



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

ANA CAROLINA RAMOS SLADE

OS ESTRANHOS VISIONÁRIOS DA BELEZA:
Roberto Piva e os surrealistas

RIO DE JANEIRO
2014

Ana Carolina Ramos Slade

**OS ESTRANHOS VISIONÁRIOS DA BELEZA:
Roberto Piva e os surrealistas**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau em bacharel em Produção Editorial.

Orientadora: Isabel Siqueira Travancas

Rio de Janeiro
2014

RESUMO

SLADE, Ana Carolina Ramos. **Os estranhos visionários da beleza: Roberto Piva e os surrealistas**. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Estudo das referências da vanguarda surrealista na obra do poeta paulistano Roberto Piva com enfoque em sua produção poética da década de 1960. A partir da exposição do histórico do Surrealismo e da análise de *Nadja*, de André Breton, e de *Os cantos, de Maldoror*, de Conde de Lautréamont, investigaremos as influências da atividade surrealista em *Paranoia*, seu primeiro livro, publicado pelo editor independente Massao Ohno em 1963.

Palavras-chave: Comunicação Social, Surrealismo, poesia, poesia brasileira, vanguarda literária

Ana Carolina Ramos Slade

OS ESTRANHOS VISIONÁRIOS DA BELEZA:
Roberto Piva e os surrealistas

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social. Habilitação em Produção Editorial.

Aprovada em:
Grau:

BANCA EXAMINADORA

Professora Isabel Siqueira Travancas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Paulo Roberto Pires de Oliveira Jr.
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Maria Cristina Franco Ferraz
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço à paciência e aos caminhos propostos por minha orientadora, Isabel. Ao apoio recebido da minha família e amigos, e pelo carinho e atenção especial que Manoel e Lari Lena dedicaram a este trabalho.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 A POESIA INCENDIÁRIA DE ROBERTO PIVA.....	9
2.1 Um estranho na legião.....	9
2.2 O volume do grito.....	11
2.3 O panfletário do caos.....	13
2.4 A catedral da desordem.....	19
3 OS SURREALISTAS.....	26
3.1 O surgimento do movimento.....	26
3.2 O Manifesto do Surrealismo.....	30
3.3 A consolidação e a política surrealista.....	32
3.4 As referências da vanguarda.....	35
3.5 A violência de Lautréamont.....	37
3.6 A cartografia mágica de Breton.....	42
4 ROBERTO PIVA E O SURREALISMO.....	46
4.1 O Surrealismo no Brasil.....	46
4.2 A paranoia de Roberto Piva.....	47
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	56

1 INTRODUÇÃO

“A beleza será CONVULSIVA. Ou não será”. A máxima de André Breton (2007) que encerra *Nadja*, prosa inovadora publicada em 1928 e marco absoluto do Surrealismo, traduz o impulso de seu grupo e das futuras gerações de artistas dispostos a “se entregarem com paixão ao projeto de duvidar das formas e deslocar continuamente os sistemas de referência” (MORAES, 2007, p.15). Críticos radicais da racionalidade burguesa, experimentaram em seu cotidiano e literatura a sede insaciável do infinito de Lautréamont. Na busca pela emancipação humana destronaram a lógica — definida por Breton como a mais odiável das prisões. Perambularam pelas ruas de grandes metrópoles, preparados para os encontros fortuitos e mágicos, atrás da vida e do amor de perder o fôlego.

Partindo das referências fundamentais para o poeta Roberto Piva, este trabalho irá traçar paralelos entre a poesia produzida por ele no Brasil na década de 1960 e a vanguarda surrealista, aqui representada por *Nadja*, e seus heróis, com enfoque especial em *Os cantos de Maldoror*, de Conde de Lautréamont. Escolhi Roberto Piva como personagem principal por questões afetivas e práticas. Trata-se de um poeta a quem sempre retorno e de quem não me canso. Esta última característica, que me levou à motivação prática, ocorre por duas razões principais. Nunca consigo ler seus poemas da mesma forma, sinto fascínio, repulsa, nojo, me divirto — mas nunca fico indiferente. Seu constante diálogo com outros autores sempre me aponta novos caminhos literários e a leitura de sua obra parece não se esgotar enquanto todas essas referências não forem percorridas.

Seguindo o caminho surrealista, partiremos, no primeiro capítulo, da apresentação da vida e da obra do poeta paulistano, das influências do dionisíaco em sua criação e da posição marginal partilhada por ele e seus amigos perante a crítica e as principais correntes literárias da época. Iremos nos basear nos estudos realizados por Claudio Willer, pesquisador, tradutor e, antes de tudo, poeta e amigo pessoal de Piva, e de Alcir Pécora, organizador do relançamento da obra completa do poeta pela Editora Globo (2005–2008). Empregaremos o método proposto por Pécora para analisar as particularidades das três fases de sua produção e elencar os tópicos centrais, comuns a todas.

No segundo capítulo, exploraremos o histórico da vanguarda surrealista partindo da repulsa experimentada por um grupo de jovens após testemunharem os horrores da Primeira

Guerra Mundial. Com base nas historiografias propostas por Maurice Nadeau e Fiona Bradley, acompanharemos seu fascínio pela transgressão total proposta pelo Dadaísmo, o mergulho no sonho, as experimentações da escrita automática e a consolidação da vanguarda. Pretendemos no ater, mais detalhadamente, aos objetivos e caminhos propostos pelo *Manifesto do Surrealismo*, às crises e dissidências internas motivadas pela necessidade de mobilização política no período entre guerras e à revisão da história da literatura feita pelo movimento. Na busca por referências discutiram o legado de Baudelaire e de Rimbaud e elegeram os cantos blasfematórios de Lautréamont como fundamentais. Por isso, dedicaremos espaço ao estudo feito por Claudio Willer sobre a mitificação de Lautréamont/Isidore Ducasse, da violência e da transgressão presentes em sua obra, e do antirromance de Breton, líder e teórico principal da vanguarda surrealista.

De volta ao Brasil, analisaremos, no terceiro capítulo, a repulsa da intelectualidade local ao surrealismo e investigaremos a atitude surrealista de Roberto Piva em seu primeiro livro, *Paranoia*, publicado em 1963. Apesar das diferenças temporais e estéticas, queremos descobrir as origens de algumas de suas marcas: a beleza convulsiva nascida da justaposição de imagens e conceitos antagônicos, o efeito alucinatório das analogias, o caráter manifesto de uma escrita libertina fundamentada no ato de transgressão e a predominância dos cenários urbanos.

Nas considerações finais, tentaremos entender qual é o espaço ocupado por Piva e por sua poesia hoje. De antemão, devemos nos preparar para entrar no universo de artistas que lutaram pela não separação entre vida e produção poética, mergulharam fundo no inconsciente e elegeram a libertação do desejo como grande causa.

2 A POESIA INCENDIÁRIA DE ROBERTO PIVA

2.1 Um estranho na legião

*Quero beber todos os delírios e todas as loucuras, mais profundamente que
qualquer Deus!*

Roberto Piva, *Ode a Fernando Pessoa*

Libertária e libertadora, a obra de Roberto Piva é endereçada a “todos que tenham vontade de transcender a vida, a morte, o sonho, a realidade”.¹ Instrumento de *Libertação Psicológica & Total*, a poesia é por ele definida como “a mais fascinante Orgia ao alcance do homem”.² Frágil condensação da subjetividade do poeta, não nasce da realidade³ e nem é utilitarista. Para o não-conformista radical, que descartou a dialética em favor de oposições irreconciliáveis, “o poeta existe para impedir que as pessoas parem de sonhar”.⁴

Nascido em São Paulo, em 1937, Roberto Piva cresceu entre a capital e as fazendas do pai, no interior do estado. Aos doze anos, em uma das antigas propriedades da família, foi iniciado no xamanismo. Um mestiço de negro com índio o incitava a ver figuras na fogueira e interpretava suas visões. Nascia aí sua admiração pela cultura xamânica e pelo candomblé, sua perspectiva mística e politeísta do mundo e uma de suas principais obsessões: “profanizar o sagrado e sacralizar o profano”⁵.

Em busca do sagrado primitivo, Piva transformou a poesia, indissociável de sua vida, em um manifesto a favor da magia. Contra a lógica, a racionalidade burguesa e o cristianismo (a “escola de Suicídio do Corpo”⁶), seus versos dionisíacos evocam o *desregramento de sentidos* de Rimbaud e a *sede insaciável do infinito* de Lautréamont. Em sua obra, a moral assume o caráter

¹ Em entrevista concedida à revista *Trip*: “[minha] poesia não [é] só para jovens. É para todos que tenham vontade de transcender a vida, a morte, o sonho, a realidade. O poeta está sempre preocupado com as realidades não humanas do planeta”.

² Posfácio de Piva para *Piazzas* (1964).

³ Em entrevista à revista *Cult*, Piva proclama que a poesia nasce “do real imaginário, da subjetividade do poeta”.

⁴ Ainda em entrevista concedida à revista *Trip*: “A poesia é que é frágil, é uma forma de abrir brechas na realidade; como o Baudelaire, o Artaud, o Gottfried Benn e o Georg Trakl abriram. Mas não impediram Auschwitz. O poeta não existe para impedir essas coisas. O poeta existe para impedir que as pessoas parem de sonhar.”

⁵ Na entrevista da *Trip*: “Temos que profanizar o sagrado e sacralizar o profano. Não entendo o sagrado como devoção. O sagrado está na natureza, ele está disperso em tudo, basta sabermos aglutiná-lo.”

⁶ Posfácio de *Piazzas* (1964).

nietzschiano de “‘vontade de negação da vida’, um instinto secreto de aniquilamento, um princípio de decadência, apequenamento” (NIETZSCHE, 2013, p.12). Para combater o “perigo dos perigos” ele se junta ao filósofo na construção de uma contradoutrina anticristã de valorização da arte e da vida. Proclamada por Nietzsche como muito mais do que um “divertido acessório”, a arte também se transforma para Piva na “tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (NIETZSCHE, 2013, p.23).

Além do xamanismo, Piva tornou-se pesquisador do Candomblé, da Umbanda e foi iniciado no Catimbó. Refugiava-se no interior do estado de São Paulo, em locais como Mairiporã, Ilha Comprida, Serra da Cantareira e Jarinu, para praticar rituais e escrever poemas (SOUZA, 2000). Na década de 1960, compartilhou seus estudos de *Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*, do mitólogo romeno Mircea Eliade, com os amigos e também poetas Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi e Rodrigo de Haro. Em entrevista concedida à *Folha de S.Paulo*, em 2000, explicou que aplicava “as técnicas arcaicas do êxtase — que é a definição de xamanismo de Mircea Eliade — na poesia. Isto é, seguir o seu êxtase, a sua intuição, o seu maravilhar-se. É o maravilhoso cotidiano de que falava o Breton”.

Leitor insaciável, forjou suas convicções a partir de uma miríade de referências. Ainda na década de 1960 estudou, por três anos, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Absorveu as lições do surrealismo, com enfoque na vertente francesa de André Breton e nas experiências de Antonin Artaud, se encantou e trouxe para o Brasil as transgressões da geração *beat* norte-americana.⁷ Nos anos 70, descobriu o *outsider* Pier Paolo Pasolini. Apaixonado por Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, Conde de Lautréamont e Marquês de Sade, agregou à sua genealogia poética os brasileiros Murilo Mendes, Jorge de Lima e Mário de Andrade (TREVISAN, 2004).

Mesmo antes da publicação de seu primeiro livro, em 1963, Roberto Piva já era conhecido em São Paulo. Como um flâneur baudelariano, perambulava pela capital sempre com um livro nas mãos. Segundo o amigo Claudio Willer, abria-os para recitar e comentar logo que avistasse um conhecido (WILLER, 2005). A figura marcante de agitador cultural o acompanharia por toda a vida. Formado em sociologia, lecionou, por quinze anos, como professor de estudos sociais e de história. Na década de 1970, tornou-se produtor de shows de rock.

⁷ Ao lado do amigo e poeta Claudio Willer, Piva é o responsável pelas primeiras traduções das obras *beats* que circularam no país.

Crítico ferrenho da universidade, a considerava o “túmulo da poesia”: “tudo o que me deram para ler na universidade ou era sucata ou eu já havia lido.”⁸ Provocador, alardeava que a universidade deveria ser transformada em um terreiro de candomblé, “com pais-de-santo, ou xamãs, no lugar dos professores, de modo a propiciar aos alunos uma verdadeira iniciação.”⁹ “Com isso estaríamos propiciando a entrada do dionísio no universo cristão. Essa é a única possibilidade humana de realização”,¹⁰ completa.

Autoproclamado um estranho na legião, Roberto Piva partiu aos 72 anos, em 2010, após uma longa batalha contra o câncer e o Mal de Parkinson, vítima de falência múltipla dos órgãos decorrentes de uma insuficiência renal.

2.2 O volume do grito

*Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo avançavam na
densidade exasperante
estátuas com conjuntivite olham-me fraternalmente
defuntos acesos tagarelam mansamente ao pé de um cartão de visitas
bacharéis praticam sexo com liquidificadores como os pederastas cuja
santidade confunde os zombeteiros
O Volume do Grito (Paranoia)*

Dando “prosseguimento à ideia romântica e surrealista da poesia como subversão da sociedade e da própria realidade” (WILLER, 2005, p.145), Piva escancara, já em seus primeiros versos, o submundo de São Paulo e estrutura o campo de batalha entre ele, sua literatura e seus amigos, e a *institucionalização da vida* (PÉCORA, 2005, p.15).

Ao lado de Claudio Willer, Antônio Fernando de Franceschi e Roberto Bicelli, integra a geração de poetas paulistas da década de 1960, emparedados entre a geração conservadora de 1945 e a poesia concreta, de vanguarda. Despontaram na *Antologia dos Novíssimos*, publicada em 1961 por Massao Ohno, um dos principais editores independentes do país que encontrou um

⁸ Entrevista concedida à revista *Cult*.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Entrevista concedida à revista *Trip*.

cenário cultural favorável para a venda de livros de poesia por assinatura. Após incluir o poeta estreante na coleção, Massao Ohno publica, no final do ano, o poema *Ode a Fernando Pessoa* como um panfleto, em uma extensa tira de papel.

No primeiro semestre de 1962, Piva combinou tudo o que já havia lido ao seu crescente entusiasmo pelos *beats* norte-americanos em *Paranoia* (Massao Ohno). Os 19 poemas que compõem seu primeiro livro são acompanhados pelas fotografias do artista plástico Duke Lee que retratam a São Paulo delirante de Piva. Na mesma época, o poeta produziu a série de manifestos *Os que viram a carcaça*, distribuída em cópias de mimeógrafo, que transbordava o surrealismo de Antonin Artaud.

