in Brazil (1959-1967)

¹ Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela UESPI, Especialização em História Cultural pela UFPI, Mestrado em História do Brasil pela UFPI defendendo a dissertação *Flanar pela Cidade-Sucata: Roberto Piva e seu dever literário-experimental (1961-9179)*. Professor Assistente I da UESPI. E-mail: reginaldoufpi@hotmail.com

A transgressão urbana: corpos juvenis na metrópole

O cenário é a São Paulo, de 1959 ou 1960, momento em que o poeta Roberto Piva conhece outro jovem escritor como ele: Claudio Willer. Leituras compartilhadas fluíram, e deambulações emergiram. Juntos exploram o espaço crescentemente cosmopolita da cidade, como diz Piva:

minha amizade com Willer de relatividade Egípcia através de longos anos de conquistas & comuns leituras de Apollinaire, Racker, Novalis, Jarry & passeios em seu automóvel de imaginação branca pela estação da Lapa, transitório sagrado, falando sem parar de experiências metapsicológicas & Strindberg com luvas de garoa verde, em bares da Lapa & Brás onde il pericoloso Dante costumava aparecer (PIVA, 1976, p.76).

E Willer nos diz sobre Piva o seguinte:

Já tinha ouvido falar nele antes. Na escola os garotos se uniam em grupos para comentários do tipo “Você soube o que o Piva fez...” em um tom levemente conspiratório e cúmplice. Quando o conheci pessoalmente, tangenciava as mesas de bar da “inteligentzia” paulista, lia muito Hegel e Nietzsche, frequentava reuniões de poetas jovens, comparecia a leituras públicas e programas de TV sobre poesia, e estava em vias de sair na Antologia dos Novíssimos. (WILLER, 1980, p.09)

A eles se juntaram os também poetas Décio Bar, Antonio Fernando de Franceschi e Roberto Bicelli em 1964. Ainda em 1962, se aproxima desse grupo outro jovem escritor, Rodrigo de Haro, que residia em Santa Catarina. Juntos, esses escritores exploravam os interstícios da cidade de São Paulo, que “já tinha um perfil cultural durante a primeira metade da década 60. Já era uma metrópole” (WILLER, 2000, p.219). Nesse mesmo momento, o espaço urbano paulistano se alterava, de forma cada vez mais acelerada, culturalmente e na sua face arquitetônica. Como nos diz Claudio Willer:

Assim, no período que corresponde à administração de Prestes Maia (1961 – 1964), adquiriram importância cenários construídos em sua primeira gestão, como a Avenida São Luís, e que viriam a receber as pessoas e atividades transferidas do Centro Velho, do começo do século, para o Centro Novo, atravessando o Viaduto do Chá. A mudança, que inclui a passagem da agitação e movimentação estudantil do Largo do São Francisco para a Rua Maria Antônia, da Academia para a filosofia, não foi apenas de lugares, mas de conteúdo. Sinal disso, a reorientação prática das esquerdas, procurando diferenciar-se da ortodoxia do PC (WILLER, 2000, p.204).

O ambiente cultural em que esses jovens estavam imersos, incluindo-se principalmente Roberto Piva, era intenso, contendo uma agitação que se adensava no mundo das artes. É preciso dizer ainda que, antes de tudo, havia, desde as décadas de quarenta e cinquenta, um esforço das elites econômicas de São Paulo para criar um circuito cultural sofisticado expressado na criação da Bienal de Artes Plásticas em 1951, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e do Museu de Arte moderna (MAM) no ano de 1948 (NAPOLITANO, 2001).

Absorvendo, deglutindo essas matérias e artérias da cultura, Roberto Piva e seus cúmplices caminhavam e subvertiam o espaço da urbe. Seguiam seus roteiros desejan-tes desfazendo “a geografia mental que nos é imposta pela formatação do Estado” para inventar a cidade como lugar do possível (PELBART, 2000, p.49). Percorriam então seu mapa subterrâneo no centro da cidade que, ao longo dos anos sessenta, iria se fragmentar, desde a Sete de Abril passando pelos bares da época, como o Paribar, o La Crémérie – conhecido como Leco –, Barba Azul, etc. Nesse reduto, esses jovens, tomando um drinque *Tom Collins* ou um vinho barato *Trapiche*, viam desfilar *playboys* vindos da Rua Augusta, estudantes, excêntricos, intelectuais, artistas, pederastas, mulheres, etc. Rodrigo de Haro nos dá o seguinte croqui desse flunar pela urbe:

Piva *et moi*, completamente *enragés*, esmiuçávamos o feérico underground da época, acompanhados por Donatelos e Caravaggios. Ai, a São Paulo de então! Humaníssima, pícara, um pouco escatológica. Noites felinas ao relento pelo Jardim da Luz com o sorriso de mármore do efebo de Khayam, a taça quebrada [...] (HARO, 2004, p. 302)

Colocavam-se no caminhar errante do desejo na cidade à espera do encontro fortuito, das possibilidades abertas. Construção de uma vida jovem rebelde contra uma burguesia paulistana que, segundo Willer, era “escandalizável, provinciana e retrógrada” (D’ELIA; HUNGRIA, 2008, p.33).

