

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Thomas Alison Frizeiro de Souza

Uma vanguarda subterrânea
o projeto da periferia rebelde a partir dos manifestos de Roberto Piva e Claudio Willer

Juiz de Fora
2019

THOMAS ALISON FRIZEIRO DE SOUZA

Uma vanguarda subterrânea

o projeto da periferia rebelde a partir dos manifestos de Roberto Piva e Claudio Willer

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a conclusão do curso e a obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Literatura, Crítica e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

Juiz de Fora
2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Frizeiro, Thomas.

Uma vanguarda subterrânea : o projeto da periferia rebelde a partir dos manifestos de Roberto Piva e Claudio Willer / Thomas Frizeiro. -- 2019.

106 f.

Orientador: Anderson Pires da Silva

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Claudio Willer. 2. Contracultura. 3. Poesia brasileira. 4. Roberto Piva. 5. Vanguarda. I. Silva, Anderson Pires da, orient. II. Título.

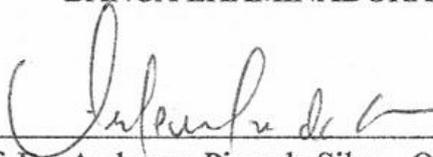
Thomas Alison Frizeiro de Souza

Uma vanguarda subterrânea: o projeto da periferia rebelde a partir dos manifestos de Roberto Piva e Claudio Willer

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Crítica e Cultura.

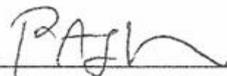
Aprovada em 12 de setembro de 2019

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dr.^a Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais

*Aos meus pais, Angela e Manoel.
Aos meus irmãos, Tony e Tiago.
À Luana, minha dose diária de poesia.*

Agradecimentos

Agradecer, tarefa difícil. A memória sempre falha quando não deveria. No entanto, agradecer é necessário, pois um trabalho como esse não nasce sozinho. Peço perdão, de antemão, caso esqueça alguém. A culpa da omissão é inteiramente minha, ainda que involuntária.

Agradeço, primeiramente, à potente energia que compõe este universo, a qual desde menino aprendi a reconhecer como sendo Deus, sempre presente nos outros e nos detalhes.

Agradeço à minha mãe Angela, pelo amor incondicional presente no esforço do cuidado. Agradeço por ser sempre exigente quanto à minha educação e pelo incentivo à leitura desde que eu era pequeno. Mulher de fibra que admiro mais a cada dia. Agradeço o apoio nas dificuldades, e por estar sempre ao meu lado. Não sei o que faria sem a senhora, mãe.

Agradeço ao meu pai Manoel, pela sabedoria das histórias contadas, pelo esforço no trabalho para cuidar de nós. Agradeço também pelo auxílio nas dificuldades, por atender prontamente quando preciso. Muito do que sou está no senhor e na mãe. Minha vida não seria tão feliz sem sua presença.

Agradeço à minha companheira Luana, pelo cuidado e pela cumplicidade. Pela leitura de cada palavra aqui escrita. Sem você este trabalho não seria possível, suportar o peso dos dias não seria possível.

Agradeço ao meu irmão mais velho Tony e minha cunhada Patrícia, vocês estão sempre nos meus pensamentos.

Agradeço ao Tiago, meu irmão, por ter sido o primeiro de casa a ter um curso superior. Você me inspira e essa minha vitória também é sua.

Agradeço à minha Tia Gersia que, quando eu era criança, me presenteou com livros que me marcaram profundamente e que contribuíram para minha formação literária.

Agradeço ao meu amigo, poeta, professor, mestre, padrinho de casamento Vitu Marques pelas caronas de moto para a universidade, durante o curso que ministrei como estágio-docência, e para o trabalho, enquanto escrevia as últimas páginas desta dissertação. Seu apoio me ajudou a finalizar essa dissertação à tempo. Cara, você é indescritível.

Agradeço à todos na minha família, tias e tios, primas e primos, que me ajudaram comprando livros ou com palavras de apoio. Agradeço a família que ganhei, representados aqui por Flavia e Geraldo, pais da Luana. Agradeço a todos meus amigos, principalmente o mais antigo, Guilherme, por todas as experiências vividas. Agradeço aos amigos da minha turma de

faculdade, Ágata, Larissa, Raquel, Renan, Rafa, Igor (esqueci alguém?), vocês me ensinaram muito.

Agradeço ao Wagner Lacerda, que em 2011 me ensinou o que é ser professor e em 2015 me apresentou à Geração *Beat*, que foi o ponto de partida dessa pesquisa.

Agradeço ao professor e orientador Anderson Pires, pelas reuniões, sugestões e leituras. Sua orientação foi fundamental na pesquisa.

Agradeço à Prisca Agustoni pela leitura no exame de qualificação e pelas conversas, e ao Gustavo Silveira Ribeiro que, junto a Prisca, organizou o evento Poesia e experiência, em 2018, no qual conheci pessoalmente poetas incríveis.

Agradeço aos professores da graduação, em especial Alexandre Faria, que leu parte do trabalho e ofereceu sugestões preciosas e ao professor Gilvan, que me apresentou Jorge de Lima.

Agradeço aos alunos do curso que ministrei como estágio-docência que, sem que soubessem, me ajudaram a organizar essa dissertação no momento em que preparava as aulas.

Agradeço à CAPES pelo financiamento dessa pesquisa.

Por fim, agradeço ao acaso objetivo, pela beleza de todos os encontros aqui presentes e aqueles que, mesmo fugindo da memória, fazem parte de quem sou e deste trabalho.

À todos, meu muito obrigado.

*De tudo o que se escreve, aprecio somente o que alguém escreve com seu próprio sangue.
Escreve com sangue; e aprenderás que o sangue é o espírito.
– Friedrich Nietzsche*

*A boa maneira para se ler hoje, porém,
é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco.
– Gilles Deleuze*

*Quando nossos
poetas
vão cair na vida?
deixar de ser broxas
pra serem bruxos?
– Roberto Piva*

RESUMO

Nesta pesquisa abordamos a produção poética e os manifestos dos poetas Claudio Willer e Roberto Piva, ambos de São Paulo, a fim de investigar as configurações de um movimento de vanguarda protagonizado pelos dois junto a outros poetas, como Antonio Fernando de Franceschi e Roberto Bicelli. Nosso objetivo com a pesquisa foi mapear o grupo paulista, no sentido de compreender o lugar que ocupou no cenário da poesia brasileira contemporânea, especificamente aquela produzida entre 1950 e 1980. Para tanto, traçamos um percurso que passa pela Geração *Beat*, influente no pensamento destes poetas; a Contracultura, movimento social surgido a partir da *Beat*; e o cenário da poesia brasileira, a partir da década de 1950, que englobou, por exemplo, Concretismo, Tropicalismo e a Poesia Marginal (ou Geração Mimeógrafo). A partir da leitura e análise dos manifestos e poemas, considerando todo o contexto de produção, defendemos a existência de uma “vanguarda subterrânea”, chamada assim pela forma que ocorreu, “oculta” em relação aos demais movimentos do período e por adotar, como referência, “poetas malditos” e toda uma linhagem delirante e irracionalista da poesia.

Palavras-chave: Claudio Willer; Contracultura; Poesia brasileira; Roberto Piva; Vanguarda

ABSTRACT

In this research, we focused on the poems and the manifestos by the poets Claudio Willer and Roberto Piva, both from São Paulo, Brazil, to investigate the setting of a vanguard movement carried out by them with other poets such as Antonio Fernando de Franceschi and Roberto Bicelli. Our goal with the research was to map the group settled in São Paulo, to understand its place in the background of contemporary Brazilian poetry, specifically that one produced between 1950 and 1980. For this purpose, we traced a path that goes through the Beat Generation, which influenced the poets ideas; Counterculture, the social movement emerged from the Beat movement; and the Brazilian poetry scene, started in the 1950s, which included, for example, Concretism, Tropicalism and Brazilian “Marginal Poetry” (or “Mimeograph Generation”). After the reading and analysis of the manifestos and poems, considering the whole production background, we defend the existence of a "subterranean vanguard", so called because the way it occurred, "hidden" in relation to the other movements of the period and for taking as reference the "*poètes maudits*" and a whole raving and non-rationalist lineage of poetry.

Keywords: Claudio Willer; Counterculture; Brazilian poetry; Roberto Piva; Vanguard

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|------------|
| | INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 | POESIA E TRANSGRESSÃO: PANORAMA ENTRE 1950 E 1970 | 16 |
| 1.1 | A GERAÇÃO BEAT | 17 |
| 1.2 | CONTRACULTURA VERSUS TECNOCRACIA..... | 19 |
| 1.3 | DESDOBRAMENTOS DA CONTRACULTURA NO BRASIL..... | 24 |
| 1.4.1 | CPC, Concretismo, Poesia-práxis e Poema-processo | 24 |
| 1.4.2 | O Tropicalismo e o pós-Tropicalismo..... | 29 |
| 1.4.3 | Geração Mimeógrafo..... | 30 |
| 2 | “NÓS CONSTRUÍMOS A DÉCADA DE 60”: UMA VANGUARDA SUBTERRÂNEA..... | 35 |
| 2.1 | GERAÇÃO 60 E “PERIFERIA REBELDE” | 36 |
| 2.2 | ENTRE VANGUARDAS E POETAS MALDITOS: AS REFERÊNCIAS DA GERAÇÃO..... | 40 |
| 2.3 | SOMOS DELICIOSAMENTE DESORGANIZADOS: OS MANIFESTOS DE PIVA & WILLER..... | 49 |
| 2.4 | O (ANTI)PROJETO DA VANGUARDA SUBTERRÂNEA | 58 |
| 3 | FRONTEIRAS E DIMENSÕES DA VIDA | 64 |
| 3.1 | POESIA & VIDA, VIDA & POESIA: RELAÇÕES ÉTICAS E ESTÉTICAS | 65 |
| 3.2 | OS ALQUIMISTAS XAMÃS <i>BEATNIKS</i> : POESIA, MAGIA E POLÍTICA..... | 78 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS?..... | 96 |
| | REFERÊNCIAS | 102 |

INTRODUÇÃO

No dia 25 de abril de 2015, uma quinta-feira, às 19h o professor e amigo Wagner Lacerda iniciava a primeira edição do encontro *Papos & Ideias*, cujo tema era Geração *Beat*. Com a atenção de sempre ao que Wagner diz, coloquei-me a escutar sobre aquele movimento surgido a partir de um grupo de amigos, e que tomou enorme momento de contestação social: a Contracultura. As histórias de Jack Kerouac em viagens com amigos, cortando o território dos Estados Unidos, quando tinham mais ou menos a minha idade; a leitura de trechos do “Uivo” de Allen Ginsberg, narrando suas experiências alucinógenas partilhadas com os amigos e sua visita ao território da loucura; o inconformismo do grupo com uma sociedade reacionária e acomodada. A complexa e potente relação de amizade desse grupo me encantou no primeiro contato com sua existência. O inconformismo com doutrinas rígidas, o afeto e amizade, que via naquele grupo e sempre foram pontos centrais na minha vida, estabeleceram em mim uma identificação.

Após aproximadamente duas horas de evento, saí de lá com a cabeça à mil por hora, comprei uma edição de *On the road* e o devorei. Um outro mundo me foi desvelado. Comprei aos poucos os livros sobre os quais o Wagner havia falado, quis conhecer mais, li o *Uivo*, comprei outros livros da Geração *Beat*, pesquisei por horas na internet, e quando percebi estava, por conta própria, estudando a Geração *Beat*. Pus-me a ler o livro *Geração Beat*, de Claudio Willer, maior estudioso sobre o grupo no Brasil, quando um capítulo me chamou atenção: “Beat Brasil”, que eu li em forma de pergunta, “Beat Brasil?”.

Aquele capítulo me revelou outro mundo submerso, dos poetas nacionais que tinham, de alguma maneira, relação com o movimento americano. Na sequência descobri que Claudio Willer, além de pesquisador, era principalmente poeta; que Roberto Piva era seu amigo; que eles trouxeram a poesia da geração *Beat* para o Brasil no início da década de 1960, e acrescentaram a poesia *beat* na sua própria escrita. No capítulo, vi nomes de poetas e artistas que eu já conhecia, e que Willer aproximava da *Beat*: Waly Salomão, Torquato Neto, Hélio Oiticica, Raul Seixas, Chacal e outros marginais da década de 70. Willer também associou à *Beat* um dos meus poetas favoritos, Paulo Leminski, além do poeta Alberto Pucheu, que já havia conhecido pessoalmente em evento durante a graduação em Letras na UFJF.

Diante disso, alguns questionamentos se colocaram diante de mim: como Claudio Willer e Roberto Piva se encaixavam no panorama da literatura brasileira da segunda metade do século XX? Por que não havia ouvido falar deles durante a graduação? Nessa época encontrei o livro de poesia de Willer, *Estranhas experiências*, publicado em 2004, que até então

era o único ainda disponível do poeta (os outros, publicados entre a década de 1960 e 1970 estão esgotados). Para minha sorte, o volume é uma espécie de coletânea, com os poemas dos livros anteriores e uma sessão de inéditos. Logo na introdução, na qual Willer narra brevemente sua trajetória poética (que se confunde com sua própria vida e as *beat*-experiências partilhadas com seus amigos), me senti desafiado ao ler o poeta afirmar que havia uma dívida ainda a ser paga a ele, Piva e os outros poetas em relação a crítica e recepção. Isso me fez pensar se eles seriam uma espécie de Geração *Beat* no Brasil.

Na leitura dos poemas, me maravilhei com a beleza mágica da poesia de Willer e os intertextos com a literatura *beat* e de outros poetas, como Lautréamont, García Lorca. Fiquei apaixonado pela progressão dos poemas que iam desde os publicados em 1964, em uma prosa surrealista, com imagens pesadas, prenunciando o apocalipse, até os inéditos, com versos quebrados, fragmentários. Percebi, apesar da multiplicidade, um fio atravessando a obra como um todo: os poemas pareciam esconder algo, ocultar um universo, uma vida intensamente vivida pelo poeta e pelas pessoas com quem convivera.

A pergunta que havia me surgido antes, voltou: que espaço esses poetas habitaram na história recente da literatura brasileira? Por que se fala pouco sobre eles? Continuei a pesquisar, até que, em meados de 2016, decidi levar essa pesquisa para o Mestrado. Conversei com o professor Anderson Pires, que aceitou orientar a pesquisa e me ajudou a esboçar um projeto. Após o ingresso na pós-graduação, veio a descoberta de um outro livro, também de Claudio Willer, *Manifestos 1964-2010*. A partir do contato com os textos do volume, a pesquisa mudou: nos textos de Willer encontrei um grupo que estava preocupado com coisas além do fazer poético ou do interesse em escrever uma literatura de “mensagem”. Havia uma busca pela reformulação da realidade a partir da palavra poética e de um fazer poético a partir de um modo de vida transgressor e revolucionário. Novamente me vi diante do questionamento sobre a existência de um grupo semelhante à *Beat* no cenário nacional e partir disso se estruturou a pesquisa que se apresenta nessas páginas.

Na leitura dos manifestos vimos indícios de um movimento de vanguarda que, em certa medida, foi apagado e esquecido. Na visão de Willer, o apagamento tem a ver com a predileção da crítica de modo geral por uma tradição realista da literatura, e um reacionarismo ao que foge do convencional. Também foram silenciados pelo sangrento e assassino regime militar que asfixiava, na base da violência e tortura, qualquer ensaio de escape por parte da população.

Como índice desse apagamento, mesmo que involuntário, podemos observar o *História concisa da literatura brasileira*, que cita, em uma linha, os dois últimos livros de

poesia de Willer (1976 e 1981) e sua tradução de Lautréamont. Deixa de lado, no entanto Roberto Piva e outros poetas que conviveram com eles. Outro volume de historiografia que reforça a ideia de dívida crítica levantada por Willer é *A literatura através dos textos* que, mesmo na 9ª edição, publicada em 1981, não apresenta poemas de nenhum dos membros do grupo. Em *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, o autor insere os manifestos da poesia concreta, do Poema-práxis e do Poema-processo, mas não inclui os manifestos de Willer. Uma menção, no entanto, está na antologia *26 poetas hoje*, na qual Heloísa Buarque de Hollanda reúne poetas da chamada Geração Marginal (ou Mimeógrafo) e junto deles, acrescenta Roberto Piva, ainda que os textos do poeta paulista guardem certa distância dos outros.

Outro ponto que cabe deixar aqui registrado é a dificuldade de encontrar textos críticos das décadas de 1960 a 1980 sobre esses poetas, o que nos leva a crer que esses escritos não existiram ou não sobreviveram. Portanto, com base no apagamento sofrido por esses poetas, apresentamos esta pesquisa, necessária pela escassez de trabalhos acadêmicos acerca da produção poética desse grupo que proporciona múltiplas possibilidades de leitura.

Ao apresentar esta dissertação, nosso objetivo é colaborar na ampliação do material teórico acerca do movimento, defendendo que os manifestos de Claudio Willer e Roberto Piva apresentam uma vanguarda que permaneceu subterrânea enquanto os holofotes se dirigiam ao concretismo (e seus desdobramentos) e outros movimentos culturais, como a Tropicália. Provocando um caos poético e vitalista pela Paulicéia desvairada eles permaneceram ocultos. A adoção do termo subterrâneos tem a ver com as referências poéticas do grupo, as quais compõem uma linhagem associada ao ocultismo e equivalentes modos mágicos de interpretação da realidade. Por conta desse apagamento sofrido por eles, decidimos aqui dar voz à esses poetas, para que possamos ler a partir deles mesmo suas experiências.

Entendemos que esse grupo se apresenta como vanguarda por defenderem a abertura das possibilidades tanto na vida, quanto na poesia, ao contrário de outros movimentos e escolas literárias impositivas e dogmáticas, que possuíam modelos de ação rígidos para quem quisesse integrá-los. O grupo paulista procurava expandir os limites, da consciência, dos planos de ação, da percepção da realidade, e nunca cercar, daí sua diferença. Um exemplo disso é a heterogeneidade presente no grupo, formado por marxistas mais moderados, individualistas e por pessoas com um pensamento mais extremo, como Roberto Piva, que se considerava anarco-monarquista. O grupo tinha aversão à dogmas enclausurantes, o que torna difícil afirmar que havia um projeto. Por isso, decidimos chamar suas ideias de (anti)projeto: um *não*-projeto, que propõe a abertura e não o encerramento.

A formação do grupo teve início ao fim da década de 1950, em São Paulo, quando Roberto Piva, Claudio Willer e Antônio Fernando de Franceschi se conheceram e formaram um grupo para experimentações literárias surrealistas. Carlos Felipe Moisés e seu amigo Décio Bar se integraram ao grupo alguns anos depois. De acordo com Franceschi, o grupo passou a se encontrar diariamente: “Havia uma generosidade muito grande no processo de conhecimento das leituras, era muito comum um de nós tomar contato com a obra de um autor e sair compartilhando com os demais” (HUNGRIA; D’ELIA, 2010, p. 12).

O grupo surgiu no mesmo contexto de publicação da *Coleção dos Novíssimos*, em 1960, organizada pelo editor Massao Ohno. Piva estreou na *Antologia dos Novíssimos*, publicada em 1961, do mesmo editor. Os outros estrearam mais tarde em publicações próprias. Influenciados por figuras como Rimbaud, Fernando Pessoa, Jorge de Lima e movimentos como o surrealismo, o grupo acrescentou, no início da década de 1960, outros nomes ao seu arsenal de referências: os poetas da Geração *Beat*. Willer (2010a) revela que Roberto Piva recebia informações sobre a Geração *Beat* de Thomaz Souto Corrêa e do artista Wesley Duke Lee, mas conseguiu que viessem a ele livros de poesia da *Beat*. Segundo o poeta:

[Piva] apareceu em meu apartamento com a pilha: Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, Lamantia, mais a *Beat Scene* e coletâneas, nas edições da *Pocket Poet Series* da *City Lights* e da *New Directions*. Pusmo-nos a traduzir tudo aquilo. Foi assim, penso, que a *beat* chegou ao Brasil, não mais como notícia, matéria jornalística, mas como texto e, o mais importante, como intertexto, diálogo, relação no plano da criação. Isso é evidente em Piva, em sua “Ode a Fernando Pessoa”, de 1961, nos manifestos de 1962, em poemas de seu livro de estreia, *Paranoia*, lançado em 1963, que dialogam, de modo evidente, com Ginsberg e Corso – sem, em momento algum, perderem a especificidade, o estilo pessoal, com sua riqueza imagética. (WILLER, 2010a, p. 114-115)

O intertexto¹ não está apenas na obra de Piva, mas também na poesia e nos manifestos de Willer, ainda que inconscientemente, como o próprio poeta revela na apresentação de *Estranhas experiências e outros poemas*, de 2004, quando relata que

dois versos do final de “É assim que deve ser feito” – onde “sobre um palco de cartolina azul sapateiam três dançarinas nuas/ com suas botas vermelhas” – são variações de um poema de Allen Ginsberg, “Mensagem”, de *Kaddish*, com “Seis mulheres nuas dançando juntas num palco vermelho” (WILLER, 2004, p. 12).

¹ O intertexto é um recurso estilístico muito presente na poesia moderna e contemporânea, seja na forma de paródia, como em: “*tupy or not tupy, that’s the question*” (ANDRADE, 2011, p. 67); quanto através da citação. No caso do Willer a intertextualidade ocorre pelo processo de citação, ainda que involuntária. Segundo Antoine Compagnon (1996), “quando cito, extraio, mutilo, desenraizo” (p. 13).

Sobre outro poema, destaca: “meu ‘os navios da noite chegam mais perto/ eles já dobram a barra do porto’ pode ser alusão aos ‘transatlânticos fervem no oceano, do mesmo poema de Ginsberg’ (WILLER, 2004, p. 12). Sobre tal intertextualidade com a *beat* em sua poesia, o poeta comenta:

O que fiz foi tomar o tipo de sequência de imagens, uma colagem, do final de “Mensagem”, radicalizando-o e chegando a um resultado mais enlouquecido. Havia lido “Mensagem” pela última vez uns treze anos antes [...] e o havia esquecido completamente. Só reparei nisso, na consonância, dois anos depois de publicar *Jardins da Provocação*, ao preparar a coletânea *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Agora vejo que, ao traduzir Ginsberg, respeitei seu objetivismo; mas o reli e reescrevi de modo surreal, sem me dar conta. Isso daria uma discussão e tanto: fiz a assim chamada “transcrição”, não na tradução, mas na minha própria poesia. (WILLER, 2004, p. 12)

O grupo passou a disseminar a literatura *Beat* através de leituras públicas, peças de teatro baseadas nos poemas, traduções, através da própria poesia e dos seus manifestos. Nesses textos somos apresentados ao pensamento do movimento protagonizado por Willer, Piva, de Franceschi (entre outros) em relação a uma escrita transgressora e visceral, e ao rompimento das fronteiras entre poesia e vida. Na leitura de Floriano Martins, “o que Claudio Willer põe em discussão nos manifestos é que não se pode distinguir nosso comportamento ético de seu correspondente estético” (MARTINS, 2013, p. 185). Esse pensamento o coloca contra o gabinetismo dos poetas que, para eles, tentavam produzir poemas revolucionários sem se prontificar a ter uma vida revolucionária.

Willer é quem apresenta de forma analítica o movimento através de seus três primeiros manifestos², que se apresentam como grandes ensaios: “Fronteiras e dimensões do grito”, que acompanha *Anotações para um apocalipse* (1964); “Dias circulares: posfácio-manifesto”, incluído no início³ de *Dias circulares* (1976); e “Viagens 6: quase um manifesto”, adicionado no meio de *Jardins da provocação* (1981), interrompendo os poemas. Além de ter traduzido pela primeira vez no Brasil o *Uivo e outros poemas*, de Ginsberg, também traduziu e prefaciou a obra completa Lautréamont, *Cantos de Maldoror e Poesias*; e o livro *Escritos de Antonin Artaud*. Em seus manifestos, assim como em sua obra poética, percebemos os vínculos de

² Roberto Piva também tem manifestos, mas os seus, mais curtos, se apresentam no formato de pequenos poemas em prosa, não tendo o mesmo carácter ensaístico dos textos de Willer. Comparando os manifestos de Piva com outros textos, talvez poderíamos dizer que se parecem com os de Oswald de Andrade em 1924 e 1928 ou com os manifestos de Antonin Artaud (1983).

