

HISTÓRIA, ARTES E JUVENTUDES: O MUNDO NA VIRADA DO SÉCULO

Roberto Piva e a periferia rebelde: uma visão desejanante de São Paulo

Roberto Piva and the rebel periphery: A wishful seeing of São Paulo

Edwar de Alencar Castelo Branco*

Reginaldo Sousa Chaves**

Universidade Federal do Piauí, Teresina, PI, Brasil.

RESUMO: O presente artigo foi inspirado no modelo literário que Ítalo Calvino erigiu em *As cidades invisíveis* e amparou conceitualmente nas formulações de Walter Benjamin, para quem os homens habitam a cidade tanto quanto são habitados por ela. O artigo toma a poesia de Roberto Piva como um signo histórico por meio do qual se pode derivar uma pauliceia desvairada diferente e desdobrada daquela de Mário de Andrade: uma cidade sucata, surreal, que se faz nos delírios poéticos de Roberto Piva e de seus companheiros de “periferia rebelde”.

PALAVRAS-CHAVE: história; cidade; Roberto Piva; periferia rebelde.

ABSTRACT: *This article was inspired by the literary model that Ítalo Calvino erected in Invisible Cities and conceptually supported by the formulations of Walter Benjamin, for whom men inhabit the city as much as they are inhabited by it. The article takes the poetry of Roberto Piva as a historical sign through which one can derive a maddened pauliceia different and unfolded from that of Mário de Andrade: a scrappy, surreal city that confuses itself in the poetic delusions of Roberto Piva and his companions from the “rebellious periphery”.*

KEYWORDS: *story, city, Roberto Piva; rebel periphery.*

*Edwar de Alencar Castelo Branco é Professor Titular na Universidade Federal do Piauí, graduado em História e em Direito, Mestre em Educação e Doutor em História. É também bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e atua junto ao Programa de Pós-Graduação em História e ao Departamento de História da UFPI.
E-mail: edwar2005@uol.com.br.
<https://orcid.org/0000-0002-1311-0597>.

**Reginaldo Sousa Chaves é Doutor em História e Professor Assistente na Universidade Federal do Piauí.
E-mail: reginaldofpi@hotmail.com.

Hordas de adolescentes, fugidos da Febem, com garras de leopardo envenenadas, em forma de luva, rostos pintados, percorrerão uivando as avenidas das cidades, assassinando pessoas. E eu pairando sobre tudo isso, com asas de anjo, contemplando.
Roberto Piva

Introdução

São Paulo, final dos anos 1950 e início dos vertiginosos anos 1960, o tempo que assistiria à emergência da pós-modernidade brasileira (CASTELO BRANCO, 2005). Um jovem flana de um lado a outro da cidade, com os poros potencializados para receber suas sensações. Esse jovem é Roberto Piva. Ele vai até a Praça do Patriarca, em 1957, para receber, com um grupo de outros jovens, Bill Haley e seus Cometas. Sua vida ele embebe no *rock*, no *jazz* e a na bossa nova. Perambula pela cidade segurando um livro e ao encontrar um amigo abre-o para ler e conversar. É comum vê-lo com grupos de adolescentes delinquentes na região da Praça da República.

Na Major Sertório segura um companheiro pelo braço e começa a recitar, de memória, o poema *Nova York oficina e denúncia*, de García Lorca. No seu quarto está desenhada, em letras bem grandes, a seguinte frase, de Antonin Artaud: “pelos muitos caminhos por onde meu coração me arrasta, não pode ser que eu não encontre uma verdade” (WILLER, 2005, p. 14). Entre os anos de 1959 e 1961 frequenta um curso sobre a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, ministrado por Eduardo Bizzarri no Instituto Ítalo-Brasileiro. Inferno, Purgatório e Paraíso passariam, então, a compor com loucura, iluminação e beleza a sua “mitologia” particular.