A São Paulo desse começo dos anos sessenta que revelava seus recantos “feéricos” a esses jovens mantinha um ar pulsante e híbrido de província e marcha apressada para o cosmopolitismo. Aberta então essas novas condições de existir na história, Roberto Piva junto a seus amigos inventaram novas formas de sociabilidades jovens urbanas. Como relatam, respectivamente, os poetas Antonio Fernando de Franceschi, Claudio Willer e Rodrigo de Haro:

Este foi um grupo de amigos que vivenciou essa cidade de modo muito intenso. A população de São Paulo era o quê, uns 3 milhões de habitantes? A cidade toda era percorível, a qualquer hora do dia e da noite. A sociabilidade tinha outra natureza. [Antonio Fernando de Franceschi] Era uma cidade hierarquizada e careta, porém labiríntica. Havia um confinamento do sexo: ou você procurava as prostitutas, ou ficava preso à namoradinha feita pra casar.[Claudio Willer] As ruas eram como oxigênio. E nós nos reunimos para nos divertir. Saímos ensandecidos de felicidade pelas ruas daquela cidade mágica. O que realmente nos interessava era celebrar o Eros. [Rodrigo de Haro] (D'ELIA; HUNGRIA, 2008, p.34)

Nasciam nas fendas urbanas as mais diversas vivências juvenis através de uma intensa procura pelo devir delinquescente ininterrupto. Roberto Piva e seus amigos protagonizavam, portanto, várias aventuras na metrópole paulistana como relata, ainda, Willer:

andávamos ali pela General Jardim, Praça da República, Avenida São Luiz. Como eu tinha carro, também saíamos pela periferia para descobrir a cidade fantasma, isso fora os porres homéricos que fazíamos. Um dos passatempos nossos era invadir o Casarão de Higienópolis. Era uma delinquência constante o tempo todo. (D'ELIA; HUNGRIA, 2008, p.37-38)

Roberto Piva, Claudio Willer e Décio Bar eram marcados subjetivamente pela influência literária da geração beat norte-americana (BIVAR, 1984) e o surrealismo francês (BRETON, 2001). Essa tendência beat-surrealista é certamente uma inflexão na obra-vida desses na medida em que se manifestava nas flanâncias jovens urbanas e em uma produção poética voltada para a conexão entre vida e arte.

Existia entre esses jovens poetas uma forma historicamente marcante de uma amizade, mais precisamente de uma política da amizade, somente possível por essa configuração urbana e cultural desses anos sessenta (ORTEGA, 2001). Essa política da amizade pode ser analisada como “uma procura e uma experimentação de novas formas de relacionamento e de prazer; uma forma de respeitar e intensificar o prazer próprio e do amigo” (ORTEGA, 1999, p.150). A “dimensão ético-transgressiva da amizade”, que nascia do espaço aberto de trocas e cumplicidades, “consiste na recusa das formas impostas de relacionamento e subjetividade” (ORTEGA, 1999, p.170). Poetizava-se o cotidiano e escrevia-se poesia para “ser diferente do que se é”, sabendo que há “uma modificação de sua maneira de ser que se busca através do fato de escrever” (FOUCAULT, 2003, p.407). A cidade, em meio às suas transformações, proporcionava o surgimento de novas possibilidades de vida e a produção no espaço urbano

de regras facultativas “ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida” (DELEUZE, 1992, p.123).

Os anos cinquenta e sessenta marcam a emergência histórica de uma cultura jovem nas sociedades urbanas modernas. A juventude, tal como a conhecemos, é uma invenção recente na história, ela não tem mais que cem anos: é uma fabricação do século XX e do mundo pós-guerra em meio à mídia, à educação formal e à vida urbana nascente. Como nos esclarece Massimo Canevacci:

Os jovens como faixa etária autônoma da modernidade nascem entre os fios que os ligam à escola de massa, à mídia, à metrópole. *Escola, mídia e metrópole constituem os três eixos que suportam a constituição moderna do jovem como categoria social.* Dos anos 1950 em diante, esse cruzamento configura o fenômeno da cultura juvenil que oscila desde logo entre subcultura e contracultura, entre integração e conflito (CANEVACCI, 2005, p.23).

Roberto Piva e seus amigos são atravessados por essa condição histórica em que o lugar de sujeito “jovem” desencadeou uma revolução cultural, pois aqui também nasce a idéia do “poder jovem” como agente histórico de transformações sociais sempre radicais. Portanto, a estética da existência na cidade construída por Roberto Piva, Claudio Willer, Roberto Bicelli, Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar e demais que gravitavam no entorno pode ser vislumbrada na sua relação de sincronia que essa rebelião jovem, periférica e paulistana estabelecia com outras formas de contestação que ocorriam naquele momento da história. Entre 1950 e 1970, “afirma-se de modo sutil, descentralizado, informal e implícito um tipo de galáxia juvenil transnacional, que segue com paixão e competência o que acontece de novo nos vários laboratórios juvenis” (CANEVACCI, 2005, p.27).

A produção literária desses poetas paulistanos é então marcada por essa experiência urbana, principalmente na poesia de Roberto Piva – *Paranóia* de 1963, *Piazzas* de 1964 - e Claudio Willer – *Anotações para o Apocalipse* de 1964. No livro *Paranóia* de Roberto Piva, por exemplo, a metrópole paulistana não encarna um espaço regido pelo mundo utilitário do capital, mas se abre ao possível dos passos que reinventam a cidade. Como na poesia, incluída nesse livro, cujo título é *Paranóia em Astrakan*:

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci
onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com

lágrimas invulneráveis
onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes
que saem escondidos das tocas
onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados
onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam
a descarga sobre o mundo
onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite caminha
no seu hálito
onde o sono de verão me tomou por louco e decapitei o Outono de sua
última janela
onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada no horizonte
branco
onde um espaço de mãos vermelhas ilumina aquela fotografia de peixe
escurecendo a página
onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorróidas das
beatas
onde os mortos se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas
penas
onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da
imaginação (PIVA, 2000, p.27-30)

O livro *Paranóia* é essa errância do próprio sujeito Roberto Piva como *flâneur* surrealista, em pleno delírio paranóico, construindo uma cartografia subjetiva (DELEUZE, 1997, p.73). Como bem confirma o poeta, em 1985, ao falar sobre a gestação de *Paranóia*:

É toda a minha vivência urbana, sexual, mística, anárquica, de São Paulo, da cidade em que vivo. A partir daí, toda aquela intertextualidade com poetas brasileiros ou não: Dante, a *beat generation*, os surrealistas, os dadaístas, os futuristas italianos, que, de certa forma, também poetizaram o espaço. Há uma relação mágica com determinados lugares sagrados [...]. E isso tudo está presente nesse livro *Paranoia*. São minhas experiências de amor, de loucura, de drogas (PIVA, 2009, p.57).