³ Segundo Willer (2013), o manifesto foi adicionado no início, mesmo se chamando “posfácio” para remeter à ideia de circularidade, indicada pelo título do livro.

Willer com a escrita e os ideais surrealistas e com a Geração *beat*, sobre a qual publicou diversos ensaios.

Com base no que delineamos até então, buscamos mapear esse grupo de poetas, de modo de situá-lo no cenário literário das décadas de 1960 e 1970, e apresentar uma possível leitura desses manifestos, nos quais encontramos o pensamento de vanguarda do grupo. Sendo assim, no primeiro capítulo procuramos traçar um panorama dos anos 1950 a 1970, a partir da Geração *Beat*, apoiando-nos na obra ensaística de Claudio Willer sobre o movimento norte americano, por analisar as configurações da Geração *Beat*, tanto no âmbito particular da convivência entre os membros, quanto no âmbito literário a partir da publicação dos livros.

No segundo capítulo procuramos compreender o grande grupo de poetas da Geração 60, situados em São Paulo, os quais se relacionaram, de alguma maneira, com a *Coleção dos Novíssimos*, publicada por Massao Ohno, e o grupo menor, nomeado “periferia rebelde” por Claudio Willer (2000). Nesse recorte feito por Willer estão incluídos poetas com interesse pelo surrealismo, pela *Beat* e por outros nomes relacionados ao ocultismo. Este grupo é formado pelo próprio poeta e seus amigos, Roberto Piva, Roberto Bicelli e Antonio Fernando de Franceschi. Ainda neste capítulo analisamos a relação deles com duas de suas referências, o poema “Uivo”, de Allen Ginsberg e *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont. A partir disso, abordamos os manifestos de Claudio Willer e Roberto Piva, textos que se comunicam entre si e encerramos o capítulo com a apresentação do (anti)projeto desse grupo.

No terceiro e último capítulo, traçamos leituras da obra poética do grupo sob dois eixos de análise: primeiramente, investigamos a maneira como a poesia e a vida desses poetas projetam-se uma na outra, realizando o que é exposto nos manifestos, em relação às experiências, individuais ou compartilhadas entre amigos, como o uso de drogas, viagens, etc.; num segundo momento observamos a produção desses a partir de um viés político, mostrando que, embora não fossem filiados à esquemas fechados de militância, eles manifestavam uma preocupação social marcada por uma visão xamânica e mística da natureza e ocupavam a *polis* de maneira transgressora, agindo e transformando a cidade por dentro.

1 POESIA E TRANSGRESSÃO: PANORAMA ENTRE 1950 E 1970

Embora existam alguns trabalhos críticos que abordem a poética de Roberto Piva e, em número menor, de Claudio Willer, esse grupo e seu posicionamento dentro do cenário entre as décadas de 1950 e 1970 ainda gera confusão. Inserem-no na Geração Mimeógrafo, visto que Roberto Piva figurou entre os poetas escolhidos por Hollanda (2007) para a antologia *26 poetas hoje*. Também questionam sua relação com a geração de 45, outros movimentos, como CPC e Violão de Rua e com os concretistas.

Em relação aos poetas marginais da Geração Mimeógrafo, houve certo contato. Piva revela que Hollanda entrou em contato quando estava produzindo a antologia para que ele participasse com poemas de *Paranoia*, de 1963. Piva aceitou o convite, visto que era uma maneira de reapresentar o seu livro, já esgotado, que fora bem recebido no Rio de Janeiro. Franceschi exalta a antologia pois, para o poeta, marca o reconhecimento acadêmico da Geração Mimeógrafo e de Piva, já que em São Paulo a inserção do poeta na academia levou mais tempo. Willer recorda que *26 poetas hoje* foi sucesso na mídia, mas recebido com ressalvas pelos pesquisadores, e compara o cenário do Rio de Janeiro, cuja abertura permitiu que ele e o grupo figurassem em matérias de jornais, com São Paulo, onde permaneceram marginais mesmo tendo publicado por editoras (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 116-117).

Em relação aos movimentos literários de esquerda e ao movimento concretista (e seus desdobramentos, como a Poesia-práxis), Willer e o grupo se colocam em posição antagônica. Os poetas da periferia rebelde acusam o concretismo de limitar a poesia a partir dos seus dogmas de criação arquitetônica dos poemas, relação de oposição que será abordada no segundo capítulo. Claudio Willer e seu grupo também são contra o gabinetismo do movimento concreto, pois acreditam que uma poesia experimental requer do poeta uma vida experimental.

Com a finalidade de ampliar a compreensão sobre o grupo paulista, apresentamos no primeiro capítulo uma breve contextualização do cenário no qual o grupo atuou, a começar pela Geração *Beat*, por sua importância na construção do pensamento do grupo; a Contracultura, fenômeno compreendido como desdobramento da *Beat* na sociedade; e o cenário do Brasil durante o surgimento do grupo paulista, passando pelo CPC, Concretismo (e desdobramentos), O Tropicalismo e a Geração Mimeógrafo).

1.1 A GERAÇÃO BEAT

A Geração *Beat* foi um grupo de escritores dos Estados Unidos que teve como principal característica uma forte amizade entre os membros, além de afinidades no modo de pensar, estilo literário e comportamento (WILLER, 2010a). Em termos literários, segundo Claudio Willer, a *Beat* pode ser datada entre 1944 e 1959, este último ano sendo o momento no qual se tornou amplamente conhecida.

Nesse período, marcado por um forte espírito conservador nos EUA (pelo macarthismo e a “guerra” contra o comunismo), o grupo apresentou inovações literárias típicas de um movimento de segunda vanguarda. Willer (2010a), principal estudioso da *Beat* no Brasil, afirma que essa geração “representou o novo e foi inovadora naquele contexto, do mesmo modo como futurismo e dadaísmo representaram o novo, de diferentes modos, em outro momento” (p. 16). De acordo com o poeta o grupo:

Se recuperou o ímpeto inovador do primeiro ciclo vanguardista, adicionou-lhe – assim como outros movimentos da época – novas tomadas de posição, não só estéticas, mas políticas. Representou a busca de alternativas que ultrapassassem a polaridade típica da Guerra Fria, entre stalinismo e macarthismo, ortodoxia soviética e reacionarismo burguês. (WILLER, 2010a, p. 16)

O movimento *Beat* não se alinhou nem à direita, nem à esquerda, adotando uma postura anárquica, ao mesclar preocupação social com liberdade individual, tomando o uso de drogas alucinógenas não só como forma de contestação política (prenúncio do ideal contracultural do período seguinte) mas também como caminho de expansão da consciência.

Como aponta Allen Ginsberg (2007), o grupo que começou com Jack Kerouac, William Burroughs, Neal Cassady, Herbert Huncke, John Clellon Holmes e ele mesmo, foi sendo ampliado através do tempo, ao longo do território dos Estados Unidos. Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs escreveram, respectivamente, *On the Road* (traduzido no Brasil como *Pé na estrada*), de 1957, *Howl and other poems* (traduzido, por sua vez, como *Uivo e outros poemas*), de 1956, e *Naked Lunch* (ou *Almoço nu*, no Brasil), publicado em 1959, sendo essas suas obras de maior destaque.

Kerouac, que também escreveu poesia⁴, tem mais destaque na prosa, e criou um estilo de escrita chamado “prosa espontânea”, que consiste em escrever, sem interrupções, sem vírgulas, em uma experiência semelhante à escrita automática surrealista, mas que carrega o ritmo e musicalidade do *jazz*. A primeira versão de *On the Road* foi escrita em um rolo de papel telex, em espaço simples e sem divisão de parágrafos (BUENO, 2013). Somente após várias edições do autor, e de editores, o livro foi publicado, dividido em cinco partes, com seus subcapítulos.

Ginsberg, que ao contrário de Kerouac, tinha maior destaque como poeta, é considerado o ideólogo e pensador da Geração *Beat*. Lawrence Ferlinghetti, editor, poeta e proprietário da *City Light Books*, foi processado judicialmente pela publicação de *Howl*, de Ginsberg, acusado de obscenidade. O livro, no entanto, foi absolvido e a ação serviu como publicidade, que o tornou sucesso de vendas. Segundo Willer (2010b), *On the Road*, *Howl* e *Naked Lunch* foram “expressões da liberdade de criação, [pois] tais obras romperam com o beletismo, o exacerbado formalismo que dominava a criação poética e o ambiente acadêmico, e com seu correlato, o bom-mocismo da sociedade” (p. 7).

Burroughs, que escreveu tanto poesia quanto prosa, chama atenção por utilizar em passagens do romance citado (e em outros romances e poemas posteriores) o método *Cut-up*, derivado do Dadaísmo, que consiste em utilizar recortes de vários textos diferentes para formar um novo texto. Essas obras são exemplos de como a Geração *beat* estava não apenas ciente, mas conectada às vanguardas do início do século XX.

Ao falar da importância de Ginsberg, Willer evoca Octavio Paz, em *O arco e a lira*, para mostrar que assim como o poema é histórico,

[...] também *faz* história, não apenas pela influência sobre outros autores, reaparecendo em seus textos, mas porque *produz* ideologia, percepção e representação do mundo. Se a consciência, a sociedade e o mundo são um produto da linguagem, então a operação feita pelo poema, a criação e transformação da linguagem, é transformação do real, ou, ao menos, da consciência da realidade. [...] Ginsberg, ao escrever poemas aos quais estão diretamente ligados movimentos e mudanças sociais, mostrou que a poesia, mesmo em uma sociedade complexa, aberta e fragmentada como a nossa, ainda tem esse papel criador. Continua capaz de se projetar no tempo, e de fazer história. (WILLER, 2010b, p. 8, grifos do autor)

⁴ Em 1959 seu livro de poesia *Mexico City Blues* foi publicado pela *Grove Press* e, postumamente, em 2003, seu *Book of Haikus* foi publicado pela *Penguin Group* com edição de Regina Weinreich. Em 2013 este último foi traduzido por Claudio Willer, e publicado pela L&PM, numa edição bilíngue, como *Livro de haicais*.

Nessa perspectiva a poesia é uma reação a um contexto, mas também transforma a sociedade na qual está inserida. No caso da *Beat*, o contexto era de forte conservadorismo e o impacto gerado por essa geração culminou numa busca maior por liberdade não apenas nos Estados Unidos, mas em outros lugares, como o Brasil. A Contracultura, abordada na seção seguinte, nasceu como desdobramento da *Beat*: o documento fundador desse movimento, para Roszak (1972), é o poema “Uivo”, de Ginsberg.

1.2 CONTRACULTURA VERSUS TECNOCRACIA

O trabalho de Theodore Roszak, publicado originalmente em 1968, é uma referência central para compreender o movimento da Contracultura. Publicado no Brasil em 1972, com o título *A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a rebelião juvenil*, o livro aborda o movimento contracultural que havia surgido naquela década e aponta um possível futuro. Produzido pelo pesquisador norte-americano ao longo da década de 60, o trabalho tem a perspectiva de quem acompanhou o surgimento e a evolução do movimento, não como membro, mas como alguém interessado nas possibilidades que dali poderiam surgir. Segundo o pesquisador, é preciso estudar manifestações da sociedade como esta visto que:

a maior parte do que atualmente ocorre de novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais (amor, corte sentimental, família, comunidade) é criação de jovens que se mostram profundamente, até mesmo fanaticamente, alienados da geração de seus pais [...] (ROSZAK, 1972, p. 15)

O foco de análise de Roszak são os jovens dos Estados Unidos, ainda que o antagonismo entre as gerações, que estourou na década de 1960, houvesse se tornado uma rebelião internacional, como ele mesmo aponta. Segundo o teórico, os jovens norte-americanos foram os que enxergaram com mais lucidez o verdadeiro inimigo com quem estavam lidando no momento: a organização social que ele chama de tecnocracia. Roszak (1972) a define como a:

forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. [...] Chegamos assim à era da engenharia social, na qual

o talento empresarial amplia sua esfera da ação para orquestrar todo o contexto humano que cerca o complexo industrial. A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a tecnocracia – tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos. O que se procura criar é um novo organismo social cuja saúde dependa de sua capacidade para manter o coração tecnológico batendo regularmente. (p. 19)

Para que a tecnocracia funcione em uma sociedade, é necessário que a técnica prevaleça ao humano, como argumenta Jacques Ellul, citado por Roszak (1972). Tudo é feito a fim de que a produção continue a qualquer custo, e para isso todas as questões são entregues aos especialistas: “agir de outra forma seria uma violação da razão, uma vez que, segundo o consenso geral, a meta da sociedade consiste em manter a máquina produtiva funcionando eficientemente” (ROSZAK, 1972, p. 20). Conforme aponta Roszak (1972), uma das características da tecnocracia é ser ideologicamente invisível, pois ela escapa às categorias políticas tradicionais. Assim, ela se instala sorrateiramente tanto em sociedades capitalistas quanto em coletivistas: “um fenômeno transpolítico que obedece às diretrizes de eficiência industrial, de racionalidade e de necessidade” (ROSZAK, 1972, p. 20).

De acordo com o pesquisador, quando uma cultura é consumida por um sistema político, o resultado é totalitarismo, “[...] no caso da tecnocracia, porém, o totalitarismo reveste-se de uma forma mais apurada porque suas técnicas tornam-se cada vez mais subliminares” (ROSZAK, 1972, p. 22). No entanto, são tão sutis e racionalizadas as técnicas de dominação da tecnocracia que “até mesmo aqueles que ocupam funções na estrutura estatal e/ou empresarial que domina nossas vidas devem julgar impossível verem-se como agentes de um controle totalitário” (ROSZAK, 1972, p. 22).

A principal estratégia da tecnocracia, de acordo com Roszak (1972), é “reduzir a vida àquele padrão de ‘normalidade’ apropriado à gestão da especialização da técnica, e depois, segundo aquele critério espúrio e exclusivista, reivindicar sobre nós uma intimidante onicompetência, justificada por seu monopólio dos especialistas” (p. 25). A partir disso, a geração mais velha daquele período se agarrava a essa noção de normalidade e segurança “garantida” pela tecnocracia, afinal: “que direito teriam para se queixar contra aqueles que pretendem apenas o melhor, que se arvoram em agentes do consenso democrático e que invocam a alta sanção retórica da cosmovisão científica, nossa mais inelutável mitologia?” (ROSZAK, 1972, p. 25-26).

Rozzak, através do pensamento de Herbert Marcuse, comenta sobre o poder da tecnocracia em proporcionar “satisfação de uma maneira que gera submissão e depaupera a racionalidade do protesto” (MARCUSE apud ROSZAK, 1972, p. 26). À medida que o sistema

tecnocrático amadurece, ele passa a “anabolizar toda e qualquer forma de insatisfação” (ROZAK, 1972, p. 26).

Consideremos um exemplo expressivo de tal “dessublimação repressiva”, como a chama Marcuse. O problema é a sexualidade, tradicionalmente uma das maiores fontes de insatisfação do homem civilizado. A liberação da sexualidade criaria uma sociedade na qual seria impossível a disciplina tecnocrática. Mas a simples repressão da sexualidade geraria um ressentimento explosivo e generalizado que exigiria policiamento constante. [...] A estratégia escolhida, portanto, não é a repressão drástica, mas a versão de *Playboy* para o sexo, uma permissividade total que hoje nos impõe sua imagem em todos os filmes e revistas de atualidade. [...] Sim, há permissividade na sociedade tecnocrática; mas só para os que “estão na onda” e para quem gaste a valer. (ROZAK, 1972, p. 26-27).

Essa permissividade seletiva que a tecnocracia proporciona exclui aqueles que estão à margem da sociedade: mulheres, homossexuais, negros, pobres, por exemplo, continuam reprimidos, enquanto uma parte da população consome satisfeito o que lhes é fornecido e permitido pela tecnocracia, o que gera uma ilusão de liberdade. Para Roszak (1972) “os jovens assumem tamanho destaque porque atuam contra um pano de fundo de passividade quase patológica por parte da geração adulta” (p. 34). Para o pesquisador, vários fatores implicaram a docilidade da geração adulta:

A lembrança da derrocada econômica na década dos trinta; a perplexidade e o cansaço causados pela guerra; a patética, posto que compreensível, busca de segurança e tranquilidade no pós-guerra; o deslumbramento com a nova prosperidade; um mero torpor defensivo face ao terror termonuclear e o prolongado estado de emergência internacional durante o final da década de quarenta e na de cinquenta; a perseguição aos comunistas; a caça às bruxas e o barbarismo infrene do macarthismo. [...] E houve ainda a rapidez e o ímpeto com que o totalitarismo tecnocrático irrompeu do período da guerra e do começo da fase da guerra fria, recorrendo aos enormes investimentos industriais de guerra, a centralização premente do processo decisório e a reverência timorata do público pela ciência. [...] Talvez nenhuma sociedade conseguiria manter a presença de espírito, como a nossa não conseguiu. (ROZAK, 1972, p. 34)

Rozak (1972) aponta Allen Ginsberg como quem identificou, ainda nos Estados Unidos da década de 1950, o deus adorado por essa geração adulta, como o “estéril e onívoro ‘Moloch’” (p. 35), na terceira parte de seu poema “Uivo”. Segundo o teórico, “as coisas do espírito nunca são assinaladas por marcos muito nítidos, mas é possível que *Howl* de Allen Ginsberg tenha constituído o mais divulgado anúncio da guerra entre as gerações [...]” (ROZAK, 1972, p. 35). Os jovens da década de 1960, foram os que colocaram em prática as teorias rebeldes dos então adultos (como o próprio Allen Ginsberg): “arrancaram-nas de livros

e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências” (ROSZAK, 1972, p. 37).

Ginsberg está não apenas no surgimento da Contracultura (como os outros membros da Geração *Beat*), mas também esteve à frente de sua manutenção como movimento, tal como apresenta Claudio Willer no capítulo dedicado à documentação da transição da *Beat* à Contracultura presente em seu livro *Geração Beat*. Nesse capítulo, o ensaísta brasileiro narra o caminho que fez com que o movimento *beat* se desdobrasse no que se convencionou chamar de Contracultura.

Segundo Willer (2010a), logo após a famosa leitura pública da Galeria Six, em São Francisco, o grupo se abriu à diversidade ainda mais, o que ficou marcado pela inclusão de figuras que agiram como ponte entre os dois movimentos. Os poetas (e multiartistas) negros LeRoi Jones (posteriormente conhecido como Amiri Baraka), Bob Kaufman e Ted Joans; mulheres com a influente Diane di Prima, são exemplos de poetas que entraram tardiamente para a *Beat* por serem mais jovens, pois “quando Ginsberg, Burroughs e Kerouac se conheceram, LeRoi Jones e Diane di Prima tinham dez anos de idade (WILLER, 2010a, p. 100).

Ted Joans, além de poeta beat-surrealista, foi músico especialista em jazz e artista plástico que teve participação no grupo do surrealismo francês organizado por André Breton (WILLER, 2010a, p. 101). Kaufman, “filho de uma negra da Martinica, católica, e de um judeu ortodoxo. [...] Muito de sua criação, *jazz poetry*, improvisada na hora, era anotada por sua mulher, a jornalista Eileen Kaufman” (WILLER, 2010a, p. 101). Sua poesia é muito apreciada na França, onde é conhecido como o “Rimbaud negro americano” (PEDITTO, 2005, n. p.). Diane di Prima foi, segundo Willer (2010a) “adepta do budismo e praticante de magia; professora de poesia, ativista cultural, coordenadora de apresentações de poetas. E uma ponte entre a *beat* e o movimento hippie” (p. 101).

Para o ensaísta brasileiro, tal momento de abertura da *Beat* foi justamente quando ela terminou como movimento literário: a *Beat* acabou quando se tornou pública, em seu apogeu, no que ele chama de “um paradoxo aparente” (WILLER, 2010a, p. 101) visto que:

Kerouac, em crise, refluuiu. Burroughs já estava fora há tempos. Cassady, preso, e depois em outra sintonia. Outros viajaram. Ginsberg, Corso, Orlovsky, à Europa. Snyder e Joanne Kyger, ao Japão. E, pouco depois, Ginsberg e Orlovsky ao Oriente. Ginsberg soube do processo contra *Uivo e outros poemas*, em um navio, nas cercanias do Polo Norte. Soube da vitória desse processo na Europa. [...] Além disso, aquela cumplicidade solidária, a mística partilhada pelos adeptos da Nova Visão, a exemplo de grupos

esotéricos, iniciáticos, era possível no subterrâneo. A beat acabou ao se tornar coletiva; ao deixar de ser comunidade para transformar-se em sociedade. A poesia deseja projetar-se na diacronia, converter-se em realidade. Com a beat, essa projeção, mesmo parcial e incompleta, foi como que instantânea (WILLER, 2010a, p. 101-102).

A transição da *Beat* aos *Beatniks* (adeptos do estilo *Beat*), da literatura para o comportamento social, marcou a passagem da década de 1950 a 1960. Segundo o ensaísta, a aparência funcionava como uma declaração de princípios e ideologia: “barba, cabelos, capote militar comprado de segunda mão; artesãos, ganhando a vida, alguns, fazendo cartazes de silkscreen, frequentadores ou leitores de poesia em cafeteria. Os leitores de Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti, Corso. Os clientes da City Lights”. (WILLER, 2010a, p. 102). Segundo o estudioso da Beat, o movimento saiu das páginas para os espaços urbanos, citando o exemplo de *The Beat Book*, que tem como apêndice um guia de *beat places* (lugares *beat*), citando Berkley, Big Sur, Índia e Kyoto, lugares nos quais os *beats* estiveram e que eram mencionados na produção literária do grupo. Quanto à essa geografia *beat*, Willer (2010a) questiona em seu ensaio: “Terá alguma vez um movimento literário, ou predominantemente literário, alcançado essa espacialização?” (p. 102).

Com a espacialização, disseminou-se o espírito do grupo de Ginsberg, fazendo da Contracultura “a última manifestação de alcance universal do século XX” (WILLER, 2010a, p. 110). A partir de 1968,

a cultura jovem segmentou-se e fragmentou-se em tribos e tendências: punks, góticos, neo-hippies; a militância política de esquerda, em tendências, facções, conventículos. Haverá quem diga que a movimentação mais recente associada ao Fórum Social Mundial é uma retomada da mobilização planetária; contudo, por mais expressiva que seja, não se mostra capaz, como foram as revoltas de 1968, de paralisar uma nação (como aconteceu com a França em maio de 1968) ou de colocar governos em xeque (WILLER, 2010a, p. 110).

Esse desdobramento da *Beat* em Contracultura e deste último em vários outros movimentos, espalhados de forma global, atingiu também o Brasil, tendo efeito não apenas no grupo de poetas de São Paulo de Willer e Piva, mas em outros grupos que habitavam o cenário literário nacional. Portanto, para conseguirmos mapear o grupo paulista e observar como eles se encaixavam, precisamos também entender como as cenas literária e cultural brasileira se configuraram naquele momento.

1.3 DESDOBRAMENTOS DA CONTRACULTURA NO BRASIL

1.3.1 CPC, Concretismo, Poesia-práxis e Poema-processo

Um texto chave para compreender o panorama das décadas de 1960 e 1970 da literatura brasileira é o livro de Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Nele, a autora propõe uma análise da relação que a literatura estabeleceu com os debates que ganharam força na década de 1960, com foco na produção jovem que se apresentava como resposta às questões políticas e culturais daquele contexto, tais como “a crise do populismo e as novas táticas de atuação política do Estado, especialmente no período pós-68” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 13).