Para Claudio Willer, com a publicação de *Paranoia*, Piva “promoveu uma renovação na poesia brasileira que na época poucos perceberam. E à medida que o tempo passa, fica claro o caráter inovador, a densidade e atualidade desse livro”.¹¹ Segundo Alcir Pécora, organizador do relançamento da obra de Roberto Piva pela Editora Globo iniciado em 2005, sua produção poética já nasce com “alta qualidade” e como “uma das mais decisivas da poesia contemporânea brasileira” (PÉCORA, 2005, p.9). Ainda segundo Pécora, Piva pertence ao grupo de escritores que:

excitam a imaginação de uma vida menos ordinária, sem jamais mascarar o que ela tem de mais ordinário, e até de sórdido. Bem ao contrário: são literaturas que querem encarar tudo. Justamente por isso, uma vez exposto à leitura delas, é difícil resistir à admiração das pessoas que a conceberam: gente que *despudoradamente* diz o que ninguém quer ouvir, e está disposta a pagar o preço pela inconveniência. Difícil não amar gente inconformada num mundo de mansos (PÉCORA, 2005, p.9).

Para o professor de teoria literária da Unicamp, a publicação de Piva “parece dar-se por surtos” que seguem um curioso intervalo de doze anos entre um e outro (PÉCORA, 2005). Dessa forma, Pécora divide a obra do poeta em três fases. A primeira delas, que representa o enfoque deste trabalho, compreende as obras publicadas em meados dos anos 60, de viés *beat*, *whitmanniano* e *pessoano*, com prevalência de versos longos. São elas: *Ode a Fernando Pessoa* (Massao Ohno, 1961), *Os que viram a carcaça* (1962), *Paranoia* (Massao Ohno, 1963, reeditada pelo Instituto Moreira Salles em 2000) e *Piazzas* (Massao Ohno, 1964, reeditada pela Kairós em 1980). Em 1976, as poesias de Piva deste primeiro período são incluídas na antologia *25 Poetas Hoje*, retrato de Heloísa Buarque de Holanda da produção independente da *geração mimeógrafo* (Aeroplano Editora).

¹¹ Entrevista ao programa Globo News Literatura.

A segunda fase — de traços psicodélicos, marcada por cruzamentos-limite entre prosa e poesia e experimentações gráficas — abarca a produção iniciada na segunda metade dos anos 70 e se estende até a primeira da década de 1970. É composta por *Abra os olhos e diga ah!* (Massao Ohno, 1975) e *Coxas* (Massao Ohno, 1979). Na terceira etapa, que começa na primeira metade da década de 1980, seus versos mais curtos e regulares ecoam um caráter místico e visionário. Foram reunidos em *20 Poemas com Brócoli* (Massao Ohno/ Roswith Kempf, 1981), *Quizumba* (Global, 1983), *Antologia Poética* (L&PM, 1985) e *Ciclones* (Nankin, 1997). A divisão proposta por Alcir Pécora norteou o relançamento da obra completa pela Editora Globo, dividida em três volumes: *Um estranho na legião* (2005), *Mala na Mão & Asas Pretas* (2006) e *Estranhos Sinais de Saturno* (2008).

2.3 O panfletário do caos

A despeito das fases distintas, a produção de Roberto Piva tem caráter contínuo. Os aspectos mais relevantes de um período ressoam nos demais e o conjunto da obra expõe a coerência dos temas caros ao escritor. A seguir analisaremos os pontos-chave de sua poesia, marcantes, sobretudo, em seu primeiro *surto produtivo*.

a) Efeito de alucinação

Foi primeiro um experimento. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível.
Fixava vertigens.
(RIMBAUD, 2008, p.65)

Nas calçadas noturnas da São Paulo de Piva “crescem longos delírios”¹². Entre “estátuas com conjuntivite”¹³ e “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”¹⁴, a “cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da imaginação”¹⁵. O efeito alucinatório de seus versos é fruto da imagem poética, técnica também adotada pelo surrealismo. De acordo com Pierre Reverdy:

¹² Verso do poema *Boletim do Mundo Mágico (Paranoia)*: “colégios e carros fúnebres passam desertos / pelas calçadas crescem longos delírios”.

¹³ Verso do poema *O volume do Grito (Paranoia)*: “Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo avançavam na densidade exasperante/ estátuas com conjuntivite olha-me fraternalmente”.

¹⁴ Verso do poema *Visão de São Paulo à noite: Poema Antropófago sob Narcótico (Paranoia)*: “há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios/reino-vertigem glorificado/ espectros vibrando espasmos”.

¹⁵ Verso do poema *Paranoia em Astrakan (Paranoia)*.

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte, mais força emotiva a realidade poética terá (REVERDY apud WILLER, 2005, p.151).

Com o uso frequente de analogias, Piva constrói uma poesia imagética e reforça seu descrédito pela razão discursiva. Equivalentes às colagens, suas imagens fundem as cenas urbanas da cidade aos delírios. O resultado deste *super-realismo*¹⁶ é uma cartografia mágica para a capital, reconstruída a partir de irreverentes paisagens de sonhos e/ou de pesadelos (WILLER, 2005, p.153). Fruto da utilização do método de livre associação de ideias, essa *escrita delirante* justifica a importância poética do inconsciente para o escritor (TREVISAN, 2004).

Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
 acende velas no meu crânio
 há místicos falando bobagens ao coração das viúvas
 e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
 fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes
 chupando-se como raízes
 Maldoror em taças de maré alta
 na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida
 (PIVA, 2005, p. 38)

Em seu posfácio para *Piazzas* (1964), Piva explica que foi a partir das leituras de Freud que encontrou a “proposição inicial que desde a adolescência fermentava em mim”:

O verdadeiro gozo da obra poética reside na libertação de tensões em nossa vida psíquica. Talvez este resultado obedeça em grande parte o fato de que o poeta nos permite gozar de nossas próprias fantasias sem vergonhas & sem escrúpulos (PIVA, 2005, p.76).

Este princípio foi combinado à dinâmica de *alucinação das palavras* proposta por Rimbaud:

Acostumei-me à alucinação simples: via fácil uma mesquita no lugar de uma fábrica,
 uma aula de tambores dada por anjos, carruagens nas rotas do céu, um salão no fundo de
 um lago; os monstros; os mistérios; um título de comédia me sugeria assombros.

Em seguida, explicava meus sofismas mágicos com a alucinação das palavras!
 Acabei por considerar sagrada a desordem do meu espírito.
 (RIMBAUD, 2008, p.69)

¹⁶ Mais adiante analisaremos o termo cunhado por André Breton.

A defesa do inconsciente e do pensamento análogo resulta nas metáforas explosivas marcantes na obra de Piva:

eu urrava meio louco meio estarrado meio fendido
narcóticos santos ó gato azul da minha mente!
eu não posso deter nunca mais meus Delírios
(PIVA, 2005, p. 71)

Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília
ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário
hoje pela manhã as árvores estavam em Coma
meu amor cuspiu brasas nas bundas dos loucos
havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos d'álcool
explodindo no cu ensanguentado dos órfãos
meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtase alfinetados
nos mictórios atômicos
minha loucura atinge a extensão de uma alameda
(PIVA, 2005, p. 53)

b) A violência como linguagem transformadora

Além das imagens cinematográficas, seu jogo de oposições irreconciliáveis traça os lados bem definidos da batalha entre Piva e seus amigos contra os poetas árcades, gabinetes, políticos, estudantes e o cristianismo. Nesta guerra, são contra a mecânica pelo sonho, contra a religião pelo sexo, contra a lógica pela magia, contra as responsabilidades pelas sensações, contra a vagina pelo ânus, “contra tudo por Lautréamont”.¹⁷

As escolhas de Piva asseguram o objetivo principal de sua escrita libertina: lançar se ao confronto, hasteando a transgressão como valor máximo. “O esquematismo está a serviço de uma espécie de demonstração ostensiva do cerco imposto a toda forma de vida, de tal maneira que a verdadeira criação já não pode ser senão fruto da violência” (PÉCORA, 2005, p. 11).

Eu estou farto de muita coisa
não me transformarei em subúrbio
não serei uma válvula sonora
não serei paz
eu quero a destruição de tudo o que é frágil:
 cristãos fábricas palácios
 juízes patrões e operários
uma noite destruída cobre os dois sexos
minha alma sapateia feito louca
um tiro de máuser atravessa o tímpano
 de duas centopéias

¹⁷ Verso de *A catedral da desordem*, da série *Os que viram a carcaça*.

o universo é cuspidor pelo cu sangrento
de um Deus-Cadela
(PIVA, 2005, p. 66)

Contra inibições e repressões, declara que sua “poesia sempre constituiu um verdadeiro ATO SEXUAL, isto é, numa AGRESSÃO cujo propósito é a mais íntima das uniões”.¹⁸

Pécora destaca ainda outro tipo de violência adotada por Piva: a recusa, muitas vezes, ao sentido, o que pode tornar a experiência difícil e dolorosa. Livres de clichês e contrárias ao comodismo, suas construções evocam os procedimentos básicos da experiência iniciática. “É preciso despojar-se dos sentidos, que rompem brutalmente as soleiras usuais do conhecimento. A dificuldade de leitura é aqui um elemento estruturante de sentido” (PÉCORA, 2005, p.13).

A ferocidade de Piva se destina, principalmente, à moral, caracterizada por Rimbaud como “a fraqueza do cérebro”, ao “penico estreito da lógica”¹⁹ e ao cristianismo.

O objetivo de toda Poesia & de toda Obra de Arte foi sempre uma mensagem de Libertação Total dos Seres Humanos escravizados pelo masoquismo moral dos Preconceitos, dos Tabus, das Leis a serviço de uma classe dominante cuja obediência leva-nos preguiçosamente a conceber a Sociedade como uma Máquina que decide quem é normal & quem é anormal (PIVA, 2005, p.77).

c) Ritmo dionisíaco

Criados muitas vezes sob o uso de narcóticos, seus versos dionisíacos não costumam ostentar estrofes regulares em número de versos, métrica ou rima. Assim como a tradição oral da cultura xamânica, sua poesia é exaltatória, feita para ser declamada. De acordo com Nietzsche, sob a magia do dionisíaco, a natureza celebra a reconciliação com seu filho perdido, o homem. Sob o “frêmito da embriaguez” o ser agora Uno-primordial delicia-se em harmonia com a natureza e, como um deus, extasia-se ao recobrar sua voz interior. Rito primitivo que mistura volúpia e crueldade, “no ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas.” (NIETZSCHE, 2013, p.32)

Ah, vamos girar juntos pela cidade, não importa o que faças ou quem sejas, eu te abraço,
vamos!
Alimentar o resto da vida com uma hora de loucura, mandar à merda todos os
deveres, chutar os padres quando passarmos por eles nas ruas, amar os

¹⁸ Posfácio de *Piazzas* (1961).

¹⁹ Manifesto *O Minotauro dos minutos*, da série *Os que viram a carcaça*.

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!
 (PIVA, 2005, p. 21)

O poeta ressaltava que a radicalidade das experiências não deve excluir a qualidade do arremate literário e que uma suposta contradição entre o dionisíaco e o apuro literário pode revelar certo preconceito, uma compreensão do dionisíaco como algo superficial. Em suas palavras: “O dionisismo é uma das religiões mais profundas que já existiram. Basta ver que uma das suas manifestações produziu o teatro. Quer mais do que isso?” E ataca: “Vivemos num país profundamente dionisíaco, onde os intelectuais têm preconceito contra as manifestações espontâneas, criativas. Mesmo o fato de me enquadrarem na poesia marginal, dos anos 70, tem a ver com isso.”²⁰

Além do misticismo, sua poesia transborda outras duas de suas paixões, a linguagem cinematográfica, inspirada, sobretudo, em Pier Paolo Pasolini, e o *ritmo sincopado do jazz*, entrecortado como a batida imprevista e a respiração irregular do músico (TREVISAN, 2004).

Não vale
 sair
 com asas
 onde
 o cra cra cra cra cra cra cra
 cra cra cra cra cra cra cra
 se amassava
 nas
 velas apagadas
 quem
 quer
 o telhado
 de lágrimas?
 beberei veneno
 contra
 teu temperamento
 alegria que se
 espera
 raio X de gente que
 desce do alto
 porta acesa

²⁰ Em entrevista concedida à revista *Cult*.

olhar inchado no escuro
Signorine, la danza della Morte è servita
 algumas ficaram
 LOUCAS
 (PIVA, 2005, p. 83)

d) Centralidade do sexo

Homossexual e adepto do consumo de alucinógenos (SOUZA), Piva resgata em sua poesia dois pilares da civilização grega. Segundo Trevisan:

Um: a ingestão de drogas alucinógenas e bebidas libatórias, como formas de atualizar a tradição dionisíaca e a transgressão sagrada do paganismo. Dois: o culto a uma erótica homossexual, resgatando para a modernidade o amor grego, como um componente de transgressão do desejo (TREVISAN, 2004).

Em contraposição à moral cristã, Piva celebra a liberdade sexual e o legado de Rimbaud, Lautréamont, Allen Ginsberg e Marquês de Sade. Seu amigo Antonio Bicelli²¹ enfatiza também sua coragem em expor abertamente suas relações em uma época em que os homossexuais eram “corridos das ruas” de São Paulo. Seus versos não emulam musas, são claros e diretos. São homenagens aos seus namorados, garotos e aos numerosos *anjos*.

Sem ler
 Freud ou Villon
 os garotos
 em qualquer
 iluminam
 onde
 rompem barreiras
 terreno baldio
 vestem-se
 no furacão do amor humano
 um cometa se desdobra

(PIVA, 2005, p. 93)

d) Centralidade da literatura

Literatura feita por um leitor voraz, a poesia de Piva evoca e dialoga, continuamente, com outras obras literárias. Transborda referências e homenagens explícitas a outros autores, com predomínio, mas em hegemonia, da linhagem maldita do romantismo. Entre eles, Lautréamont,

²¹ Em entrevista ao programa Globo News Literatura.

Garcia Lorca, Rimbaud, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Whitman, Oscar Wilde, Nietzsche, Blake, Sade, Baudelaire, Villon, Apollinaire, Jarry e muitos outros. E também de ataques furiosos aos representantes *do outro lado*, como Valéry, Eliot, Hegel e Mondrian.

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 minha alma dentro um comichão de
 saudade da Grande Vida,
 Da Grande Vida batida de sol dos trópicos,
 Da Grande Vida de aventuras marítimas salpicada de crimes,
 Da grande vida dos piratas, Césares do Mar Antigo.
 Teus poemas são gritos alegres de Posse,
 Vibração nascida com o Mundo, diálogos contínuos com a Morte,
 Amor feito a força com toda Terra.
 (PIVA, 2005, p. 20)

Willer reforça que essa presença de outros autores não se reduz à influência ou imitações de modelos. São provas de que a poesia não se constrói sozinha, constitui-se de um diálogo com outras obras. “Desde *Paranoia*, é como se houvesse um encontro ou cruzamento de muitas vozes que se incorporam a uma dicção pessoal, um estilo próprio” (WILLER, 2005, p.147).