Essa obra piviana se compõe dos trajetos desejanter que o poeta paulistano efetivamente percorreu, construindo seus próprios mapas subjetivos: “o da Rua São Luís à Praça da República, Largo do Arouche, Rua Aurora, as escadas de Santa Cecília, até das Palmeiras” (WILLER, 2005, p.153). Portanto, experiências urbanas e poéticas são indissociáveis nessa jovem literatura paulistana e beat-surrealista (CHAVES; CASTELO BRANCO, 2009).

O devir de uma “periferia rebelde”²

² Expressão usada primeiramente pelo poeta Claudio Willer para marcar uma diferença interna, baseada em parte em uma influência beat-surrealista, dentro da geração de novos poetas paulistas do início dos anos sessenta, do

Roberto Piva e seus companheiros, os jovens poetas de que tratei até aqui, formaram, de maneira mais intensa na primeira metade da década de sessenta, sem ambições de movimento estético cristalino e regulador, a periferia rebelde: confraria libertária, literária, anárquica e rebelde. Ao longo do tempo também se somaram a eles Raul Fiker, Juan Hernandez, e artistas plásticos como Maninha e Guilherme de Faria. A “periferia rebelde” é um “subgrupo” de uma geração maior e heterogênea de poetas conhecidos como “novíssimos”, “jovens escritores que se reuniram em São Paulo em torno da publicação da *Antologia dos novíssimos*, em 1960” (DE FRANCESCHI, 1991, p.29). A respeito de todos esses poetas, podemos dizer que “não eram, nem formalistas, nem conteudistas; nem militantes ortodoxos, nem trancafiados em suas torres de marfim” (WILLER, 2000, p. 227).

Assim, a forma fundamentalmente libertária da escrita beat-surrealista, e a experiência subjetiva urbana e desviante em São Paulo faz desses escritores casos singulares na poesia de seu tempo. Willer reconhece isso ao dizer que a beat e o surrealismo “tinham um sentido de ruptura definitiva com o discursivo, com a racionalidade cartesiana”, reiterando por fim: “Seriam, digamos, os interlocutores literários, as nossas referências, para que praticássemos essa ruptura” (WILLER, 2004, p.80). A periferia rebelde é, nessa visada, um emaranhado de vozes dissonantes que eclodem no subterrâneo da paisagem literária desde o final dos anos cinquenta e primeira metade dos sessenta em adiante. Esse panorama da literatura brasileira é, notadamente, dominado pela vanguarda concretista, pelas esquerdas e suas dissidências interlocutoras. Movimentos artísticos vanguardistas que trataremos a seguir a partir de seus manifestos literários do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta.

A Forma do conteúdo: O Poeta Racional

Para o movimento concretista de São Paulo, surgido em 1958 com manifesto *Plano Piloto para a Poesia Concreta* publicado na revista *Noigandres*, o poema é um artefato verbal que se constrói com palavras-coisa que possuem uma dimensão gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006). Essa forma de produzir poemas concretos tem sua base estética alicerçada no “paideuma”, que é um elenco de autores que representa uma linha culturmorfológica precursora do poema concreto. A partir dessas

qual ele, Roberto Piva e seus amigos fizeram parte. Posteriormente, os termos são retomados e discutidos em uma dissertação de mestrado escrita, na área de teoria literária, por Thiago de Almeida Noya (2003).

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

O concretismo é claramente uma visão objetiva e racional da criação poética baseada numa teoria da forma e da superação do silogismo e da suposta função catártica do poema de expressão subjetiva. Nesse sentido, os concretistas recusam e denunciam a criação subjetiva e subversiva de certa tradição da literatura que influenciou a “periferia rebelde”. Isso se torna ainda mais importante à medida que os debates públicos, que a poesia concreta cria, toma uma dimensão que exclui certas propostas de invenção poética, inclusive na sua atuação nas publicações na imprensa (HOLANDA, 1981).

Muito emblemático nesse aspecto é a divergência que nasceu entre os concretistas e Ferreira Gullar e seus colaboradores, que data já de 1957. Essa cisão dois anos depois se consolida como um movimento à parte que duraria até 1961: o Neoconcretismo. Essa dissidência, que mantinha nomes como Lygia Clark e Reynaldo Jardim no seu seio, surgiu da busca desses artistas de recusar a “perigosa exacerbação racionalista” dos concretistas (GULLAR, 2007, p.01). Os artistas neoconcretos buscavam restituir a intuição nas suas criações, abandonando a ideia concretista de forma-mecânica, pela concepção de uma forma-expressiva. A poesia neoconcreta não encarava a palavra como o objeto verbal de qualidade essencialmente ótica tal como os concretos pensavam, mas como qualidade de verbo humano que dura no tempo. O poeta não poderia prescindir do elemento existencial, encontrado para eles, por exemplo, em Joyce e Mallarmé. A revolução das estruturas da linguagem é consequência da evolução do “conteúdo” em uma vontade de forma que solicita experiências existenciais “do homem-carne-osso-morte, etc.” (GULLAR, 2007, 112).