Para isso, a pesquisadora divide o estudo em três momentos: “a participação engajada, a explosão anárquica do Tropicalismo e seus desdobramentos, e a opção vitalista da produção alternativa, conhecida como poesia marginal” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 14). Assim como a obra de Roszak, o trabalho de Hollanda foi produzido no período retratado pela obra: apesar da edição utilizada no trabalho ser de 2004, o livro, que foi também a tese de doutorado de Hollanda, foi editado em 1978 e publicado em 1980. Como ela mesma aponta, isso permitiu realizar um trabalho de levantamento de campo, como entrevistas com diferentes artistas, embora, por outro lado, houvesse o risco comum às pesquisas que abordam literaturas em processo de composição.

A pesquisadora inicia o primeiro capítulo de seu estudo contextualizando a produção literária e cultural da década de 1960. O engajamento político através da arte se estabeleceu entre os jovens como parâmetro tanto para a mobilização social quanto para o exercício artístico.

A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia a dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Esse projeto, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, configurado de forma acentuada a partir do período JK, emerge como referente de uma poesia que seja de vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações o empenho da participação social.

No plano propriamente político, o país atravessava um novo momento de crise aguda. A intensificação do processo de industrialização nos anos 50, as pressões de uma “nova modernidade” colocadas pelo capitalismo monopolista internacional parecem causar problemas para um país acostumado a funcionar com estruturas moldadas por uma economia agrário-exportadora. (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 19-20)

Nesse contexto, emerge a produção de esquerda do Centro Popular de Cultura (CPC) que em seu anteprojeto se posiciona, defendendo uma postura engajada do artista e afirmando a relação indissolúvel entre arte popular e arte política (HOLLANDA, 2004 [1980]). Para o CPC, os artistas estariam dispostos em três atitudes: a primeira delas, uma postura alienada, sem se dar conta de que “a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos, não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na sociedade” (MARTINS, 2004 [1962], p. 137); a segunda postura intelectual, o inconformismo, no qual o artista apresenta um “vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes (MARTINS, 2004 [1962], p. 142); enquanto a terceira postura é a atitude revolucionária consequente, adotada pelo CPC, através de seu conceito de “arte popular revolucionária” (MARTINS, 2004 [1962], p. 143).

Para Hollanda (2004 [1980]), essa postura considera a arte um instrumento de tomada de poder: “não há lugar aqui para os ‘artistas de minorias’ ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de ‘povo’” (p. 23). Na arte revolucionária, no entanto, o artista deve assumir o compromisso de clareza com o leitor, o que não significa renunciar ao rigor formal da criação literária, mas domar sua técnica formal a fim de expressar sua poesia na sintaxe do povo. Esse procedimento deixa em evidência que a classe dos intelectuais e o povo ocupam instâncias diferente e se comunicam por linguagens distintas: “a linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão provinciais ou arcaicas” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 23-24). Sobre essa postura, acrescenta que o poeta:

abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética [...], em favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática. (HOLLANDA 2004 [1980], p. 30)

Um outro ponto destacado pela pesquisadora acerca da poesia do CPC diz respeito à repressão da ditadura na produção cultural. Segundo ela, o regime militar não impediu, em um primeiro momento, a circulação da produção de esquerda: “como mostra Schwarz, no período imediatamente posterior aos acontecimentos de 64, apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 34). O que ocorre, no entanto, é o acesso das classes populares ao pensamento de esquerda. De acordo com a pesquisadora:

fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumida por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 35)

Uma outra forma de literatura engajada⁵ que marcou presença no período foi o movimento concretista. Segundo a pesquisadora, em meados dos anos 1950 começaram a emergir propostas poéticas mais atentas às questões formais e ao uso de uma linguagem conectada com os centros urbanos que viviam uma fase de industrialização. O concretismo e o CPC, apesar de suas diferenças apresentam algo em comum, como revela a pesquisadora: em ambos há a crença “nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração dos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes, cuja história de vida, [...] revelaria uma atuação próxima às organizações de esquerda” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 42-43).

Assim como o CPC, o concretismo quer estar ao lado do proletário, falando em nome da classe popular. Enquanto o primeiro tem por foco de atuação o povo, o segundo fala do operário, “visto como a expressão mais moderna das sociedades industriais, dele depende e a ele está ligado o que pode haver de novo, o que pode haver de transformação” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 42). Como descreve Holanda (2004 [1980]), com seu “poema/objeto industrial” (p. 44), o concretismo deseja uma linguagem conectada a esse novo momento, trazendo em si um princípio de utilidade do poema, que também tenha função pedagógica. Essa intenção didática do movimento “passa a ser mais evidente a partir do início da década de 60, quando a preocupação da vanguarda com o engajamento político passa a ser explícita e de certa forma “exigida” pelo compromisso com a militância no momento” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 46).

A autora insere no período outros dois movimentos de vanguarda: o Poema-práxis e o Poema-processo, que segundo Holanda (2004 [1980]), estão alinhados ideologicamente com o Concretismo, embora esses dois tracem caminhos diferentes para que a poesia seja revolucionária. Assim como o Concretismo, o Poema-práxis tem uma cartilha a seguir:

Para o escritor-práxis não há tema. O poema deve ser trabalhado a partir de áreas, a partir de setores da realidade, fatos emocionais ou sociais. Optando por uma área, o poeta deve fazer uma espécie de inventário ou levantamento dos “elementos sensíveis que lhe conferem realidade e existência”. [...] O poema-práxis pretende ser um produto que produz, adequado a uma arte vista

⁵ Usamos o termo “literatura engajada”, para o concretismo, em sentido maior ao seu uso político, englobando também a militância estética.

como “objeto e argumento de uso”, “um instrumento que constrói, “útil dentro e fora da literatura”, [...] A vanguarda práxis espera que no futuro, com as transformações revolucionárias da sociedade, a literatura-práxis instale-se definitivamente “abolindo a história da literatura escrita e de autores” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 49-50).

O Poema-práxis, cujo manifesto é lançado em 1964, escolhe por diferenciar-se do Concretismo, com foco na situação do homem do campo, em vez do consumo. Adotando, na produção poética, essa temática, como podemos observar no poema “Plantio”, de Mário Chamie:

Cava,
então descansa.
Enxada; fio de corte corre o braço
de cima
e marca: mês, mês de sonda.
Cova.

Joga,
então não pensa.
Semente; grão de poda larga a palma
de lado
e seca; rês, rês de malha.
Cava.

Calca
e não relembra.
Demência; mão de louco planta o vau
de perto
e talha: três, três de paus.
Cova.

Molha
e não dispensa.
Adubo; pó de esterco mancha o rego
de longo
e forma: nó, nó de resmo.
Joga.

Troca,
então condena.
Contrato; quê de paga perde o ganho
de hora
e troça: mais, mais de ano.
Calca.

Cova:
e não se espanta.
Plantio; fé e safra sofre o homem
de morte
e morre: rês, rês de fome
Cava.

(CHAMIE apud HOLLANDA, 2004 [1980], p. 51-52)

Ao qual Holanda apresenta sua leitura:

A estrutura geométrica exterior do poema é determinada pela prolação de cada intensidade significativa, seguindo “um jogo de forças centrípetas e centrífugas” que contrai ou estende a fisionomia de cada campo de defesa. Organizando o vocabulário da área de levantamento, fornecendo-lhe uma sintaxe e uma semântica, o poema-práxis pretende estar colocando, em seu “espaço em preto”, as contradições mesmas do modo e das relações de produção. O poema é como se fosse sua área, que transparece como tal, sem a intervenção da subjetividade do poeta. (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 52-53)

Estando então as tendências populistas em declínio, demonstrando sinais de ineficácia, “o poema-práxis ficou sendo uma terceira opção: uma alternativa para os que não se satisfaziam com o didatismo populista e os que recusavam o ‘tecnocratismo’ da vanguarda concretista” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 55).

O poema-processo, por sua vez, “radicalizando as sugestões visuais e não-discursivas do concretismo, [...] parte para uma valorização da leitura e da construção visual de seus poemas” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 56-57). No manifesto “Processo – Leitura do Projeto”, de 1971, Wladimir Dias-Pino retrata:

2. Poema/processo: visualização da funcionalidade (§§) / consumo.
 Não há poesia/processo. O que há é poema/processo, porque o produto é o poema. Quem encerra o processo é o poema. O movimento ou a participação criativa é que leva a estrutura (matriz) à condição de processo. O processo do poeta é individualista, e o que interessa coletivamente é o processo do poema. Poema-processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto, consumida. O poema resolve-se por si mesmo, desencadeando-se (projeto), não necessitando de interpretação para a sua justificação § (DIAS-PINO, 2004 [19], p. 205).

Com a realização de poemas com uso de linguagem não verbal, como “poemas comestíveis de vários sabores” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 57), poemas visuais, experimentais e outros gestos radicais, como recortar livros de Drummond em frente ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A partir disso, o Poema-processo se apresenta em oposição ao academicismo das vanguardas, em favor da revolução social. Outra tomada de posição que extrapola a linguagem poética, e se relaciona diretamente com os meios de comunicação de massa é o Tropicalismo, abordado na seção a seguir.

1.3.2 O Tropicalismo e o pós-Tropicalismo

Segundo Hollanda (2004 [1980]), no final da década de 1960, o Tropicalismo passou a desempenhar papel fundamental tanto na música popular brasileira, como na produção cultural como um todo, influenciado por referências culturais e políticas vindas da Europa e Estados Unidos, como os *hippies*, Godard, Beatles e Bob Dylan.

Segundo a pesquisadora, a letra de “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, de 1967, já demonstra traços que caracterizam o Tropicalismo: “a crítica a *intelligentsia* de esquerda (‘porque entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome, sem telefone/ no coração do Brasil’) e o namoro com os canais de massa (‘ela nem sabe, até pensei/ em cantar na televisão’)” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 63). Além disso, há uma forte recusa dos padrões de comportamento, marcados por vestimentas coloridas, cabelos longos, e atitudes inesperadas para a época: “quando estourou o Tropicalismo os estudantes de esquerda reagem contra a gente e o poder também. Eu rebolava e os pais de família chiavam” (VELOSO apud HOLLANDA, 2004 [1980], p. 63). O Tropicalismo é caracterizado, portanto, como movimento de manifestação articulado por aqueles e aquelas que se colocavam contra o regime e o faziam via libertação dos corpos e subversão dos valores morais.

No desdobramento desse movimento, nomeado pela pesquisadora pós-tropicalismo, entraram em cena alguns dos integrantes do Concretismo. A partir daí os concretistas forneceram material teórico para que os compositores tropicalistas pudessem pensar sua produção: “a cumplicidade concretismo-Tropicalismo fazia-se, sobretudo, através da opção ‘moderna’ da palavra como ferramenta industrial e da forte oposição à “geleia geral” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 76).

Desse encontro, a publicação mais importante, segundo Hollanda (2004 [1980]), é *Navilouca*, revista organizada por Torquato Neto e Wally Salomão. A publicação reuniu textos literários de autoria dos organizadores, além de Rogério Duarte, Duda Machado, Jorge Salomão, Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo, Ivan Cardoso, Caetano Veloso, outros poetas, músicos, artistas plásticos e cineastas, segundo a pesquisadora, “reforçando o caráter de multimeios dessa tendência” (HOLLANDA, 2004[1980], p. 80). Além desses personagens, segundo a autora, “típicos do pós-tropicalismo”, também estão presentes na publicação

Os concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que embarcam na nave em nome do saber moderno e de artistas como Lygia Clark, por exemplo, que aparentemente pouco se identificariam com os temas do novo grupo, mas que, como diz Wally, estavam “transando a mesma loucura”,

ou seja, recusando as formas acadêmicas e institucionais da racionalidade (HOLLANDA, 2004, p. 80)

Como exemplo da poesia desse grupo pós-Tropicalista, podemos utilizar como exemplo parte do texto de Waly Salomão, a seguir:

4 – FORÇAR A BARRA:
 estou possuído da ENERGIA TERRÍVEL que os tradutores
 chamam ÓDIO-ausência de pais: rechaçar a tradição
 judeo-cristiana – ausência de pais culturais, ausência
 de laços de família –
 Nada me prende a nada –
 Produzir se esperar receber nada em troca:
 O mito de sisífid.
 Produzir o melhor de mim pari-passu com a perda da
 esperança de recomPensão Paraíso.
 FIM DA FEBRE
 DE
 PRÊMIOS & PENSÕES
 DUM
 POETA SEM
 LLAAUURREEAASS [...]
 (SALOMÃO apud HOLLANDA, 2004 [1980], p. 84)

Com um tom inflamado e rebelde, coloca-se contra a religião e a tradição, com a “ausência de pais culturais”, mas ainda com um certo uso espacial da página, talvez herança do concretismo. Tendo esse texto sido publicado na revista *Navilouca*, em 1974, se encontra, temporalmente falando, com as primeiras manifestações da poesia marginal, com seus livretos mimeografados.

1.3.3 Geração Mimeógrafo

A partir do início da década de 1970, ganham destaque os poetas jovens da “Geração mimeógrafo”, ou “Poesia marginal”. Como o primeiro termo já indica, esses poetas ficaram conhecidos pela produção independente, a partir do uso do mimeógrafo, para distribuir seus poemas, à margem do mercado editorial “oficial” brasileiro. Segundo Holanda (2004 [1980]), essa produção jovem acontece em duas gerações:

a primeira, poderíamos identificá-la por sua participação já nos debates que marcam o processo cultural a partir da segunda metade dos anos 60, ainda que não date deste período sua presença efetiva na cena literária. Uma geração que estava de certa forma latente, recusando os pressupostos do engajamento populista e vanguardista e mais exposta à influência pós-tropicalista, sem, contudo, identificar-se com essa tendência. A segunda geração que notamos

já não tem sua informação marcada pelos limites dos debates dos anos 60: trata-se de uma geração que começa a tomar contato com a produção cultural e a produzir no clima político dos anos 70, quando a universidade e, de resto, o processo cultural apresentam condições bastante diversas daquelas que marcaram a década anterior (p. 99).

A produção literária desses poetas acontece num período marcado pelo AI-5, o quinto ato institucional da ditadura militar, ou segundo golpe, como a pesquisadora o chama, que “instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo Estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do ‘milagre brasileiro’” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 100).

Durante esse período, as autoridades se vangloriavam da diferença entre 1964, quando o Brasil tinha o 64º PIB mundial e em poucos anos era a décima economia mundial, sem revelar, no entanto, que “este salto impressionante, na verdade, tinha sido feito à custa de arrocho salarial, reforço dos laços de dependência estrutural do capital internacional e brutal concentração de renda, até para os padrões capitalistas” (NAPOLITANO, 2007, p. 148). Durante o período, a atmosfera que pairava era a de que o país vivia uma tranquilidade financeira, atraente aos investidores. Além disso, um forte sentimento ufanista se disseminou pelo país (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 101).

A partir desse ponto, passaram a ser perseguidos com violência não apenas os militantes de esquerda, mas também intelectuais, artistas, professores, o que levou alguns ao autoexílio. Enquanto isso, o mercado editorial produzia e vendia enciclopédias para a classe média; as emissoras de televisão cresciam e alcançavam patamares de eficiência internacional e o cinema começava a dar sinais de crescimento. Diante disso,

vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural. Muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de “vazio cultural” que alguns dizem marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências estatais ligadas a área da cultura que são redinamizadas ou criadas a partir desse período. E aqui mais uma novidade: o Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador das novas exigências do mercado (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 101-102).

Com a censura apertando o cerco contra a manifestação política direta, essa discussão se desloca para as produções culturais e os artistas passam a utilizar truques em suas letras a fim de burlar os censores: “a ambiguidade da ‘Marcha da Quarta-feira de Cinzas’, utilizada no show *Opinião*, torna-se um procedimento costumeiro que os compositores lançam mão na

construção de suas letras” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 103). É utilizando desse artifício que “quando Chico Buarque canta ‘estou me guardando para o carnaval chegar’, o verso é imediatamente lido pela plateia cúmplice como ‘estou à espera e uma reviravolta política’ ou ‘estou só querendo ver quando o povo estiver nas ruas’ etc.” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 103).

Essa esperteza usada pelos compositores logo é codificada e aqueles que se recusam utilizar dessa artimanha, ou que “preferem não adotar o papel de porta-vozes heroicos da desgraça do povo” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 103), passam a ser considerados alienados. Aos poucos um grande público se formou e o sistema conseguiu absorver essa contestação: “integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 103).

É nesse contexto que começam a surgir produções marginais, ou seja, não-empresariais, em diversos campos da arte. No teatro, com o exemplo dado pela pesquisadora do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone; na música, grupos sem muito recurso de *rock* e chorinho; no cinema, as pequenas produções com Super-8; e, na literatura, os livrinhos mimeografados. Segundo Hollanda (2004 [1980]), essas manifestações criaram seu próprio circuito sem a necessidade de dependerem da chancela oficial do Estado nem das empresas privadas, o que evidenciou o aspecto coletivo e artesanal de seus trabalhos: os artistas estabeleceram novas configurações para a dinâmica de produção cultural ao assumirem funções que o aproximavam do público, por exemplo.

No campo literário, a fim de superar o bloqueio que os marginaliza, os autores passaram a atuar na distribuição de livros mimeografados, vendidos de mão em mão, nas portas de teatros, cinemas, museus dentre outros pontos da cidade. “Mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 108). Essa produção traz como características uma poesia com “a marca da experiência imediata de vida dos poetas”, também “o registro do cotidiano quase em estado bruto” e “revela traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 109).

A autora divide as duas gerações desses poetas por ela citadas em três grupos, a partir de três coleções: Frenesi, Vida de Artista e Nuvem Cigana. Da coleção Frenesi fazem parte poetas da primeira geração: “intelectuais que tomaram parte nos debates culturais e políticos da década de 60 e que passaram a criticar e redimensionar suas posições. Trata-se, portanto, de um grupo mais intelectualizado, que guarda de forma marcante referenciais da discussão política e

cultural” (HOLLANDA, 2004 [1980], p. 114). Compõem o grupo: Roberto Schwarz, Antônio Carlos de Brito, conhecido como Cacaso (ambos ligados a universidade), Francisco Alvim, que é diplomata, Geraldo Carneiro e João Carlos Pádua, sendo os esses dois últimos mais jovens que os demais. Alguns poemas desse grupo exemplificam a leitura apresentada pela pesquisadora, como é o caso do irônico poema “Revolução”, de Francisco Alvim:

Antes da revolução eu era professor
 Com ela veio a demissão na Universidade
 Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
 (meus pais eram marxistas)
 Melhorei nisso –
 hoje já não me maltrato
 nem a ninguém
 (ALVIM, 2007, p. 18)

A outra coleção, Vida de Artista, irá contar com a participação de Cacaso, Eudoro Augusto, Carlos Saldanha e poetas da segunda geração apontada pela pesquisadora, Chacal e Luiz Olavo Fontes. Segundo Hollanda (2004 [1980]), “a passagem de Frenesi para Vida de Artista aparece como uma espécie de consolidação das alianças entre essas duas gerações, a definição mais clara de uma opção, agora bem mais próxima da influência dos mais jovens” (p. 117). A autora aponta que, nesse momento, é possível notar mudanças no aspecto gráfico dos livrinhos mimeografados e nos poemas, que se tornam mais curtos, “mais próximos do *flash* e do registro bruto de episódios e sentimentos cotidianos” (HOLLANDA, 2004, p. 117), como no poema a seguir, de Eudoro Augusto, citado pela pesquisadora:

TRINTA ANOS PRESUMÍVEIS

Nervos e roupas fora do lugar. Tosse,
 cabelo ainda farto, um tanto avesso
 à fala: os gestos pouco circulam,
 e as palavras, um risco no ar.
 (AUGUSTO apud HOLLANDA, 2004 [1980], p. 117)

O terceiro grupo, da coleção Nuvem Cigana, reúne exclusivamente os poetas mais jovens. Segundo Hollanda (2004 [1980]), a poesia desse grupo “acredita na essência da energia pura, recusa programas e qualquer tipo de eficácia de uma maneira aparentemente ilógica. É natural que essa nova postura rejeite sistemas coerentes. Ela é resultado de coisas mais elementares: a descrença e o mal-estar” (p. 119). Como exemplo, a pesquisadora apresenta o poema “Desabutino”, de Chacal:

quem quer saber de um poeta na idade do rock
um cara que se cobre de pena e letras lentas
que passa sábado à noite embriagado
chorando que nem criança a solidão

quem quer saber de namoro na idade do pó
um romance romântico de cuba
cheio de dúvidas e desvarios
tal a balada de neil sedaka

quem quer saber de mim na cidade do arrepio
um poeta sem eira na beira de um calipso neurótico
um orfeu fudido sem ficha nem ninguém para ligar
num dos 527 orelhões dessa cidade vazia
(CHACAL apud HOLLANDA, 2004 [1980], p. 120)

Além desses poetas marginais, mais localizados no Rio de Janeiro, houve outros, como o poeta Nicolas Behr, nascido em Cuiabá, mas que desde a década de 1970 vive em Brasília, e lá espalhou seus livrinhos mimeografados, sendo o primeiro *Iogurte com Farinha*, de 1977. Do mesmo período em São Paulo, destacam-se os grupos Pindaíba, Sanguinovo e Poetasia (SOARES, 2017). Dentro do contexto que traçamos nesse capítulo, se apresenta a vertente subterrânea do grupo de Roberto Piva e Claudio Willer, colocando-se a favor de uma poética delirante e surrealista, aliada ao modo de vida da Geração Beat. Os poetas de São Paulo também eram vistos como marginais, mas transitavam por outros caminhos.

2 “NÓS CONSTRUÍMOS A DÉCADA DE 60”: UMA VANGUARDA SUBTERRÂNEA

No segundo capítulo abordamos o pensamento formulado nos manifestos de Roberto Piva e Claudio Willer. Os de Piva foram escritos por ele, mas assinados coletivamente por indivíduos identificados como “os que viram a carcaça”, termo que é interpretado como título do conjunto de manifestos, formado de quatro manifestos curtos escritos em prosa poética. O formato poderia ser comparado aos manifestos de Marinetti, Antonin Artaud e Oswald de Andrade pela agressividade e concisão na apresentação das ideias. Esses manifestos datam de 1962 e foram mimeografados para distribuição e leituras em saraus. Podem ser encontrados no volume 1 da obra Reunida de Piva, publicado em 2005, pela editora Globo.

Os manifestos de Claudio Willer, ampliam de forma analítica os pontos apresentados por Piva, inserindo referências à formulação de seu pensamento. Se assemelham aos manifestos de Breton e os textos de Oswald de Andrade da década de 1950. São ensaios-manifestos presentes nos três livros de poesia que Willer publicou entre 1964 e 81. O primeiro livro, *Anotações para um apocalipse* (1964), apresenta “Fronteiras e dimensões do grito”. Em *Dias circulares* (1976), encontra-se “Dias circulares: posfácio-manifesto”. Por fim, em *Jardins da provocação* (1981), está “Viagens 6: quase um manifesto”⁶. O textos foram reunidos em *Manifestos 1964-2010* (2013). No livro, o poeta insere um prefácio denominado “Um quarto manifesto?”, questionando-se, no qual analisa seus três manifestos em perspectiva, levando em conta as transformações sociais e pessoais ocorridas desde a formulação dos textos.

Para discutir esses textos, traçamos um percurso em quatro partes. Na primeira, apresentaremos brevemente a Geração 60 de São Paulo e o núcleo formado por Willer e seus amigos. Na segunda, parte comentamos a importância de duas referências desses poetas, “Uivo”, de Ginsberg, no qual observamos o caráter de manifesto do poema, e *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, a partir do prefácio de Willer para sua tradução do poeta de Montevideú. Em terceiro lugar, nos debruçamos sobre os manifestos citados relacionando-os com a biografia dos autores. Por fim, apresentamos o (anti)projeto da vanguarda subterrânea protagonizada pelos poetas paulistas.

⁶ O manifesto de *Dias circulares*, apesar de haver “posfácio” no título, encontra-se no início do livro. Segundo o autor, foi proposital, para aludir à circularidade do tempo, evocada no título da obra. O outro manifesto, de *Jardins da provocação*, se insere no livro como o sexto texto da série de poemas “Viagens”, interrompendo os poemas do livro no meio (WILLER, 2013, p. 5).