Eu aprendi com Rimbaud
 & Nietzsche os meus
 toques de INFERNO
 (Anjos de Freud,
 sustentai-me!)
 (PIVA, 2005, p. 103)

2.4 A catedral da desordem

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

Thomaz Souto Correa, *Um estranho na legião*

A formação do jovem poeta ocorre entre amigos e as andanças do grupo por uma efervescente São Paulo. Para Reginaldo Souza Chaves, o rico cenário cultural dos anos 60 é fruto dos esforços das elites econômicas paulistanas em fomentar um circuito para a cidade nas

décadas de 1940 e 1950. Empenho exemplificado pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948, e da inauguração da Bienal de Artes Plásticas, em 1951. (CHAVES, 2014, p.96)

Piva e seus companheiros deglutiram esse cenário e subverteram a metrópole a partir de uma cartografia própria — e subterrânea. Em busca do desejo errante e dos encontros fortuitos, representaram a construção de uma “vida jovem rebelde contra uma burguesia paulistana que, segundo Willer, era ‘escandalizável, provinciana e retrógrada’” (CHAVES, 2014, p.96). O escritor Rodrigo de Haro, pertencente à turma, assim descreve o flamar:

Piva *et moi*, completamente *enragés*, esmiuçávamos o féerico 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 (HARO, 2004, p.302 apud CHAVES, 2014, p.96).

Em entrevista à Globo News Literatura, Fernando de Franceschi afirma que a São Paulo da época era uma “cidade gentil” que propiciava ao grupo de poetas reunir-se nas ruas, nos bares, nas praças e em torno da Biblioteca Municipal. “A cidade nos abria perspectivas urbanas que foram fundamentais, sobretudo na poesia do Piva. Cada um de nós que lesse ou tomasse conhecimento de alguma coisa que fosse vista como importante, imediatamente levávamos ao grupo.” “Eu diria que a cidade era gentil e que a nossa geração era generosa”, completa.

A favor da experimentação e da resistência, o grupo de poetas paulistanos sempre se posicionou à margem de escolas literárias e de bandeiras políticas. Misturando as influências dos beats e surrealistas, se filiaram unicamente ao desejo comum de ruptura do discurso e realidade cartesiana. Este posicionamento fica claro nos manifestos *Os que viram a carcaça*, assinados coletivamente embora escritos integralmente por Piva em 1962.

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A vida não pode sucumbir ao 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 a 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 com a Liberdade.
(PIVA, 2005, p. 137)

Segundo Claudio Willer, os manifestos mimeografados têm, além do humor marcante de Piva, forte caráter surrealista e diferem dos de André Breton “pela supressão da argumentação e pelo caráter elíptico, e não hiperbólico, permitindo paralelos com os manifestos surrealistas de Antonin Artaud em 1925.” (WILLER, 2005, p. 149). Willer também lembra que nesta época, Piva desenhou no seu quarto a seguinte frase de Artaud: *Parmis les plusieurs routes où mon cœur m'entraîne, il ne se peu pas que je ne trouve une verité* (Pelos muitos caminhos por onde meu coração me arrasta, não é possível que eu não encontre uma verdade).²² Para exemplificar esta relação, reproduzimos a declaração de Artaud, assinada pelos principais membros do surrealismo francês²³:

Declaração de 27 de janeiro de 1925

Tendo em vista uma falsa interpretação de nossa tentativa, estupidamente espalhada entre o público, cumpre-nos declarar o que segue a toda a gaguejante crítica literária, dramática, filosófica, exegética e mesmo teológica contemporânea:

1º Nós nada temos a ver com a literatura;

Mas somos bem capazes, se necessário, de nos servir dela como todo o mundo.

2º O *surrealismo* não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia;

e de tudo que se lhe assemelha.

3º Nós estamos realmente decididos a fazer uma Revolução.

4º Nós ajuntamos a palavra *surrealismo* à palavra *revolução* unicamente para mostrar o caráter desinteressado, desprezado, e mesmo inteiramente desesperado, desta revolução.

5º Nós não pretendemos mudar nada dos costumes dos homens, mas pensamos realmente demonstrar-lhes a fragilidade de seus pensamentos, e sobre quais alicerces moveções, sobre quais porões, eles fixaram suas casas estremecentes.

6º Nós lançamos à Sociedade esta advertência solene:

Que ela preste atenção a seus desvios, a cada um dos falsos passos de seu espírito, nós não a deixaremos escapar.

7º A cada uma das viradas de seu pensamento, a Sociedade tornará a nos encontrar.

8º Nós somos especialistas da Revolta.

Não há um meio de ação que nós não sejamos capazes, se necessário, de empregar.

9º Nós dizemos mais especialmente ao mundo ocidental:

o surrealismo existe

- Mas o que é então este novo *ismo* que se prende a nós?

- O *surrealismo* não é uma forma poética.

É um grito do espírito que se volta para si mesmo e está de fato decidido a triturar seus entraves, e se necessário por meio de martelos materiais!

Do *bureau* de pesquisas surrealistas
15, rue de Grenelle

²² A frase é de *Fragments d'un journal d'enfer*, Volume I das *Oeuvres complètes* de Artaud, publicada pela Gallimard.

²³ São eles: Louis Aragon, Antonin Artaud, Jaques Baron, Joë Bousque, J. A. Boiffarrd, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Max Ernest, T. Fraenkel, Francis Gèrrard, Michel Leiris, Georges Limbour, Mathias Lübeck, Georges Malkine, André Masson, Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Benjamin Péret, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Dédé Sunbeam, Roland Tual.

De volta ao Brasil da década de 1960, os manifestos de Piva e amigos também ilustram a posição marginal do grupo no panorama literário nacional. Suas crenças poéticas, opostas e, muitas vezes, ridicularizadas pelas vanguardas concretistas e neoconcretistas, os colocaram em uma situação independente e periférica.

Surgido também em São Paulo, a partir da publicação em 1958 de *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, o movimento concretista declara a “morte” do verso e celebra o poema como um artefato verbal que prima pela forma e utilidade. Sob a máxima de Maiakovski de que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, os concretistas empregam o espaço gráfico como agente de estrutura visual, sintática e temporal.

o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas.

— *Plano-Piloto para Poesia Concreta*

Impregnado por uma visão racional da criação poética, os concretistas recusam e denunciam a tradição literária que pratica a criação subjetiva — justamente a adotada por Piva e seus amigos.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

— *Plano-Piloto para Poesia Concreta*

Em 1957 o dogmatismo e “a perigosa exacerbação racionalista” do movimento concreto paulista é atacado pela dissidência *carioca* do movimento no Manifesta Neoconcreto, escrito por Ferreira Gullar e assinado por outros artistas como Lygia Clark, Reynaldo Jardim, Lygia Pape, Amílcar de Castro e Franz Weissmann. O documento produzido como introdução à 1ª Exposição de Arte Neoconcreta do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), era um “rompimento com a arte ótica, racionalista, que eliminava a subjetividade”.²⁴

Embora contrários às ortodoxias construtivistas e o dogmatismo geométrico, e defensores da liberdade de experimentação e do resgate da subjetividade, os neoconcretos persistem em

²⁴ Ferreira Gullar em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* em 2009.

atacar o “‘extremismo’ do ‘retrógrado realismo mágico’ e do irracionalismo dadaísta e surrealista” (GULLAR, 2007, p.1 apud CHAVES, 2014, p.101).

Outra característica fundamental compartilhada pelos concretas e neoconcretas é a dissociação entre vida e arte. Se por um lado, Piva declara que só acredita em “poeta experimental que tem vida experimental”, as duas vanguardas rejeitam o caráter romântico-surrealista que entrelaça criação poética à vivência. Segundo 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 apud CHAVES, 2014, p.102).

Independente por princípio, Piva vê a “cultura oficial” como negação da espontaneidade criadora. Citando Octávio Paz no posfácio de *Piazzas*, declara que o estilo artístico é algo vivo, “uma contínua invenção dentro de certa direção. Nunca imposta de fora, nascida do impulso criador & das tendências profundas da sociedade, essa direção é até certo ponto imprevisível, como é o crescimento de uma árvore”.

Insubordinado por natureza, também demarca em seus manifestos alguns dos pontos-chave de sua produção, como a dessacralização e a inversão de hierarquias com alegorias grotescas e festivas por meio da sátira e paródia (WILLER, 2005, p. 149).

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorroidas 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, 2005, p. 139)

A busca de independência de escolas literárias é paralela à abstenção de Piva e amigos das acaloradas discussões políticas da época, momento em que as esquerdas e vanguardas se articulam nos anos que antecedem ao Golpe Militar. Em 1961, os concretistas realizam o “salto participativo”, militância em prol de uma arte experimental de forma revolucionária que denuncia a “pedagogia literária e populista” e qualquer “posição surrealista-romântica”. Essa literatura engajada gera uma nova dissidência: a Poesia Práxis, inaugurada pela publicação de *Lavra Lavra*

e o *Manifesto Didático*, de Mário Chamie em 1962. A nova vanguarda busca a “experimentação formal na linguagem para lidar com as contradições do homem do campo e da cidade no horizonte político de uma militância (CHAVES, 2014, p.103)” e da defesa “dos valores humanos contra a alienação de uma sociedade que necessita transformar-se para conquistar” (CHAMIE, 1974, p.41 apud CHAVES, 2014, p.103).

Denominados por Willer como “Periferia Rebelde”²⁵, Piva e amigos rejeitaram a aproximação com os movimentos de esquerda. Além das diferenças supracitadas, como a racionalidade e separação entre vida e produção artística, Piva sempre atacou o moralismo:

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 apud CHAVES, 2014, p.104).

Enquanto as vanguardas publicavam seus manifestos e discutiam seus objetivos em veículos da grande imprensa, a “Periferia Rebelde” distribuía seus manifestos mimeografados gratuitamente nas ruas.

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)

Sem objetivos formais ou proposições estéticas claras, os manifestos de Piva pregam outro tipo de revolução: a busca pela liberdade do espírito. Sua revolta contra a moral burguesa, o cristianismo e o utilitarismo da arte, e em consequência o da própria vida, aliena a discussão objetiva e política para propor uma revolução por meio da instrumentalização da magia, do sonho e do desejo. Sua batalha, travada em constante diálogo com outros autores e com amigos, companheiros de delírios e de poesia, mesmo independente por princípio, ecoa as experiências

²⁵ Posfácio da *Antologia dos Novíssimos* (2000).

surrealistas. Em suas práticas, a despeito das questões teóricas e formais que serão analisadas mais adiante, reverberam a defesa de libertar o homem, por meio do subjetivismo total, da carcaça que séculos de cultura impuseram entre ele e seu inconsciente.

3 OS SURREALISTAS

3.1 O surgimento do movimento

Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar.

Andre Bréton, *Manifesto do Surrealismo*

Após experimentar o horror da guerra, um grupo de jovens se revolta. Alinham-se contra os uniformes, a noção de pátria, a moral burguesa, a família, a religião, a lógica ocidental. Querem atacar e destruir todos os discursos que legitimam mais esse massacre, que escravizam e apequenam, diariamente, o homem. Para tanto, proclamam a onipotência do desejo e a legitimidade de sua realização, a onipotência do espírito sobre a matéria. Contra a mediocridade, conclamam “a onipotência do pensamento” (NADEAU, 2008, p.63).

Mais do que uma vanguarda artística, o surrealismo preconiza uma revolução do espírito. Uma nova experiência de vida, vivenciada por seus adeptos coletivamente, como uma seita de iniciados. Como definiu Antonin Artaud na *Declaração de 27 de janeiro de 1925*: “O surrealismo não é um estilo. É um grito da mente que se volta para si mesmo”.

O surrealismo é considerado por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico (NADEAU, 2008, p.46).

A palavra *surrealismo* foi cunhada por Guillaume Apollinaire, em Paris, em 1917, para descrever dois exemplares de inovação artística. No programa do balé *Parade*, de Jean Cocteau, com música de Eric Satie e figurinos de Pablo Picasso, Apollinaire escreveu que a combinação dos elementos usados no espetáculo resultava em uma verdade além da realidade, “um tipo de super-realismo” (BRADLEY, 2001, p.6). Para sua peça *As mamas de Tirésias* escolheu o subtítulo “Um drama surrealista”. Embora nenhuma dessas atrações seguisse as práticas que seriam defendidas pelo movimento, foi em homenagem a Apollinaire, falecido em 1918, que o termo foi adotado por André Breton para aglutinar as experiências feitas por ele e seus amigos —

primeiro no campo literário e, posteriormente, também na pintura, na fotografia, na escultura e no cinema — no *Manifesto do Surrealismo*, publicado em 1924.²⁶

Grosso modo, o surgimento do movimento coincide com o fim da Primeira Guerra Mundial e seu término fica marcado pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. É herdeiro das vanguardas anteriores, como o cubismo, futurismo e, especialmente, o dadaísmo, expressão artística que aflora em Zurique, em 1916, e que se alastra pela Alemanha vencida até atingir a França nos anos 1919-1920, catalisada pela desconfiança em um modelo de pensamento capaz de levar penúria material e espiritual a vencedores e vencidos. Para muitos jovens intelectuais, a guerra escancara a loucura de um sistema “incapaz de disciplinar suas energias para outra coisa que não do enfraquecimento e a destruição do homem que foi à falência” (NADEAU, 2008, p.15). Revela a falência das elites, que aplaudem o massacre, a da ciência, dedicada ao desenvolvimento de novas armas e do aperfeiçoamento da morte, a das filosofias, engajadas em justificar o uniforme, a da literatura e da arte. “Falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora” (NADEAU, 2008, p.15).

Em 1917, André Breton conhece Philippe Soupault no apartamento de Apollinaire, em Paris. Logo depois, é apresentado a Louis Aragon na Livraria *La Maison des Amis des Livres*. Estes são alguns dos encontros cruciais que ele reunirá em *Nadja*.

No dia da primeira apresentação de *Couleur du temps*, de Apollinaire, no Conservatório René Maubel, enquanto eu conversava no balcão com Picasso durante o intervalo, um jovem se aproxima de mim, balbucia algumas palavras e por fim me dá a entender que me havia tomado por um de seus amigos, dado como morto na guerra. A conversa terminou aí. Pouco tempo depois, por intermédio de Jean Paulhan, passei a me corresponder com Paul Éluard, sem que um tivesse a menor ideia da aparência física do outro. Por ocasião de uma licença, Éluard veio me visitar: tinha sido ele quem se aproximara de mim na *Couleur du temps* (BRETON, 2007, p. 33).