Mas, se por um lado os neoconcretos buscam recusar o racionalismo objetivante dos concretos, com a intenção de restabelecer as bases expressivas da arte sob um novo foco, é preciso dizer que eles se colocam em par com os irmãos Campos e de Décio Pignatari na recusa do que é chamado por eles de “extremismo” do “retrógrado realismo mágico” e do “irracionalismo” dadaísta e surrealista (GULLAR, 2007, p.01). Novamente se recusa toda uma forma de fazer poesia ligada à vida, que é nevrálgica para Roberto Piva e seus cúmplices

exploradores do mundo da urbe. Havia também, ainda na visada dos concretistas, a defesa da dissociação entre vida e arte. Rejeitando o romantismo-surrealista, os concretistas afirmam que essa ambição de uma poesia-vida esquece que o poema é uma realidade estrutural, “independente de elementos biográficos ou de outra natureza” (CAMPOS, 2006, p.142). A vida seria algo estranho ao poema, como diz Haroldo de Campos:

Em lugar da poesia estado místico, da poesia ato mágico, das várias vivências parapoéticas, a poesia concreta supõe o poeta factivo, trabalhando rigorosamente na sua obra (o poema útil, de consumação), como um operário, um muro, um arquiteto seu edifício. [...] O poema concreto não se arroga funções catárticas: ele é uma realidade em si, não um sucedâneo da vida (CAMPOS, 2006, p.147).

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

O Conteúdo da Forma: Poeta Racional, porém Revolucionário

O arco de tempo que vai de 1960 a 1964 é marcado pelo surgimento histórico de um debate, do qual Piva e seus amigos estarão à parte, em torno da relação entre literatura e as transformações da sociedade. Pensar o lugar social do texto literário como um problema político e revolucionário teve seu começo no final dos anos cinquenta e início de década sessenta. No período que antecede o Golpe Militar de 1964, as esquerdas vão inserir a arte nos problemas de um projeto político brasileiro que se formava em torno do governo de João Goulart e de suas reformas de base. Esse momento histórico levou para os ares da literatura um feixe de questões em torno da revolução, das “forças progressistas” e do engajamento. Haverá assim a constituição de um clima de militância. Em 1961, é criada pela União Nacional dos Estudantes – UNE, o primeiro Centro Popular de Cultura – CPC, fundado para estabelecer as discussões sobre a cultura nacional e popular, para onde se aglutinaram artistas e intelectuais (HOLANDA, 1999). A arte, para esse núcleo, deveria assumir o realismo socialista e toda a utopia progressista da esquerda, exercendo uma função pedagógica de

atingir as massas e trazer à tona as forças puras da cultura, sua expressão popular e não estrangeira, pois as classes populares eram “portadoras inconscientes da expressão genuinamente nacional” (NAPOLITANO, 2001, p.39).

Todo esse clima de militância exigia dos sujeitos um engajamento responsável com as forças progressistas de esquerda. Por isso mesmo, os concretistas paulistanos vão realizar, em 1961, o “salto participativo” na busca do engajamento experimental. Nesse momento, eles vão tomar como lema de uma militância de vanguarda a idéia, de Maiakovski, segundo a qual “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 218). O que significa dizer que os poetas concretos criticavam apenas os desvios e equívocos da militância, que deveria ser realizada por uma arte experimental de conteúdo e forma revolucionária, portanto contrária a toda pedagogia literária e populista. Contudo, qualquer posição surrealista-romântica de rebelião e de mudar vida estava fora do horizonte de debate, e mesmo excluído, embora existisse nos periféricos rebeldes.

Essa forma de literatura engajada de vanguarda vai gerar inclusive o surgimento de uma dissidência formalista engajada: a Poesia Práxis, em 1962, que “fez do poema um espaço aberto às contradições da realidade nele referida” (CHAMIE, 2008, p.06). A proposta do poeta Mário Chamie para uma “vanguarda nova”, recolhida em uma práxis revolucionária do social, buscava a experimentação formal na linguagem para lidar com as contradições do homem do campo e da cidade no horizonte político de uma militância. Denunciando a literatura-literária dos concretistas, Chamie tentava “instaurar a práxis individual e coletiva de uma consciência em situação” (CHAMIE, 1974, p.50). A literatura práxis se desejava consciente na defesa “dos valores humanos contra a alienação de uma sociedade que necessita transformar-se para conquistar-se” (CHAMIE, 1974, p.41).

Programa Vazio: Roberto Piva e a Estética da Existência

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

Eu me lembro que, em 1963, os nacionalistas do Teatro de Arena explicavam que o Exército brasileiro era progressista e nunca daria um golpe de Estado. Naquela época, eu já dizia que não acreditava em militar. Mas era chamado de fascista por essa canalha. Era o tempo em que Boal e o Guarnieri expulsavam os homossexuais do Teatro de Arena, porque diziam que não eram progressistas. Progressista era o Exército, que deu um golpe meses depois (PIVA, 1984).

Tal acontecimento, baseado em excludências e em um moralismo insuportável, só pôde mostrar que, se de um lado era impossível aceitar o formalismo concretista com suas investidas críticas contra o beat-surrealismo e a união arte-vida, por outro não havia como se reconhecer no humanismo esquerdista, progressista e marxista. Portanto, o caráter rebelde, anti-burguês, contestador, radical, da “periferia rebelde” não condescendia com as vanguardas da cisão burocrática entre poesia e vida nem com as poéticas de esquerda do nacional-populismo. Contra toda a “literatura maior”, Piva e seus amigos inventaram um devir-menor na literatura, porque “viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior” (DELEUZE. GUATTARI, 2003, p.78). Como esclarece Claudio Willer: “Para nós, ou eram cerebrais e faziam poesia burocrática, dissociada da vida, ou eram beletristas acadêmicos, ou tudo isso junto” (WILLER, 2004, p.92). Contra essa paisagem de poetas sedentários Piva faz o seguinte diagnóstico em 1964:

Toda a poesia oficial brasileira, todo esse acervo pernicioso-fútil de neoparnasianos, concretistas, marxistas de salão, rilkeanos-lacrimosos, representa um desejo insaciável de autoridade, de impotência mística, de resignação artificial & patológica diante de uma Sociedade patriarcal & opressora. A rigidez biológica causada pela mania moralizadora consiste em que os seres humanos adotem uma atitude hostil contra o que é vivo dentro deles (PIVA, 1976, p.75).