2.1 GERAÇÃO 60 E “PERIFERIA REBELDE”

Willer, em entrevista de 1999, ao amigo Roberto Piva, comenta que “Fronteiras e dimensões do grito”, seu manifesto de 1964, é “uma espécie de declaração de princípios nossa, certas coisas muito precursoras, e que não eram pontos de vista apenas meus, mas da gente, daquele grupo de pessoas” (WILLER, 2013, p. 160). Na entrevista, o poeta comenta um dos principais tópicos do manifesto: a ampliação da área de consciência, que Willer recupera de Allen Ginsberg.

citava muito no manifesto aquela insistência do Allen Ginsberg na ampliação da consciência, e essa ideia de uma crítica ao mesmo tempo ao capitalismo, à sociedade burguesa, e ao Estado comunista, à URSS, a Cuba e à Tchecoslováquia, de onde Ginsberg foi expulso, mostrando que nenhum dos dois sistemas teria respostas para a questão da ampliação da consciência. Então, citava aquilo que ele falava na entrevista da *Eco contemporâneo*: “A ordem é: ampliar a área de consciência”. (WILLER, 2013, p. 160-161)

Esse caráter coletivo também está presente em *Os que viram a carcaça*, uma coleção de quatro manifestos mais curtos e distribuídos em cópias mimeografadas. Segundo Willer (2013), esses textos publicados em 1962 foram escritos no mesmo ímpeto de *Paranoia*, de 1963. Nesses manifestos, Piva (2005) aponta proposições literárias do grupo ao qual o título do conjunto remete: “somos contra a mensagem lírica do mimo [...], contra Eliot pelo Marquês de Sade” (p. 135).

Em comentário acerca desses manifestos, Willer (2005) destaca que os textos não apresentam apenas uma poética, contra o beletrismo vigente, mas também uma filosofia de vida, que pode ser reconhecida quando Piva (2005) escreve “nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra a lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo box, [...] contra as responsabilidades pelas sensações [...] contra a mente pelo corpo, [...] contra a lógica pela magia” (p. 141).

Para além da leitura dos manifestos de Piva por Willer, há uma consonância do pensamento dos dois. Em seu primeiro manifesto Willer expõe de modo analítico o que fora apresentado por Piva, mais sinteticamente, no “Postfácio” de *Piazzas* e nos manifestos de *Os que viram a carcaça* (WILLER, 2013). Os outros dois manifestos de Willer (de 1976 e 1981) ampliam conceitos e ideias apresentados originalmente em 1964. Em conjunto com esses três manifestos, há o ensaio-manifesto datado de 2009, que traz uma espécie de balanço das mudanças ocorridas nas últimas décadas, relacionadas com o que havia sido tratado nos três outros textos.

Intitulado “Um quarto manifesto?⁷”, o ensaio funciona, de certa forma, como um prefácio aos demais, visto que, além de se encontrar na abertura do livro publicado que reúne os manifestos, apresenta algumas posições de Willer que mudaram com o passar do tempo: segundo Willer (2013) “algumas dessas antinomias se atenuaram. Carmina Burana de Carl Orff cansou, à força de repetições e inserções publicitárias. No lugar de ‘contra a religião pelo sexo’, melhor uma religião do sexo” (p. 9): ao invés da religião como instituição dogmática, admite-a como prática transcendente. Também traz aquilo que permanece:

contra o dia pela noite, essência do ideário romântico, declarada nos *Hinos à noite*, de Novalis, para quem o mundo finito era aquele da luz: “Há que sempre retornar a manhã? Nunca findará o poder terrestre?”. Luz e trevas com sinal trocado por representarem, respectivamente, o racionalismo criticado por românticos (e por nós), e o mistério cultuado por eles (assim como por nós). (WILLER, 2013, p. 9)

Nesse mesmo texto, Willer aponta também que, mesmo não tendo escrito manifestos posteriores aos três primeiros, continuou produzindo. Segundo ele, sua narrativa em prosa *Volta*, de 1994; os prefácios para sua tradução de Lautréamont e das traduções de Allen Ginsberg e de Artaud; o posfácio para o primeiro volume das obras reunidas de Roberto Piva; sua tese sobre poesia moderna e gnosticismo; seus ensaios sobre a *Beat Generation*, entre outros textos e entrevistas são ampliações de seus manifestos (WILLER, 2013). A relação de expansão que seus escritos posteriores assumem em relação a seus manifestos será melhor retomada na parte final do trabalho, no qual serão abordadas as ressonâncias da produção do grupo no cenário posterior: as décadas de 1980 e 1990 até os dias atuais.

No presente capítulo, observaremos como o manifesto de 1964, juntamente com os manifestos de 1962, de Roberto Piva, apresentam o que será chamado aqui de movimento de vanguarda contracultural subterrânea, visto que representam ideias de outros poetas e artistas, para além dos autores dos textos. O termo “vanguarda contracultural” faz sentido nesse contexto não só pela forma e apresentação das ideias, em manifestos, mas também por terem sido precursores de pensamentos que viriam a fazer parte da Contracultura. Willer em 1976, quando retoma seu primeiro manifesto, comenta:

o manifesto foi precursor, antecipou alguns fundamentos do que se chamaria de Contracultura, propôs temas suscitados e desenvolvidos pelas várias

⁷ Esse título questiona o gênero manifesto, que não é mais uma plataforma, como foi no início do século XX, e em meados, quando Willer e seus companheiros escreveram os seus. O texto se estrutura como manifesto para dizer que ainda há a possibilidade de o poeta modificar a sociedade e de ler novos poetas que se expressam por imagens poéticas, de modo não discursivo (WILLER, 2013)

formas de contestação que em seguida evoluíram ao longo da década dos 1960. A anterioridade temporal não implica a causa: o manifesto, bem como outros textos, foram índices, meros indícios de algo que estava para acontecer. Ninguém era profeta, estávamos apenas com as antenas ligadas, captando o que se prenunciava, mesmo que de forma subterrânea, envolvendo apenas grupos reduzidos de pessoas. (WILLER, 2013, p. 54)

Ainda que o manifesto de Willer não tenha sido a causa dos acontecimentos e transformações que viriam a ocorrer, ao longo das décadas de 1960 e 1970, não apenas no Brasil, mas também no mundo (como a revisão do conceito de loucura; a abertura nas discussões referentes à sexualidade; o crescimento da discussão de questões relacionados à mulher, negros, indígenas etc.), o texto se situa a frente desses acontecimentos. Os manifestos de Willer e Piva, dialogando entre si, se mostram documentos precursores dessas mudanças, de modo a anunciar essas tendências no meio social e literário/artístico brasileiro, também identificar e denunciar tanto posições que deviam ser revistas, nesses mesmo campos da sociedade e da literatura, quanto denunciar os representantes dessas mesmas posições.

O termo “vanguarda subterrânea”, por sua vez, foi criado na busca pela compreensão do lugar que a poesia e a postura de Willer e Piva ocupam no cenário da poesia brasileira dos anos de 1960/70, marcado por manifestações experimentalistas dos Concretos e o desbunde da Geração Marginal. Negando o que Piva (2005) chama de “Poesia Oficial” (p. 129), os membros desse grupo desenvolveram suas poéticas tendo como base uma tradição literária subterrânea⁸, representada pela linhagem de poetas pertencentes à vertente delirante e visceral da literatura, da qual são exemplos Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Artaud, Breton (entre outros tantos), a própria *Beat Generation*, principalmente na figura de Allen Ginsberg, para citar os estrangeiros. Da literatura brasileira, são referências do grupo paulista poetas como Jorge de Lima, pela poesia delirante de *Anunciação* e *Encontro de Mira-Celi*, e o hermetismo de *Invenção de Orfeu* e Murilo Mendes pelos mesmos motivos (WILLER, 2000, p. 226).

Os poetas do grupo que estudamos neste trabalho fizeram parte da chamada Geração 60. Sua obra poética pode hoje ser consultada graças ao trabalho de Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés que, em 2000, organizaram a *Antologia poética da Geração 60*. Segundo os autores, na apresentação do livro:

A cronologia permite fixar os limites da geração, ajudando a definir o seu elenco de autores. A data de 1960 é inquestionável. A “Coleção dos

⁸ Por “tradição literária subterrânea”, entendemos aqueles poetas que, no período em que estavam produzindo, ou mesmo posteriormente, foram deixados de lado e ignorados pela visão oficial da tradição, ainda que hoje sejam considerados canônicos. Um exemplo é Sousândrade, cuja obra permaneceu desconhecida por muito tempo e só foi resgatada na década de 1960, embora hoje seja considerado um visionário do século XIX.

Novíssimos” foi o foco gerador de todo um processo e a antologia só abriga poetas surgidos a partir daí e que tenham se envolvido, direta ou indiretamente, nesse processo. A série editada por Massao Ohno galvanizou a geração e é a partir de seus primeiros volumes que a presente antologia se organiza. Mas era preciso fixar também o limite de idade dos participantes. Para isso, partimos dos fatos. Em 1965, tempo mínimo para que se tivesse alguma perspectiva, dezesseis dos poetas aqui reunidos contavam entre 23 e 26 anos; seis iam um pouco além; sete estavam um pouco aquém. Naquela data, o mais velho, caso isolado, tinha 36; o mais novo 19. [...] Aí nosso segundo limite: só entraram na antologia poetas nascidos entre 1929 e 1946. A distância entre os extremos está muito próxima da cifra sugerida por Ortega y Gasset – quinze anos – como intervalo padrão entre gerações, se fosse o caso de conferir alguma sustentação teórica ao critério adotado. (FARIA; MOISÉS, 2000, p. 13)

Tendo em vista o critério adotado para construir a antologia, se torna mais fácil recuperar as figuras centrais desse grupo de trinta poetas, dentre os quais figuram, além dos próprios organizadores, Orides Fontela, Eunice Arruda, Claudio Willer, Roberto Piva, Antonio de Franceschi e Roberto Bicelli. Entre eles há poetas que estrearam na *Coleção dos Novíssimos*, de Massao Ohno; outros que fizeram parte da *Antologia dos Novíssimos*; outros, ainda, publicariam pela primeira vez nas décadas seguintes, em 1970 e 80, editados por Ohno ou não. A ligação com o editor nissei desde o início da década de 1960 é que une todos eles.

Um aspecto interessante dessa antologia é a forma como são dispostos os poemas, ordenados por décadas, ao invés de estarem separados por autor. Segundo os organizadores, essa escolha foi um modo de “sublinhar a dimensão coletivista dessa produção, com suas nuances e suas metamorfoses, ao longo do tempo. A ordenação convencional, autor por autor, multiplicaria o percurso que vai dos 60 aos 90, fazendo perder de vista o percurso coletivo” (FARIA; MOISÉS, 2000, p. 12). A organização da antologia por décadas recria na leitura o cenário de partilha de cada período.

Ainda que cada um desses poetas apresentasse traços de individualidade em suas produções e não se firmassem ao redor de um mesmo ideário, como aconteceu com o Concretismo ou a Poesia-Práxis, (FARIA; MOISÉS, 2000), o espírito de coletividade e a amizade muito forte entre esses membros atravessava suas poéticas. Dentro desse grupo maior de poetas da Geração de 1960, no entanto, é possível encontrar grupos menores: Claudio Willer, no ensaio que fecha a antologia, diz que os nomes ali reunidos vão “desde os leitores em público da ‘Catequese Poética’ de Lindolf Bell, de repercussão nacional, até a periferia rebelde com diferentes graus de afinidade com o surrealismo e a Geração beat, composta, entre outros, por Roberto Piva, Sérgio Lima, Décio Bar, e por mim” (WILLER, 2000, p. 227).

Na composição desse grupo nomeado periferia rebelde, acrescentam-se aos nomes mencionados por Willer, os já citados Antonio de Franceschi e Roberto Bicelli, que declaradamente possuem vínculos com a Geração Beat e Surrealismo (BEATNIKS ..., 2011), e Rodrigo de Haro, que não se interessava pela Geração *Beat*, mas por Ginsberg (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 28). Este último foi descrito por Piva como um “perfeito beatnik” (HUNGRIA; D'LELIA, 2011, p. 26). De acordo com Willer:

[...] [Piva] estava completamente encantado com o fato do Rodrigo vestir terno e usar tênis ao mesmo tempo. E também pelo fato deles ficarem zanzando pela cidade até que, lá pelas tantas, já no hotel, o Rodrigo ao invés de ir pra casa ter se estendido no corredor do hotel e dormido por lá mesmo (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 26).

O grupo encontrou na Geração *Beat* e no Surrealismo o combustível necessário para a construção de seu pensamento acerca de literatura e vida. É, principalmente, com base nesses dois movimentos que esses poetas paulistas vão construir suas ideias presentes nos manifestos de *Os que viram a carcaça*, de 1962, no “Postfácio”, presente em *Piazzas*, de 1964, ambos assinados por Piva, e em “Fronteiras e dimensões do Grito”, também de 1964, assinado por Willer.

2.2 ENTRE VANGUARDAS E POETAS MALDITOS: AS REFERÊNCIAS DA GERAÇÃO

Para aprofundar a leitura dos manifestos de Piva e Willer, se faz necessário, entretanto, voltar o olhar àqueles que em certa medida foram os precursores de seu pensamento e que serviram de paradigmas para a síntese de suas ideias, como Allen Ginsberg, principal poeta da Geração *Beat*, autor de “Uivo”, e Lautréamont, autor de *Cantos de Maldoror*. Antes disso, para ampliar a percepção do poema *beat*, cabe estabelecer diálogo com a leitura que Marjorie Perloff faz dos manifestos de Marinetti para o primeiro dos movimentos de vanguarda, pioneiro no sentido de mesclar texto e performance, o Futurismo.

Em “Violência e precisão: o manifesto como forma de arte”, Marjorie Perloff (1993) analisa os manifestos futuristas de Marinetti, e aponta uma direção de leitura desses manifestos como a forma literária do movimento por excelência. Ela relata, no início de seu texto, o caso de Gino Severini que enviou a Marinetti um manuscrito de um manifesto. Em resposta, o escritor italiano dizia as partes que ele deveria cortar, que no texto não havia nada de manifesto e que o aconselhava a reescrevê-lo, intensificando-o, em “forma de manifesto” (PERLOFF,

1993, p. 154). Perloff fala sobre o que significa escrever em forma de manifesto citando a explicação de Marinetti, dada anteriormente por correspondência com Henry Maassen, que seria escrever “*de la violence et la precision*”, o que significa

[...] criar o que era essencialmente um novo gênero literário, um gênero que podia ir ao encontro de uma audiência de massa, embora paradoxalmente insistisse na vanguarda, no esotérico, no antiburguês. O manifesto futurista marca a transformação do que tinha sido tradicionalmente um veículo para declarações políticas num instrumento literário, poder-se-ia dizer num constructo quase poético. (PERLOFF, 1993, p. 154)

Perloff (1993) acha estranho que Marinetti tenha publicado em 1909, sua “receita para manifestos” descritas pelo jornal francês como “mais ‘ousadas’ do que aquelas de ‘todas as escolas anteriores e contemporâneas’, enquanto estava escrevendo versões decadentes da lírica baudelairiana” (p. 156). Segundo ela, o manifesto de Marinetti reflete mais suas ideias do que sua própria obra poética: Perloff descreve-o, como poeta, um “mediocre simbolista tardio” (PERLOFF, 1993, p. 157).

De acordo com sua análise, no entanto, “como o que hoje chamamos de artista conceitual, Marinetti era incomparável, tendo a estratégia dos seus manifestos, *performances*, recitações e ficções sido concebida para transformar a política numa espécie de teatro lírico” (PERLOFF, 1993, p. 157). Para a teórica, os manifestos futuristas inauguram uma nova linguagem para comunicação dos ideais do grupo de modo que o texto, “suficientemente estetizado, aos olhos da audiência de massa, quase pode tomar o lugar da obra de arte prometida (PERLOFF, 1993, p. 160).

A linguagem simbolista dos manifestos de Marinetti é destacada por Perloff (1993) por produzir imagens que não se voltam para o eu, e não refletem “a luta interior nem os contornos de uma consciência individual” (p. 163), ao contrário se faz pelo perspectiva do “nós comunal (a primeira palavra do manifesto)” (p. 163). Para a estudiosa austríaca, a série de mais de cinquenta manifestos publicados entre 1909 e 1915, se tornou a forma literária do movimento por excelência: a “arte de fazer manifestos”, de Marinetti, “tornou-se um meio de questionar o status de gêneros e meios tradicionais, de negar a separação entre, digamos, poema lírico e conto, ou mesmo entre poema e pintura” (PERLOFF, 1993, p. 169).

Além disso, ela chama atenção para a linearidade de leitura dos manifestos que é suspensa, ou ao menos atravessada, pelo uso de modificações na tipografia do texto, como negritos, letras maiúsculas, numeração de tópicos e aforismos em destaque no corpo do texto. Perloff (1993) aponta os panfletos de Marx e Engels como inspiração para o uso desses

artifícios nos manifestos, mas destaca a linguagem publicitária como a base para modo de ocupação da página que se tornou marca dessa vanguarda: “um meio de infundir esse tom comercial na textura lírica, sendo a intenção a de fechar o vão entre a arte ‘alta’ e a ‘baixa’” (PERLOFF, 1993, p. 174-175).

Seguindo a análise da vanguarda, Perloff comenta que os títulos dos manifestos passaram a ser importantes. Enquanto o manifesto do simbolismo recebeu o título *Le symbolisme* e o de Jules Romains foi intitulado *Les Sentiments unanimes de la poésie*, os de Marinetti, eram acompanhados de títulos bastante inventivos: *Assassinemos o Luar*, *Contra a Veneza Passadista*, *Abaixo o Tango e Parsifal*, *Destruição da Sintaxe – Imaginação sem Fio – Palavras em Liberdade*. Os títulos provocativos eram uma estratégia para captar a atenção do público pelo aspecto visual e auditivo, e foi amplamente usada por outros futuristas, listados pela teórica: *Movimento Absoluto Mais Movimento Relativo Igual a Dinamismo* (Boccioni), *Reconstrução Futurista do Universo* (Balla, Fortunato Depero), *Manifesto Futurista da Luxúria* (Valentine de Saint-Point) e assim por diante (PERLOFF, 1993, p. 175).

Perloff (1993) argumenta que o manifesto futurista ocupa um “espaço que se situa entre as artes” (p. 198), pois combina estratégias de diferentes meios que são incoerentes: “os argumentos éticos ou patéticos da retórica clássica, o ritmo, a metáfora e a hipérbole da poesia lírica romântica, a narrativa jornalística do discurso cotidiano, e o modo dialógico do drama que age para trazer o leitor [...] para dentro de sua órbita verbal” (p. 198). Por haver em si essa aglomeração de técnicas diferentes, Perloff (1993) considera *Abaixo o Tango e Parsifal* como um óbvio precursor da arte performática dos anos 60 e 70.

O que Perloff nomeia como sendo “a arte de fazer manifesto” de Marinetti aponta para uma leitura possível do poema “Uivo”, do poeta *beat* Allen Ginsberg, considerado texto fundador da Contracultura por Roszak (1972), embora numa relação espelhada. Se na leitura de Perloff os manifestos de Marinetti são a grande obra literária do movimento futurista, na leitura que construímos com Roszak (1972), o poema de Ginsberg se estabeleceu como manifesto do que seria conhecido posteriormente como Contracultura.

Ginsberg toma para si e subverte o tom dos manifestos das vanguardas dos anos de 1910/20, ao empregar procedimentos semelhantes aos que foram utilizados pelos manifestos de vanguarda, como o tom declamatório, notado por Perloff no Futurismo, e que é uma

característica também de “Uivo”⁹. A partir disso, cabe pensar como o poema de Ginsberg se aproxima de um manifesto e quais ideias podem ser encontradas a partir de tal leitura.

Como destaca Willer¹⁰ (2010b), “Uivo” se destacou justamente por ter sido, ao mesmo tempo, “depoimento e manifesto de uma geração” (p. 12). É depoimento pois foi escrito a partir de experiências vitais dele e de seus amigos, muitos dos quais conheceu através de suas viagens pelo mundo, entre outras experiências coletadas, por exemplo, quando trabalhou em um navio. O poema, escrito em 1955, menciona vivências partilhadas com os amigos, dentre as quais leituras de variados autores, uso de diferentes tipos de drogas e experiências sexuais. Nesse sentido a *Beat* se caracteriza, principalmente, pela partilhas literárias e a forte relação de amizade construída entre eles. Segundo Willer:

Entender a beat não é apenas mapeá-la, apresentando um elenco de obras e autores. Pode ser mais produtivo examinar o que a caracteriza. Foi um movimento literário: quanto a isso, Ginsberg foi claro. Mas referiu-se, na mesma frase, a um *grupo de amigos*. E disse que esses amigos *trabalharam juntos*. Amizade: aí está algo diferenciador ou definidor da beat. [...] na beat a amizade sempre foi transcendental, no sentido romântico do termo. Ginsberg, em especial, a sacralizou. Ao mesmo tempo a sexualizou. E a confundiu com cumplicidade, não só no sentido mais metafórico, mas em um sentido até jurídico. Por exemplo, ao deixar-se prender junto com Herbert Huncke e seus comparsas. E no envolvimento indireto de Kerouac e Burroughs com o assassinato cometido por Lucien Carr. Em tantos episódios relacionados à acidentada biografia de Burroughs ou às peripécias protagonizadas por Neal Cassady. Na extensa crônica relacionada ao uso de drogas e substâncias proibidas. Tudo isso alimentou a criação literária. (WILLER, 2010a, p. 16-17)

Como destaca Willer na citação acima, a Geração *Beat* foi não só um movimento de trabalho literário entre amigos, mas um movimento que transcendia a amizade no sentido de compartilharem um modo de vida e pensar o mundo. O que caracteriza a *Beat* é a pluralidade de vivências acumuladas por cada um dos que fazem parte do grupo e o acolhimento da excentricidade que atravessava a vida de cada um deles em diferentes aspectos.

Ginsberg, pansexual, criado em ambiente culto, com pai professor e socialista, e mãe comunista militante e feminista, habituou-se com a loucura desde cedo, por causa de sua mãe, o que fez com que tivesse apreço pela excentricidade. Kerouac, católico não ortodoxo, machista, como primeira língua aprendeu o *joual*, dialeto franco-canadense. Tendo aprendido

⁹ É interessante notar que a primeira aparição do texto foi em uma leitura pública pelo próprio poeta, em 1955, na cidade de São Francisco. Quatro anos depois, o poema circulou em vinil, com leituras públicas gravadas por Ginsberg.

¹⁰ Willer foi tradutor de Ginsberg e disseminador da Geração *Beat* no Brasil, tendo o poeta norte americano importante influência em sua escrita literária, como ele mesmo revela na apresentação de *Estranhas experiências* e em outros textos. Além disso, Willer escreveu diversos ensaios sobre a *Beat* e também sobre outros poetas e artistas, como Lautréamont e Artaud, que foram referências tanto para o grupo *beat*, quanto para o grupo paulista.

o inglês posteriormente, sua escrita possui traços dessa mescla de idiomas. Na adolescência tinha apreço tanto pelo esporte (jogou futebol americano), quanto pela escrita. Burroughs, proveniente de uma família conservadora, teve um currículo com formação universitária em antropologia, chegando a estudar medicina. É considerado o mais radical em termos de experimentação entre os *beats*, usou variados tipos de drogas e viciou-se em morfina e heroína. Herbert Huncke, vindo de uma família de classe média, porém desestruturada, conviveu com o submundo tendo sido viciado em drogas, traficante, ladrão e homossexual (WILLER, 2010a).

No prefácio ao *The Beat Book*, Ginsberg comenta essa relação entre o aspecto literário e a amizade que caracterizam a *Beat*. Não é de se espantar que o poema de Ginsberg, o qual repercute até os dias atuais, tenha tido essa capacidade de convocar uma geração, visto que “Uivo” é um chamado à coletividade, tanto quanto o manifesto de Marinetti, a começar pelo título do poema. Como sabemos, o uivo é a forma de comunicação entre os lobos e cães com suas matilhas; uma forma de convocar os solitários para que o acompanhem, além de também servir para aproximação sexual. Da mesma forma, Ginsberg (2010), com seu “Uivo”, convoca aqueles que, como ele e seus companheiros, se arrastam pelas ruas “em busca de uma dose violenta de qualquer coisa” (p. 25).