Nascido em São Paulo em 1937, Piva passou parte da infância na fazenda do pai, em Analândia, nas proximidades de Rio Claro. Queria ser *gangster*, por isso “andava pelas ruas de São Paulo, armado de revólver com uma capa, imitando os filmes de Humphrey Bogart” (PIVA, 2001, p. 241). Fracassou nessa tentativa, mas, sempre em torno desse gangsterismo como potência criadora, “passou a escrever poesia que é uma forma de incentivar o gangsterismo” (PIVA, 2001, p. 241). Por essas vias tornou-se poeta na absoluta incapacidade de conformar-se, como gosta de repetir, seguindo Henry Michaux. Jovem *flaneur* inconformado, que não satisfeito em ser apenas *voyeur*, atravessa a cidade traçando sua cartografia do desejo, concentrando em sua subjetividade a força da transgressão. A insubmissão coloca em relevo sua face rebelde, como escreve a respeito de si mesmo em 1961, em um texto de apresentação de seus poemas em uma antologia:

Vocês lerão agora a poesia de um jovem que tem vinte e três anos porque não teve coragem de matar-se aos quinze anos por isso arrasta-se pelo mundo sem Deus nem Amó pregando todas as violências contra a sociedade negociante amando jazz Beethoven Nietzsche Dostoiévsky Kierkegard Sartre aceitando Marx Engels Bakunin Kropotkine influenciando-se por Sá Carneiro Pessoa Guimarães Rosa Graciliano Ramos Mário de Andrade Jorge de Lima Drummond Vinícius recomendando a juventude ser contra os policiamentos interiores e exteriores achando que o cristianismo deve suicidar-se. (OHNO, 1961, p. 63).

Esse *enfant terrible*, que ironiza a ortografia e propõe assaltar a língua portuguesa com um devir menor (DELEUZE; GUATTARI, 2003), flanando subversivamente pela São Paulo do começo dos anos 1960, aparece nesse artigo como privilegiado motivo para pensar o problema histórico de como os sujeitos, em especial a juventude, erigiram na literatura suas dobras subjetivas anárquicas na urbe entre vertiginosas mutações que ela vai sofrer historicamente na década de 1960. E o livro *Paranoia* (PIVA, 2009), que aqui será abordado como um investimento subjetivo e desejan-te de Roberto Piva na cidade de São Paulo, é uma clara expressão histórica de que as cidades habitam os homens tanto quanto

por eles são habitadas (ROUANET, 1990). Portanto, este trabalho busca flagrar, na obra referida, essa cidade subjetiva, construída poeticamente por Piva como uma experimentação do espaço urbano, que se mostra em sua constituição histórica na invenção sub-reptícia do cotidiano.

Amizade e estética dos caminhantes delinquentes na periferia rebelde

São Paulo mantinha, no período aqui estudado do início da década de 1960, um ar pulsante e híbrido de província em marcha apressada para o cosmopolitismo. Contudo, essa metrópole ao longo da década avançaria cada vez mais para se tornar o ponto de uma grande explosão urbana. Seus recantos dos bairros jardins – Jardim Europa ou América – e aqueles onde se instalaram indústrias – Lapa, Penha, Ipiranga ou Brás – constituirão alguns dos lugares onde a face arquitetônica da cidade iria entrar em transformação ao longo desse período. Um ritmo infatigável de mudanças desvairadas toma de assalto a urbe durante a década de sessenta sob a administração dos chamados “governos da transformação”¹. Viadutos, pontes, elevados, passagens, avenidas, modificam a paisagem dentro do crescimento desordenado da cidade. Entre a década anterior e a década de 1960 a própria população da metrópole quase dobraria de tamanho, passando de uma população de 2,2 milhões de habitantes em 1950 para 3,2 milhões na década seguinte (VEJA, 1971).

Mas tratava-se ainda de uma cidade que guardava algo de labiríntico com seus espaços singulares aliados a certo moralismo reinante. A urbe paulistana guardava, no início dos anos 1960, ainda fragilmente um “centro” que convergia em pontos como as ruas São Luis ou Sete de Abril. Havia, portanto, condições históricas para o exercício de caminhadas do desejo em passos errantes. E o jovem Roberto Piva exercitava seu caminhar delinquente na metrópole com amigos poetas tais como Claudio Willer, Rodrigo de Haro, Décio Bar, Antonio Fernando de Franceschi e outros, que juntos formavam uma “periferia rebelde” *beat-surrealista*: confraria de amigos poetas ou grupo libertário, anárquico e rebelde. A expressão “periferia rebelde” foi usada primeiramente por Claudio Willer, para marcar uma diferença interna, *beat-surrealista*, dentro da geração de novos poetas paulistas do início dos anos 1960, da qual ele e seus amigos, incluindo Roberto Piva, faziam parte. Posteriormente, o termo é retomado por Thiago Noya em um estudo que é um esforço inicial e essencial para pensar esse grupo de poetas (WILLER, 2000; NOYA, 2003). Esses jovens constituíram historicamente uma política da amizade, somente possível nessa configuração urbana e cultural dos anos 1960. E essa política da amizade era “uma procura e uma experimentação de novas formas de relacionamento e de prazer; uma forma de respeitar e intensificar o prazer próprio e do amigo” (ORTEGA, 2001, p. 150)