Para o poeta, toda essa recusa da vida plena de potência criativa é resultado de uma literatura resignada que aquiesce com a boa conduta e a organização do poder no cotidiano. Em março de 1962, Roberto Piva e seus amigos irão distribuir uma série de cópias mimeografadas de alguns manifestos, reunidos com o título *Os que viram a carcaça*. Os quatro textos que compõem o libelo foram assinados e subscritos por seus amigos, porém foram escritos na íntegra por Piva. Num clima de marcação de posição e de determinação de princípios estéticos de criação literária, escrever manifestos era, principalmente no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, uma prática comum entre os escritores.

Todas as vanguardas artísticas situavam-se e criticavam-se mutuamente através de publicações na mídia impressa, principalmente, nesse tipo de texto em forma de reivindicação estética. Praxistas, concretistas, neoconcretistas, CPC: todos assinalavam de uma maneira ou outra a forma correta de escrever literatura ou mesmo para lhe acrescentar uma finalidade exterior e transcendente como a “Revolução”. Piva corre na contramão de todo esse aparato burocrático em que se situava a literatura nesse período. Primeiramente, porque Roberto Piva e seus cúmplices não publicaram na grande imprensa, em especial nos importantíssimos suplementos literários. Preferiram agir poeticamente distribuindo-os pela cidade. Mas o aspecto essencial é que não se trata, nesses textos, de uma proposta estética de vanguarda, tampouco de um engajamento de esquerda. Esse conjunto de manifestos tinha clara inspiração anarco-surrealista que chamava a atenção para a existência e não para soluções estetizantes formais. Buscava-se através desses escritos um chamamento para a constituição de subjetividades nômades que sondassem a vida urbana subversiva.

O primeiro dos manifestos se chama *O Minotauro dos minutos* em que Piva propõe a inversão da ordem na busca do choque, do curto-circuito e da escuridão:

Os pontos cardeais dos nossos elementos são: a traição, a não-compreensão da utilidade das vidraças, a violência montanha-russa do Totem, o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica, contra o vosso êxtase açucarado, vós como cães sentis necessidade do infinito, nós o curto-circuito, a escuridão e o choque somos contra a mensagem lírica do Mimo, contra as lantejoulas pelos caracóis, contra a vagina pelo ânus, contra os espectros pelos fantasmas, contra as escadas pelas ferrovias, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a polenta pelo angu, nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda cidade (PIVA, 2000, p. 137).

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

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A Vida explode sempre no mais além. Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros. É preciso não ter medo de deixar irromper nossa Alma Fecal. Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude. Abaixo a Segurança Pública, quem precisa disso? Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos à Liberdade (PIVA, 2000, p. 137).

Como se observa claramente nesse texto, existe uma atenção à experiência de uma vida sem amarras e controle. Não há convite a escrever poesia de um determinado modo e excluir outros, como é comum nos manifestos da época, mas há uma petição de ascensão ao desvio da norma. A juventude é solicitada com uma força rebelde que não se detém e busca a “Vida” nesse mais além. Interessante ver isso na medida em que os anos sessenta, como já enfatizamos, é o momento em que o jovem é visto como agente histórico e dotado de um poder transformador.

No terceiro manifesto, de título *A máquina de matar o tempo*, o que Piva procura não são, necessariamente, outros poetas, mas amigos com os quais se pode dividir uma modo de viver. Com a condição de que não sejam “sérios” e habitem o subterrâneo da urbe assumindo suas feições de loucos, cafajestes, malditos:

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, freiras surdas, cafajestes com hemorróidas e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas. Nós sabemos muito bem que a ternura de lacinhos é um luxo protozoário. Sede violentos como uma gastrite. Abaixo as borboletas douradas. Olhai o cintilante conteúdo das latrinas (PIVA, 2000, p. 137).

No último texto, *Catedral da desordem*, a violência contra as sanções que impedem uma Vida plena de forças eróticas e transgressoras é decisiva:

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

Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont (PIVA, 2000, p. 139).

Nesse manifesto, tudo que se impõe e cerceia a Vida é posto de lado, sendo anunciado o fim do interdito por um gesto transgressor do jovem poeta. Assim, em todos os textos de *Os que viram a carcaça*, vê-se que não existe historicamente a fundação de uma “escola” ou vanguarda literária nesses manifestos de Piva. Também para essa poesia não há atribuição transcendente da redenção longínqua em uma “Revolução”, porque o poeta é pelo presente e não pelo futuro.

Então, o que mais exatamente guarda de específico esta “proposta” de Piva e seus amigos? Experimentação. Existe nesses manifestos um programa de experiências a serem vividas no corpo, na fossa, no crepúsculo, nas visões noturnas, no sexo, na terra, na meia-noite, no sonho, na Praça da República, etc. Mas esse programa está vazio e aberto a aventuras, pois as experiências aludidas são intempestivas e indeterminadas. Convém a esse “programa vazio” incitar o prazer próprio e do outro, do amigo: “Procuramos amigos que não sejam sérios”. Uma ética da amizade marcada pela “pluralidade, experimentação, liberdade, desterritorialização” (ORTEGA, 2000). Composição e invenção de novas sociabilidades jovens no mundo urbano paulistano entendendo que “a distância infinita, assimetria, irreciprocidade, divisão e esquecimento constituem a experiência da amizade” (ORTEGA, 1999, p.79)

Enquanto a literatura maior dos anos sessenta buscava agregados para uma união entre aqueles que deveriam escrever a literatura da nação – “desenvolvida” para os concretistas e “revolucionária” para as esquerdas cpcistas – a literatura menor (DELEUZE; GUATTARI, 2003) de Piva convoca uma escultura política de si mesmo por parte das minorias não-identitárias. A amizade, proposta no “programa vazio” e nas formas de convivência dos periféricos rebeldes, faz parte da arte de existir que é marca de toda essa confraria de escritores. O estilo na poesia de Piva é “também um estilo de vida, de nenhum modo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência” (DELEUZE, 1992, p. 126).