E assim como o manifesto Futurista iniciava com o senso de comunidade expresso pelo “nós”, o poema *beat* aponta essa coletividade logo de início:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa
hipsters com a cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite (GINSBERG, 2010, p. 25).

Aqui há referência à coletividade a partir do testemunho de ter visto os expoentes de sua geração¹¹ loucos e histéricos, passando fome¹². E se os expoentes da geração (ou as melhores mentes, a partir de tradução direta do inglês) estão assim, isso é sintoma de uma sociedade falida e excludente que Ginsberg irá denunciar com seu poema.

É possível identificar, ainda, outra semelhança entre os manifestos de vanguarda e o poema de Ginsberg: assim como os textos Dadaístas desfizeram os limites entre as chamadas

¹¹ Em inglês: “*I saw the best minds of my generation*” (GINSBERG, 2007, p. 9).

¹² Também passa fome a personagem de “*Like a Rolling Stone*”, de Bob Dylan, de quem Ginsberg ficou amigo durante a década de 1960: “*Now you don’t seem so proud/ about having to be scrounging for your next meal* [Agora você não parece tão orgulhosa/ acerca da necessidade de implorar por sua próxima refeição]” (DYLAN, 1965, online, tradução nossa). Ginsberg inclusive aparece no videoclipe de “*Subterranean Homesick Blues*”.

“alta” e “baixa” literatura e arte, o poema *beat* foi responsável por abalar paradigmas literários vigentes em sua época. “Uivo” foi uma das obras da Geração *Beat* que rompeu “com o beletismo, o exacerbado formalismo que dominava a criação poética e o ambiente acadêmico, e com seu correlato, o bom-mocismo da sociedade” (WILLER, 2010b, p. 7), justamente por utilizar na literatura aquilo que era considerado não literário e obscuro: a experiência, marcas de subjetividade, menções explícitas à práticas homossexuais, ou seja, aquilo que fazia parte do campo da vivência e que, portanto, fugia à separação tradicional entre literatura e vida.

O poema de Ginsberg não foi responsável por estremecer apenas as normas vigentes na literatura americana, mas também na sociedade ao recuperar, em seus poemas, questões políticas e sociais, como o tema da homossexualidade e sua não repressão, que já vinha sendo colocada desde o final do século XIX entre determinado núcleo de artistas ligados aos movimentos libertários, como Rimbaud e, posteriormente, Breton:

que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e
 urraram de prazer,
 que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os
 marinheiros, carícias de amor atlântico e caribeano [sic], [...]
 que soluçaram interminavelmente tentando gargalhar mas acabaram
 choramingando atrás de um tabique de banho turco onde o anjo loiro e
 nu veio trespassá-los com sua espada, [...] (GINSBERG, 2010, p. 28-29).

Ginsberg transforma a relação homossexual, vista como depravação numa sociedade fortemente conservadora e heteronormativa, em uma relação santificada por serafins e anjos. Há uma reinterpretação semelhante do uso de drogas alucinógenas, visto por Ginsberg, e de certa forma pela *Beat* como um todo, como forma de expansão dos limites da consciência.

solidez de Peiote dos corredores, aurora de fundo de quintal com verdes
 árvores de cemitério, porre de vinho nos telhados, fachadas de lojas de
 subúrbio na luz cintilante de néon do tráfego na corrida de cabeça feita do
 prazer, vibrações de sol e lua e árvore no ronco de crepúsculo de inverno
 de Brooklyn, declamações entre latas de lixo e a suave soberana luz da
 mente, [...] (GINSBERG, 2010, p. 26)

A partir do uso do peiote, cacto de efeito alucinógeno utilizado por tribos indígenas mexicanas em rituais, Ginsberg descreve uma visão de transcendência: “desde as vibrações de sol e lua” até a “suave e soberana luz da mente”¹³. O uso de alucinógenos pela Geração *Beat*

¹³ Mais sobre a procura por iluminações transcendentais pelos membros da *Beat*, pode ser encontrado em *Cartas do yage*, (correspondências entre Burroughs e Ginsberg) publicado originalmente em 1963. As cartas datam do período em que Burroughs viajou para a floresta amazônica colombiana em busca de experiências com yagé, ou a ayahuasca.

como forma de transcender a consciência teve influência direta na procura da contracultura em explorar os “aspectos não-intelectivos da personalidade” (ROSAK, 1972, p. 89). O ápice dessa iluminação, no entanto, acontece na segunda parte do poema, no qual Ginsberg nos apresenta a figura de Moloch, deus pagão citado nos livros de Reis e Levítico, na Bíblia¹⁴:

Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e devorou seus cérebros e imaginação? Moloch! Solidão Sujeira! Fealdade! Latas de lixo e dólares inatingíveis! Crianças berrando sob as escadarias! Garotos soluçando nos exércitos! Velhos chorando nos parques!
Moloch! Moloch! Pesadelo de Moloch! Moloch o mal-amado! Moloch mental! Moloch o pesado juiz dos homens! (GINSBERG, 2010, p. 34)

Ginsberg usa a indagação e repetição, procedimentos também presentes nos manifestos das vanguardas do início do século XX, para denunciar em seu poema esse deus de cimento e alumínio mal-amado, um pesado juiz, representante da sujeira, de dólares inatingíveis, os quais os americanos são convencidos a buscar com o fracassado *American way of life*, instaurado pelo regime tecnocrático¹⁵: esse pesado juiz controlador dos homens, que tentava reduzir a existência a um padrão de normalidade baseado na técnica e na “busca implacável de eficiência, de ordem de controle racional cada vez mais amplo” (ROSAK, 1972, p. 33). Esse deus que Ginsberg denuncia é justamente a geração adulta contra a qual não só a geração do poeta, mas também a geração posterior irá se rebelar (ROSAK, 1972).

Os jovens, leitores de Ginsberg, parecem ter, de algum modo, percebido esse “Moloch” e tomaram-no como aquilo que não gostariam para suas vidas, como exemplo do que não seguir. Enquanto isso, a linha de fuga era apresentada na última parte de “Uivo”, o poema/sessão “Nota de rodapé para Uivo”, no qual prevalece o uso de um tom exortativo, outro artifício encontrado por Perloff na linguagem dos manifestos de vanguarda:

O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo! A língua e o caralho e a mão e o cu são santos!
Tudo é santo! todos são santos! todo lugar é santo! todo dia é eternidade! todo mundo é um anjo!
O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão santo quanto você
minha alma é santa!

¹⁴ *Moloch* (ou *Molec*) é palavra de origem fenícia (*Melek*), que quer dizer “o rei”. A esse deus era realizado sacrifícios de alto valor, como crianças que eram atiradas à fornalha pelos pais, a fim de agradá-lo, conforme é possível ver no capítulo 2 de Levítico (BÍBLIA, 2002).

¹⁵ Segundo Theodore Roszak, os jovens da década de sessenta despertaram e perceberam um inimigo ideologicamente invisível dentro da sociedade, a tecnocracia que seria, segundo ele, “a forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional” (ROSAK, 1972, p. 19). O regime tecnocrático, de acordo com o historiador americano, “procura criar um novo organismo social cuja saúde dependa de sua capacidade para manter o coração tecnológico batendo regularmente” (ROSAK, 1972, p. 19).

A máquina de escrever é santa o poema é santo a voz é santa os ouvintes são santos o êxtase é santo!
 Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos os mendigos desconhecidos sofredores e fodidos santos os horrendos anjos humanos!
 Santa minha mãe no asilo de loucos! Santos os caralhos dos vovôs em Kansas!
 Santo o saxofone que geme! Santo o apocalipse bop! Santos a banda de jazz marijuana hipsters paz & droga & sonhos! [...] (GINSBERG, 2010, p. 47)

Aqui há um convite à beatificação do mundo, da sexualidade e das drogas, à desaturação da literatura. Ginsberg deixa claro ao que está convidando: todas as formas de sexualidade são válidas, o vagabundo marginalizado e o louco não são inferiores a ninguém, o poeta, a poesia, a vida e o leitor estão no mesmo plano. E ainda traça um caminho para aqueles que querem mais, para os que ouvem seu chamado: Peter Orlovsky, Jack Kerouac, Neal Cassady, William Burroughs etc.

A repercussão do *Uivo* de Ginsberg, em parte graças ao processo judicial que o livro rendeu ao poeta-editor Lawrence Ferlinghetti, foi fundamental para a eclosão do movimento contracultural que surgiu a seguir e teve efeito não apenas nos EUA, mas em outras partes do globo, conforme pontuado por Roszak (1972). No Brasil, a repercussão em escala ampliada de Ginsberg foi tardia, visto que a primeira publicação de *Uivo* foi pela L&PM em 1984, traduzida justamente por Claudio Willer¹⁶.

A primeira tradução dos poemas de Ginsberg no Brasil fez parte de um *boom* da Geração *Beat* no país. *Uivo* foi publicado no mesmo ano que *Parque de diversões da cabeça*, de Ferlinghetti, e *Alma Beat* (conjunto de ensaios sobre o grupo estadunidense), pela L&PM. Além desses, foram publicados, pela editora Brasiliense, *Almoço Nu*, de Burroughs e *Pé na estrada*, de Kerouac. Antonio Bivar, tradutor (juntamente com Eduardo Bueno) do livro de Kerouac, comenta que realmente houve uma explosão da *Beat* pelo trabalho das duas editoras e “graças ao *zeitgeist* [espírito do tempo]” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 151). O regime militar já estava próximo do fim (NAPOLITANO, 2017) e essas obras se apresentaram como possibilidades de superação à repressão exercida nas últimas duas décadas.

O livro *Uivo, Kaddish e outros poemas*, de Ginsberg, se tornou referência para poetas nascidos nas décadas de 1980 e 90, como discutiremos ao final da dissertação. Neste momento,

¹⁶ Apesar da tradução ter sido publicada apenas na década de 1980, o contato do grupo com a *Beat* é bem mais antigo, datando do início da década de 1960, conforme comentamos na introdução. Segundo Willer, as traduções publicadas pela L&PM são as que realizara para uma leitura organizada em 1967, com Décio Bar. No entanto, avaliando o contexto da publicação, Willer considera fundamental o contato com Ginsberg, por cartas, pois ofereceu sugestões e elucidou dúvidas do poeta brasileiro em relação à interpretação e tradução (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 150).

no entanto, interessa enfatizar a importância da *Beat*, em particular Allen Ginsberg, na formação do imaginário poético de Claudio Willer e o grupo. O poeta, no texto de apresentação de *Estranhas experiências e outros poemas*¹⁷, de 2004, aponta sua relação com a leitura dos poemas de Ginsberg:

A poesia de Allen Ginsberg parecia falar-nos, falar de nós. Meu roteiro de leituras está condensado no bloco de nomes de autores no início do poema “A princípio”, de *Jardins da Provocação*. Éramos uma câmara de ecos de poesia, e prosa, e filosofia. Dois ângulos ou duas perspectivas para apreender o que vem a ser liberdade de expressão e criação: as leituras, quase simultâneas, de *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont e de *Uivo* e *Kaddish*, de Ginsberg. Se havia quem escrevesse daquele modo, então tudo era permitido. A primeira consequência importante dessa projeção da imaginação desencadeada sobre a literatura foi *Paranoia* de Roberto Piva, publicado em 1963. [...] vejo pelas fotos da época que tínhamos cara de beat do estágio inicial, dos encontros de Ginsberg, Kerouac, Burroughs. (WILLER, 2004, p. 9-10)

O grupo paulista via correspondência no modo de agir e de pensar e na relação que a *Beat* buscava fazer entre poesia e vida. Willer revela também algumas chaves de acesso para que seja possível refletir sobre seu pensamento. Uma delas é a lista de autores que se encontra no poema “A princípio”, a qual é encabeçada por Fernando Pessoa, passa por Ginsberg, Corso e Ferlinghetti (poetas *beat*), Breton, Mallarmé, Roberto Piva, que é seu amigo, entre outros tantos, até chegar em Baudelaire, todos esses poetas importantes e transgressores seja na literatura ou na vida. Outra chave de acesso é a indicação das leituras simultâneas de *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont e de *Uivo* e *Kaddish* de Ginsberg, que ele toma por referência de liberdade de expressão. São, principalmente, aqueles poetas e artistas, que participaram dessa “periferia rebelde” (ligada à *Beat*, Surrealismo e os poetas malditos, como Lautréamont) que são “representados” pelos manifestos, presentes em *Os que viram a carcaça*, de Piva, e o “Fronteiras e dimensões do grito”, de Willer.

Para perceber a importância de Lautréamont para o poeta, basta observarmos o prefácio de Willer para sua tradução de sua obra completa (*Cantos de Maldoror* e *Poesias*). Em seu ensaio, Willer discute como o poeta de Montevideu, desconhecido em vida, passou a ser referência literária e o mito que é hoje. Segundo Willer, o que pode ter contribuído para essa mistificação foi a ausência de informações biográficas sobre Isidore Ducasse, seu verdadeiro nome. Por causa dessa obscuridade que circunda o poeta uruguaio, muitas vezes sua obra é tomada como diretamente referencial à própria vida de Lautréamont.

¹⁷ Seu quarto livro de poesia, no qual há uma seção de inéditos que dá nome ao volume e uma seleção de poemas publicados em seus livros anteriores.

No entanto, Willer alerta para os cuidados de uma leitura ingênua e literal: para ele, embora a obra possa ser uma fonte de informações sobre o poeta, isso não é o mais importante, já que tudo na obra está modulado. O mais produtivo à se fazer seria observar como a presença de temas como homossexualidade, sadismo, o grotesco e as transgressões formais, o exagero e as digressões desestabilizam a aura literária e reduzem o beletrismo ao absurdo (WILLER, 2015). Esses aspectos se fazem importantes no estremecimento dos padrões literários vigentes à época, não só no conteúdo, como também na forma, por exemplo, ao escrever sua narrativa em prosa dividindo-a em cantos e batizando seu conjunto de ensaios (em prosa) de *Poesias*.

A partir dessas referências, importantes para a formulação do pensamento de Claudio Willer, como o próprio poeta revela, e de Roberto Piva, (cujo “Poema submerso”, de *Paranoia*, é dedicado à Maldoror, protagonista dos *Cantos*, de Lautréamont), é possível ler os manifestos de Piva e Willer para observarmos mais profundamente como neles confluem todas essas inquietações.

2.3 SOMOS DELICIOSAMENTE DESORGANIZADOS: OS MANIFESTOS DE PIVA & WILLER

Os manifestos assinados como *Os que viram a carcaça*, temporalmente anteriores aos manifestos de 1964, “Fronteiras e dimensões do grito”, de Willer, e “Postfácio”, de Piva, são os que mantêm mais semelhanças com o manifesto Futurista, dentre outros motivos, pela violência, precisão e concisão na apresentação de suas ideias. Nesses manifestos, as propostas do poeta e de seus amigos acerca da poesia, vida e sociedade são expostas de maneira intensa.

Nos manifestos, Piva (2005) expõe seus “pontos cardeais”: “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” (p. 135). Tomando como paradigmas o Surrealismo e a Geração *Beat*, Piva e seu grupo se colocavam contra o pensamento lógico e racional, a favor da liberdade total tanto na vida (a sociedade conservadora dos primeiros anos da década de 1960, cujo ápice se daria no golpe militar de 1964), quanto na poesia, contra “a mensagem lírica do Mimo” dos poetas formalistas da geração de 45 e contra o movimento concretista, por exemplo, que segundo eles, com uma concepção dogmática e técnica, tentavam cercear a literatura e controlar a forma de produção dos poemas.

Há um grupo que se coloca contra o cerceamento das faculdades mentais racionais e cartesianas, as tentativas de “normalizar” o pensamento, e dessa forma a poesia e a vida: “Nós

convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A vida explode sempre no mais além” (PIVA, 2005, p. 137). A presença do “nós”, assim como em Ginsberg e em Marinetti, convida à coletividade, ao agrupamento. Piva convida todos a serem “violentos como uma gastrite”, e procura “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” (PIVA, 2005, p. 139).

No último e mais extenso manifesto dessa série, “A catedral da desordem”, Piva (2005) mostra seu veio antropófago, derivado de Oswald de Andrade (2011): “Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente” (p. 141). Nesse manifesto, Piva expõe os princípios contra os quais ele e seus companheiros se posicionam, apresentando também seus substitutos:

Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra a lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, [...] contra Valéry por D. H. Lawrence, contra a cegonha pelos gambás, contra o futuro pelo presente, contra o foço pela fossa, contra Eliot pelo Marquês de Sade, [...] contra Hegel por Antonin Artaud, contra o violão pela bateria, contra as responsabilidades pelas sensações s, [...] contra Mondrian por Di Chirico, contra a mecânica pelo Sonho, [...] contra o filho natural pelo bastardo, [...] contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, [...] contra a mente pelo corpo, [...] contra Virgílio por Catulo, contra a lógica pela magia, [...] contra o cordeiro pelo lobo, contra o regulamento pela Compulsão, [...] contra Cristo por Barrabás, [...] contra a religião pelo sexo, contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont. (PIVA, 2005, p. 141)

Piva coloca a si mesmo (e os outros) a favor de tudo que se relaciona ao desregramento dos sentidos (“contra a mente pelo corpo”, “contra a lógica pela magia”, “contra o regulamento pela Compulsão”, “contra a mecânica pelo sonho”) e daquilo que é ilícito (“contra o licor pela maconha”, “contra Cristo por Barrabás”). Piva ainda expõe suas preferências filosóficas, artísticas e literárias ao propor a substituição das linhas retas de Mondrian pelas formas surreais de Chirico, o pensamento lógico hegeliano pelo surrealismo de Antonin Artaud. Se posiciona contra o autoritarismo judaico-cristão, na figura dos arcanjos, mas a favor dos “querubins homossexuais”, fazendo alusão ao “Uivo” de Ginsberg. O poeta arremata seu manifesto se posicionando “contra tudo por Lautréamont”, o grande representante da ruptura, da liberdade e do caos.

Em 1964¹⁸, tais concepções seriam retomadas e ampliadas no “Postfácio” de Roberto Piva, em *Piazzas*, e em “Fronteiras e dimensões do grito”, de Claudio Willer, em *Anotações para um apocalipse*. No manifesto de Piva, o poeta ataca as repressões psicológicas e sexuais impostas pela sociedade burguesa-cristã-conservadora, que já se encontrava sob o espectro da ditadura militar, a qual já havia tomado o país após o golpe de 31 de março de 1964:

As cavilosas maquinações contra a Vida como consequência de um Eu Ideal (Deus, Pai, Ditador) nos obrigando a renúncias instintivas, nos transformando em conflituados [sic] neuróticos sem possibilidades de Brecha alguma, reduzindo a vício o nosso espontâneo interesse pelo sexo, o cristianismo como a escola do Suicídio do Corpo revelou-se a grande Doença a ser extirpada do coração do Homem. Em todos os meus escritos procurei de uma forma blasfematória (*Paranoia*) ou numa contemplação além do bem & do mal (*Piazzas*) a la Nietzsche explicitar minha revolta & ajudar muitos a superar esta Tristeza Bíblica de todos nós, absortos num Paraíso Desumanizado, reprimido aqui & agora (PIVA, 2005, 128-129).

Piva (2005), em *Piazzas*, de 1964, defende a ideia da poesia “como instrumento de Libertação Psicológica & Total, como a mais fascinante Orgia ao alcance do Homem” (p. 129). Pensamento este, segundo o poeta, consolidado em conversas com Willer e com as leituras de Freud, Desnos, Ferenczi e Monnerot. Piva diz ter se deparado, ao ler Freud, com a proposição que desde adolescente “fermentava” em si: “O verdadeiro gozo da obra poética reside na libertação de tensões em nossa vida psíquica. Talvez esse resultado obedeça em grande parte ao fato de que o poeta nos permite gozar de nossas próprias fantasias sem vergonha & sem escrúpulos” (FREUD apud PIVA, 2005, p. 129)¹⁹.

A partir disso, Piva (2005) se apresenta “contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre consistiu num verdadeiro ATO SEXUAL, isto é, numa AGRESSÃO cujo propósito é a mais íntima das uniões” (p. 129). Sua poesia agressiva, como também são os manifestos Futuristas, é para liberar tanto a poesia quanto a vida da repressão que, segundo ele, a chamada Poesia Oficial Brasileira representa.

O ideal da Contracultura, apontado por Roszak (1972), da luta contra a sociedade tecnocrata, já em 1964, se faz presente no manifesto de Piva:

¹⁸ Dois anos após a distribuição de *Os que viram a carcaça*, através de cópias mimeografadas, e um ano após a publicação de *Paranoia*, livro considerado pelos companheiros de geração de Piva como um marco na poesia brasileira (HUNGRIA, D’ELIA, 2010).

¹⁹ O trecho de Freud é de *Para além do princípio do prazer*, de 1920, conforme revelado por Marcelo Antonio Milaré Veronese, em *Ciclone de si: a leitura e a escrita da poesia de Roberto Piva*.

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. Para a *sociedade Utilitarista* do nosso tempo, a prova máxima de normalidade é a adaptação do indivíduo à família & à comunidade. Numa sociedade assim estruturada, todas as virtudes, digo Todas, estão a serviço do Princípio de Utilidade. (PIVA, 2005, p. 130, grifos nossos)

Piva se mostra ciente ao princípio de utilitarismo tecnocrático, tal qual notado por Roszak, conforme pode ser verificado no item 1.1. Piva reconhece o mesmo efeito que o pesquisador norte-americano percebe na Tecnocracia, chamando-a aqui de “sociedade Utilitarista”. Vale chamar atenção, neste ponto da análise, para o fato de que o estudo de Roszak foi publicado em 1968, tendo chegado ao Brasil traduzido em 1972 e o manifesto de Piva foi publicado, conforme informado acima, em 1964. Isso mostra como Roberto Piva e seu grupo estavam cientes da organização da sociedade naquele momento.

Como organização social, a tecnocracia gera uma noção de prosperidade e segurança, a fim de garantir o padrão de normalidade na sociedade, ao qual a geração mais velha agarra-se. Isso demonstra o já discutido poder (no mesmo item 1.1) que a tecnocracia possui de gerar submissão ao proporcionar satisfação de modo a enfraquecer qualquer protesto. Um dos pontos de ação, é a sexualidade, “tradicionalmente uma das maiores fontes de insatisfação do homem civilizado” (ROSZAK, 1972, p. 26), cuja liberação total impediria a imposição da disciplina tecnocrática. Por outro lado, a repressão completa, “geraria um ressentimento explosivo e generalizado que exigiria policiamento constante” (ROSZAK, 1972, p. 26). A saída nesta questão é a permissividade seletiva que ainda reprime os que estão fora do padrão de normalidade imposto.

É contra essa repressão da sexualidade, tendo em vista a sociedade reacionária e do governo autoritário, que Piva (2005) se posiciona juntamente com seus companheiros: “O que eu & meus amigos pretendemos é o divórcio absoluto da nova geração dos valores desses neomedievalistas. E a libertação de si mesmos do Super-Ego da Sociedade” (p. 131). Contra as “passeatas da Família com Deus pela Castidade, & toda manifestação desse fã-club-de-Deus oporemos a Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremadas variações [...]” (PIVA, 2005, p. 131). No final de seu “Postfácio”, percebemos aproximação entre arte e vida, ou melhor, do retorno à visão da vida como arte, uma das principais heranças da Geração *Beat* e do Surrealismo: “Sob o império ardente de vida do Princípio do Prazer. O homem, tal como na Grécia dionisíaca, deixará de ser artista para ser Obra de Arte” (PIVA, 2005, p. 131).

Nesse ponto, já é possível perceber a proposta de vanguarda contracultural desse grupo denominado “Periferia rebelde” por Willer, se tomarmos como referência o que Renato Poggioli, conforme citado por Umberto Eco (1989), considera sobre movimentos de vanguarda. Segundo Eco (1989), Poggioli aponta características pertencentes a todos os movimentos de vanguarda: o antagonismo contra a sociedade, o Estado, a burguesia; o culto da juventude, representada pela vitalidade; a energia; a oposição ao antigo; e a prevalência da poética sobre a obra, entre outros (p. 93).