Os principais nomes do surrealismo foram forçados a participar da guerra. Breton, Éluard, Aragon, Péret, Soupault saíram profundamente marcados e repugnados do conflito e “não querem

²⁶ “Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que morrera há pouco, e que por diversas vezes nos parecia ter obedecido a um arrebatamento desse gênero, sem entretanto ter aí sacrificado medíocres meios literários, Soupault e eu designamos com o nome de SURREALISMO o novo modo de expressão pura, agora à nossa disposição, e com o qual estávamos impacientes para beneficiar nossos amigos. Creio não ser mais necessário, hoje, repisar esta palavra, e que a acepção em que a tomamos acabou por prevalecer sobre a acepção apollinairiana. Ainda com maior razão poderíamos ter-nos apossado da palavra SUPERNATURALISMO, empregada por Gérard de Nerval na dedicatória de *Filles de Feu*. Com efeito, parece que Nerval possuiu às mil maravilhas o espírito ao qual recorreremos, enquanto Apollinaire não possuía senão a letra, ainda imperfeita, do surrealismo, tendo sido incapaz de lhe traçar um esboço teórico que valha a pena” (BRETON, 1924, p. 12).

ter mais nada em comum com uma civilização que perdeu suas razões de ser” (NADEAU, 2008, p.15).

Eu disse que o que a atitude surrealista, a princípio, teve em comum com a de Lautréamont e de Rimbaud e o que, de uma vez por todas, prendeu nosso destino ao deles, foi o DERROTISMO de guerra (BRETON apud NADEAU, 2008 p.15).

Em 1919, Breton, Soupault e Aragon criam a revista *Littérature*, espaço de experimentação para os futuros artistas surrealistas. Na época do lançamento, Breton tem 23 anos, Soupault e Aragon, 22 — estavam “na idade em que a vida é mais forte” (BRETON apud BRADLEY, 2001, p.8). Ainda em 1919, o periódico passa a publicar trechos de *Os campos magnéticos*, experiência de escrita automática feita em colaboração por Breton e Soupault que receberia no *Manifesto do Surrealismo* a chancela de primeira obra surrealista.

A escrita automática, técnica fundamental para o surrealismo, reverbera a afirmação capital de Tristan Tzara: “O pensamento se produz na boca”. No *Manifesto dadá* (1916), Tzara apresenta o conceito radical de criatividade do movimento que se pretende universal:

Dadá é uma nova tendência da arte. Percebe-se que o é porque, sendo até agora desconhecido, amanhã toda a Zurique vai falar dele. Dadá vem do dicionário. É bestialmente simples. Em francês quer dizer "cavalo de pau". Em alemão: "Não me chateies, faz favor, adeus, até a próxima!" Em romeno: "Certamente, claro, tem toda a razão, assim é. Sim, senhor, realmente. Já tratamos disso." E assim por diante.

Uma palavra internacional. Apenas uma palavra e uma palavra como movimento (TZARA, 1916).

Os dadaístas querem dispensar a linguagem tradicional, para o surgimento de uma linguagem “articulada”, “pura”, que valoriza a palavra:

Não quero nenhuma palavra que tenha sido descoberta por outrem. Todas as palavras foram descobertas pelos outros. Quero a minha própria asneira, e vogais e consoantes também que lhe correspondam (TZARA, 1916).

De acordo com Breton, o segundo *Manifesto dadá*, escrito por Tzara em 1918, “queimava o papel”. “Proclamava a ruptura entre a arte e a lógica e a necessidade de se empreender uma grande tarefa negativa; levava a espontaneidade às últimas consequências” (BRETON apud BRADLEY, 2001, p.19).

Em 1920, a chegada de Tzara a Paris estreitou ainda mais a relação entre os dois movimentos. O 13º número da *Littérature* foi integralmente dedicado aos manifestos dadaístas escritos por Breton, Soupault e Aragon, além dos de Tzara e Picabia. No entanto, Fiona Bradley ressalta a independência das vanguardas. O dadaísmo não dá simplesmente origem ao

surrealismo, são experiências distintas que coexistiram e se realimentaram por um tempo. Relação descrita por Breton como “duas ondas quebrando uma na outra” (BRETON apud BRADLEY, 2001 p.12).

No final de 1921, os surrealistas já se sentem frustrados com as limitações do dadaísmo e pretendem dar um passo além, partir da simples desconstrução da arte tradicional à ação, de maneira menos anárquica. “O *Manifesto dada* de 1918 parecia escancarar as portas, mas descobrimos que, na verdade, ele dava para um corredor que não levava a lugar nenhum” (BRETON apud BRADLEY, 2001 p.19).

O rompimento entre Breton e Tzara ocorre durante o julgamento alegórico, em 1921, do escritor e patriota Maurice Barrès acusado pelas duas vanguardas de crime “contra a segurança”.

Considerando que um certo homem, em certa época, estando apto a resolver certos problemas, é culpado se, ou por desejo de tranquilidade, ou por necessidade da ação exterior, ou por autocleptomania, ou por razão moral, renuncia ao que pode haver de singular em si mesmo (BRETON apud NADEAU, 2008, p.34).

No papel de testemunha, Tzara sabotou o evento organizado e presidido por Breton, por considerá-lo ridiculamente solene. Assim se pronunciou:

Não tenho a menor confiança na justiça, mesmo se essa justiça for feita por dadá. O senhor há de concordar comigo, sr. presidente, que nós não passamos de merda e que, portanto, pequenas diferenças como “grande merda” ou “pequena merda” não têm a menor importância (TZARA apud BRADLEY, 2001, p.19).

A ruptura total se dá a partir da ausência de Tzara do “Congresso Internacional para a determinação das diretrizes e a defesa do espírito moderno”, conclamado por Breton em 1922 para esclarecer o estado de coisas após o Armistício. Para Nadeau, tratava-se de dois sistemas que se tornam opostos e que, historicamente, um precisava do outro para nascer, da mesma forma que dele deveria se afastar para viver (NADEAU, 2008, p.34).

Abandonem tudo. Abandonem Dadá. Abandonem suas esposas. Abandonem suas amantes. Abandonem suas esperanças e seus temores. Semeiem seus filhos no canto de um bosque. Abandonem sua presa pela sombra. Abandonem se for preciso uma vida fácil, aquilo que é lhes é dado para uma situação futura. Ponham se em marcha (BRETON apud NADEAU, 2008, p.28).

O grupo então inicia uma nova fase, que ficou conhecida como a “temporada dos sonhos”, marcada por intensas investigações sobre o inconsciente. Exploravam as possibilidades do transe e dos estados oníricos da mente em busca do maravilhoso. Em *Uma vaga de sonhos* (1924) Aragon descreve os experimentos:

Antes de mais nada, víamo-nos como objetos de um certo distúrbio e lutávamos contra ele. Logo a natureza de cada um se revelava. Tudo acontecia como se a mente, tendo atingido a crista da inconsciência, houvesse perdido a capacidade de reconhecer sua situação. Subsistiam nela imagens que ganhavam forma e tornavam-se a substância da realidade. Passavam a exprimir-se de acordo com essa relação, como uma força perceptível. Assumiam então a característica de alucinações visuais, auditivas, táteis. Perdemos a capacidade de manipulá-las. Éramos seu reino, seus súditos. Na cama, pouco antes de adormecer, na rua, os olhos bem abertos diante da maquinaria do terror, estendemos a mão para fantasmas [...] Vimos, por exemplo, uma imagem escrita que a princípio se apresentou com o caráter do fortuito, do arbitrário, atingindo os nossos sentidos, para depois perder seu aspecto verbal e assumir a forma de realidades fenomênicas que sempre julgamos impossível invocar (BRADLEY, 2001, p.20).

3.2 O Manifesto do Surrealismo

Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo.

Andre Breton, *Manifesto do Surrealismo*

A fundação oficial do surrealismo ocorre em 1924 com a publicação do *Manifesto do Surrealismo*, da revista *Surréalisme*, dirigida por Ivan Goll, e a agregação em torno da carismática figura de Breton. Responsável pela apresentação e concepção teórica no manifesto, Breton será, pelas próximas décadas, o líder incontestável do grupo, a voz que determina quem pode contribuir com o movimento e quem deve ser expulso dele. Autoritário e contraditório, ele decide quais devem ser os verdadeiros valores surrealistas (variáveis de acordo com o contexto histórico) e, em última instância, quem é ou não é surrealista (com critérios igualmente flexíveis).

No manifesto, Breton denuncia a situação precária em que a sociedade colocava a imaginação e suas consequências. A maior forma de “liberdade de espírito” definha sob o julgo da “utilidade arbitrária”. Sem limites, por natureza, a imaginação “não perdoa”. Ao ser negada paulatinamente acaba abandonando o homem, entregue a um destino “sem luz”. Agarrado à ilusão de uma suposta felicidade na infância, este homem pintado por Breton só quer ou só pode conhecer a facilidade momentânea. A esse homem, cujos paradigmas se baseiam somente nas experiências reais e castradoras balizadas pela sociedade, “faltarão amplidão a seus gostos, envergadura a suas ideias”. Sem a prática da imaginação, nunca saberá investigar os motivos dos eventos ou como enfrentar uma situação excepcional. Não saberá como lidar com o amor e não descobrirá “sob pretexto algum, sua salvação”. “Esta intratável mania de reduzir o desconhecido

ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros. O desejo de análise prevalece sobre os sentimentos” (BRETON, 1924, p.4).

A solução, a princípio, parece repousar nas descobertas de Freud: “libertar o homem da cisão entre sua orgulhosa razão agonizante e o domínio do desconhecido que se revela o verdadeiro motor de suas ações” (NADEAU, 2008, p.15). Breton reivindica a importância do sonho e acredita na fusão entre ele e a realidade, “tão contraditórios na aparência”, “numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*” (BRETON, 1924, p.6). Combate o “*ódio ao maravilhoso* que certos homens têm”, a ordem “artificial das ideias”, do “pudor do pensamento”, o apego às “ideias preconcebidas” (BRETON, 1924, p.7). Propõe a exploração do medo, do insólito, das “adoráveis inverossimilhanças” e dos encontros ocasionais.

O homem não é somente um “raciocinador”, nem mesmo um “raciocinador sentimental”, como foram muitos poetas antes deles, mas também um dormidor insensível que, toda noite, em sonho, ganha o tesouro que, durante o dia, dissipará em trocados. O homem não era somente prisioneiro da natureza, de suas conquistas sobre ela, mas de si mesmo (NADEAU, 2008, p.19).

É por meio da linguagem que os surrealistas pretendem abrir o homem. Permitir que ele se veja por inteiro, como verdadeiramente é, capaz de reconhecer seus desejos e de realizá-los. Nesta empreitada, a primeira inimiga eleita é a lógica, e a poesia, assim como a ciência e a filosofia, se transforma em um meio de conhecimento.

A missão para os poetas está traçada: devem mesclar a ação ao sonho, confundir interior e exterior, encerrar a eternidade no instante, fundir o geral no particular.

Não se trata de dizer o que é verdadeiro, pois o verdadeiro de hoje é o falso de amanhã. Daí por que os poetas nunca se preocuparam com o verdadeiro, mas sempre com o real. Agora, tomem cuidado, minhas palavras são dirigidas a todos, vocês são obrigados a fazer das palavras o que ninguém faz (BRETON apud NADEAU, 2008, p.60).

Esta atribuição não os coloca acima dos demais. Breton legitima a ideia de Lautréamont de que os poetas caminham entre os homens em “plena luz do dia” e que “a poesia deve ser feitas por todos, não por um só” (LAUTRÉAMONT, 2014).

O poeta é aquele “que inspira”, desperta atos novos, pensamentos desconhecidos, vidas transformadas. Não trabalha mais em uma torre de marfim, segrega naturalmente a poesia na vida de todos os dias, à qual está misturado e a quem pede constantemente novos estímulos (NADEAU, 2008, p.57).

Só a poesia pode ensinar o homem a pertencer-se por inteiro, isto é, manter “em estado anárquico” seus desejos. “Basta se Ter o trabalho de *praticar* a poesia” (BRETON, 1924, p.9). Como instrumento, elegem um “modo de expressão pura”, uma “linguagem sem reservas”, alcançada por meio do “pensamento falado”: “um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com nenhuma reticência” (BRETON, 1924, p.11). Dessa forma, chega-se à definição do movimento:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qual quer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida (BRETON, 1924, p.12).

Apoiado no método de construção de imagens poéticas de Pierre Reverdy, Breton ressalta que a aproximação entre duas realidades distantes não deve ser premeditada, mas fortuita. Assim a escrita mecânica “presta-se especialmente à produção das mais belas imagens” que se transformam em “guiões do espírito” (BRETON, 1924, p.19). A força da imagem surrealista é diretamente proporcional ao seu grau de arbitrariedade, que pode ser “medido” por sua ordem alucinatória, por conter enorme dose de contradição aparente, por exigir mais tempo para ser traduzido em linguagem prática, provocar o riso etc. (BRETON, 1924, p.19)

3.3 A consolidação e a política surrealista

Após a publicação de seu manifesto, ainda em 1924, os surrealistas criam um “escritório” para as atividades do grupo, o Bureau de Pesquisas Surrealistas (no número 15 da rua Grenelle), e em 1º de dezembro o órgão oficial, *La Révolution Surréaliste*, substituta da *Littérature*. Com apresentação formal, o periódico se assemelhava mais a um veículo científico do que literário. Após a expulsão de Pierre Naville, causada por sua atividade política e pela publicação de um

artigo que negava²⁷ a existência de uma pintura surrealista, Breton se torna o diretor da publicação e empreende uma história da pintura moderna em suas páginas, expondo obras de Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Max Ernst, Salvador Dalí, René Magritte, entre outros.

No ano seguinte, o envio de tropas francesas para o Marrocos instaura a primeira das sucessivas crises políticas do grupo. Enquanto os literatos e acadêmicos “oficiais” apoiam a “pátria ameaçada”, os surrealistas tomam o lado dos rebeldes chefiados por Abd-el-Krim e se aproximam dos comunistas. Esta fase foi denominada por Breton como “período racionante”, em que o movimento se torna mantenedor do “materialismo dialético.” “Não somos utopistas: esta Revolução, não a concebemos senão sob sua forma social” (BRETON apud NADEAU, 2008, p.83). No fim de 1925, pretendem partir à ação política e passam a colaborar com o grupo de esquerda da *Clarté*, agrupados em torno à figura de Henri Barbusse. Em 1927, Breton se filia ao Partido Comunista Francês.