É nessa mesma posição que também se encontra o manifesto de Claudio Willer, *As fronteiras e dimensões do grito*, de agosto de 1964. Esse poeta chega às mesmas posições éticas e estéticas do seu companheiro Roberto Piva. Willer convoca as pessoas a pensar e

viver a arte frente a sua posição na História, algo que não estava acontecendo entre seus contemporâneos que vivem entre tantos “ismos”, tendências e escolas. A arte então, para Willer, nesse texto, deve se constituir como uma revolta do ser contra as coerções. Diz o poeta: “E na raiz de tôda a minha atividade, como também na arte de indivíduos creativos de minha geração com os quais tenho convivido, verifico repousar êste elemento de rebeldia e inconformismo, animando-a, dando-lhe forma” (WILLER, 1976, p. 101).

Willer se coloca nesse contínuo histórico de contestação em que se vive a arte que se cria, para se posicionar radicalmente contra o que ele chama de mediocridade conformista, de neo-rilkeanos, de frequentadores de recitais em night-clubs, de bordadeiras de poesia, bajuladores que buscam promoção na imprensa, do civismo e do patriotismo, enfim, o verbalismo teórico e inconsequente do praxismo e concretismo. Estes últimos procuram, segundo ele, apenas construir e submeter a poesia a leis conceituais, gráficas e arquitetônicas. No seu manifesto, Willer contrapõe a esse “beletrismo” uma poética livre e automática, que se faz não para agradar alguém ou justificar algo, mas para seguir um imperativo vital que aflora de materiais inconscientes. Da mesma maneira que não cede ao cerebralismo literário ausente de vivência dos “ismos”, Willer não poupa críticas à esquerda, representada pelo CPC e UNE, que se colocam apenas como censores, policiais e defensores de um realismo socialista. Chegando enfim a rebentar as fronteiras do grito e mostrar suas dimensões:

E é por isto também, que me permito considerar indivíduos da marca dos srs. Chamie, Merquior, Pignatari, Irmãos Campos, Gullar e todos os seus correligionários, admiradores, e coevos que andam por aí portando o nome de poetas, como não sendo mais do que meros representantes do conformismo às normas da moral estabelecida, da repressão, da arte ao nível dos salões e chás literários, da burocratização do espírito, do mundo visto em termos de racionalismo cartesiano e mecanicista, em suma, de todas as consequências malignas de 2.000 anos de Cristianismo, não pertencendo senão à categoria dos Insetos de Deus Pai, da qual também fazem parte todos os padres, sacristãos e beatas, os funcionários de cartório, escrivãos (*sic*) de polícia, e zeladores de prédios, Jacques Maritain, etc., toda a vasta população de reprimidos e frustrados existenciais que conspiram sistematicamente contra o exercício da imaginação e da liberdade individual (WILLER, 1976, p. 111).

Tudo o que concerne aos limites do exercício incondicional da liberdade é violentamente denunciado. A busca é por um “querer artista” que invente novas formas de existir.

Surrealistas, Política da Amizade e Diáspora

Portanto a “periferia rebelde” que emergia no mundo urbano paulistano era um devir que não se fechava em determinadas posições literárias, mas estava radicalmente à procura da vida desregrada e nômade. A “periferia rebelde” era uma “comunidade” aberta de amigos que se negava um regulador centrífugo por ser uma “malta”, um “bando” “do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.21). Por isso, aqui é importante falar sobre como a “periferia rebelde” não pode ser tomada como um bloco unitário, mas como uma explosão de fragmentos de trajetórias poéticas jovens.

Em 1963, se junta a esses poetas o escritor e artista plástico Sérgio Lima, que havia chegado de Paris, onde tinha feito estágio na Cinemateca Francesa e participado do grupo surrealista, tendo tido contato com André Breton. Desse encontro nasce uma espécie de núcleo de debates sobre o surrealismo com reuniões regulares que aconteciam duas ou três vezes por semana em bares da cidade de São Paulo. Sobre esse momento, Claudio Willer nos oferece o seguinte testemunho:

Piva trouxe Sérgio Lima pro grupo. (...) A primeira reunião do Grupo Surrealista de São Paulo aconteceu numa chuvosa noite de junho. Nos reunimos em casa, começamos a beber, e aí fomos ao Ferro's Bar. Incrível, mas todos cabiam no meu jipe: éramos eu, Roberto Piva, Sérgio Lima, Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar, Guilherme Faria (pintor), Ralph Camargo (marchand), Roberto Ruggiero e Ragastein Rocha. Depois, chegaram outras pessoas. Na primeira reunião, fizemos um de nossos divertimentos prediletos: paramos numa padaria, pedimos uma garrafa de whisky, e nos mandamos sem pagar. (...) Fizemos jogos surrealistas durante uns sete meses, duas vezes por semana, e promovíamos encontros em bares. Mas depois debandou, logo no começo de 1964 (D'ELIA; HUNGRIA, 2008, p.46).