Esse antagonismo explícito contra o moralismo da sociedade, os ideais cristãos e o enrijecimento da poesia, pelas tendências formalistas e concretistas, por exemplo, ficam evidentes nos manifestos de Piva. Também identificamos nos textos o culto à juventude (embora percebamos melhor esse aspecto através das experiências vividas pelo grupo); a prevalência da poética sobre a obra em si, visto que essa poética é a vida experimental e livre que levavam e propunham, enquanto seus poemas, eram os índices dessas experiências.

Outros pesquisadores declaram o fracasso das vanguardas e afirmam que movimentos artísticos das décadas de 1950 (como a *Pop Art*) e de 1960 (movimento *Fluxus*, por exemplo), que Bürger (2017 [1974]) denomina neovanguardas, reencenam a ruptura das vanguardas do início do século XX, mas acabam por negá-la. No entanto, esses pesquisadores fazem uma crítica geral das vanguardas, sem olhar a especificidade de certos movimentos, como o caso do grupo paulista em questão. Quanto a essa mesma discussão, Claudio Willer (2013), em seu ensaio datado de 2010, comenta:

Proclama-se, a toda hora o “fim” e a “derrota” das vanguardas [...]; fim do surrealismo [...]; fim da beat, fim da contracultura, derrota das rebeliões juvenis. Como isso é reacionário. Fim, coisa nenhuma: esses movimentos produziram informações relevantes [...], ainda por serem examinadas e entendidas; impulsionaram avanços reais; ignorá-los é modo de isolar o que incomoda a conservadores e àqueles que não admitem que a marcha da história deixe de obedecer a um paradigma determinista (p. 18-19)

Outro pensamento que nos ajuda a refletir sobre o conceito de vanguarda é através de seu uso bélico. Ou seja, vanguarda como sendo a parte do exército que atua na linha de frente de uma batalha e que primeiramente recebe a investida do exército inimigo. Sendo assim, a visão de vanguarda que adotamos aqui é como sendo “conceito de acção, de movimento, opondo-se naturalmente à imobilidade, ao conservadorismo, ou, claro está, à ‘retaguarda’” (MARQUES, 2010, online), ideia semelhante à de Compagnon (2010, p. 41). Encaramos vanguarda como uma reação “a um tempo eminentemente conservador, respeitoso da

“tradição”, produzindo ‘manifestos’ que afirmam uma diferenciação ao tempo vigente” (MARQUES, 2010, online). De acordo com a definição de Ionesco (apud Marques, 2010):

Eu prefiro definir a vanguarda em termo de oposição e ruptura. Enquanto a maior parte dos escritores, artistas e pensadores acreditam que pertencem ao seu tempo, o dramaturgo revolucionário sente que está a correr contra o seu tempo... Um homem de vanguarda é como um inimigo dentro de uma cidade que ele pretende destruir, contra o qual ele se rebela; porque como qualquer sistema de governo, uma forma estabelecida de expressão é também uma forma de opressão. O homem da vanguarda é o opositor de um sistema existente (online).

Em “Fronteiras e dimensões do grito”, de 1964, Willer amplia e expõe de maneira analítica o pensamento apresentado nos manifestos do amigo Roberto Piva. O poeta também denuncia o conservadorismo e o dogmatismo que circundava tanto a sociedade e quanto a literatura da época se colocando contra tudo que naquele momento representava e impunha esse pensamento dogmático:

a repressão em todas as suas formas, a família autoritária, as religiões espiritualizantes e patriarcais, o civismo, o policialismo, o caritativismo, e, antes de mais nada, os porta-vozes oficiais e estabelecidos dessa ordem das coisas, os literatos, artistas e teóricos acadêmicos, acomodados e castrados. (WILLER, 2013, p. 49)

Willer (2013) fala da necessidade de o poeta situar-se em seu tempo, “situar-se em frente à vida” (p. 31), e manifesta seu incômodo em relação aos seus contemporâneos, pois são poetas que escrevem deixando de lado a vida e, pior, desprezando aqueles que a vivem. Na definição de Pierre Berger, são poetas que demonstram admiração por Lautréamont e Rimbaud ao mesmo tempo que se escandalizam com figuras como Artaud, ao qual acusam de louco (BERGER apud WILLER, 2013).

A percepção de Berger, acerca da relação que esses poetas estabelecem entre seu tempo e a escrita é sintetizada pela seguinte frase: “Atualmente, os poetas deixaram de ser loucos; muito ao contrário, eles fazem negócios” (BERGER apud WILLER, 2013, p. 31). Em oposição a esse distanciamento entre vida e poesia, Willer denuncia os cerceamentos da experiência poética e a vertente racionalista da composição literária do Concretismo e um de seus desdobramentos, o praxismo, pois ele defende que ambos os movimentos “apontam para a mesmíssima coisa e pretendem submeter a poesia às leis não apenas do pensar conceitual, como de uma série de esquemas gráficos e arquitetônicos” (WILLER, 2013, p. 31-32).

No manifesto de 1964, Willer acusa no Concretismo a tentativa de dogmatizar a poesia, que para ele é “fruto de uma atividade mental mais ampla e profunda do que aquela pertinente à consciência que se desenvolveu dentro da nossa tradição cultural, pois visa exatamente ao alargamento e expansão dessa mesma consciência” (WILLER, 2013, p. 33). É contra essa tentativa de moldar e cercear a poesia que ele contrapõe “uma poética livre, despojada de censuras e autocontroles, espontânea, automática, desinibida” (WILLER, 2013, p. 32).

À prática poética que obedece a regras, Willer contrapõe uma relação de necessidade: “escreve-se poesia não para agradar ou para justificar uma posição qualquer, mas sob a motivação de um imperativo vital”, ou seja, como forma “de sobrevivência de pessoas dotadas de uma sensibilidade maior e mais aguda do que a maioria” (WILLER, 2013, p. 32). Nesse sentido, a literatura e a vida, para aquele que escreve, é indiscernível e tem como finalidade mantê-lo numa situação de equilíbrio com o meio, algo semelhante ao que é dito pelo filósofo francês Gilles Deleuze no ensaio “A literatura e a vida”, presente em *Crítica e clínica*. Segundo Deleuze (1997), o escritor “goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota” (p. 14).

Para o filósofo a saúde enquanto escrita, significa “inventar um povo que falta” (DELEUZE, 1997, p. 14) e que precisa sempre faltar para que exista literatura, que é uma invenção daquilo que falta à vida. Para Deleuze (1997), “não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções” (p. 14) Para Willer e seu grupo, a partir de uma visão romântica da escrita e de suas memórias (suas experimentações pessoais), esse povo não falta mais, pois já foi inventado. Esse povo é o próprio grupo que, ainda no microcosmos, se comprometem a experimentar coletivamente a vida na sua máxima potência, sem dogmatização alguma, mas conforme o próprio desejo.

Roberto Piva, ao comentar sua relação pessoal com a escrita, afirma: “comecei a me interessar e ler poesia por uma questão de saúde, como dizia Henri Michaux. Escrevia pela minha saúde. ‘Na absoluta incapacidade de conformar-me’, já aos 19 ou 20 anos” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 14). Esta percepção da literatura concebida como imperativo vital, e, portanto, necessária a vida, da forma como discutido por Willer e Piva, dialoga com o que seu companheiro de grupo, Antonio Fernando de Franceschi, revela sobre a relação deles com a literatura.

Éramos ávidos de descobertas sobre tudo que dissesse respeito ao modo com que exercíamos aquela liberdade de sermos jovens, termos uma relação forte com a poesia e, sobretudo, de não estabelecermos nenhuma barreira da dimensão literária com a dimensão da vida. A poesia era para nós uma espécie de solo fértil para nosso exercício de vida. Tudo gravitava em torno de poesia. Tudo estava visceralmente ligado à poesia. O modo com que partilhávamos experiências era muito generoso, e éramos muito camaradas uns com os outros. O grupo era norteado pelo interesse na literatura. E, claro, pelas experiências estéticas que tínhamos. (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 15-16)

A partilha de experiências incluía literatura como uma das dimensões da vida, não apartada, mas integrada às outras. O grupo não concebia limite na relação entre literatura, vida e sociedade. Por isso a recusa da ideia formalista de que a linguagem por si só é instrumento de revolução social. Para eles, fazer poesia revolucionária depende de uma vida também revolucionária:

o ‘transformar a sociedade’ de Marx só pode ser enunciado paralelamente ao ‘mudar a vida’ de Rimbaud”; ou seja, de que aqueles que se propõem a uma revolução social devem ter feito antes uma revolução interna, uma mudança de valores, pontos de vista e esquemas de consciência, desvinculando-se da moral burguesa, alicerce do capitalismo cumulativo e reacionário. (WILLER, 2013, p. 43-44)

Willer revela que é justamente esse o motivo pelo qual ele nega sua adesão e militância na esquerda de sua época. Segundo ele, seus membros se igualam à direita “no moralismo, no medo à vida, no autocontrole, no temor religioso a instituições como a família, o patriotismo cívico, a castidade sexual, e que repousam na base dessa mesma ordem social que eles querem reformar” (WILLER, 2013, p. 44). Ele chama atenção para o equívoco que há em condenar indivíduos em posição “de isolamento, de marginalidade, de individualismo intransigente frente ao engajamento político” (WILLER, 2013, p. 45).

Hoje [1964], mais do que nunca, o engajamento político acarreta uma limitação da capacidade de opção e das possibilidades de conduta individual, exatamente o que nos é mais caro, em relação a que somos irredutíveis, e do que não abdicamos em hipótese alguma. A verdade é que sempre que ocorre o velho impasse entre liberdade individual e sociedade, entre marginal e ordem, as esquerdas se têm colocado ao lado da ordem, da lei, da polícia, em uma obediência estrita a esquemas mentais cuja superação defendemos (WILLER, 2013, p. 46).

Nesse contexto, portanto, Willer e seus companheiros assumiram uma posição anárquica semelhante à da *beat*, que buscava um outro caminho para “a ortodoxia soviética e reacionarismo burguês” (WILLER, 2010, p. 16). No Brasil, essa dicotomia é representada pelo Partido Comunista e a direita reacionária e conservadora.

Segundo Willer (2013), essa problematização que o grupo acerca desta rigidez dogmática “que leva essas posições definidas no campo da arte, da política, da filosofia”, não é resultado de “uma especulação teórica de gabinete, porém do cabedal de experiências” (p. 48) adquiridas

nos últimos anos, através de peregrinações e viagens, de uma permanência nas fronteiras da loucura, do crime, da marginalidade, da experimentação e do exercício sistemático de todas as possibilidades de comportamento e de liberdades individuais, de todas as possibilidades da mente e formas do pensar, através de experiências alucinatórias e tóxicas, do diálogo com todos aqueles que tentam fugir à esquematização e procuram caminhos novos, de todo esse acervo de experiências, principalmente a mais profunda, a experiência amorosa em todas suas possibilidades e consequências. (WILLER, 2013, p. 48)

Willer (2013) afirma ter experimentado aquilo que defende e convoca aqueles que estão abertos e dispostos à liberação da imaginação, à “reunificação do corpo e mente, do rompimento da repressão” (p. 46). O poeta convida a juventude a ingressar nessa subversão que propõe.

Uma das transformações sobre a qual ele comenta é a da literatura na década de 1960, antes “patrimônio exclusivo de indivíduos isolados” abria-se à coletividade e “como que obedecendo ao lema de Lautréamont: ‘A poesia deve ser feita por todos’, constituindo um processo histórico do qual dadá e o surrealismo são momentos decisivos” (WILLER, 2013, p. 49-50). Willer, assim como Ginsberg faz em “Uivo”, expande suas ideias a nível grupal, encorpando sua voz com a de seus companheiros. Como evidência basta observarmos, no decorrer do manifesto, o uso de verbos conjugados na primeira pessoa do plural:

É diante do policial e de todo este estado de coisas que ele encarna que *eu e mais alguns nos colocamos* decididamente a favor de tudo que é marginal, subversivo e ameaçador para a ordem pública, e que foge à esquematização das formas de conduta e possibilidades de ser. Agora, como de alguns anos pra cá, desde o momento de conscientização da necessidade de reivindicar uma *posição em termos grupais* nos campos da arte, da moral, da política, desde a convergência de indivíduos possuídos da mesma inquietação e lucidez como em torno destas posições, *temos seguido* a proposição de Lautréamont, de estabelecer pactos “afim de semear a desordem entre as famílias”. (WILLER, 2013, p. 43, grifos nossos)

Outros trechos confirmam o caráter coletivo do manifesto: “[...] encaramos arte e poesia como armas perigosas e eficazes contra a sociedade [...]” e “[...] convidamos a juventude para que ingresse na mesma subversão e que propomos à nossa geração que derrube todos os valores existentes [...]” (WILLER, 2013, p. 49). Os verbos na primeira pessoa do plural indicam

que as ideias apontadas em seu texto partem não apenas dele, mas são compartilhadas em grupos. Assim, como vimos nos textos de Ginsberg e em Piva, a marca de coletividade se faz presente, anunciando a existência de seu grupo e renunciando a coletividade ainda maior que viria nos anos seguintes com o advento dos ideais da Contracultura.

2.4 O (ANTI)PROJETO DA VANGUARDA SUBTERRÂNEA

A partir dos manifestos de Piva e Willer é possível depreender um projeto de vanguarda, ou melhor, um (anti)projeto, visto que as propostas apresentadas (não só em nome dos autores, mas de um grupo) são a favor de uma poética livre que não obedeça a regras e modos de pensar estabelecidos. Por isso, são contra todo tipo de repressão presentes na sociedade e no campo da arte: tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, assume algum papel de controle, como a polícia e a igreja, na esfera social, e os formalistas e concretistas, na esfera literária.

Parece certo descartar a possibilidade de um pensamento de grupo, ao se observar declarações como a de Antonio Fernando de Franceschi, em entrevista:

Nós representávamos certa desordem com o desregramento dos sentidos. Líamos Novalis, Rimbaud, Baudelaire e outros poetas essencialmente românticos ou malditos. É impossível, a partir de uma perspectiva dessas, você acreditar num movimento como o Concretismo! Não tínhamos igreja, não tínhamos nada disso. Éramos distantes dessa institucionalização. Completamente desta ou de outra maneira. A literatura era para nós um modo de experimentação da liberdade individual e coletiva. [...] Não tínhamos cânones que estabelecessem as formas de agir, pensar e, sobretudo, de viver. Isso nos possibilitou conviver com as próprias diferenças. Sob certo aspecto éramos muito mais ricos. Tínhamos no grupo e, numa turma ampliada, gente ligada ao teatro, música, cinema, artes plásticas e assim por diante. Isso nos distanciava daquela matematização do poema e da desidratação da emoção. (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 34)

No entanto, através da fala de Franceschi, relacionando-a ao que se encontra nos manifestos, é possível perceber a existência desse (anti)projeto como, em certa medida, o contrário do que pregava o concretismo. Pode-se encontrar alguns dos preceitos desses últimos, em trecho do ensaio “Aspectos da poesia concreta”, de Haroldo de Campos, de 1975, presentes no livro *Teoria da poesia concreta*: “[...] a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado, que não conduz a qualquer tipo de estrutura [...]” (CAMPOS, 1975, p. 100) e continua, dizendo que “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” (CAMPOS, 1975, p. 100). A partir desse pensamento de Campos, que Willer considera uma “profissão de fé na caretice”, Willer se coloca, e seu grupo, como contrários. No seu texto, “Um quarto manifesto?”, escrito em 2010, revela: “Queríamos o ‘caos poético’ (continuo querendo). Quanto mais ‘indisciplinado’, melhor. [...] Que o caos se projetasse da poesia para a realidade, que esta se configure conforme o desejo. Transgressão, ruptura, rebelião: palavras de ordem nossas, jamais deles” (WILLER, 2010, p. 11).

Retornando ao ensaio de Umberto Eco, há uma outra característica de movimentos de vanguarda, que ele traz de Poggioli, ainda não citada no presente trabalho, que é a autopropaganda. Segundo Eco (1989), esta seria a “violenta e ‘auto publicitária’ imposição do próprio modelo como único” (p. 93). Essa imposição de um pensamento ou modelo não acontece por parte do grupo paulista, aliás, acontece o contrário, a proposição, é a de libertação diante dos modelos, semelhante ao que propõe Oswald de Andrade com seu Manifesto Pau-Brasil, “nenhuma fórmula para a contemporâneo expressão do mundo. Ver com olhos livres” (ANDRADE, 2011, p. 65).

Pode parecer que eles não formem um movimento, por pregarem essa liberdade total, tal como nos manifestos anteriormente apresentados, e pela poesia desse grupo não poder ser classificada a partir de um estilo ou regras pré-estabelecidas. No entanto, esse é o ponto que os caracteriza como um movimento de vanguarda contracultural e subterrânea: diferentemente do Concretismo (e seus respectivos desdobramentos, Poesia-práxis e Poema-processo), que exigiam e aplicavam um conjunto de regras pré-estabelecidas como discutido acima, a proposta desse grupo, inovadora nesse contexto, era a de negação aos modelos.

Para além deste ponto, é possível encontrar nas histórias contadas pelos membros da “periferia rebelde” de Willer e Piva os aspectos que Poggioli encontra nos movimentos de vanguarda, a começar pelo antagonismo contra tudo aquilo que, à visão deles, representava o comodismo e o conformismo, não só da literatura, mas principalmente da sociedade, nas figuras do Estado e da burguesia. Uma das posturas antagônicas é a criminalidade:

[Piva] Nós tínhamos um amigo que era criminoso juvenil, o Li. Uma vez ele inventou de querer matar alguém de dentro do jipe do Willer. Naquela curva da Rua Basílio da Gama com a Avenida São Luiz, ele disse: “Olha aquele cara!”, e puxou um revólver, uma 7,65. Livrei a gente daquilo. Impedi o cara. [Willer] [...] O Li se comportava como um perfeito bandido e, ao mesmo tempo, não só gostava de Baudelaire, mas sabia de cor as “Litâneas a Satã”, das Flores do Mal. [...] Mas a caretice era tamanha até antes do golpe, que basta dizer que por volta de 1963, dois amigos foram internados em clínicas psiquiátricas, aparentemente pelo fato de andarem com a gente. Nós destruimos o consultório do psiquiatra que internou um deles. Depois, entrei com um revólver na clínica onde o outro estava. Simplesmente inventei uma

história para entrar lá. Eu estava com a arma debaixo da camisa, e meu jipe parado bem na porta. Eles me mostraram quase toda a clínica, menos o lugar onde ele estava. Se mostrassem, eu puxava o revólver, encostava na cabeça do cara e sequestrava meu amigo tranquilamente. A gente não conhecia limites, teria feito isso numa boa, tanto que entrei armado. (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 480)

Como é possível perceber, a marginalidade não é aspecto apresentado apenas em seus manifestos (ou na produção poética, como ainda será discutido), mas faz parte principalmente da vivência desses poetas, que de fato estiveram nas “fronteiras da loucura e do crime”, como revela Willer no trecho de seu manifesto citado anteriormente. As experiências relatadas por Piva e Willer tem a ver também com outro aspecto próprio das vanguardas, conforme apontado por Eco a partir de Poggioli: o culto a juventude, tanto que, segundo Franceschi, “o Willer fazia o ideal do herói indestrutível” (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 48): Willer mesmo conta que fazia até 2000 metros a nado na piscina da Associação Cristã de Moços de São Paulo (HUNGRIA, D'ELIA, 2011). Há histórias de experiências arriscadas, como o seguinte relato de Willer sobre uma aventura dele e de Franceschi:

Lembro de quando eu ainda tinha um jipe, por volta de 1962. Um dia acordei com vontade de subir montanhas. Devia ser uma quarta-feira, às 8 da manhã. Eu não tinha entrado na universidade ainda. Liguei para o de Franceschi. “Nando, vamos subir a Pedra do Baú, em Campos do Jordão?” Eis que ele concordou. “Então passo aí pra te pegar”. [...] Como eu era um completo alucinado, devo ter levado apenas umas duas horas por aquela estradinha de São José dos Campos [...]. Era uma tarde maravilhosa, mas de repente desabou uma tempestade. Pegou a gente na subida da pedra, na escalada. Era quase como escalar uma cachoeira, a 2 mil metros de altura. Quando cai a temperatura não é brincadeira pra sobreviver. E pra nos manter vivos, desmanchamos os beliches de um acampamento que tinha por ali, que eu conhecia, e fizemos uma fogueirinha com aquilo e mais uma divisória de madeira para nos aquecer. Sem dormir, a madrugada toda. E pra cortar caminho, descemos rolando na lama! Acabei me enroscando todo num arame farpado! (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 46-47)

Poderiam ter saído da expedição feridos ou até mesmo mortos, mas a experiência era mais importante do que calcular qualquer risco e, como afirmado por Willer, para eles não havia limites para o grupo. Além dessas, ainda existem outras histórias que vão desde roubo de livros, até roubo de bebidas, por não terem dinheiro para comprar no momento. Segundo Willer viviam em “uma delinquência constante” (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 50).

Dois outros pontos, apontados por Umberto Eco a partir de Poggioli para caracterizar as vanguardas, são também importantes no grupo paulista: o primeiro deles é a oposição ao antigo. No caso do grupo paulista, essa oposição se dá contra a cultura literária “oficial”, aquilo que é legitimado pela academia e pela crítica, ou pela cultura *mainstream* do período. Outra

tradição, subterrânea, é resgatada por eles como forma de legitimar seu pensamento. Assumem como referências Antonin Artaud, Rimbaud, Baudelaire, Novalis, William Blake etc. São poetas de uma linhagem que tem ligação com o ocultismo e a exploração das possibilidades do inconsciente, que se conectam ao Surrealismo e à Geração Beat, na figura de Allen Ginsberg, um dos poetas do século XX que foi ponto de convergência dessa linhagem, tendo experiências com loucura, drogas e iluminações. Quanto essa relação de ruptura da vanguarda subterrânea, Willer comenta em seu manifesto de 1976:

Depois da geração de 22, salvo poucas exceções, tivemos apenas alguns chatos, neoparnasianos, concretistas e preciosidades que tais. Evidentemente, a coexistência do vazio poético e da pobreza e rigidez político não são casuais. Há, efetivamente, uma considerável lacuna entre a produção de 22 e a imediatamente após, e o momento em que Roberto Piva começou a praticar estripulias e malabarismos com a nossa linguagem, por volta de 1962. Esse vazio. Esta lacuna, autorizam a saudar o atual surto [1976] de produtividade poética como verdadeira manifestação revolucionária, capaz de influir na ordem das coisas, a linguagem reconquistada e restaurando-se com toda a sua força, sintoma e apropriação de algo novo, terrível e grandioso, cantares renunciando o Apocalipse e a liberação. (WILLER, 2013, p. 77)

O poeta renega os 40 anos que separam os modernistas de 22 e seu grupo. Sobre isso, explica em entrevista que *Paranoia*, de Roberto Piva, publicado em 1963, considerado pelos membros do grupo como um marco, significa, “dentro da moderna poesia brasileira, o momento de retomada da rebeldia e virulência crítica da vanguarda de 22, posteriormente descontinuada, a não ser por alguns loucos temerários devidamente marginalizados e ostracizados” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 54). Willer segue afirmando que o livro de Piva, na verdade, é uma “obra de atualização da poesia e cultura brasileira – defasada na época em relação ao resto do mundo –, trazendo uma leitura e reescritura de duas vertentes fundamentais do pensamento contemporâneo: o surrealismo e a *Beat* norte-americana, principalmente Allen Ginsberg” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 54).