Em 1928, o surrealismo é admitido como um movimento de vanguarda. Breton publica *Nadja e Surréalisme et la Peinture*, Aragon questiona toda a produção cultural da época em *Le Traité du style*, Max Ernest expõe na galeria Bernheim Georges, e novas publicações, de discípulos do movimento, começam a aparecer — logo renegadas por Breton. Em 1929, uma nova crise se instala. No *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), Breton ataca as falhas e deficiências de rigor e reafirma que a atividade surrealista pressupõe a ruptura total com o mundo por meio da “violência constante e universal”, da “revolta absoluta, da insubmissão total, da sabotagem da regra” (NADEAU, 2008, p.118).

O ato surrealista mais simples consiste em, de revólver em punho, descer à rua e atirar ao acaso, tanto quanto se possa na multidão. Quem não sentiu, ao menos uma vez, vontade de se livrar dessa forma do pequeno sistema de aviltamento e de cretinização em vigor tem seu lugar marcado nesta multidão, com seu ventre à altura do cano (BRETON, 1929).

Neste momento, Breton também ataca todos os que sacrificaram o surrealismo pela ação política e inicia seu afastamento do Partido Comunista. No entanto, a contradição não chega a causar tanta surpresa entre os membros do PCF. Os surrealistas eram notórios em declarar “que

²⁷ “Não conheço do gosto senão o desgosto. Mestres, chantagistas, borrem suas telas. Ninguém mais ignora que não existe *pintor surrealista*; não os traços do *crayon* entregue ao acaso dos gestos, nem a imagem que retrata as figuras do sonho, nem as fantasias imaginativas, é claro, podem ser assim qualificadas. Mas existem *espetáculos*.

A memória e o prazer dos olhos: eis toda a estética” (NAVILLE apud NADEAU, 2008 p.73).

não se julgavam obrigados a pôr seus atos em concordância com suas palavras” (NADEAU, 2008, p.135).

Na década de 1930, o movimento toma fôlego com os novos integrantes, principalmente Salvador Dalí e Luis Buñuel. Dalí traz consigo a análise paranoico-crítica²⁸, que abre caminho para noção de objetos-surrealistas. Em 1933, Breton, Éluard e Crevel são oficialmente excluídos pelo PCF após adesão a um artigo de Fernand Auriol denunciando o “vento de cretinização que sopra da URSS” (NADEAU, 2008, p.146). Crítico da aproximação franco-soviética, Breton se manifesta contra os movimentos ufanistas vindouros e recusa-se a engrossar o coro que brada contra a cultura e o pensamento alemão.

Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, em 1938, encontra-se com Leon Trotski, exilado no México na casa do pintor Diego Rivera. Junto com Rivera redige o *Manifesto: Por Uma Arte Revolucionária Independente*²⁹ que prega a independência da arte de qualquer forma de governo — ela deve ser leal apenas ao artista e seu interior. A “luta pela verdade artística” criaria as condições necessárias para a transformação da arte em uma arma “útil na emancipação proletária” (NADEAU, 2008, p.160). De volta a Paris, Breton ataca a “nacionalização da arte” e dedica-se à criação de um Comitê Nacional, com representantes de diferentes tendências da arte revolucionária na França. O porta-voz do grupo é o periódico *Clé* que, em seu primeiro editorial, assume a defesa dos artistas estrangeiros que residiam na França e já estavam sendo malvistas.

A arte não tem mais pátria do que os trabalhadores. Preconizar hoje o retorno a uma ‘arte francesa’ como fazem não somente os fascistas mas também os stalinistas é opor-se à manutenção desta ligação estreita necessária à arte, é trabalhar para a divisão e a incompreensão dos povos, é fazer obra premeditada de regressão histórica (BRETON apud NADEAU, 2008, p.161).

No segundo número, uma carta de Trotski a Breton é publicada:

A criação verdadeiramente independente em nossa época de reação convulsiva e de retorno à selvageria não pode deixar de ser revolucionária por seu próprio espírito, porque não pode mais procurar uma saída para uma intolerável sufocação social. Mas que a arte, em seu conjunto que cada artista em particular procure esta saída por seus próprios meios sem esperar qualquer ordem de fora, sem tolerá-la, rejeitando e cobrindo de desprezo todos aqueles que a ela se submetem (TROTSKI apud NADEAU, 2008, P.161).

²⁸ A teoria, que é empregada por Roberto Piva para a escrita de *Paranoia*, será apresentada em detalhes no terceiro capítulo.

²⁹ Nadeu salienta que o manifesto foi escrito em grande medida por Trotsky e que Rivera serviu “sobretudo como testa-de-ferro” (NADEAU, 2008, p.160).

Com a explosão da guerra, os surrealistas se espalham pelo mundo. Breton e Masson se exilam em Nova York e consomem a ruptura com Salvador Dalí, que se tornara franquista. Em uma conferência ministrada em 1942 na Universidade de Yale, Breton pediu aos jovens que não se deixassem levar pelo pessimismo dos jornais e que conservassem um pensamento que não fosse “vítima de contágio”. Lembra que o surrealismo foi o único movimento organizado capaz de cobrir a distância entre as duas guerras e nega que ele esteja morto. Para o líder, o surrealismo só estará morto no dia em que for substituído por “um movimento mais emancipador”, nascido de uma “afirmação na fé da juventude” e que está “antes de tudo com a juventude, suas esperanças, sua exaltação, seu maravilhoso desprezo pelas consequências” (NADEAU, 2008, p.161).

3.4 As referências da vanguarda

*Poe é surrealista na aventura.
Baudelaire é surrealista na moral.
Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures.*

André Breton, *Manifesto do Surrealismo*

Durante a consolidação do movimento, os surrealistas se dedicaram a descobrir seus ancestrais, projetando novas luzes sobre poetas consagrados e muitos até então esquecidos. Nadeau reforça a influência exercida por Tristan Tzara nos critérios de escolhas surrealistas. Em 1934, o dadaísta escreveu:

Denunciemos rapidamente um mal-entendido que pretendia classificar a poesia sob o título de meio de expressão. A poesia que se distingue dos romances apenas por sua forma exterior, a poesia que exprime ideias, ou sentimentos, não interessa mais a ninguém. Oponho-lhe a poesia *atividade do espírito*... Hoje admite-se perfeitamente que se pode ser poeta sem jamais ter escrito um verso, que existe uma qualidade de poesia na rua, num espetáculo comercial, não importa onde, a confusão é grande, ela é poética... (TZARA apud NADEAU, 2008, p.37)

Nessas pesquisas literárias, se encantaram com as construções feitas na Idade Média que misturam “incoerência e abuso de imagens absurdas” (NADEAU, 2008 p.37) e o *roman noir* do século XVIII, com seu

amor aos fantasmas, às feitiçarias, ao ocultismo, à magia, ao vício, ao sonho, às loucuras, às paixões, ao folclore verdadeiro e inventado, à mitologia (por vezes mesmo às mistificações), às utopias sociais ou outras, às viagens reais ou imaginárias, ao

bricabraque, às maravilhas, às aventuras e costumes dos povos selvagens, e geralmente tudo que fugia dos padrões rígidos onde se havia colocado a beleza para que se identificasse com o espírito (TZARA apud NADEAU, 2008, p.37).

São admiradores de Horace Walpole, de Ann Radcliff, de Maturin, de Lewis e, especialmente, de Marquês de Sade, eleito pelo grupo como o modelo mais sublime por seu materialismo lúdico, a busca pelo prazer absoluto, a oposição aos valores tradicionais e por ter feito de sua própria vida um verdadeiro *romain noir* (NADEAU, 2008, p.37).

Do Romantismo, os surrealistas extraíram também o gosto pelo bizarro, mas, principalmente, o amor ao sonho, ao belo, o gosto pelo devaneio e a nostalgia dos “paraísos perdidos”. Nerval os encanta com seus estados de fantasia “supernaturais” que transpõe para a vida diária. Baudelaire, “primeiro vidente, verdadeiro poeta” (RIMBAUD apud NADEAU, 2008, p.38), é capaz de indicar o caminho para o lado misterioso da vida, oposto ao mundo burguês, mas está preso demais, para o gosto surrealista, às preocupações formais. A serviço da libertação da poesia dos cânones tradicionais, valorizam a contribuição de Mallarmé, Charles Gros, Huysmans, Germain Nouveau, ao mesmo tempo em que atacam a pose e a afetação de sua produção.

A poesia não pede cavaleiros-servos, exige amantes que saibam, se necessário, violentá-la. Ninguém o conseguiu melhor do que Alfred Jarry, Arthur Rimbaud, Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont (NADEAU, 2008, p.39).

Jarry reinventa e exalta o humor, constrói uma vida totalmente diferente, à margem. Rimbaud reafirma em sua obra a relação indissociável entre vida e arte e exprime “uma inquietação que sem dúvidas milhares de gerações não haviam evitado, e lhe deu esta voz que ainda ressoa em nossos ouvidos” (BRETON apud NADEAU, 2008, p.41). Além disso, proclama a verdadeira natureza da inspiração surrealista: não se acredita mais em uma voz vinda do alto, mas sim das “profundezas do ser”, do inconsciente.

O poeta se faz vidente em virtude de longa, imensa e racional *desordem de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura. Procura a si mesmo, exaure em si todos os venenos, conservando-lhes apenas as quintessências. Inefável tortura onde tem necessidade de toda a fé, toda a forma sobre-humana, onde se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito — e o supremo sábio! (RIMBAUD apud NADEAU, 2008, p.42)

Contudo, para o crítico Breton, Rimbaud nega o espírito surrealista por ter interrompido tão bruscamente sua produção. No *Segundo Manifesto do Surrealismo*, é desacreditado por ter se acovardado após alcançar as portas do desconhecido. Ao lado de Sade, somente Lautréamont nunca foi abandonado. Breton lhe atribui o papel de grande “fecundador do movimento”:

Para Ducasse, a imaginação não é mais aquela irmãzinha abstrata que pula corda numa praça; vocês a colocaram sentada em seus joelhos e leram em seus olhos a perdição para vocês. Escutem-na. Primeiramente acreditarão que ela não sabe o que diz; não conhece nada e, subitamente, com esta pequenina na mão que vocês beijaram ela afagará nas sombras, as alucinações e os distúrbios sensoriais. Não se sabe o que ela quer, ela lhes dá consciência de vários outros mundos ao mesmo tempo, a ponto de não saberem mais se comportar neste mundo. Então será o processo de tudo e sempre recomeçar (BRETON apud NADEAU, 2008, p.43).

3.5 A violência de Lautréamont

Eu, como cães, sinto a necessidade do infinito... Não posso, não posso satisfazer essa necessidade! Sou filho do homem e da mulher, ao que me dizem. Isso me espanta... acreditava ser mais!

Lautréamont, *Os cantos de Maldoror*

Além de sua linguagem transgressora, o mito em torno da figura de Conde de Lautréamont cresceu pela inseparabilidade entre obra e artista. O pseudônimo pertenceu a Isidore Lucien Ducasse, morto aos 24 anos por causas desconhecidas, e de quem se tem uma assombrosa ausência de dados biográficos. Não há quase nada além da certidão de nascimento, do atestado de óbito, de algumas cartas e do depoimento de Paul Lespés, amigo de liceu.

Para Claudio Willer, poeta e tradutor de Lautréamont/Isidore, o reconhecimento de sua obra é quase um milagre. O escritor morreu totalmente desconhecido e seus livros esperaram dezessete anos para ter leitores. Depois de despertar interesse dos simbolistas, ser admirado pelas vanguardas do século XX e adotado pelos surrealistas, tornou-se “emblema de rebeldia” (WILLER, 2014, p.13).

Nascido no Uruguai, em 4 de abril de 1846, durante a guerra contra a Argentina (1843-1851), Isidore Lucien Ducasse era filho de François Ducasse, funcionário do consulado francês, e de Celestine Jacquette, de quem se tem ainda menos informações. Só se sabe que ela já morava na casa de Ducasse, que se casou dois meses após o nascimento do filho e que morreu um ano e oito meses após o parto, também por causas desconhecidas. Aos treze anos, Isidore foi enviado para estudar na França.

O próximo registro é a publicação de *Os cantos de Maldoror*, em 1869, editado pelos belgas Lacroix e Verboekhoven, responsáveis, na mesma época, pela publicação do exilado Victor Hugo. Os *Cantos* saem sob o famoso pseudônimo, inspirado em “Latreáumont”, título e

personagem de Eugène Sue, autor de *Os mistérios de Paris* e outros folhetins. Especula-se se o deslocamento da vogal seja fruto de um erro tipográfico ou proposital, para introduzir *l'autre*, o outro, no pseudônimo (WILLER, 2014, p.16). No entanto, o livro não circulou imediatamente. Mesmo depois de atenuar o conteúdo homossexual do primeiro canto, os editores retiveram a obra. Vale lembrar que os processos movidos contra Baudelaire, por *As Flores do Mal*, e Flaubert, por *Madame Bovary*, eram recentes (1857).

Sua segunda obra, *Poesias*, foi publicada sem pseudônimo e em duas partes em 1870. O único registro posterior é seu atestado de óbito. Preparado por um delegado, declara o falecimento às oito horas da manhã de 24 de novembro de 1870, sem revelar a causa. Nem mesmo seus restos mortais permaneceram — o corpo foi exumado e transferido para local desconhecido em 1871. Assim como para o restante de sua trajetória, escritores e pesquisadores tentam entender os motivos de sua morte com base em sua obra. Ele pode ter se suicidado, conforme anuncia no trecho: “Ao despertar, minha navalha, abrindo um caminho através da garganta, provará que nada era, efetivamente, mais real”³⁰; ou de overdose, “Por onde terá passado esse primeiro canto de Maldoror, desde que sua boca, cheia de folhas de beladona, o deixou escapar...”; ou sofrido de alguma doença grave: “Escrevo isto em meu leito de morte”. A relação entre sua morte, o suicídio e/ou uma possível enfermidade, também podem ser justificadas pela miséria que assolava Paris na época, cercada pelos alemães e castigada por epidemias após a derrota da guerra franco-prussiana. Este também foi o momento das primeiras manifestações a favor da Comuna e da sublevação de 1871, que vitimou 30 mil pessoas. “Permanecendo vivo, corria o risco de ser convocado pela guerra” (WILLER, 2014, p.17).

Quando morreu, sobravam uns vintes exemplares dos *Cantos* e um único de *Poesias*, guardado na Biblioteca Nacional parisiense. Em 1874, o estoque de Lacroix foi vendido a outro editor, Rozez. Foi este quem deu um exemplar de *Cantos* para o escritor belga Max Waller, membro de um grupo literário de prestígio, constituído por figuras como J.-K. Huysmans e Léon Bloy. Este último, impressionado, escreveu um artigo, em 1890, em que afirmava que Lautréamont “era louco, o mais deplorável, o mais dilacerante dos alienados”. Mas chamou os *Cantos* de um “monstro de livro, em que as litâneas satânicas de *As Flores do Mal* assumem repentinamente, em comparação, um certo ar de anódina carolice” (WILLER, 2014, p.18).