Como nos relata Claudio Willer, esses artistas realizaram leituras dos manifestos e realizaram “jogos surrealistas”, panfletagem e manifestações públicas. Como na VII Bienal de Artes de São Paulo, onde o grupo distribuiu um “necrológio” anunciando a “morte” de literatos como Hilda Hilst, Mário Chamie, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, etc. Entretanto, nesse momento surgem as primeiras divergências, pois Sérgio Lima se preocupava essencialmente em fundar um “surrealismo de atuação específica” não aceitando como componente importante a literatura beat, fundamental para

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

Os manifestos de Piva e Willer mostram que não se buscava configurar uma “vanguarda”, mas experimentar novos modos de vida através de um “programa vazio”. Os encontros com Sérgio Lima, que participou ativamente do grupo, duraram apenas do ano de 1963 ao seguinte, quando ele de fato consolidou um Movimento Surrealista no enquadramento francês. Sérgio Lima juntou-se, como líder, a partir de 1965, com outros artistas, inclusive do Rio de Janeiro, e funda o primeiro Movimento Surrealista do Brasil, que vai durar até 1969. Como nos diz Lima, a respeito do segundo momento do surrealismo no Brasil, o qual se constituiu, pela primeira vez, como movimento consolidado a partir de sua atuação fundamental:

Repito que o segundo período inclui, assim, a formação do primeiro grupo organizado do movimento surrealista no Brasil, de 1964 a 1969, o qual se responsabilizou por toda uma série de atividades coletivas, que vão de panfletagem, edição de plaquetas, livros, a testemunhos públicos, exposições, e um manifesto publicado em editorial na *Phala* nº 1 (redigido por mim e por Aldo Pellegrini) (LIMA, 2002, p.147).

A revista acima mencionada por Sérgio Lima, *A Phala*, além de libelo público do movimento surrealista organizado, é um catálogo da primeira Mostra Surrealista Internacional ocorrida em 1967 no Brasil, que envolveu objetos, *collages*, pinturas e filmes. Em manifesto presente na revista *A Phala*, subscrito por Sérgio Lima, Leila Ferraz Lima e Paulo Antonio Paranaguá segue um compromisso “pelo Movimento Surrealista em São Paulo” afirmando que “o Surrealismo é o único movimento do pensamento moderno que, constantemente em aberto, propõe como perspectiva a aventura da Vida” (LIMA, 1967, p.08). Se lembrarmos o plural e caleidoscópico beat-surrealismo de Willer, Décio Bar, Roberto Bicelli, Roberto Piva, etc., iremos logo perceber que a “periferia rebelde” não poderia assinar tal manifesto. A palavra *único* não deixa em par o movimento encabeçado por Sérgio Lima e a importante estilística da vida-política da amizade dos periféricos rebeldes que pode ser assim caracterizada:

múltiplas formas e possibilidades, uma vontade de forma-ção, uma vida na qual o importante é como se vive. Amizade [como] um “programa vazio”,

outra denominação para uma forma de vida cuja importância reside nas inúmeras formas que pode assumir, uma relação ainda por imaginar, aberta, na qual cada indivíduo deve inventar sua própria ética da amizade. Um novo “direito relacional” [que] exprime esse apelo pela criação de novas formas de vida (ORTEGA, 2000, p.96).

Roberto Piva e seus cúmplices em seu devir menor na literatura da década de sessenta não se conformavam e submetiam a poesia formal dos “ismos” nem à esquerda, nem às tentativas de se adequarem a um “Surrealismo”. Como diz Willer, em uma espécie de síntese:

Sim, Roberto Piva, Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi e eu, mais Décio Bar, Raul Fiker, Juan Hernandez, e artistas plásticos como Maninha e Guilherme de Faria, outros poetas como Roberto Bicelli, em ocasiões Sergio Lima, e pessoas que não publicaram nem expuseram nada ainda, mas são extraordinárias, como Regastein Rocha, entre outros, formamos um grupo, uma confraria de amigos e de agitadores que se distanciou dos demais poetas que surgiram na mesma época em São Paulo. (...) Endossamos os manifestos anarco-surreais do Piva, de 1962, *Os que viram a carcaça*. (...) Firmamos outros manifestos e outras manifestações. Líamo-nos. Partilhávamos leituras, informação, ativamente. (...) Unia-nos a dimensão mais transgressiva, a simpatia ou afinidade com anarquismo, e, em graus diferentes, conforme o autor, com as imagens poéticas, uma escrita mais livre, mais delirante, e com geração *beat* e surrealismo (WILLER, 2004).

Os jovens escritores que constituíram uma confraria periférica na paulicéia acharam sua fase heróica certamente no final dos anos cinquenta até 1968, quando acontece uma espécie de dispersão dos amigos. Houve períodos difíceis para estes no pós-golpe e durante o endurecimento da ditadura em 1968, gerando uma espécie de *diáspora* do grupo. Como diz Claudio Willer: “o AI-5 pesou muito para que houvesse uma dispersão entre as pessoas. A partir dali realmente ficou impossível fazer as loucuras que fazíamos antes pela cidade” (D’ELIA; HUNGRIA, 2008, p.66).

Considerações Finais

Na introdução escrita por Roberto Piva ao livro *Anotações para um apocalipse* de Claudio Willer, publicado em 1964, há o seguinte trecho: “Para Willer, como para Breton: *La poésie se fait dans un lit comme l’amour*.” (PIVA, 1976, p.75) Os termos que são atribuídos à visão de Willer é verso de um poema de André Breton (s/d, p.211), líder do movimento surrealista francês como bem indica Piva.