O segundo ponto é a prevalência da poética sobre a obra. Para o grupo, sua poética se sobressai ao corpus poético, é, sobretudo, uma forma de vida livre e sem amarras, conforme o conhecido pensamento de Piva de que “não existe poesia experimental sem vida experimental”. Para estes poetas, a literatura que produzem é apenas resultado de algo maior e mais profundo, de experimentações vitais em todos os níveis. Em relação à poesia e vida, Willer (2013), no seu manifesto de 1976, revela seu pensamento de que “a poesia em si, considerada isoladamente, é desprovida de importância na ordem das coisas. O que interessa é a proposta de vida que subjaz a ela [a poesia], à qual ela atende e aponta” (p. 66). E prossegue:

Não se trata apenas de estabelecer ligações entre poesia e vida: no limite, a poesia é vida, toda poesia autêntica nada mais é do que a explicitação, a manifestação de uma proposta vital. Quanto mais próxima ela estiver deste núcleo vital, tanto mais inovadora e vanguardista será, na mesma medida, justamente, que tender ao seu deixar de existir, ao seu não ser. (WILLER, 2013, p. 67, grifo do autor)

Para esses poetas, não se trata somente da relação entre literatura e vida, eles levam além, ao ponto de que para eles poesia e vida são indiscerníveis, uma conflui em direção a outra continuamente. A partir desse pensamento, é impossível para esses poetas aceitarem a “desidratação emocional” (para recuperar a fala de Franceschi), que os formalistas propunham. Para eles, como revela Willer,

a poesia é um mero epifenômeno, é a ponta do iceberg, e torna-se irrelevante, mero esteticismo, se desvinculada do contexto do qual faz parte. Centrar-se nos critérios de avaliação e classificação do produto poético, em tanto que manifestação puramente artística, é um desvio ilegítimo de ênfase, é erigir atividades-meio em fins: *a questão não gira em torno de propostas estéticas, porém de propostas de vida e ação.* (WILLER, 2013, p. 70-71, grifo do autor)

O pensamento do grupo apresentado neste capítulo nos permite vislumbrá-los como uma vanguarda que toma as palavras de Lautréamont não como metáfora, mas como “uma proposta social, formulada de modo claro e concreto [...] uma proposta revolucionária, no sentido mais puro da palavra” (WILLER, 2013, p. 69). Para eles, “a poesia deve ser encarada, portanto, como fator de transformação social, e a atividade poética como atividade intrinsecamente revolucionária” (WILLER, 2013, p. 69).

A proposta desse grupo, portanto, vai ao encontro de Ginsberg e Lautréamont, duas das várias referências literárias de transgressão adotadas tanto por Piva, quanto por Willer. Essa visão é uma forma de protesto e é também um prenúncio contra a supressão e repressão praticadas tanto pelo Estado, no campo político e social, quanto a praticada pelo sistema literário, com os movimentos dogmatizantes, e a crítica que ignorava e repudiava propostas que fugissem do convencional.

Willer anuncia um apocalipse (já declarado no título de seu primeiro livro), uma mudança nos estatutos sociais e literários, como se profetizasse através da sua poesia, segundo aquilo em que acredita, de que a poesia é gnose: fonte de um saber que expande as formas de conhecimento racional, que vão além da consciência com a qual estamos habituados. Para isso, ele e Piva escrevem esses ensaios-manifestos, juntamente com outros poetas empenhados em defender uma poesia e, principalmente, uma forma de vida livres de concessões e de regras,

apontando que o “transformar a sociedade”, de Marx, deve vir junto ao “mudar de vida”, de Rimbaud, negando e subvertendo os valores opressores e morais impostos.

O pensamento desse grupo não ficou datado, muito pelo contrário: com o forte retorno, de uma corrente conservadora (em vários países, entre os quais o Brasil) que abrange tanto o âmbito econômico, e mais alarmantemente o campo sócio-político, sinalizado, em nosso país, pelos clamores de uma grande parte da população por absurdos, como uma nova intervenção militar, se faz mais do que necessária a propagação dessas ideias tão atuais. As propostas desse grupo, se fazem ainda presentes tanto na vida quanto na poesia de Willer, que continua a publicar ensaios e ministrar cursos, difundindo a obra de Roberto Piva, da Geração *Beat* e outras correntes transgressoras. Essa chama se encontra acesa na obra de outros poetas que, dando continuidade a esses ideais de ruptura e transgressão, trazidos por Piva, Willer e seu grupo, buscam, de formas plurais e livres, projetar o caos poético para a realidade de modo que ela se configure conforme a liberdade do desejo.

3 FRONTEIRAS E DIMENSÕES DA VIDA

Para o grupo da periferia rebelde, assim nomeada por Willer (2000), as fronteiras entre o literário e a vida não existem. Como discutido no item 2.4 deste trabalho, a questão vai além de relacionar duas esferas, uma vez que para eles, poesia é vida. Mais importante que a produção literária é a proposta de vida e as experiências que sustentam a escrita. Nos manifestos, afirmam que suas proposições nascem a partir de experiências criminais, alucinógenas e, acima de tudo, afetivas e amorosas. Ecos dessas vivências são percebidos na produção literária do grupo, e sua obra poética pode ser considerada reflexo da proposição de uma poética livre e desinibida conforme se apresentam nos manifestos, visto que os poetas apresentados possuem estilos diversos e seus textos se aproximam em alguns aspectos como veremos no capítulo.

Para fins metodológicos, escolhemos enfocar poemas de Claudio Willer, Roberto Piva, Antonio de Franceschi²⁰ e Roberto Bicelli, a partir de dois eixos de análise. Primeiramente, apresentamos, através dos poemas, como a práxis vital se mescla com a produção poética, na qual podemos encontrar vislumbres da vida desses poetas. A projeção da poética sobre a vida, e vice-versa, condizem com o que defendem nos seus manifestos e entrevistas. Em um segundo momento, abordamos a postura desses poetas na sociedade que, escapa às delimitações da dicotomia entre esquerda e direita. A atuação desses poetas é marcada pela preocupação ecológica, derivada da visão de que há uma relação mágica entre o homem e a natureza e entre magia e poesia. É marcada também pela posição que assumem dentro da cidade de São Paulo, na qual procuram agir de modo a transformá-la de dentro para fora, a partir de uma vivência transgressora e surreal. Reconhecemos, no entanto, que os eixos de análise elencados não dão conta de todos os aspectos da produção desses poetas, tanto pelo volume de textos, quando pela diversidade de caminhos possíveis que suas obras abrem.

²⁰ Franceschi é quem tem uma poesia mais diferente e mais difícil de relacionar com a dos outros poetas, e isso tem a ver, inclusive, com a publicação de seu primeiro livro em 1985. Como ele mesmo revela em entrevistas, descartou toda sua produção anterior à década de 1970, não por falta de qualidade, mas porque sentia que estava distante do que ele era no ano de publicação do volume (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 153). Apesar disso, a poesia de Franceschi possui pontos de aproximação com os outros, como o hermetismo e misticismo, a presença do *eu* na poesia e a presença de uma expressão onírica, ainda que não necessariamente surrealista.

3.1 POESIA & VIDA, VIDA & POESIA: RELAÇÕES ÉTICAS E ESTÉTICAS

Uma característica marcante dos textos desses poetas é o emaranhado que se forma a partir das experiências vividas e o trabalho com a palavra poética. Como Franceschi afirma em diversos trechos da entrevista (HUNGRIA; D’ELIA, 2011), a relação do grupo era fortemente marcada pela afetividade e pela partilha. Observamos isso, de maneira curiosa, em poemas coletivos, como em “Poema automático”, de 1965, de Willer e Roberto Piva; “As palavras da tribo”, datado de 1979 e assinado por Willer, Piva, Juan Hernandez e Cristina Hernandez;²¹ (HUNGRIA, D’ELIA, 2011); e “Maremoto”, datado de 1977, também assinado por Willer e Piva (WILLER, 2016). Como procuravam vivenciar experiências juntos no plano material, por que não também materializá-las a partir de textos escritos coletivamente?

Encontramos referências às relações afetivas no próprio texto poético. Para além do cotidiano, esses poetas coabitam no plano do poema, como em “A princípio”, de *Jardins da Provocação* (1981), no qual Willer coloca seu amigo Roberto Piva ao lado de outros poetas:

[...]
os poetas que li
se quiserem saber

fernandopessoaapierreverdysaintjohnperserobertdesnosviniusginsbe
rgcorsoferlinghettibretonpaulélouardmallarméartaudrilkerousselponge
poundcarlosdrummondoswaldmariomichauxlautéamontnerudanovalis
blakebenjaminpéretkleisthölerlinnietzschesenghorcézaireoctaviopazpi
vamachadoalbertiecrnudajarryeliotstephangeorgerimbaudcummingasca
bralzaracrevelmuriloapollinairesoupaurlltraklbennbaudelaire

[...] (WILLER, 2004a, p. 65)

O poeta cria um emaranhado de referências e, no tecido formado, se misturam diferentes autores: Fernando Pessoa, Drummond, Ginsberg e Roberto Piva. Willer os dispõe, todos com letras minúsculas, sem espaço entre os nomes, sem enumerá-los. Assim disposta, essa lista de nomes parece ser uma só palavra, ou uma impressão no papel daquilo que Willer mesmo é: amálgama de leituras, formado tanto por poetas que conhece apenas por livros e quanto por aqueles que orbitam seu círculo pessoal. Outros corpos também se apresentam no corpo do poema:

em 1965 eu pensava em suicidar-me
debruçado sobre a noite gelada

²¹ Esses poemas foram publicados originalmente da Revista *Azougue* (1999) e *Jardins da Provocação*, de 1981, conforme indicado por Hungria e D’Elia (2011), em *Os dentes da memória*.

escrevia sem parar e invocava fantasmas
os amigos: Piva Maninha Bicelli Décio Rodrigo e tantos outros
(WILLER, 2004a, p. 66)

Maninha²², artista plástica de São Paulo, Bicelli, Rodrigo de Haro e Décio Bar: todos circulavam juntos por São Paulo, fazendo parte da periferia rebelde de Willer e Piva, e todos se transformam em personagens, habitando ao mesmo tempo o universo do poema e a cidade material. Em “Faz tempo que eu queria dizer isso”²³, os encontros inesperados habitam o poema, e o poeta faz questão de eternizar o momento:

[...]
encontro um velho e inesperado amigo, ele carrega consigo sua roupagem
hindu de seda negra e um estranho olhar fixo de visionário estampado
no rosto pálido
recuamos para um lugar tranquilo, sentamos para conversar entre palmeiras e
uma brisa fresca
falamos das pessoas e das aventuras dos anos 60 e 70, tudo o que aconteceu,
esses frágeis cenários agora vistos a partir desta perspectiva favorável
de uma mesa de bar, eterna como todas as mesas de bar, neste mesmo
lugar onde já escrevi outros poemas
próximos demais da areia para que não sejamos rigorosamente verdadeiros
nomeamos os personagens: um que foi morar em Punta del Este para fazer não
se sabe o quê, outro que viajou para a França e ficou muito rico, aquele
que mora em um barco e contempla o vazio todas as manhãs, alguém
que dardeja traços alucinados sobre o papel, os que escrevem coisas
absurdas com a firme convicção dos testamenteiros
e há também os que se mataram, os que foram mortos, que se afugentaram de
si mesmos e ingressaram na definitiva condição de fantasmas, os
navegantes para todo o sempre
o amigo se despede e parte, mergulha para dentro do calor de fim de tarde de
um verão precoce, atravessa a barreira de uma cerca viva de folhagens,
dissolve-se dentro da névoa que sempre se forma nestes dias
arrasta consigo este feixe de biografias entrelaçadas [...] (WILLER, 2004a, p.
60-61).

O encontro inesperado com um amigo inserido no poema encontra eco na descrição presente em sua narrativa *Volta*, de 1996. Em determinado momento do livro, Willer (2004b) descreve um de seus amigos, o artista plástico Augusto Peixoto, o qual costumava desaparecer por algum tempo e reaparecer de repente (p. 19). O amigo aparece em seu texto com “batas de seda, brancas ou negras, no lugar de camisas” (WILLER, 2004b, p. 20). Essa descrição condiz

²² Os laços de Maninha Cavalcante com o grupo seguem até hoje: o último livro de poemas de Willer, *A verdadeira história do século 20*, de 2016, tem a capa ilustrada pela artista plástica. as ilustrações das capas para a primeira edição de *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont (traduzida por Willer), *As confissões de um comedor de ópio*, de Thomas de Quincey e *Uma temporada no inferno*, de Arthur Rimbaud, também atestam os vínculos da artista com uma arte delirante.

²³ Originalmente publicado em *Jardins da Provocação*, de 1981.

com a que encontramos no poema: “ele carrega consigo sua roupagem hindu de seda negra” (WILLER, 2004a, p. 60). A presença do amigo no poema se confirma ao final da narrativa, quando Willer (2004b) recorda o recebimento, por telefone, da notícia do assassinato de Peixoto. Curiosamente, os poemas do livro *Jardins da provocação*, (incluindo o citado acima) já estavam escritos quando soube de sua morte, e este soou premonitório, antecipando o momento em que o amigo “dissolve-se dentro da névoa que sempre se forma nestes dias/ [e] arrasta consigo este feixe de biografias entrelaçadas” (WILLER, 2004a, p. 60).

Em poemas mais recentes de Willer, encontramos marcas das amizades, mediada pela memória, como em “Os poetas paulistas”, de seu livro *A verdadeira história do século 20*, publicado em 2016:

[...]
 – agora devo habituar-me a inesperadas proporções e novas simetrias de
 estarmos juntos,
 Pois nós somos a extensão de um texto de frases
 entrecortadas
 sobre o alvor fugidio, esse clarão que nos separa do amanhecer de um dia
 [seguinte
 quando o cheiro de outro corpo, o seu, me acompanhar e
 vier acrescentar-se à minha biografia (WILLER, 2016, p. 30)

Com um tom mais melancólico, o poeta se sente obrigado, talvez pela força do tempo, a se acostumar às novas possibilidades dos encontros que agora acontecem mediadas pela memória ou no campo de um “texto de frases entrecortadas” (WILLER, 2016, p. 30).

A presença das relações afetivas no texto poético não são exclusividade de Claudio Willer. Na obra de Roberto Piva, encontramos registro dessa coletividade, por exemplo, em “Equinócio do oitavo andar carbonizado”, de *Abra os olhos e diga Ah!*, de 1975, que é dedicado ao poeta e amigo Claudio Willer. Existem outros casos, como os poemas “Estranhos sinais de Saturno”, dedicado à Willer e Franceschi, “Amon Ra”, à Rodrigo de Haro, e “Violoncelo recém-nascido”²⁴, à Regastein Rocha, os quais eram “perfeitos *beatniks*”²⁵ para Piva. Em alguns poemas, essas figuras tornam-se personagens poéticos, como em “Hélice das constelações velozes”²⁶:

Regastein Rocha descobriu a pedra filosofal numa enxurrada em Caieiras /
 Bicelli tem uma teoria sobre o ar comestível / o espaço dança como um
 antiquário / forno das ilusões / cocada no coração / gigantes / Vico na

²⁴ Os três poemas foram publicados em *Estranhos sinais de Saturno*, 2008, terceiro volume de suas obras reunidas.

²⁵ Willer relata que Piva, após ter conhecido Rodrigo de Haro e Regastein Rocha disse: “Willer, eu conheci um perfeito beatnik!” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 26-29)

²⁶ Originalmente publicado em *Quizumba*, 1983.

quimbanda / mãos em brasa / quarteirão mastigado / olho do anjo na lagarta giratória [...] / Francis Picabia, como você é maroto! [...] (PIVA, 2006, p. 135)

Piva apresenta Regastein Rocha e Roberto Bicelli como personagens mágicos, alquimistas, que descobrem e teorizam mistérios, como a pedra filosofal, coerente com a visão que eles tinham sobre a ação mágica da poesia na realidade. Ao inserir no texto, junto de seus amigos, outros nomes como Giambattista Vico, historiador iluminista italiano e Francis Picabia, poeta francês ligado à Breton e ao surrealismo, Piva opera algo semelhante ao que Willer faz em “A princípio” e se apresenta como poeta-alquimista. O poeta paulista cria uma amálgama em seu texto, no qual seus amigos alquimistas coabitam com Picabia e Vico, inserido pelo poeta no terreiro de quimbanda.

Em “Vênus 9”, Piva realiza outra mistura entre pessoas do convívio privado, ainda que também poetas, e autores de referência:

Conversa com Mautner & Jacobina no Ponto Chic / [...] / Augusto dos Anjos / San Juan de La Cruz / figuras de alta voltagem do espírito + Blood Mary matinal [...] / Dante afinou o piano ocidental no buraco ameno do purgatório / figuras suaves figuras mortas figuras suaves / Claudio Willer olhando a Lua através do córtex de sua amante / ministro do interior? / [...] (PIVA, 2006, p. 125)

No horizonte de sua construção poética, a conversa com Jorge Mautner e (provavelmente) Nelson Jacobina partilha da mesma importância que Augusto dos Anjos e San Juan de La Cruz, poetas ligados ao misticismo, os quais considera “figuras de alta voltagem do espírito”, pois em suas obras carregam uma força captada pelo poeta. Outro nome a compor o amálgama de experiências é o de Dante que é responsável, segundo Piva, por alinhar o imaginário ocidental através de sua *Divina Comédia*. Há ainda a menção a Claudio Willer que, observado em estado contemplativo, desperta uma inquietação no amigo sobre a possibilidade de ser ele um “ministro do interior”, em alusão ao cargo político, responsável por pensar nas questões da alma e do espírito.

Em outros poemas, a aparição de seus amigos se dá de forma anônima, como em “Poema lacrado”, de *Paranoia*, seu livro de estreia, de 1963:

meu pequeno estúdio invadido por meus amigos
bêbados
Miles Davis a 150 quilômetros por hora
caçando minhas visões como um demônio
(PIVA, 2009 [1963], p. 127)

Uma cena que compõe o texto e que poderia ter sido protagonizada pelo grupo Paulista numa festa, ao som do *jazz* de Miles Davis, repleta de visões, como o relato de uma festa na casa dos pais de Willer próxima a uma represa. Na festa estavam, além de Willer, Maninha, Piva e seu companheiro, Bicelli e Célia, sua namorada, Décio Bar também acompanhado da namorada. (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 83). Ao lembrar do episódio Bicelli diz que abasteceram a casa com comida e bebida, mas que

Eu nunca mais vi festa igual na minha vida, acho que foi em 1966, era aniversário da Célia. Willer nos instruiu assim: “Olha, vamos fazer um pouco mais de requinte, deixemos para começar a comer daqui a pouco”. Sem nada no estomago, comecei a beber e fiquei de fogo. Tomei um porre do caralho! (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 83)

No desenrolar da festa, Maninha Cavalcante decidiu nadar na represa, enquanto Willer estava por perto. Simultaneamente, Décio Bar transava com sua namorada, uma “inglesa enorme” nas palavras de Bicelli, debaixo de uma laranjeira sob a luz da lua. Sobre si mesmo, ele conta que em determinado momento foi até o banheiro passando mal de tanto beber e começou a transar a namorada:

A gente se beijava e corria uma eletricidade que era uma coisa incrível! A gente sentia choques pelo corpo todo. Quando percebi, a pia tinha quebrado fragorosamente e tinha um fio solto no chão! Nós estávamos tomando choque molhados! E achando que era a eletricidade do nosso amor que estava permeando nosso corpos” (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 84).

Segundo Willer, em entrevista, “Bicelli ficou pré-comatoso” após os choques elétricos e, deitado na cama, começou a ter visões, dentre as quais a que o próprio Bicelli narra no trecho abaixo da entrevista:

[...] comecei a ver uma cena extremamente solar, uma espécie de sol da meia-noite, artificial. Aí eu saquei que era uma luz mesmo, uma lâmpada amarela do teto que se refletia num garoto. Parecia uma miragem. O garoto subia que nem um balão, o garoto subia e descia, [...]. Fiquei fascinado. Até que eu fui seguindo com os olhos a linha da coluna dele e cheguei ao ponto-chave: ele estava enfiado na pica do Piva! E eu achando que estava no céu observando um menino voar! (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 84)

As cenas da festa, que poderiam figurar em um poema, uma pintura surrealista, ou no *Jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch, são parte das vivências alucinatórias que os poetas procuravam ter para ampliar as possibilidades de vida e, conseqüentemente, de produção poética. Os amigos, apesar de viverem experiências completamente profanas, aparecem

descritos por Piva, no mesmo “Poema lacrado”, como “anjos catando micróbios psicomânticos/ dentro dos Táxis”. O poeta santifica experiências como essas, semelhante ao que faz Allen Ginsberg em “Uivo”. Suas visões podem chocar até mesmo Whitman, que um dia fora acusado de obscenidade, por seu *Folhas de relva*:

minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo
de Whitman
ó janela insone que a chuva
abre desesperada!
(PIVA, 2009 [1963], p. 127)

Nos versos acima citados encontramos referências à obra de Whitman, especificamente à ordem do poeta americano “Arranquem os trincos das portas!/ “Arranquem as próprias portas dos batentes!” (WHITMAN, 2005, p. 77). Em vez da porta, Piva celebra em tom laudatório a janela que é escancarada sob a força da chuva. Em outro trecho:

os *drinks* desfilam diante dos amigos
embriagados no tapete
Saratoga Springs

Kümmel Coquetel
[...]
(PIVA, 2009 [1963], p. 125-129)

No mesmo poema encontramos, ainda, referência aos amigos e às bebidas que consumiam, como o Kümmel que, segundo Willer, “era um tipo de aguardente de anis muito forte e no fundo da garrafa ficava camada de açúcar concentrado” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 80-81). Esses exemplos mostram como as experiências compartilhadas, sejam elas leituras ou festas, não se desprendem da poesia que escrevem, como vemos também em “Amo”, de Bicelli: “amo a palavra escrita/ a mesa farta/ os amigos & o luxuoso vinho” (BICELLI, 2017 [1977], p. 28-29). Também aqui vemos que o afeto pela poesia e os amigos se somam ao tecido poético, e à construção não apenas da poética, mas do poeta.

Em “A propósito dos fatos ocorridos após uma leitura de poesia na Livraria Lorca”, de Claudio Willer, encontramos referências às experiências vividas em grupo. Neste poema, mais do que uma dedicatória, o poeta revela, logo abaixo do título, que estavam presentes com ele “Roberto Bicelli, Geraldo Carneiro, Eduardo Gianetti Fonseca, Roberto Piva” (WILLER, 2004a, p.74). No poema, que relembra algum dos encontros do grupo, o poeta imagina que “as outras mesas não deviam estar entendendo mais nada/ muitos caminhos a seguir/ direções sempre convergentes” (WILLER, 2004a, 74). Os caminhos e possibilidades são múltiplos, mas

Quantos poetas
 já não estiveram aqui
 quantos poetas
 já não escreveram
 sobre a ofuscante aniquilação diante desses dramáticos perfis minerais
 tão próximos da pedra original
 do barro anterior à forma
 [...] (WILLER, 2004a, p. 23)

Em experiência contemplativa, o poeta pergunta às ruínas, testemunhas da passagem do tempo, do surgimento de tudo ao redor, sobre os que ali estiveram antes dele. Em sua contemplação criadora, o poeta concebe, como se recebesse das próprias rochas uma resposta:

a realidade ali, logo aqui:
 outro lugar
 onde existiremos menos ainda
 nós
 é que somos os fantasmas
 e a solidez
 é o que está aí,
 nas ruínas
 que não param de repetir
 que isto
 – NADA –
 é tudo que temos
 (WILLER, 2004a, p. 24)

Na poesia de Piva as marcas de vivência são, em sua maioria, sexuais. O tom homoerótico (e às vezes pornográfico) surrealista de Piva permeia toda sua obra, desde *Paranoia*, até seus últimos escritos. Como em “Paisagem em 78 R.P.M.”, no qual:

[...]
 nossa
 amante ruiva bota no pescoço um
 lenço verde de Tolstoi
 [...]
 (PIVA, 2009 [1963], p. 151)

Piva, em entrevista, revela essa ser uma experiência sua. Aliás, segundo o poeta “minhas vivências estão ali [em *Paranoia*]” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 58). O livro é construído por vivências, ainda que cifradas e em linguagem alucinatória. Segundo ele: “Eu tinha um amante judeu que estudava no Mackenzie. Ele namorava com uma lindíssima alemã ruiva e gostava que ela se fantasiasse de nazista e batesse nele. Depois ele vestia as calcinhas dela e

trepava comigo, com ela assistindo” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 58). Parece haver uma registro desta mesma experiência em “Poema vertigem”, do seu livro *Ciclones*, de 1997:

Eu sou a orgia com o
 garoto loiro e sua namorada
 de vagina colorida
 (ele vestia a calcinha preta
 & dançava feito Shiva
 no meu corpo)
 (PIVA, 2008, p. 74)

Piva retoma suas memórias em seu último livro inédito publicado em vida²⁸. Em relação a isso, o poeta revela: “*Ciclones* é meu livro preferido entre os que eu escrevi. Minhas mais amadas memórias estão lá. Não necessariamente as mais novas nem as mais velhas memórias, mas as mais queridas” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 58). Com essas informações, podemos ler outros poemas, a fim de encontrar essas experiências, como o poema “VI” de *20 poemas com brócoli*, de 1981, no qual PIVA (2006) relembra: “você brincava com meu caralho” (p. 101); ou neste de Bicelli (2017 [1977]), de *Antes que eu me esqueça*, no qual uma experiência sexual aparece, mas de maneira cômica:

Lambeu-me a orelha até o ouvido
 virou de umbigo e gozou comigo
 veio ajudar-me a fazer feira
 e administrar nossos bens.
 Que mais posso dizer desse clima?
 nada, apenas que se ignore o verso acima
 (p. 37)

É importante, no entanto, não fazer a leitura de que a poesia desse grupo é um mero registro de vivências. Importa menos saber que realmente aconteceram, do que entender essa poesia como uma abertura dos caminhos para outras possibilidades de experimentação do corpo e do amor erótico, que vão além do que nos é normalmente apresentado. É uma forma de ampliar a consciência de realidade, não apenas do poeta, mas do leitor:

abandonar tudo. conhecer praias. amores novos.
 poesia em cascatas floridas com aranhas
 azuladas nas samambaias.