³⁰ Os trechos destacados desta seção fazem parte do livro *Os cantos de Maldoror*, de Conde de Lautréamont.

No mesmo ano, *Os cantos* ganha uma reedição, preparada por Léon Genonceaux, que acrescentou novos dados biográficos — fantasiosos e sem comprovação — ao autor. Em 1981, um exemplar chega às mãos de Alfred Jarry, que o repassou a Valery Larbaud, autor de um importante artigo sobre o escritor uruguaio. É assim, de mão em mão, que o importante circuito literário conhece e passa divulgar sua obra.

O segundo ciclo de leitura de Lautréamont acontece depois da Primeira Guerra Mundial, quando ele é descoberto pelos surrealistas. Passa de um autor que desperta curiosidade por sua excentricidade para ser reivindicado como influência fundamental para o movimento. Breton escreveu:

Os cantos de Maldoror e Poesias brilham com um fulgor incomparável: são a expressão de uma revelação total, que parece exceder as possibilidades humanas. Com ele o famoso “tudo é permitido” de Nietzsche não permaneceu platônico, pretendendo significar que a melhor regra aplicável ao espírito é a orgia (BRETON apud WILLER, 2014, p.20).

Em *Lautréamon et nous*, texto publicado em 1967, Aragon narra como ele e Breton se revezavam para declamar *Os cantos*, em 1917, durante a noite no quarto andar do hospital militar, na ala de tratamento psiquiátrico, em que serviram de estagiários durante a Primeira Guerra: “enquanto os loucos urravam, nos insultavam, batendo nas paredes com os punhos. Isso dava ao texto um comentário obscuro e surpreendente” (ARAGON apud WILLER, 2014, p.21).

Em 1919, *Poesias* foi publicado em *Litterature* e depois em livro. Foi traduzido para o espanhol em 1924 e adotado pela geração de Lorca e Albertini, mitificado por Neruda, que transformou Lautréamont em um gaúcho no Uruguai, mártir da comuna de 1871. Só entre as décadas de 1950 e 1960, mais de oito edições completas de sua obra foram publicadas, incluindo largas tiragens de bolso (WILLER, 2014, p. 23).

As estrofes de *Cantos* são séries de relatos ficcionais, com enredos absurdos, das crueldades e perversões praticadas por *Maldoror*. Há duas explicações principais para o nome do protagonista: corresponde foneticamente a *Mal d’Aurore*, indicando seu caráter noturno, ou *Mal de Horror*, levando em conta que Lautréamont dominava o castelhano. Cheias de metáforas, alegorias e paródias, as estrofes reiteram, a todo instante, a adesão do personagem ao mal, ao combate a Deus, à família e à humanidade. “Eu fiz um pacto com a prostituição a fim de semear a desordem entre as famílias”. Transbordam exagero, humor negro, ironia e sarcasmo. Consagram o pensamento analógico, oposto à razão dualista, seguindo uma lógica de delírio e de negação, fruto de uma imaginação “desenfreada e transbordante” (WILLER, 2014, p.45)

Logo no início, Lautréamont adverte seus leitores:

Praza ao céu que o leitor, audacioso e tornado momentaneamente feroz como isto que lê, encontre sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois, a não ser que invista em sua leitura uma lógica rigorosa, e uma tensão de espírito pelo menos igual a sua desconfiança, as emanções mortais deste livro embeberão sua alma assim como a água ao açúcar. Não convém que qualquer um leia as páginas que vêm a seguir; somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo. (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 73)

Ataca o homem, visto como um ser orgulhoso, ingrato, mesquinho, de aspecto brutal e de crueldade inata:

Deus, que o criaste com magnificência, é a ti que invoco: mostra-me um homem que seja bom!... Mas que tua graça decuplique minhas forças naturais; pois, diante do espetáculo desse monstro, posso morrer de espanto: morre-se por menos. (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 77)

Gaston Bachelard apresenta a obra de Lautréamont como uma “fenomenologia da agressão”: “Ela é agressão pura, assim como se pode falar de poesia pura. No instante em que for possível criar uma poesia de violência pura, uma poesia encantada pelas liberdades totais da vontade, dever-se-á ler Lautréamont como precursor” (WILLER, 2014, p.25).

Minha poesia não consistirá em outra coisa senão em atacar, por todos os meios, o homem, essa besta-fera, e o Criador, que não deveria ter engendrado semelhante inseto. Volumes se amontoarão sobre volumes, até o fim da minha vida, e, no entanto, nada mais encontrarão neles, a não ser esta única ideia, sempre presente em minha consciência! (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 115)

Além da violência física (exemplificada pela história do adolescente dilacerado e da menina estripada e estuprada por Maldoror e seu buldogue), a agressão é contra a ordem natural (o homem-peixe, o par de adolescentes-tarântula), em uma lógica semelhante ao sonho (WILLER, 2014, p. 28). O próprio protagonista também é um objeto indefinido, sua idade, identidade e aparência variam. Se apresenta como um homem que viveu por meio século na forma de um tubarão, como um jovem, como um velho moribundo, se transfigura em polvo para lutar contra Deus. O narrador também se transforma, pode ser Maldoror, a *persona* de Lautréamont ou um terceiro, impessoal. Os acontecimentos também ocorrem em tempos distintos, sem nenhuma preocupação lógica, há passagens que parecem ter acontecido na época contemporânea à composição, e aventuras passadas na Idade Média. A única qualidade imutável é a crueldade do personagem.

Darei por assentado, em poucas linhas, que Maldoror foi bom durante seus primeiros anos de vida, em que viveu feliz; pronto. Logo reparou que havia nascido mau: fatalidade extraordinária! Escondeu seu caráter o quanto pôde, por um grande número de anos; mas, finalmente, por causa dessa concentração que não lhe era natural, todo dia o sangue lhe subia à cabeça; até que, não podendo mais suportar uma vida dessas, lançou-se resolutamente na carreira do mal... atmosfera doce! (...) Não era mentiroso, confessava a verdade e dizia que era cruel. Humanos, ouvistes? ele ousa repeti-lo com esta pluma que treme! Assim, pois há um poder mais forte que a vontade... Maldição! (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 75)

Além da metamorfose, o homossexualismo e a prática sexual perversa são temas marcantes: “Eu sempre experimentei uma atração infame pela juventude pálida dos colégios, e pelas crianças estioladas das fábricas!” e “Foi preciso que eu abrisse vossas pernas para vos conhecer, e que minha boca se pendurasse às insígnias do vosso pudor”.

Para Willer, “o desvio da norma sexual é uma metáfora do desvio das normas da literatura e da lógica, praticada no texto” (WILLER, 2014 p.29). “Ao mesmo tempo terás praticado o mal contra um ser humano, e serás amado por esse mesmo ser: é a maior felicidade que se pode imaginar”.

Lautréamont usa longos parágrafos, formados por longas frases, imitando um pregador religioso em seu púlpito (WILLER, 2014, p.30), com digressões e relatos fantásticos no meio, repletas de locuções internamente contraditórias: “Pois tem uma aparência sobre-humana; triste como o universo, belo como o suicídio”.

Explora as possibilidades do contraste e dos encontros absurdos em inúmeras construções “é belo como”. O célebre é belo como “o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre a mesa de dissecação” foi usado posteriormente por Pierre Reverdy para exemplificar sua noção de imagem poética — adotada pelo surrealismo.

Outro aspecto importante é a intertextualidade. Há transcrições, citações, adesões, falsificações e reelaborações de outras obras e autores em que Lautréamont muitas vezes inverte o sentido da obra primígena. Em *Poesias* declara: “O plágio é necessário. O progresso o implica”.

Independentemente de sua posição marginal, Willer acredita que a obra de Lautréamont deve ser contextualizada com seus autores contemporâneos: os poetas Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Jules Laforgue, Germain Nouveau, Charles Cross e os prosadores J.-K.

Huysmans e Villiers de L'Isle Adam, integrantes de um “período fascinante, das últimas décadas do século XIX, quando a literatura francesa enlouqueceu, em uma espécie de explosão” (WILLER, 2014, p.55). Ainda segundo Willer:

os prosadores do fim do século francês combateram o realismo e o naturalismo, por não suportarem a realidade que os cercava e não admitirem que o mundo em que viviam lhes fosse dado como natural. Produziram uma literatura em estado de rebelião, resistindo à consolidação da sociedade burguesa, reagindo à catástrofe da queda do Segundo Império. Praticaram uma ruptura, o corte dos vínculos entre o signo e seu referente, utilizando duas estratégias: uma, a operação com o significante, transformando a palavra em entidade sonora, aquém do sentido; outra, o exagero, o transbordamento do texto, indo além do sentido e multiplicando-o (WILLER, 2014, p.55).

De Baudelaire, Lautréamont herdou, principalmente, a estética das correspondências, fundada no pensamento analógico e ambivalência da questão do bem e do mal:

Ai de nós! o que vêm a ser, pois, o bem e o mal! Serão uma mesma coisa, pela qual testemunhamos com raiva nossa impotência, e a paixão de alcançar o infinito, mesmo pelos meios mais insensatos? Ou então, serão duas coisas diferentes? Sim... que sejam antes a mesma coisa... pois senão, o que será de mim no dia do juízo? (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 78)

O valor da obra de Lautréamont não é unânime. Sua loucura, perversão, o plágio, os erros ortográficos e estilísticos foram invocados, repetidas vezes, contra ele e sua originalidade. Contudo, reside aí parte da transgressão celebrada por seus admiradores: um texto alucinado, contrário às normas vigentes. “Lautréamont entendeu, como poucos, que fazer literatura era escrever *contra* o que está aí, utilizando a palavra como instrumento de combate em sua escrita ao avesso” (WILLER, 2014, p.69).

3.6 A cartografia mágica de Breton

Que a grande inconsciência viva e sonora que inspira meus próprios atos probatórios disponha para sempre de tudo o que eu sou.

André Breton, *Nadja*

À procura dos enigmas humanos e dos elos secretos entre as palavras, André Breton (1896-1966) e seus amigos surrealistas vagueiam pelas ruas de Paris. Herdeiros da geração oitocentista de Zola, Victor Hugo e Eugène Sue — que flanava pela capital francesa vasculhando as vias de acesso às regiões mais secretas da alma humana —, mapeiam os pontos de contato entre a realidade e o sonho nos objetos e caminhos banais do cotidiano. Dispostos aos encontros

fortuitos, aos *fatos-escorregões* e *fatos-precipícios*, traçam uma nova cartografia para a cidade. Assim surge a Lafayette, geografia imaginária das imediações da rua La Fayette, região povoada por prostitutas e videntes, que escancara as portas de uma cidade mágica e feminina.

Em uma dessas andanças, Breton se encontra com Nadja, esfinge contemporânea instável por definição, que dissolve qualquer promessa de identidade e unidade. A jovem em flerte constante com a loucura é a protagonista do antirromance inaugural do Surrealismo, misto de ensaio, poesia, diário, panfleto anticapitalista e ode à fotografia. A alma errante de Nadja dá o tom da obra descrita posteriormente por Breton como narrativa calçada na “observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo o que o exame e o interrogatório podem fornecer, sem a mínima preocupação com estilo” (BRETON, 2007, p.19). Além da escrita automática, o outro princípio “antiliterário” destacado pelo próprio autor é o abundante uso da fotografia para eliminar qualquer descrição da narrativa — “acusada de inanição no *Manifesto do Surrealismo*” (BRETON, 2007 p. 20).

Na edição revisada em 1962 por Breton, o livro apresenta 47 fotografias. Em resumo, trata-se de retratos dos artistas surrealistas, imagens dos cafés, teatros e ruas em que a ação se desenrola, objetos encontrados, reproduções de obras de arte citadas, cartas, páginas de livros e desenhos de Nadja. Michael Boujour não acredita, no entanto, que o vasto material fotográfico honre o objetivo pretendido por Breton, o de substituir a descrição narrativa. Para ele, o texto já apresenta toda a descrição necessária ao entendimento. As fotografias servem para atestar a autenticidade dos fatos narrados, garantindo que nada foi inventado e, para reafirmar, a cada página, que *Nadja* não é um romance (BEAUJOUR, 2007, p.163).

Annie Le Brun ressalta que a obra, publicada em 1928, logo foi recebida pela crítica como um livro raro. Na época, um artigo ressaltou que “de vez em quando sai um livro que representa um marco na história da sensibilidade. Ontem, *Des Esseintes*, *Barnabooth* — hoje, talvez, seja *Nadja*” (BRUN, 2007, p. 150). Para ela, Nadja “desmascara o projeto romanesco como falso diante da vida que vai se escrevendo”. Expõe uma história verdadeira, vivida e narrada por Breton de forma descontínua, com elementos anedóticos agrupados em unidades maiores. Um fenômeno análogo ao da memória que gera a impressão de coerência (BEAUJOUR, 2007 p.163).

No livro, Breton narra os episódios marcantes de sua vida,

tal como posso concebê-la fora de seu plano orgânico, ou seja, na própria medida em que ela está confiada aos acasos, dos menores aos maiores, e, refugando a ideia comum que dele faço, introduzir-me num mundo como que proibido, que é o das aproximações repentinas, das petrificantes coincidências, dos reflexos que vencem qualquer outro impulso mental... (BRETON, 2007, p.27)

O ponto de partida desta trajetória incidental é o *Hôtel Des Grands Hommes*, na *Place Du Panthéon*, onde ele morava em 1918. Outra etapa importante acontece no *Manoir d'Ango*, em 1927, quando pede uma cabana reservada e se dedica à escrita desta história que lhe “interessa ainda mais ao coração do que ao espírito” (BRETON, 2007, p.137).

Nestes episódios, conta, por exemplo, como conheceu os amigos surrealistas Paul Éluard e Benjamin Péret, os bastidores da escrita de *Os campos magnéticos*, realizada em parceria com Soupault, as experiências vividas na *época dos sonos* ao lado de Robert Desnos, sua procura, no Mercado de Pulgas, por objetos especiais “fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos” (BRETON, 2007, p.56). Como justificativa, podemos ressaltar uma das frases de Nadja, em um diálogo em garante que ele ainda irá escrever um romance sobre ela, pois “tudo se vai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós” (BRETON, 2007, p.94).