Absorvendo, deglutindo antropofagicamente, transformando as matérias e artérias da cultura, Roberto Piva e seus cúmplices caminhavam e subvertiam o espaço daquela que já fora vista como a “paulicéia desvairada” (ANDRADE, 2021). Seguiam seus roteiros desejantes desfazendo “a geografia mental que nos é imposta pela formatação do Estado” (PELBART, 2000, p. 49) para inventar a cidade como lugar do possível. Percorriam então seu mapa subterrâneo no “centro” da cidade, desde a Sete de Abril, passando pelos bares da época, tais como o Paribar, o *La Crémérie* – conhecido como Leco –, Barba Azul, etc. Nesse reduto esses jovens, tomando um drinque Tom Collins ou um vinho barato Trapiche, viam desfilar *playboys* vindos da Rua Augusta, estudantes, excêntricos, intelectuais, artistas, pederastas, mulheres, etc. Abria-se então um palco para discussões, conversas banais ou casos amorosos. Nesse ambiente jovem o sexo não era algo só da “zona”, mas “havia se desconfinado e estava à solta, fazendo parte da cidade”. Mesmo os pederastas, “antes reduzidos, em sua parcela aparente, a dois ou três frequentadores de uma cafeteria da Avenida São João e aos espécimes que atuavam na porta do Cine Marabá, podiam circular como pessoas iguais às outras” (WILLER, 2000, p. 253).

E em meio às aventuras pela metrópole desvairada esses jovens poetas rebeldes escreviam suas poesias suturando a literatura à vida. Era um esforço para dotar a vida de certo estilo, vinculado à busca por fazer-se outro, criar, devir, inventar novas possibilidades de existir, de extrair práticas de liberdade, do cuidado de si. Fazer da vida uma obra de arte: uma estética da existência (LINS, 2001). Poetizava-se o cotidiano e escrevia-se poesia para “ser diferente do que se é”, sabendo que há “uma modificação de sua maneira de ser que se busca através do fato de escrever”. Isso porque “a obra é mais do que a obra: o sujeito que escreve faz parte da obra” (FOUCAULT, 2003, p. 407).

Roberto Piva e seus amigos esquadri-nhavam as experiências delirantes pela metrópole com sua estética da existência. Atacavam o moralismo presente numa São Paulo que ainda se insurgia contra a província encravada no seu coração urbano. E isso não foge a uma relação de sincronia histórica que essa microrrebelião periférica, jovem e paulistana estabelecia com outras formas de contestação da juventude que ocorria naquele início dos anos 1960. O mundo estava então cindido entre o stalinismo e o macarthismo em meio à Guerra Fria. O *big brother* orwelliano (ORWELL, 2003) se insinuava cada vez mais vivamente. E o inconformismo dos jovens, que nesse instante da história se inventava como poder de rebeldia, buscava uma terceira margem para respirar um ar libertário nas cidades. Foi assim na França com o existencialismo, que negava os valores burgueses e a racionalidade, com os jovens britânicos rebeldes e irados da geração *Angry Young Men*², com os *beats* da juventude norte-americana. E todo esse meio cultural contestador tem sua culminância na atmosfera contracultural do final da década de 1960.

No Brasil, uma periferia rebelde – que extrapola a cena paulistana e abarca produções tais como a de José Agripino de Paula – também testemunhará

Um período em que os *modos de endereçamento*, nas letras e nas artes de um modo geral, estiveram voltados para subjetividades errantes. O sucesso e a conquista de público, no período, vai se dar na razão direta da contestação ao estabelecido. Tudo se passará como se os códigos com os quais o público decodificava as obras de arte se tivessem abruptamente transformado, decretando o fim da representação e da contemplação e exigindo, do consumidor de arte, que participasse oferecendo mais do que a visão e a audição. Neste período, quem ouve uma música, lê um romance ou aprecia um quadro, na maioria das vezes está sendo desafiado a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu “eu” como requisito construtivo da obra de arte. (CASTELO BRANCO, 2005, p. 40).