Emblemático esse trecho do poema bretoniano na medida em que revela, entre várias coisas, uma forma de viver poeticamente desses poetas nômades de São Paulo. A poesia, como expressa o verso, se faz na cama, como o amor. Não em gabinetes, escritórios ou em salões, mas pressupõe um abraço poético como um abraço carnal, síntese da visão histórica do lugar do sujeito poeta para Roberto Piva, Claudio Willer e seus amigos. Para a perféria-rebelde o poeta não poderia, nessa trajetória que vai final dos anos cinquenta ao à primeira metade dos anos sessenta, viver fora da arte que lhe sopra potência e subversão fazendo, desse modo, emergir historicamente uma estilística da existência urbana contrária a posição-de-sujeito surrealista ortodoxo, vanguardista formalista ou engajado.

Bibliografia:

1. Fontes

1.1. Manifestos Literários:

CAMPOS, Augusto. DÉCIO, Pignatari. HAROLDO, Campos. plano-piloto para a poesia concreta [1958]. In: **Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CHAMIE, Mário. Manifesto, práxis e ideologia [1962]. In: **Instauração práxis**. (v. 1). São Paulo: Quíron, 1974.

_____. Poema-práxis (manifesto didático) [1962]. In: **Instauração práxis**. (v. 1). São Paulo: Quíron, 1974.

GULLAR, Ferreira et al. Manifesto neoconcreto. In: **Catálogo da 1ª exposição neoconcreta**. Fac-similar da edição 1959. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Sérgio. (Org.). **A Phala**. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, Ago./1967.

PIVA, Roberto. Os que Viram a Carcaça [1962]. In: **Obras Reunidas: um estrangeiro na legião**. (v.1) São Paulo: Globo, 2005.

WILLER, Claudio. Fronteiras e dimensões do grito – Manifesto 1964. In: **Dias circulares**. São Paulo: Massao Ohno, 1976.

1.2. Memórias: Entrevistas, Depoimentos e Relatos de Percurso

CHAMIE, Mário. Entrevistado por Fábio Weintraub, e Rodolfo Dantas. “Entrevista com Mário Chamie”. **Cult (Revista Brasileira de Literatura)**, nº 32, São Paulo: Lemos, mar./2008.

D’ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. **Os dentes da memória** – uma trajetória poética paulistana. Livro-reportagem. Monografia-jornalismo. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2008.

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

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARO, Rodrigo. Entrevistado por Sérgio Cohn. Implacável Poesia. In: COHN, Sérgio. (Org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2000.

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

PIVA, Roberto. Introdução. In: WILLER, Claudio. **Dias circulares**. São Paulo: Massao Ohno, 1976.

_____. Entrevistado por Ana Maria Cicaccio. Roberto Piva e a tragédia dos tempos. **Estado de São Paulo**, 22 de Janeiro, 1984.

_____. Amor, loucura, drogas. In: COHN, Sergio. (Org.). **Roberto Piva**: Encontros. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

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

_____. Introdução à orgia. In: ROBERTO, Piva. **Piazzas**. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980.

_____. Apresentação. In: **Estranhas experiências**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. “A cidade, os poetas, as poesias.” In: CARLOS, Felipe Moisés; FARIA, Álvares Alves de. (Org.). **Antologia poética da geração 60**. São Paulo: Nankin, 2000.

_____. Anteparos da visão. In: COHN, Sérgio. (Org.). **Azougue 10 anos**. São Paulo: Azougue, 2004.

_____. Uma introdução à leitura de Roberto Piva In: **Obras reunidas**: um estrangeiro na legião. (v. 1) São Paulo: Globo, 2005.

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

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

1.3. Obras literárias:

PIVA, Roberto. **Paranóia**. 2. Ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.

_____. **Abra os olhos e diga Ah!** São Paulo: Massao Ohno, 1976.

_____. **Coxas**. São Paulo: Feira de Poesia, 1979.

_____. **Piazzas**. 2. ed. São Paulo: Kairós, 1980.

_____. **20 poemas com brócoli**. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf, 1981.

_____. **Quizumba**. São Paulo: Global, 1983.

_____. **Antologia poética**. Porto Alegre: L & PM, 1985.

_____. **Ciclones**. São Paulo: Nankin, 1997.

BAR, Décio. **Escritos**. São Paulo: Scortecci, 2008.

BICELLI, Roberto. **Antes que eu me esqueça**. São Paulo: Feira de Poesia, 1977.

DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. **A olho nu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HARO, Rodrigo. **Amigo da labareda**. São Paulo: Massao Ohno, 1991.

WILLER, Claudio. **Dias circulares**. São Paulo: Massao Ohno, 1976.

_____. **Jardins da provocação**. São Paulo: Massao Ohno / Roswitha Kempf, 1981.

2. Referências teórico-metodológicas e historiográficas:

- BIVAR, Antônio et ali. (Org.). **Alma beat**. Porto Alegre: L & PM, 1984.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- _____. **Entrevistas**. Lisboa: Salamandra [s/d].
- CAMPOS, Haroldo. Aspectos da poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto. DÉCIO, Pignatari. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- CHAVES, Reginaldo Sousa. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Roberto Piva & o Flâneur Surreal em Paranóia: uma visão desejante de São Paulo. In: Edwar de Alencar Castelo Branco. (Org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- _____. O que as crianças dizem. In: **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka – para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- _____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (vol.5)**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. Arqueologia de uma paixão. In: **Ditos e escritos, estética: literatura e pintura, música e cinema, (v. 3)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. Uma Estética da Existência. In: **Ditos e Escritos: Ética, Sexualidade e Política. (v. 5)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. **História da Sexualidade: o uso dos prazeres. (v. 2)**. Rio de Janeiro. Graal, 2007.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960 – 70)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. GONÇALVES, Marco A. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.
- NOYA, Thiago de Almeida. **Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.
- ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- PELBART, Pál Pelbart. Cidade, lugar do possível. In: **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- ROUANET, Sérgio P. **É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?** *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set./nov. 1990, p. 49-75.

Recebido em 31 de janeiro de 2014

Aprovado em 21 de maio de 2014