Em 4 de outubro de 1926, na Rue Lafayette, acontece o grande encontro. Após ter adquirido o último livro de Trótsky, na livraria do *L'Humanité*, Breton vê uma “moça pobremente vestida”, que “vai de cabeça erguida ao contrário de todos os passantes. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto.” (BRETON, 2007, p.63) Admirado pela maquiagem incompleta daqueles olhos extraordinários, ele a para na rua. Ela se apresenta com o nome que escolheu para si: “Nadja, por que em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela.” (BRETON, 2007, p.66). Mas quem é Nadja? “Eu sou a alma errante” — responde sem hesitação (BRETON, 2007, p.70). Recém chegada a Paris, ocupa seus dias perambulando pelas ruas, de noite gosta de estar num vagão de segunda classe do metrô para observar o rosto dos passageiros saídos do trabalho e imaginar o motivo de suas preocupações.

Breton se encanta imediatamente pela liberdade de Nadja, governada pela intuição, “pura”, “tão livre de todos os vínculos terrestres”. Fica maravilhado, e assustado, pelo pouco “apego que tem à vida” (BRETON, 2007, p.86). Sempre “inspirada e inspiradora”, ela só gostava de estar na rua, “o único campo válido de experiências” (BRETON, 2007, p.105).

Quem éramos nós diante da realidade, esta realidade que agora vejo deitada aos pés de Nadja, como um cão vadio? Em que latitude nós poderíamos estar bem, assim entregues

ao furor dos símbolos, presas do demônio da analogia, nós que nos víamos como objetos de instâncias últimas, de atenções singulares, especiais? Vem daí o fato de que, projetados juntos, de uma vez por todas, tão longe da terra, nos curtos intervalos que o nosso maravilhoso estupor permitia, temos podido trocar algumas impressões incrivelmente harmônicas por cima dos escombros fumegantes do velho pensamento e da vida sempiterna? Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem fixar momentaneamente, mas jamais submeter (BRETON, 2007, p.102).

Sem se preocupar com o código “imbecil do bom senso e dos bons costumes”, Nadja é internada à força em um asilo psiquiátrico. E Breton se lança ao ataque feroz da psiquiatria. Não concebe como é possível privar um ser humano de liberdade, e questiona o que fizeram com Sade, Nietzsche e Baudelaire. Para ele, Nadja, com seu princípio de subversão total, deu sua vida à mais nobre das causas: a da emancipação humana.

Para Walter Benjamin, “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (BENJAMIN, 2007, p.159). E o mais onírico objeto deste livro é a Paris labiríntica que segue os passos de Nadja por becos, vielas e passagens que cortam o centro da capital. Além de palco de experiências, a cidade transforma-se em personagem. Os surrealistas desenvolvem uma relação íntima com suas ruas e praças, como por exemplo:

A Place Dauphine é de fato um dos lugares mais profundamente ermos que conheço, um dos piores terrenos baldios que existem em Paris. Cada vez que estive lá, senti que me abandonava pouco a pouco o desejo de sair, precisando argumentar comigo mesmo para escapar desse lance tão suave, agradável e insistente demais, e, última instância, aflitivo (BRETON, 2007, p.77).

É esta cidade mágica, pulsante, que marca a juventude dos poetas paulistanos. Deixando a Lafayette, voltaremos agora à Praça da República e ao Parque Ibirapuera da década de 1960, para nos atermos a outra geração, que aprendeu com os surrealistas que “não existe passo perdido.” (BRETON, 2007, p.71)

4 ROBERTO PIVA E O SURREALISMO

4.1 O Surrealismo no Brasil

No Brasil, o surrealismo foi, em larga escala, rejeitado pela crítica. Como aponta Claudio Willer, o modernista Mário de Andrade “alertava contra os perigos formidáveis da substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente” (WILLER, 2013). Como já tratamos aqui, repulsa similar foi adotada pelos concretistas e neoconcretistas em seus manifestos.

Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado [...] O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao subjetivismo arbitrário e inconsequente (*Teoria da Poesia Concreta* apud WILLER, 2013).

Em um rico mapeamento da área (aqui reduzido aos seus momentos mais expressivos), Willer ressalta que há dois modos de se observar o surrealismo: pelo exame exclusivo da obra ou foco no autor dotado de uma atitude surrealista. No sentido literário, os dois modernistas que têm parte de suas obras associados ao surrealismo no Brasil são Jorge de Lima (1893-1953) e Murilo Mendes (1901-1975). Olhando pelo viés da atitude, Willer vê a presença surrealista na Antropofagia, e lembra que Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp acolheram Benjamin Péret em sua visita ao país em 1929 (ele se casou com a cantora lírica brasileira Elsie Houston). Após sua prisão e deportação, Péret retornou ao Brasil em 1955 e se articulou à vanguarda ligada à esquerda trotskista, formada por nomes como a escritora Patrícia Galvão, a Pagu (1910-1962), Flávio de Carvalho (1899-1973) e o crítico Mário Pedrosa (1900-1981), casado com a irmã de Elsie.

Outros representantes dessa atitude surrealista seriam Sosígenes Costa (*Iararana*) Paulo Mendes Campos e sua poesia em prosa, com imagens de associações livres, e Manoel de Barros, surrealista declarado de vocabulário e de uma sintaxe pessoal e inventiva, pensamento analógico e sacralização do natural. Do elenco de prosadores, Willer destaca Aníbal Machado (*Viagem aos seios de Duília* e *O iniciado do vento*), Rosário Fusco (*O Agressor*), Campos de Carvalho (*A lua vem da Ásia*, *Vaca de nariz sutil* e *Chuva imóvel*).

Na década de 1960, mapeia uma nova onda de identificação dos poetas brasileiros com a vanguarda. No período, a poesia mais impregnada de surrealismo para Willer é a de Roberto Piva em *Paranoia*, cujo tom já havia sido empregado nos manifestos distribuídos anteriormente por

ele e seu grupo, *Os que viram a carcaça*. Piva classificou seu primeiro livro como “beat-surreal”, englobando as duas rebeliões poéticas do século XX.

Como membro do movimento surrealista organizado, Willer inclui Sérgio de Lima, que esteve em Paris e participou das atividades do grupo francês. No Brasil, Lima tentou promover a atividade surrealista no Brasil em reuniões, algumas contaram com a presença de Willer e Piva, manifestações públicas, com a Exposição Internacional do Surrealismo em 1967 e a partir da publicação coletiva *A Phala*. Outras atividades organizadas entre 1990 e 1996 incluíram um manifesto, com artistas plásticos e os poetas Juan Sanz Hernandez e Floriano Martins.

4.2 A paranoia de Roberto Piva

*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
estéreis e incendiam internatos
onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam
a descarga sobre o mundo*
Roberto Piva, *Paranoia em Askatran*

Se usássemos uma palavra para qualificar *Paranoia*, representante principal do primeiro surto produtivo de Roberto Piva, ela seria transgressão. Com uma escrita livre, sem restrições lógicas ou vocabulares, o confronto com a ordem estabelecida no primeiro livro publicado pelo poeta “passava por um acerto de contas com a própria linguagem”. (WILLER, 2005, p.150)

Publicado em 1963, foi recebido com frieza pela crítica e imprensa. A edição de Massao Ohno, que se esgotou rapidamente, atraiu novos leitores e, principalmente, amigos ao grupo, além de contribuir com a construção da lenda urbana em torno de Piva. Willer acredita que um dos motivos do silêncio das elites culturais foi a liberdade vocabular dos poemas, que combinam o uso do escatológico, pornográfico e grotesco com o lírico, apaixonado e maravilhoso.

Após o lançamento, *Paranoia* voltou a circular, e ganhou mais prestígio, com a antologia *26 Poetas Hoje*, publicada em 1976, e que resgatou a poesia marginal como novidade. Em 2000 inspirou o documentário “Uma outra cidade”, de Ugo Giorgetti, e foi relançada pelo Instituto Moreira Salles. As fotografias em preto e branco do artista Duke Lee, que ilustram a São Paulo

delirante de Piva, foram expostas em “Fotolivros latino-americanos”, mostra que passou por Paris, Madri, Nova York e foi exibida no Brasil, em 2013, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, o curador Horácio Fernández afirma que “o livro mostra uma cidade caótica, violenta. Mas São Paulo ainda era vista como uma cidade pacífica, tranquila. Considero um livro profético, porque fala de um caos que ainda não existia”.

Para a composição da obra, Piva empregou a técnica surrealista criada por Salvador Dalí, o método crítico-paranoico. A paranoia consiste em um delírio de interpretação do mundo, em que o sujeito doente se dá um papel de importância exagerada. Segundo Maurice Nadeau, o que difere esta doença de outros delírios é a possibilidade de uma sistematização perfeita e coerente. A partir da sensação de onipotência, o doente é conduzido, frequentemente, a estados de megalomania e/ou delírio de perseguição (NADEAU, 2008, p. 138). Com uma saúde física normal, o paranóico vive em um mundo à parte, regido por alucinações e interpretações delirantes de fenômenos reais. De acordo com a tese de Lacan, “longe de submeter-se a este mundo como a maioria das pessoas *normais*, ele o domina ao contrário, molda-o por seu desejo” (NADEAU, 2008, p. 138).

Em *Femme visible*, publicado em 1930, Dalí anuncia que já está próximo o momento em que seria viável “sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade” (NADEAU, 2008, p. 139). O método consiste então, segundo seu criador, em uma forma espontânea de conhecimento irracional “baseado na observação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes” (NADEAU, 2008, p. 139).

Trata-se de especular ardentemente sobre esta propriedade do devir *ininterrupto* de todo objeto sobre o qual se exerce a atividade paranoica, em outras palavras, a atividade ultraconfusional que tem sua frente na ideia obsedante. Este devir *ininterrupto* permite ao paranoico que dele é testemunha considerar as próprias imagens do mundo exterior como instáveis e transitórias, se não com suspeitas e, coisa perturbadora, está em seu poder fazer com que os outros controlem a realidade de sua impressão... Encontramo-nos aqui diante de uma nova afirmação, baseada em provas formais, da *onipotência do desejo* que continua desde a origem o único ato de fé do surrealismo (BRETON apud NADEAU, 2008, p. 139).

O método, que deu novo fôlego ao movimento surrealista na década de 1930, é capaz de elevar o delírio, segundo Dalí, a um caráter “tangível e impossível de contradizer”. Não constitui um elemento passivo, como o automatismo e o próprio sonho, que isolados do mundo exterior tornam-se “refúgios”, “evasões idealistas”. A paranoia, atividade sistematizada, é um elemento

ativo “que visa uma intrusão escandalosa, no mundo” e “nos desejos do homem” (NADEAU, 2008, p. 140).

Em entrevista concedida à *Cult*, Piva explica que aplicou o método da seguinte forma: primeiro, é necessário fixar um detalhe, depois construir um mundo alucinatório e imaginário a partir do detalhe. Exemplifica, com o poema *Praça da República dos meus Sonhos*, criado a partir de um detalhe da praça num “delírio semelhante ao do paranoico”.

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem
de morfina
a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças brincando
na tarde de esterco
Praça da República dos meus sonhos
onde tudo se faz febre e pombas crucificadas
onde beatificados vêm agitar as massas
onde Garcia Lorca espera seu dentista
onde conquistamos a desolação dos dias mais doces
os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão
lábios coagulam sem estardalhaço
os mictórios tomam um lugar na luz
e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos
Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel
anjos deitados nos canteiros cobertos de cal de água fumegante nas
privadas cérebros sulcados de acenos
os veterinários passam lentos lendo *Dom Casmurro*
há jovens pederastas embebidos em lilás
e putas com a noite passeando em torno de suas unhas
há uma gota de chuva na cabeleira abandonada
enquanto o sangue faz naufragar as corolas
Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus
Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa
(PIVA, 2005, p. 43)

Sobre a influência do surrealismo em sua obra, o poeta declarou em entrevista concedida à revista *Trip* que não se inspira “no surrealismo do *nonsense* pelo *nonsense*, em que a ausência de sentido é apenas uma regra estética, mas no surrealismo das imagens convulsivas, das aventuras e alucinações urbanas, que revela uma forma nova de se conectar ao mundo”.

Estas imagens convulsivas saltam aos olhos em *Paranoia*, obra marcada pelos versos longos e o pensamento análogo, cuja conceituação já explorada de Reverdy foi assim antecipada por Marinetti, em 1912, no *Manifesto Técnico da literatura futurista*:

A analogia nada mais é do que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diferentes e hostis [...] A poesia deve ser uma sequência ininterrupta de imagens novas, sem as quais ela não é uma outra coisa senão anemia e clorose. / Quanto

mais as imagens contiverem relações vastas, tanto mais longamente elas conservam sua força de estupefação (MARINETI apud WILLER, 2005, p.151).

As imagens de Piva em *Paranoia* não são hegemônicas, podem ser descritivas³¹: “o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido/ maxilar ainda desesperadamente fechado sobre seu mágico vazio”; alucinatórias: “a náusea circulava nas galerias/ e lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas/ tinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os ovários/ dos manequins”; líricas: “noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma desarticulando/ aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos/visionários da beleza”; fixam paisagens urbanas: “Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera/Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros”; reproduzem paisagens de sonhos: “Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci [...] / onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes/que saem escondidos das tocas”; e de pesadelos: “colégios e carros fúnebres estão desertos/ pelas calçadas crescem longos delírios/ punhados de esqueletos são atirados no lixo”

Essas imagens se sucedem e, seus poemas, se transformam em verdadeiras colagens. Outros traços marcantes são a irreverência: “banqueiros mandam aos comissários lindas caixas de excrementos”; o humor negro: “crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin”; a sátira: “o espírito Puro vomita um aplauso antiaéreo”; e a blasfêmia de Lautrémont: “o universo é cuspidor pelo cu sangrento de um Deus-cadela”. (WILLER, 2005, p.150)

Definida pelo poeta como uma “visão alucinatória de São Paulo”, *Paranoia* exprime a relação subjetiva — e afetiva — entre ele e a metrópole. No documentário “Assombração Urbana com Roberto Piva”, dirigido por Valesca Canabarro Dios em 2004, Davi Arrigucci frisa que *Paranoia* é fruto da andança noturna por São Paulo. A metrópole aqui assume o contorno mágico surrealista, é o lugar de encontros e desencontros. “No acaso das ruas, você sai para se perder e se encontrar”. Na cartografia de Piva, na Rua São Luís “um coração mastiga um trecho da minha vida”; na Praça da República “conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces”; no Ibirapuera “esta noite eu perdi minha solidão”. Claudio Willer acredita que com este procedimento, Piva atualiza a *Pauliceia Desvairada* modernista, acrescentando-lhe “a dimensão da rebelião e a contribuição do surrealismo” (WILLER, 2005, p.153). Pécora completa:

³¹ Os trechos destacados desta seção fazem parte do livro *Paranoia*, de Roberto Piva.