Neste período, é nos interstícios das sondagens dos espaços ordinários da Paulicéia, com seus cúmplices, que Roberto Piva vai inaugurar seu devir literário experimental. O jovem paulistano traz à cena uma dicção poética de forte inspiração na literatura *beat* e surrealista e uma forma subjetiva de criar que envolve em grande medida a ação subversiva do corpo de quem escreve. E o panorama da literatura brasileira nesse momento é notadamente dominado pelo engajamento poético e pela vanguarda concretista com suas dissidências interlocutoras. Os concretistas reivindicam nesse instante uma visão objetiva e racional da criação poética, em que a existência do poema prescinde a existência do autor e a poesia é um artefato verbal que se constrói com palavras-coisa que possuem uma dimensão gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006). A arte engajada, por sua vez, assumiu o realismo socialista e toda a utopia progressista da esquerda, exercendo uma função pedagógica de atingir as massas e trazer à tona as forças puras da cultura, sua expressão popular e não estrangeira, pois as classes populares eram, de acordo com esta visão, “portadoras inconscientes da expressão genuinamente nacional.” (NAPOLITANO, 2001, p. 39).

Contra essa forma hegemônica de pensar a literatura, Roberto Piva constrói, na primeira metade da década de 1960, sua poesia-vida *maudit* e urbana no seu, já aqui mencionado, livro *Paranoia*, publicado

primeiramente no ano de 1963. O primeiro semestre de 1962 será o da criação dos poemas que vão compor a obra. Os 21 poemas constantes do livro nascem da linguagem intensiva, desterritorializada e menor que Piva inventa a partir do seu encontro com o *beat*-surrealismo, o qual difere em muito da literatura estabelecida da época. *É o próprio* Piva quem explica que:

na época do lançamento [de *Paranoia*], havia os concretistas de um lado e os comunistas do outro. Eu não dei bola para nenhuma dessas vertentes e parti para minha linhagem, da poesia universal magmática, influenciada pela geração beat e pelos surrealistas. Mas sem fazer disso uma carteirinha. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2004, p. 12).

A periferia rebelde, portanto, é um acontecimento a confirmar que nos anos 1960, no Brasil, “estava surgindo uma geração para quem o vazio e a alienação não eram referência, uma vez que a conquista do Estado e a realização da revolução nunca estiveram em seus planos” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 82).

A produção poética de *Paranoia* é acompanhada por outra linguagem: a da fotografia. *Paranoia* é, então, uma forma de comunicação interartística entre a linguagem da poesia e da imagem. A produção fotográfica foi realizada pelo artista plástico Wesley Duke Lee, amigo e companheiro do poeta. Piva assim relembra seu encontro com Lee: “O jornalista Thomaz Souto Corrêa foi quem me apresentou Wesley Duke Lee. O Wesley ficou tomado pelos poemas. Saiu por São Paulo fotografando especialmente para o livro” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2004). O encontro dos dois artistas resultou em andanças a dois pela cidade. Lee tirou centenas de fotografias e selecionou algumas para entrar na acurada edição de *Paranoia*, realizada por Massao Ohno.

Embora *Paranoia* tenha se esgotado em apenas duas semanas e sido distribuído à crítica, não houve quem o comentasse na imprensa brasileira (COHN, 2000), ainda que na década de 1960 fossem comuns notícias sobre a produção poética nos suplementos literários. Por ser um livro incomum, e mesmo estranho – no seu formato, composição e conteúdo – para a literatura canonizada no período, ele acabou por ser marginalizado. Como diz Piva, a obra “ficou como um mito, parado no ar” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2004). O livro acabou por receber uma pequena resenha na revista oficial do grupo surrealista parisiense. A *La Brèche: Action Surrealiste* noticiou a publicação de *Paranoia* junto com *Anotações para um apocalipse*, de Claudio Willer, e *Amore*, de Sérgio Lima. Este último foi quem estabeleceu os contatos para que esses textos não deixassem de ser notados.

O *flanêur* surreal em *Paranoia*

O livro *Paranoia* representa um ponto de inflexão importantíssimo nos anos 1960, como uma subversiva reinvenção literária de São Paulo. A relação entre o poeta e a cidade torna-se, na obra, um abismo visceral e vertiginoso. O poeta paulistano atualiza no livro a *flanerie* dos surrealistas, que é a do caminhante sonhador. E na literatura surrealista, como nos mostra Walter Benjamin, a cidade é alvo do desejo e também o mais onírico de todos os objetos (BENJAMIN, 1994). A urbe não encarna uma condição natural e consciente que rege o mundo utilitário do capital. Ela se abre ao possível dos passos que reinventam o espaço da cidade.

O surrealismo herda a *flanerie* baudelaireana, o poeta *état de surprise* de Guillaume Apollinaire, as metamorfoses explosivas do Conde de Lautréamont, o onirismo de Gerard de Nerval, e tantas outras referências poéticas que transformam a cidade em lugar de sonho. A urbe é o espaço mágico da experiência delirante que desperta signos inesperados a serem decifrados (MORAIS, 2007). No surrealismo a cidade é lugar da iluminação profana, que é uma experiência material do sonho.

Assim, o *flâneur* surreal reelabora as referências urbanas oferecendo uma imagem de alteridade da cidade. Os surrealistas cultuaram “a grande cidade como espaço privilegiado para a experiência de um certo tipo de ‘iluminação’ resultante da observância de seus inúmeros aspectos cambiantes, de seu caráter efêmero e mesmo da precariedade de todas as suas inúmeras formas, formas de vida” (NASCIMENTO, 1996, p. 20).

Desse modo, surge em *Paranoia* uma cidade subjetiva “que nada tem a ver com uma utopia urbana, nem com uma Jerusalém celeste qualquer” (PELBART, 2000, 45). Espaço urbano erigido a partir da errância, da *flânerie* que investe contra uma cidade cartesiana. E o surrealismo com seu pedestre sonhador é um importante componente que o poeta paulistano herda e recria a seu modo. *Paranoia é uma errância do próprio Piva como flâneur* surreal, que deixa em devir a atividade cartográfica do inconsciente. Essa obra piviana compõe os mesmos trajetos desejan­tes que o poeta paulistano efetivamente percorreu: “o da Rua São Luís à Praça da República, Largo do Arouche, Rua Aurora, as escadas de Santa Cecília, até das Palmeiras” (WILLER, 2005, p. 153). A São Paulo, com seu “centro” e roteiros, permitia ao poeta paranoico esse flunar pela cidade. Havia condições históricas para essa *flânerie* onírica. Era uma Paulicéia do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 em que ainda se podia descer de bonde na esquina da Rua da Consolação com a Rua São Luís, caminhar em direção à Biblioteca Municipal e chegar até o “*boulevard*”, que abrigava os bares da época, espaços líricos e palcos de “iluminações profanas”. Por isso essa obra é carregada de alusões a essa *flânerie* surreal. Como nessas passagens colhidas: “marchas nômades através da vida noturna fazendo o perfume”; “as estrelas e o céu que renascem nas caminhadas”; “porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos”; “os cílios do anjo verde enrugavam as chaminés da rua por onde eu caminhava”; “Eu caminhava pelas aleias olhando com alucinada ternura as meninas na grande farra dos canteiros de insetos baratinados”; “Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo e como escravo vou medindo a vacilante música das flâmulas”; “Meus pés sonham suspensos no Abismo”, “na porta do bar eu estou confuso como sempre mas as galerias do meu crânio não odeiam mais a batucada dos ossos”; “Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente”; “passar entre as rosas de lama fermentando nas ruelas onde a Morte é tal qual uma porrada”; “meu impulso de conquistar a Terra violentamente por uma rua gasta”, “minha vertigem entornando a alma violentamente por uma rua estranha”; “seguir contigo de mãos dadas noite adiante”, “Também nossos passos embebem as noites de calafrios” (PIVA, 2009)

Uma visão desejan­te de São Paulo

Contra o método cartesiano-dissociativo-racional-analítico dos planejamentos urbanos na organização do poder no cotidiano, Piva utiliza, em *Paranoia*, o método paranoico-crítico-associativo-analógico como no passeio do caminhante onírico do poema *Praça da república dos meus sonhos*:

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem de morfina
a praça leva pontes aplicadas no centro do seu corpo e crianças brincando
na tarde de esterco
Praça da República dos meus sonhos
onde tudo se fez febre e pombas crucificadas
onde beatificados vem agitar as massas
onde Garcia Lorca espera seu dentista
onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces
os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão
lábios coagulam sem estardalhaço

os mictórios tomam lugar na luz
e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos
Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexo de papel
anjos deitados nos canteiros cobertos de cal Água fumegante nas
privadas cérebros sulcados de acenos
os veterinários passam lentos, lendo *Dom Casmurro*
há jovens pederastas embebidos em lilás
e putas com a noite passeando em torno de suas unhas
há uma gota de chuva na cabeleira abandonada
enquanto o sangue faz naufragar as corolas
Oh, minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus
Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa. (PIVA, 2009, p. 55).

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

Essa parte heterogênea do corpo social constitui, portanto, a camada excremental secretada que segue sua força transgressora afirmadora da vida fora do seu curso normal e indiferentemente identificável. E se o corpo social homogêneo se organiza de tal maneira que continuamente procede por acumulação de sua força libidinal e de riqueza no modelo da escassez e da guarda de recursos, o mundo heterogêneo dos desajustados evocado por Piva se coloca no seu oposto. Nesse, e em outros tantos poemas de *Paranoia*, a parte maldita é nada mais que a moderna vindicação do excesso e da dilapidação como forma de celebração da vida levada ao contexto da cidade (BATAILLE, 2005). Sendo, então, o contrário de todo recalçamento dessas forças desejantes e destrutivas. Assim, na “Praça da República” desfila e experimenta o espaço da metrópole uma soma de malditos que, como Piva, buscam o excesso e o dispêndio das forças: poetas, meninos, anjos, jovens pederastas e putas.

Em *Paranoia em Astrakan* o poeta paulistano também emblematicamente prossegue por meio do canibalismo imaginativo do delírio paranoico e recorta do mundo da cidade a sua face heterogênea, maldita e transfigurada:

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci
onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com
lágrimas invulneráveis
onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes
que saem escondidos das tocas
onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados
onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam
a descarga sobre o mundo
onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite caminha
no seu hálito
onde o sono de verão me tomou por louco e decapitei o Outono de sua
última janela
onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada no horizonte
branco
onde um espaço de mãos vermelhas ilumina aquela fotografia de peixe

escurecendo a página
onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorroidas das
beatas
onde os mortos se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas
penas
onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da
imaginação. (PIVA, 2009, p. 27).

Todo um ambiente feérico de certo aspecto *noir* se levanta através da visão desejan­te do poeta. A cidade entra na fixação do desejo, fazendo nascer o insólito urbano. A metrópole é atravessada por uma alucinação cambiante que realiza no poema a colagem de cenas impossíveis nas suas imagens poéticas: “anjos surdos percorrem as madrugadas”, “crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes”, “um anjo de fogo ilumina os cemitérios”, etc. Piva tensiona a linguagem até os limites do dizível, espessando a cidade na palavra que desterritorializa os sentidos, os significantes e significados: a linguagem adquire um ser próprio. Assim, o poeta paulistano leva a cabo uma “propriedade” da literatura que é, segundo Georges Bataille, a de tudo poder dizer. (BATAILLE, 1998, p. 18)

Desse modo, nesse e em outros poemas que compõem *Paranoia*, a cidade de São Paulo é colocada historicamente numa perspectiva *sui generis*. Na verdade, uma dupla visada se apresenta nessa obra: uma *urbano-desejan­te* que abriga um acesso à transgressão libertina ao engolir a metrópole sob o delírio espectral do paranoico em um devir ininterrupto do objeto de desejo que é a própria cidade; e outra abordagem *urbano-apocalíptica* da cataclísmica face do monstro desnudado que é a cidade paulistana em ruínas, e que se decompõe. O que historicamente se liga ao clima escatológico daquele início dos anos 1960, “ambiente de milenarismo antecipado, com a expectativa de uma mudança, um fim e um recomeço na forma de catástrofe, utopia ou ambos” (WILLER, 2000, p. 224).