Em *Paranoia*, atendendo-se ao cenário desequilibrado e perverso da cidade de São Paulo, a violência que o poeta concentra é, sobretudo, de caráter profanador, baixo, laico, que visa a verdadeiramente ostentar o lixo que a cidade, ao mesmo tempo, produz e esconde (PÉCORA, 2005, p. 12).

O leitor Roberto Piva também está presente neste cenário alucinado em constante diálogo com outros autores: “Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima/enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente/ na minha memória devorada pelo azul”. Em uma super-realidade, os autores acabam inseridos na cidade, em uma “metáfora da união entre o mundo das coisas e o dos símbolos” (WILLER, 2005, p.153): “encontro com Lorca num hospital da Lapa”. O procedimento, análogo ao sonho, insere estas pessoas em ambientes totalmente fora de seu contexto: “Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília/ ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário”. E também dentro de suas alucinações: “na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como/ um Lótus colocando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu/ que renascem nas caminhadas.”

Com citações recorrentes por toda a sua obra, Lautréamont ganha em *Paranoia* uma homenagem exclusiva, o *Poema Submerso*:

Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror
 quando os cílios do anjo verde enrugavam as
 chaminés da rua onde eu caminhava
 E via tuas meninas destruídas como rãs por
 uma centena de pássaros fortemente de passagem
 Ninguém chorava no teu reino, Maldoror, onde o
 infinito pousava na palma da mão vazia
 E meninos prodígios eram seviciados pela Alma
 ausente do Criador
 Havia um revólver imparcialíssimo vigiado pelas
 Amebas no telhado roído pela urina de tuas borboletas
 Um jardim azul sempre grande deitava nódoas nos
 meus olhos injetados
 Eu caminhava pela aléias olhando com alucinada ternura
 as meninas na grande farra dos canteiros de
 insetos baratinados
 Teu canto insatisfeito semeava o antigo clamor dos
 piratas trucidados
 Enquanto o mundo de formas enigmáticas se desnudava
 para mim, em leve mazurcas
 (PIVA, 2005, p. 35)

Assim como os surrealistas, Piva elege Lautréamont e Rimbaud como referências para a transgressão e culto ao subjetivo, ao inconsciente e ao desejo. Os dois também corroboram para a sua construção de poeta maldito, marginalizado, com seus momentos blasfematórios e de

simpatia ao mal. Conforme se pode observar em *Ode a Fernando Pessoa*, poema independente que precedeu a publicação de *Paranoia*:

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.
 (PIVA, 2005, p. 24)

Versos que ecoam, além do caráter de Maldoror, as seguintes experiências de Rimbaud:

Padres, professores, advogados, enganam-se entregando-me à justiça. Nunca fui deste povo, nunca fui cristão; sou da espécie que cantava no suplício; não conheço as leis; não tenho senso moral, sou um toco: se enganam...
 (RIMBAUD, 2008, p. 31)

Uma noite, fiz a Beleza sentar no meu colo. E achei amarga. Injuriei.
 Me preveni contra a justiça.
 Fugi. Ó bruxas, ó miséria, ó ódio, a vós meu tesouro foi entregue!
 Consegui fazer desaparecer do meu espírito toda a esperança humana. Para extirpar qualquer alegria dava o salto mudo do animal feroz.
 (RIMBAUD, 2008, p. 17)

Piva também está ligado a eles pelo caráter sexual de suas obras. No entanto, elevando como lema a máxima Bretoniana de que “A poesia se faz na cama como o amor”, promove, por um lado uma sexualização do mundo, em que não há nenhuma relação que não passe pela sexualidade³² e, por outro, traduz a ideia do encontro de imagens e de termos como o equivalente ao encontro amoroso. “Se pode falar da poesia do Piva como orgia no plano simbólico independente dele estar ou não relatando uma orgia”³³.

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
 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 de cu-de-ferro e me
 fariam perguntas por que navio boia? 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

³² David Arrigucci em depoimento ao documentário “Assombração Urbana com Roberto Piva”, dirigido por Valesca Canabarro Dios em 2004.

³³ Claudio Willer em depoimento ao mesmo documentário.

barbudos
 eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho
 todas as virtudes
 eu não sou piedoso
 eu nunca seria 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, 2005, p. 41)

Independente, por princípio, de escolas literárias, o intelectual Roberto Piva digeriu e dialogou com as obras que leu. Como vida e produção poética se assumem como uma coisa só, a crítica, as homenagens e os desdobramentos dessas leituras estão reunidos em seus poemas. Seu grande objetivo para o fazer poético evoca os axiomas essenciais do surrealismo: mudar a vida para mudar o mundo. Para mudar a vida, caminhou, lado a lado, com o legado de artistas não-conformistas, avessos às coerções impostas a um dos mais básicos princípios humanos: a busca e a legitimação do desejo. Pela realização sexual plena, pela liberdade de escolhas, de amigos e de palavras se embriagou do dionísio de Nietzsche, bebeu da loucura de Antonin Artaud, aprendeu com Freud e Breton as alternativas propostas pelo inconsciente e o poder do sonho. Como Breton, redesenhou sua capital em uma cartografia mágica e afetiva. Sempre rodeado de amigos, espreitou delírios, sonhos e pesadelos nas praças e avenidas paulistanas. Para tanto, praticou o desregramento dos sentidos de Rimbaud, concedeu liberdade máxima à imaginação — e conseqüentemente ao espírito — proposta por Lautréamont.

Para reunir tanto em seus versos, transgrediu as formas tradicionais. Misturou anjos, mictórios, drogas, sexo, filosofia, literatura e pederastia aos símbolos da metrópole. Para combinar tudo isso, nada melhor do que a liberdade da analogia e da aproximação de realidades tão distintas. A imagem poética, grande trunfo herdado do surrealismo, é sua arma principal contra a carece das escolas, dos professores, da política, do sexo e da literatura. A imagem blasfematória é seu legado de transgressão, em última instância, contra a mesquinhez da vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho seguiu um dos muitos caminhos literários propostos pela obra de Roberto Piva: o surrealista. A partir do estudo de Lautréamont, de Rimbaud e de Breton, pude entender parte da rebeldia e da necessidade de Piva em expor, de maneira tão violenta, o sexo, o consumo de drogas e a vida na metrópole. A despeito das diferenças estéticas e temporais, esses artistas seguem a mesma linha: a de que não existe poeta experimental sem vida experimental. A importância dessa união fica ainda mais clara quando as posições de Piva são contrastadas com as das vanguardas concretas e neoconcretas brasileiras. Tratam-se de duas formas antagônicas de se entender a utilidade da própria poesia. Para Piva, Breton, Rimbaud e Lautréamont, o fazer poético nunca será fruto de qualquer utilidade. Ele faz parte da própria vida, é uma espécie de alimento para o espírito. Para estes homens, a utilidade da poesia ocorre durante o seu exercício: momento em que o homem abre os olhos para dentro de si e tenta captar seus desejos e medos mais íntimos. Aqui, o que mais importa não é o produto final, é o exercício de imaginação, a disposição do espírito para o acaso, para a busca e o encontro do maravilhoso. Fazer poesia torna-se uma operação primordial para o desenvolvimento do caráter, única saída para a salvação do espírito.

A posição política das vanguardas brasileiras e as sucessivas crises do movimento surrealista em torno da aplicabilidade dos princípios do movimento na política real também levam a outro embate interessante. A arte — aqui a poesia — é capaz, ou deve ser, de mudar o mundo na prática? Sem escolher nenhum dos dois lados, compreendo que para os artistas que seguem a linha de pensamento de Piva a resposta é não. A poesia pode, e deve, elencar tudo o que se considera de errado no mundo. Do seu grito, ela pode sensibilizar alguns espíritos. Do seu exercício, pode mudar a vida de algumas pessoas. Trata-se de uma revolução íntima. É preciso mudar antes a vida para depois mudar o mundo.

A violência adotada por todos eles — impregnada de ingenuidade e de juventude — se coloca como arma contra a autodestruição do homem. Modelos, comportamentos e artistas são inseridos em um campo de batalha que é contrário à guerra, ao massacre e a subjugação diária. Relevando o egoísmo e as idiosincrasias internas, às técnicas, por vezes, absurdas e fadadas ao fracasso do surrealismo, sobra a ambição pela construção de um novo homem. Só os jovens e ingênuos de espírito são capazes de bradar e dedicar suas vidas a este projeto. Só eles costumam

se expor ao ridículo e assumir integralmente os riscos. Pagam o preço com a marginalidade, a penúria material, se aproximam demais ou acabam completamente entregues à loucura. Muitos deles foram (ou são) poetas.

Roberto Piva pagou o preço por sua vida e obra desregrada. Quatro anos após sua morte, continua marginalizado. Sua obra não costuma ser discutida na universidade, não desperta grande interesse por parte da crítica e não possui muitos leitores. “Piva seguiu, rigorosamente, uma ética particular, pela conduta sempre coerente com sua rebelião. Assim contribuiu para retardar sua aceitação e para tornar mais difícil sua própria vida”, afirma Claudio Willer (SOUZA, 2010). Alcir Pécora completa: “a grandeza de Piva não está determinada ainda. Ela existe como ato na sua poesia, mas a determinação discursiva da sua natureza depende de estudos sérios a respeito dela, que não são muitos. [...] Ele tem uma torcida ruidosa e sinceramente devotada a ele, mas pouca gente disposta a perder o seu tempo estudando a sua obra” (SOUZA, 2010).

Nos últimos anos de sua vida, enquanto lutava contra um câncer e o Mal de Parkinson, Piva contou com a ajuda dos amigos para sobreviver. Morava em um diminuto apartamento no bairro de Santa Cecília, por onde fazia suas caminhadas noturnas. Mas, ao contrário do jovem fascinado pela metrópole, não se identificava mais com a cidade. Esperava ansiosamente pelas caronas amigas que o levavam para locais como Mairiporã, Ilha Comprida, Serra da Cantareira e Jarinu. Junto com a natureza, realizava seus ritos xamânicos e escrevia.

Ainda que a publicação da antologia completa de sua obra, realizada pela Editora Globo entre os anos de 2005 e 2008, tenha dado maior visibilidade a sua obra, a falta de reconhecimento o afligia. O escritor João Silvério Trevisan relata: “No hospital, pouco antes de morrer, Piva me perguntava, referindo-se aos leitores: ‘Você acha que eles nos amam?’. A ideia de não ser lido o atormentava, como de resto tantos de nós” (SOUZA, 2010).

Como bem disse Wilker Souza, resta a seus amigos e admiradores tomarem como proféticos os versos escritos em 1984: “O século XXI me dará razão” (SOUZA, 2010).

REFERÊNCIAS

- ASSOMBRAÇÃO Urbana com Roberto Piva: Dirigido por Valesca Canabarro Dios. 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oVMzzYIOaNg>. Acesso em 22. nov. 2014.
- BEATNIKS fazem poesia lírica com doses de surrealismo. **Globo News Literatura**, 20 mar. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PjkC5qr5zgU>. Acesso em 22. nov. 2014.
- BEAUJOUR, Michael. O que é Nadja?. In: BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. 1924. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>. Acesso em 22. nov. 2014.
- BRUN, Annie Le. História de um desastre. In: BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CAMPOS, Augusto; DÉCIO, Pignatari; HAROLDO, Campos. **Plano-piloto para a poesia concreta**, 1958. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>. Acesso em 22. nov. 2014.
- CHAVES, Reginaldo Souza. Roberto Piva, periferia-rebelde e estética da existência. **Vozes, Pretérito & Devir: Revista de História da UESPI**, Piauí, 2014. Disponível em: <http://revistavozes.uespi.br/ojs/index.php/revistavozes/article/view/53>. Acesso em 22. nov. 2014.
- DOMENECK, Ricardo. Piva, poeta necessário. **Revista Modo de Usar**, 2008. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2010/07/roberto-piva-1937-2010.html>. Acesso em 22. nov. 2014.
- GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar revê o manifesto neoconcreto. Entrevistado por Juliana Krapp. **Jornal do Brasil**, 20. mar. 2009. Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/03/20/ferreira-gullar-reve-o-manifesto-neoconcreto/>. Acesso em 22. nov. 2014.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**: poesias, cartas, obra completa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MEDEIROS, Jotabê. O poeta que mais sabia viver à margem. **O Estado de S.Paulo**. 5. jul. 2010. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-poeta-que-mais-sabia-viver-a-margem-imp-,576415>. Acesso em 22. nov. 2014.

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MOSTRA Fotolivros chega ao Instituto Moreira Salles. **O Estado de S.Paulo**. 11. mar. 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mostra-fotolivros-chega-ao-instituto-moreira-salles,1007210>. Acesso em 22. nov. 2014.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: PIVA, Roberto. **Um estranho na legião**. Organização Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. (Obras reunidas, v. 1)

PIVA, Roberto. Entrevista – Roberto Piva. Entrevistado por Fabio Weintraub. **Revista Cult**. 2010, n° 34. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/> Acesso em 22. nov. 2014.

PIVA, Roberto. Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo. Entrevistado por Bruno Zeni. **Folha de S.Paulo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0404200006.htm> Acesso em 22. nov. 2014.

PIVA, Roberto. Um estrangeiro na legião. Entrevistado por Cassiano Elek Machado e Emílio Fraia. **Revista Trip**. 2010, n° 155. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/155/desplugados/03.htm>. Acesso em 22. nov. 2014.

PIVA, Roberto. **Um estranho na legião**. Organização Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. (Obras reunidas, v. 1)

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SOUSA, WILKER. Que o século 21 dê razão a Piva. **Revista Cult**. 2010, n° 149. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/que-o-seculo-21-de-razao-a-piva/>. Acesso em 22. nov. 2014.

TREVISAN, José Silvério. A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva). **Agulha Revista de Cultura**, 2004. Disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/literatura-4875/45-obras-literarias/767-a-arte-de-transgredir-uma-introducao-a-roberto-piva>. Acesso em 22. nov. 2014.

TZARA, Tristan. **Manifesto Dadá**. 1916. Disponível em: <http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1916-Ball-manifestodadaista.pdf>. Acesso em 22. nov. 2014.

WILLER, Claudio. Dias circulares. **Revista Cult**. 2010, nº 76. Disponível em:
<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dias-circulares/>. Acesso em 22. nov. 2014.

WILLER, Claudio. O astro negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WILLER, Claudio. Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária. **A ideia: revista de cultura libertária**. ÉVORA, nº 71-72, nov.2013 71-72, novembro de 2013. Disponível em:
<http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5788>. Acesso em 22. nov. 2014.

WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: PIVA, Roberto. **Um estranho na legião**. organização Alcir Pécora. 1.ed. São Paulo: Globo, 2005. (Obras reunidas, v. 1)