Piva, por um lado, se coloca a tarefa de buscar uma interminável subversão dos modos de vida por meio de uma *flânerie* surreal proporcionada por uma existência numa São Paulo da boêmia literária que ele coloca em prática com seus amigos, os jovens periféricos rebeldes. O caminhante sonhador vê se abrir um mundo do prazer que a cidade subjetiva libera ao fazer cintilar em seus recantos a efemeridade do contato com a vontade de potência e de desejo. Trata-se de um cotidiano invadido pela imaginação sem limites: uma verdadeira cartografia do desejo, pois aí o próprio trajeto “se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem” (DELEUZE, 1997, p. 124).

Mas há igualmente o anúncio do fim do pedestre sonhador. São Paulo irá, ao longo dos anos 1960, perder completamente seu “centro” disseminador e palco de aventuras, ao se fragmentar ilimitadamente. Os bares do *boulevard* iniciam seu desaparecimento agonizante. Os bairros que guardam seus encantos particulares – como é o caso do Bexiga – perdem sua identidade, se despersonalizam. A vocação verticalizante de *sampa* se consolida. O ideal do trabalho dessa cidade fabril, maior parque industrial do Brasil, se torna um imperativo categórico. Uma megalópole sem rosto e uniformizante em que habita uma criminalidade pálida é o apocalipse profetizado por *Paranoia*. Como diz Roberto Piva: “*Paranoia* é um imenso pesadelo” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2004). Por fim, haverá no plano político o Golpe Militar de 1964 e o endurecimento do regime em 1968.

Paranoia é paradoxalmente a experiência total do *flâneur* surreal que perscruta a urbe e lhe coloca em um rodopiar delirante do paranoico, mas é, também, visão da Nínive que será destruída por não proporcionar uma porvindoura iluminação profana. O poeta paulistano vislumbra em *Paranoia*

“a falência da cidade, a sociedade industrial como uma vasta sucata, as ruas, os postes, os luminosos, tudo sucateado, a população sucateada, uma vasta sucata rolando no infinito do planeta” (ASSUNÇÃO; LONSNACK; LOPES, 2004, p. 19) Do sonho ao pesadelo, da cartografia do inconsciente à morte do *flâneur*, da parte maldita heterogênea ao corpo social homogêneo. Essa obra figura, historicamente, como uma arqueologia da modernidade futura da cidade de São Paulo.

Trata-se, portanto, de uma andança do pedestre surreal por uma São Paulo que é transfigurada pelo desejo. Seus espaços são devorados pela imaginação louca do poeta paulistano. Literatura urbana de transgressão em que a cidade é uma sucata, mas também um lugar de onde se pode extrair uma vida dionisíaca em constante reinvenção. E essa reelaboração de si mesmo só pode ocorrer ao se perder pela urbe, pelo inconsciente e pela arte. Cidade em metamorfose constante e que se mostra, em sua face informe, reinventada na escritura poética desse jovem escritor.

Conclusão

A relação de Roberto Piva com São Paulo em *Paranoia* busca abrir uma fenda no seio urbano construindo uma subjetividade desviante. Constituir um espaço urbano literário próprio para a deambulação desregrada, onírica e transgressiva. Gozo na errância quando à deriva pelos pontos transitórios da Paulicéia. O maior parque industrial do Brasil, nos poemas de *Paranoia*, é o palco onde Piva habita como nômade sonhador e inconformado. Como estrangeiro paranoico-delirante no mundo da metrópole ele erige um espaço subversivo e lúbrico. Não se trata assim de uma cidade regida pelo ideal do trabalho e do progresso, mas da libertação do prazer pelas ruas ou praças.

O poeta, flanando, perde-se nos fragmentos urbanos com o corpo transgressivo a desfazer todas as regras que impedem uma experimentação no erro. Topologia do erro. Não importa o lugar a que se quer chegar, nem mesmo de onde se saiu. O desejo na urbe de Piva não é a teleologia do espaço. Importa o rizoma, o meio, o trajeto de modo que as pontas se esfumam. A cidade piviana dos anos 1960 deixa, portanto, de corresponder a um ideal arquitetônico imposto aos cidadãos e o espaço urbano passa a se desenhar nos passos errantes e poéticos como uma cartografia do desejo. E o caminhante surreal se perde e se reinventa. Uma cidade do inconsciente é erigida pelo *flâneur* como expressão do desejo, fazendo-se subjetiva, mas ao mesmo tempo exterior. É preciso, nesse sentido, ver que:

a cidade como palco do inconsciente não é mais o lugar regado e seguro das certezas racionais (duramente conquistadas, aliás), mas sim a paisagem esburacada e fugidia do desejo: ruínas a serem descobertas e interpretadas como na arqueologia, rastros a serem decifrados e (per)seguidos como num romance de detetive ou *cowboy*. (GAGNEBIN, 1996, p. 248).

Uma urbe “não como uma imagem do pensamento, mas como imagem do inconsciente, do desejo, com suas camadas superpostas, com seus rastros e ruínas” (PELBART, 2000, p. 43).

É parado que a organização do poder institui as formas arquitetônicas solenes e o sujeito que nelas habitam. Por isso, para chegar à cidade rizomática, à cidade do desejo, à cidade subjetiva, Roberto Piva reinventou o flunar surreal. “Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis.” As paradas somente servem para novas conspirações do desejo. Adaptemos, pois, Jack Kerouac para ver Piva: “Numa manhã ele parou, pelado, olhando para toda a São Paulo, da janela, enquanto o sol nascia. Era como se algum dia ele fosse se transformar no prefeito pagão daquela cidade”.³

Referências

- ANDRADE, Mário. *Paulicéia desvairada*. São Paulo: Editora Serra Azul, 2021.
- ASSUNÇÃO, A.; LONSNACK, M.; LOPES, R. G. *Coyote*: Revista de Literatura e Arte, n. 9, Londrina, Outono, 2004.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: O Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.
- BATAILLE, G. *A Parte Maldita*. Noção de Despesa. Lisboa: Fim de Século, 2005.
- BATAILLE, G. *A Literatura e o Mal*. Lisboa: Veja, 1998.
- BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.
- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- COHN, S. Obra erotiza cidade em cortes de videoclipe. *Folha de São Paulo*, 4 de abril de 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- DELEUZE, G. Gaguejou... In: DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. p. 122-129.
- FOUCAULT, Michel. Arqueologia de uma Paixão. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos – III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 400-410.
- GARCIA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*: edición de Maria Clementa Millán. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma Topografia Espiritual. In: ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KEROUAC, Jack. *On the Road*: Pé na Estrada. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze*: Pensamento Nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- MARTINS, Floriano (org.). *O Começo da Busca – O Surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- MORAIS, E. R. Breton diante da esfinge. In: BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NASCIMENTO, F. Apresentação. In: ARAGON, L. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- NAPOLITANO, M. *Cultura Brasileira (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NOYA, Thiago de A. *Roberto Piva e a “Periferia Rebelde” na Poesia Paulista dos Anos 60*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2003.
- OHNO, Massao. (org.). *Antologia dos Novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1961.
- ORTEGA, Francisco. *Para uma Política da Amizade*: Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ORTEGA, F. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- ORWELL, George. 1984. 29. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.
- PIVA, Roberto. Roberto Piva: Um Banquete do Poeta. (Entrevista) In: MARTINS, Floriano. (org.). *O Começo da Busca: O Surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001. p. 241.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Editora IMS, 2009.
- PIVA volta com Pesadelo delirante de São Paulo (Entrevista). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 de abril de 2004.
- PELBART, P. P. *A Vertigem por um Fio*: Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- ROUANET, Sérgio P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, p. 49-75, set./nov. 1990.
- VEJA. Rio de Janeiro: Editora Abril, n. 125, janeiro de 1971.

WEINTRAUB, F. Entrevista com Roberto Piva. *Cult*, n. 34, maio 2008.

WILLER, C. *Obras Reunidas: Um estrangeiro na Legião*. São Paulo: Globo, 2005. v. 1.

WILLER, C. A Cidade, os Poetas, as Poesias. In: CARLOS, Felipe M.; FARIA, Álvares A. de. (org.). *Antologia Poética da Geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

Notas

¹ Referimo-nos aos prefeitos Francisco Prestes Maia (1961-1964), José Vicente de Faria Lima (1965-1969) e Paulo Salim Maluf (1969-1973).

² Os 'angry Angry young Young men' Men (garotos furiosos), criticavam as instituições inglesas, e as suas produções artísticas abordavam o dia a dia de personagens anti-*establishment* da classe média baixa e da classe trabalhadora.

³ Adaptação livre a trecho de KEROUAC, Jack. *On the Road: Pé na Estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2004. p. 219. A referência de Kerouac, no original, é à cidade americana de São Francisco.

Submetido em: 30/11/2021

Aprovado em: 10/09/2022