²⁸ Último livro inédito em vida, considerando que, após *Ciclones*, são publicados *Antologia poética*, pela L&PM, em 1985 e os três volumes de suas obras reunidas publicadas pela Globo: *Um estrangeiro na legião*, em 2005; *Mala na mão & asas pretas*, em 2006, e *Estranhos sinais de Saturno*, em 2008. Neste último, há uma sessão homônima com poemas inéditos. Roberto Piva faleceu em 2010.

todo trabalhador é escravo. toda autoridade
 é cômica. fazer da anarquia um
 método & modo de vida. estradas.
 bocas perfumadas. cervejas tomadas
 nos acampamentos. Sonhar Alto.
 (PIVA, 2006, p. 111)

Para Piva (e os outros poetas) interessa a ampliação das possibilidades da existência, outros caminhos de experimentação, o que, de algum modo, encontramos sumarizado no poema acima: “abandonar tudo” o que nos é posto, para “conhecer praias. amores novos”, acolher uma vida livre, ir além, aonde apenas o próprio desejo pode levar: “Sonhar Alto” (PIVA, 2006, p. 111).

Um outro aspecto que aparece na obra desses poetas, em maior evidência, no entanto, em Piva e Willer é a relação estabelecida com a criminalidade e o uso de drogas lícitas ou não. Como um meio de contestação e vivência da liberdade e juventude, esses poetas inscreveram essas experiências nos textos e em suas vidas, como no poema já citado de Willer, “A princípio”, no qual cita “arak maconha pernod ópio” (WILLER, 2004a, p. 67). O poeta alterna entre psicoativos, como arak e pernod, bebidas destiladas de alto teor alcóolico, e maconha e ópio, drogas que alteram de alguma forma o estado de consciência²⁹, que são postos por Willer (2004) como “anteparos da visão” (p. 67), algo que se coloca entre a realidade e o sujeito, dando a ele um outro nível de percepção da realidade, a partir do qual se pode apreender, por exemplo, “apartamentos translúcidos e liquefeitos” (p. 67).

Também encontramos referência a drogas na poesia de Piva, que “homenageou uma gama completa de alucinógenos em seus derradeiros livros, *Ciclones*, no qual dialoga ao mesmo tempo com Michaux e Castañeda, entre outros, e *Estranhos sinais de Saturno*” (WILLER, 2015, p. 33). Como exemplo, apresentamos o poema “Nosso antepassado fogo”, de *Ciclones*:

[...]
 miraculosa *Cannabis*
 planta do incenso
 do sol com as
 águas
 [...] (PIVA, 2008, p. 55, grifo do autor)

²⁹ A título de nota, no ensaio “A criação poética e algumas drogas”, Willer discute as relações entre o uso de psicoativos e a criação poética, tomando “a experiência com as drogas como constitutiva de uma poética ou uma estética, como em Baudelaire, Ginsberg, Michaux, Paz” (WILLER, 2015, p. 13)

Encontramos referências diretas, como aos “olhos violetas do LSD” (PIVA, 2008, p. 78), em outro poema sem título. Há também referências a drogas medicinais como em “Espinheira santa”:

planta de cabeceira
da Deusa
substância
do tempo
& suas cores
[...]
(PIVA, 2008, p. 168)

Em *Paranoia*, há uma visão delirante de São Paulo que atravessa o livro como um todo e a experiência com entorpecentes figura em poemas como “Visão de São Paulo a noite – Poema sob narcótico”. Os versos surrealistas de Piva são fruto de uma alucinação poética, como relata Willer (2015):

Trata-se de um mal-entendido, recíproco, a meu ver, do preconceito contra drogas, que consiste em supor que o alucinado delirante se drogou. Observei isso [...] ao ver a recepção da terceira edição de *Paranoia* do meu amigo e interlocutor, o extraordinário poeta Roberto Piva. A página inteira de capa da *Folha Ilustrada* referia-se a alucinógenos e psicodelismo. Mas não: Piva escreveu aqueles poemas entre 1961 e o começo de 1962. Sequer circulava LSD; maconha e anfetaminas não o interessavam e sequer bebia: permaneceu sóbrio até meados daquela década, talvez se recuperando de alguns excessos anteriores. [...] O primeiro LSD de Piva foi no final daquela década: entrou em um cinema e assistiu consecutivas sessões do *Satiricon*, de Fellini. Mais tarde, sim: além de proporcionar-se escandalosas bebedeiras, tomaria muita coisa além. Homenageou uma gama completa de alucinógenos em seus derradeiros livros, *Ciclones*, no qual dialoga ao mesmo tempo com Michaux e Castañeda, entre outros, e *Estranhos sinais de Saturno*. (p. 33)

Vemos, além de referências a substâncias psicoativas nos poemas, referências a violência urbana. Em “A palavra”, de Claudio Willer, o poeta faz uma reflexão sobre a palavra poética, em forma de crítica ao dogmatismo de literatos que insistem em rotular o que é ou não poesia:

poesia não é escrever bem
[...]
poesia é velocidade
do disparo de revólver verdadeiro, da janela, no automóvel que ia
passando por aquele alvo escolhido ao acaso
poesia é som,
o áspero ruído do gume de diamante sendo testado por dois especialistas
em arrombamento na vitrina daquela loja de armas a 80m. de distância

de uma delegacia (eu esperava no carro) (se houvesse cedido, levávamos tudo) [...] (WILLER, 2004a, p. 55)

Assim como dissemos anteriormente, essa cena estar no poema não quer dizer que realmente aconteceu, mas sua presença no poema abre às possibilidades de ação e, inclusive, da interpretação do que é poesia: o poema de Willer, ao invés de defini-la, expande as possibilidades de interpretação do que é a “essência poética”. A cada verso, o prisma das definições do que seria ou não poesia se torna mais multifacetado: “poesia é luz/ [...], poesia é noite/ [...] poesia é isso, é isto também é aquilo, é agora [...]” (WILLER, 2004a, p. 55). E a situação do arrombamento de uma loja, ainda que não tenha acontecido de fato, se torna no mínimo plausível dentro da coleção de histórias do grupo, basta lembrarmos do Li, amigo marginal do grupo, e a tentativa de resgate, de outro amigo, de um manicômio, que Willer quase levou a cabo, citados no item 2.4. Outras situações são relatadas pelos poetas:

[Willer] [...] eu e um amigo pretendíamos explodir uma bomba na casa e um desafeto nosso, na Rua Tupi com a Avenida Pacaembu. Então, prendemos a bomba com pólvora enrolada num durex. Quando fomos testar a bomba, esse meu amigo teve a genial ideia de enfiá-la no escapamento de um carro e acender! E enquanto a coisa não explodia e ia pros ares, resolvi brincar com uma pistola *Browning 7:65*, que tinha ganhado de presente num breve período de gostar de armas. Ficamos tentando acertar os lampiões e a iluminação da Pacaembu! Como estávamos totalmente bêbados, não acertamos um tiro, mas alguém chamou a polícia. Quando chegou a viatura, a bomba do carro explodiu! Felizmente estava pessimamente arrumada e o carro não voou pelos ares. Mas quando me dei conta, havia um bando de policiais pálidos apontando armas para nós! (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 81, grifos das autoras)

Casos de rebeldia e delinquência eram comuns para o grupo. Além do relato citado acima, e das citadas no capítulo 2, encontramos outros nas entrevistas apresentadas em *Os dentes da memória* e no documentário *Uma outra cidade*, de Ugo Giorgetti. Os relatos servem, mais uma vez enfatizamos, para mostrar que a marginalidade se faz presente na obra poética, na mesma medida em que na obra vital. Para esses poetas, não seria autêntico escrever sobre situações como ficções surgidas apenas a partir da imaginação. É necessário que houvessem “vivido na pele” para produzirem uma poesia autêntica, de acordo com suas vivências. Roberto Piva comenta essa necessidade, em sua fala: “eu tenho de cair na vida, entre um livro e outro, para recolher experiências, para poder transformar alquimicamente a matéria-prima em pedra filosofal” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 94). Ou então provoca, com sua poesia:

Quando nossos
poetas
vão cair na vida?

deixar de ser broxas
pra serem bruxos?
(PIVA, 2008, p. 43)

3.2 OS ALQUIMISTAS XAMÃS *BEATNIKS*: POESIA, MAGIA E POLÍTICA

*Não sou o poeta da cidade,
Sou o poeta na cidade
(Roberto Piva)*

Pela forma de vida indisciplinada que assumiam, pelas aproximações com uma escrita surrealista, calcada nas experiências e na subjetividade, mas sobretudo por não assumirem uma posição enquanto intelectuais no engajamento político, negando alinhamento à direita ou esquerda, dentro da polarização do período, é possível pensar que tais poetas sejam alienados e que não demonstrem preocupação social. No entanto, ao analisarmos mais a fundo a postura que assumiam (e ainda assumem, no caso de Willer, Bicelli e Franceschi), através da ação direta, ou a produção poética, percebemos que, ao contrário do que presumiam, o engajamento desses poetas se faz pelo proposta de uma linha de fuga, uma contestação não prevista pelos modelos políticos dicotômicos.

Deleuze (1998), comentando a mentalidade dos franceses, afirma: “pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e responsabilidades” (p. 49). Em oposição, o filósofo defende que a fuga se opõe à passividade, pois segundo ele não há “nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia” (p. 49). O que Deleuze comenta sobre os franceses se aplica àqueles que não compreendiam o modo de atuação desses poetas e os acusavam de estarem alheios à sociedade.

O grupo paulista apresenta linhas de fuga, possibilidades no plano da criação e da vida e se mostram antenados ao que acontecia. Podemos perceber esse discernimento quando nos deparamos com poemas tal qual “Lembranças 1968/70”³⁰, publicado em 1976, no qual Willer (2004) percebe que “lembrar-se passou a ser a mais profunda rebelião da alma” (p. 126). Ora, basta lembrar que a época referida no título do poema, foram os anos de chumbo da ditadura militar no país, período no qual inúmeros opositores do regime foram mortos, e outros tantos desapareceram. Recordá-los, portanto, é uma forma de resistência. No poema,

³⁰ Willer revela na introdução de *Estranhas experiências e outros poemas*, de 2004, ao comentar este poema, que o politizou no título, pois é, na verdade, anterior à data referenciada. No entanto, isso torna o poema ainda mais intrigante, visto que, tendo sido escrito antes, parecia falar do que viria a acontecer. Além disso, a questão deixa de ser a intenção do autor a partir do momento que o texto é publicado, visto que o leitor, em 1976, em contato do poema, não possuía a informação que seria apresentada anos mais tarde.

não o país amordaçado e sangrado
 dos vômitos alaranjados
 e bandolins cegos da repressão
 [...]

não o país torturado
 (WILLER, 2004a, p. 86)

esmagado e prostituído

Estando na capital, o poeta reconhece um Brasil que não coincide com o país traumatizado pelo sistema repressivo da ditadura, mas outro “redescoberto agora [...] nesse encontro dos nossos olhares”, onde é possível estabelecer conexões afetivas sem o peso do medo. Um país no qual:

[...]

podemos falar
 revelar nossas identidades
 e contar tudo que aconteceu
 falar de nossas memórias e aventuras
 de 1968 pra cá
 desta nossa condição
 de sobreviventes e cúmplices
 [...] (WILLER, 2004a, p. 87)

Pela leitura dos poemas, percebemos que, mesmo não se filiando a um movimento social específico, nem a corrente política específica, eles apresentavam apurada consciência política não apenas nos seus manifestos (conforme abordado no segundo capítulo), mas também em sua produção poética. As maneiras pelas quais apresentam esse posicionamento político, no entanto, são múltiplas. Uma das formas de atuação desses poetas está ligada à consciência ecológica que transparece também na obra poética. Willer propaga atualmente a necessidade de defesa dos recursos naturais e dos direitos da população indígena do Brasil, tanto através de postagens em seu blog e perfil do Facebook, como em suas palestras e cursos sobre poesia e xamanismo, nos quais ele reflete sobre a relação do homem com a terra, a floresta. A título de exemplo, no mesmo poema citado acima, encontramos a memória da viagem ao Xingu³².

Em “Após uma manifestação em defesa da reserva florestal de Caucaia do Alto”, também de 1981, o poeta revela a vontade de ficar na floresta e “encontrar o mais puro rastro vegetal/ entre samambaias sem memória/ cipós de sabedoria/ e círculos de névoa” (WILLER, 2004a, p. 81). Willer (2004) estabelece uma relação mágica com a floresta, que o convida a “sempre celebrar/ a redescoberta do corpo/ pela planta dos pés” (p. 81). Já em “Faz tempo que eu queria dizer isto” o poeta faz defesa do mar, celebrando sua (r)existência:

³² Tratado no item 3.1.

ainda não conseguiram destruir o mar
 não foram capazes de estrangulá-lo com fios elétricos e rodovias
 nem de o retalhar com cercas
 ou de lotear as manchas do seu dorso
 o mar ainda existe
 presente na consciência dos amantes
 nas madrugadas de suor cúmplice estampado nos lençóis
 para podermos ver o mar
 para penetrar aos poucos nestes refúgios mornos
 cavernas do primitivo sonho
 útero de filamentos luminosos
 é preciso nos desnudarmos totalmente
 e sabermos nos reconhecer
 pelo toque da pele
 como algo que termina e recomeça
 dois poemas entrelaçados
 mordendo-se como a serpente mítica
 [...] (WILLER, 2004a, p. 59)

O poeta celebra a sobrevivência do mar, apesar das intervenções destrutivas da humanidade: o mar continua vivo na consciência dos amantes, e o poema traz, no próprio corpo dos versos, o movimento das ondas

Em Roberto Piva, a preocupação ecológica aparece de modo menos contemplativa e as forças da natureza invadem os versos. Essa presença, sentida ao longo de toda a obra poética de Piva, emerge com maior força nos últimos trabalhos, nos quais sua ligação com o xamanismo se torna mais evidente. Em *Os dentes da memória*, Piva revela: “sempre pratiquei esse xamanismo intuitivo. Porque é uma religião de poesia, não de teologia” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 89) . Em seus últimos livros publicados, “a vida, em suas manifestações naturais, é impregnada pelo sagrado; a natureza, habitada por deuses; há ‘manguezais/ & realidades não-humanas/ que são a essência da poesia” (WILLER, 2005, p. 179). *Ciclones*, de 1997, é o livro no qual a força xamânica de Roberto Piva explode com mais força:

amando sobre a
 terra nua
 garras à mostra
 no fundo azul da
 floresta
 amigo de todos os deuses
 PIVA, 2008, p. 54)

Datado de 1991, o poema acima se faz de uma marcada presença da terra e da floresta, onde o poeta-animal libera suas garras na presença dos deuses, diferentemente da cidade, lugar rígido e frio que torna impossível a liberação dos desejos. A negação da rigidez da cidade

aparece de maneira explícita em “Pimenta d’água”, no qual o poeta revela a incapacidade da cidade de receber em si as forças da natureza:

a rua é muito estreita
para o exército
de folhas
& seu AXÉ
[...] (PIVA, 2008, p. 65)

Para Roberto Piva (2008), “a poesia mexe/ com realidades não-humanas/ do planeta” (p. 82) e essa experiência atravessa os limites poéticos de modo a estarem presentes também em sua práxis vital. Em Piva, o plano simbólico, da poesia e magia, e o plano do real, da vida, se fundem:

[...] & toquei tambor com Gustavo
enquanto a Ilha afogava nos
seus lábios de aurora.
(PIVA, 2008, p. 154)

A experiência com o tambor aparece também na biografia de Piva. O poema em questão, é datado de 2007, portanto próximo do fim da vida do poeta, e foi escrito, conforme indicado abaixo do poema, em um jardim botânico. Cenas como a do poema, em que o poeta toca tambor com Gustavo, seu companheiro durante os últimos 15 anos de vida, são descritas pelo próprio Gustavo Benini: “Fizemos viagens mágicas para a Ilha Comprida, alterar a consciência a partir do tambor [...]” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 165-166). Momentos, como o referido, são corroborados por fotografias presentes em *Os dentes da memória*, nas quais Piva recita, enquanto seu companheiro o acompanha com o tambor, ou por filmagens, como em *Uma outra cidade*, de 2000, no qual Piva e Gustavo aparecem fazendo o mesmo com árvores ao fundo.

A experiência mágica e religiosa atravessa não apenas pela vida de Piva, mas também dos outros poetas, como a experiência com Umbanda. Essa vivência, apesar de breve, parece ter deixado marcas no grupo, como nos é revelado pelo poeta: “em 1965 passamos a frequentar um terreiro de umbanda da Dona Mãezinha, que ficava na Cidade Dutra, no extremo sul da cidade. Durou até o ano seguinte, quando a Mãe de Santo morreu. Tive experiências impressionantes lá. Mas não vou revelar” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 87). O lugar foi indicado aos poetas por um amigo, Bernard Belfort, que relatou aos demais ter conhecido uma vidente. Segundo Willer:

Esse foi o meu primeiro contato com a Umbanda. O Bernard era muito culto e especificamente interessado na gira do ocultismo, estava em todas. Tudo que era mito teosofista o Bernard adotava. E também adotava os princípios do René Guenón, do mundo regido por alguns sábios escondidos no Tibet. Ele descobriu uma essa mulher que era cega, tinha um caso de diabetes bem avançado, e devia pesar uns 200 quilos, mal conseguia andar. E era vidente – que paradoxo! Lia cartas mesmo sem enxergá-las, e dizia as coisas com muita segurança (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 87)

Maninha Cavalcante relata ter ido primeiro com Willer, tendo posteriormente levado Piva, Franceschi e Bicelli com eles. No terreiro, outra pessoa acompanhava Dona Mãezinha: o Vô. Segundo Willer, “era um bruxo negro – trabalhava com Exus. Um sujeito muito interessante que num dado momento morreu, repentinamente, de infarto” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 88). Após a morte de Vô, o terreiro decaiu. Segundo Willer, pelo fato de o bruxo ser um contraponto em relação à vidente, devido a seu trabalho com Exus. Willer relata algumas das experiências presenciadas no terreiro:

Eu estava muito mais interessado no fenômeno e nas possessões do que me consultar sobre alguma coisa. Uma vez, numa daquelas sessões pesadas de atravessar a noite como médium, incorporar e beber uma garrafa de pinga inteira e depois sair do transe sem passar mal nem cair duro – como qualquer pessoa normal faria – o Vô riscou o peito com uma faca até sair sangue. De repente, ao acordar, estranhou-se daquilo, passou uma toalha no peito e cicatrizou todo aquele corte profundo em segundos. Quer dizer, eu vi fenômenos paranormais acontecerem ali, coisas desse calibre. Depois vi coisas em outros lugares também. Mas de qualquer forma, a experiência lá foi marcante (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 88).

Willer havia comentado esse mesmo acontecimento na entrevista feita por Roberto Piva, em 1997, que se encontra em *Manifestos 1964-2010*. A partir de sua conversa com o amigo, podemos ampliar a compreensão do interesse que o grupo havia pelo ocultismo e sua importância no desenvolvimento do pensamento desses poetas. Durante a entrevista, Bicelli pede que Willer fale sobre sua iniciação na Umbanda Omolocô de Mãezinha e Willer (2013) comenta o sentido enriquecedor da experiência, visto que

Cidade Dutra era pura periferia de São Paulo, havia umas poucas casas no meio dos terrenos baldios, e nós conhecemos outros lugares e pessoas. Íamos regularmente a Cidade Dutra, e conhecer São Paulo é sair do circuito que, hoje em dia, vai da Avenida Faria Lima ao Centro, e ver que existem bem mais coisas que isso. Essa experiência humana foi riquíssima (p. 168).

Willer, por se considerar eclético e heterodoxo, revela ter dificuldades para se filiar a uma cosmogonia só, seja ela ocultista ou afro-brasileira. No entanto, ele descreve a Umbanda como sendo a “mais antropofágica de todas, no sentido de haver pego elementos e símbolos de

tudo quanto é lado e tê-los combinado à sua maneira. É um tipo de devoração antropofágica, culturalmente falando, e, de todas as religiões, é a mais genuinamente brasileira” (WILLER, 2013, p. 169).

Uma das experiências que Willer descreve, além da que relatamos anteriormente, é a que experienciou com o médium Lindolfo, que não praticava o ritual da Umbanda, apesar de utilizar sua simbologia. Segundo Willer (2013), ele revelava coisas sobre a pessoa ao colocar a mão na cabeça. O poeta tece uma hipótese para a atuação do médium, que ele denomina como sendo um psíquico:

É uma questão de forma e conteúdo. O mesmo tipo de energia, seja o que for essa energia, se a pessoa estiver em um ambiente judaico cabalista, pode se tornar um cabalista; se estiver em um ambiente umbandista, pode se tornar umbandista; se estiver no ambiente de candomblé, ou espírita de mesa branca, ou maçom... Ou seja, há capacidades que talvez estejam íntegras no sentido de orientação de algumas espécies de animais, que é algo meio sobrenatural. Essa hipótese é de Colin Wilson, o autor de *O oculto*: há uma espécie de radar interno que persiste no ser humano. E isso precisa, eu penso, de um contexto, de uma simbologia, ou seja, de uma linguagem para se traduzir. Então, tudo isso, seja umbanda, candomblé, cabala ou maçonaria, dependendo do contexto, do grupo social com que se relaciona, é que fornece repertório para manifestar essa paranormalidade, ou xamanismo, que é a forma original, a matriz para tudo isso, direta ou indiretamente. Além dos casos em que o xamanismo se conserva tal como tal até hoje (WILLER, 2013, p. 170).

Nesse sentido, o poeta acredita que cada religião é uma linguagem pela qual se manifesta uma espécie de energia mágica. Sendo assim, Lindolfo utilizava a forma ritual da Umbanda, mesmo sem ser da Umbanda. O poeta expõe que, após anos sem visitá-lo, foi até lá no mesmo período em que organizava o selo “Feira de Poesia” (espécie de braço editorial da Massao Ohno), sob o qual foram publicados *Antes que me esqueça*, de Bicelli, em 1977, e *Coxas*, de Piva, em 1979, além de outros poetas.

Chegando na casa do médium, “botei a mão na cabeça dele, ele falava de uma forma infantilizada, uma mistura de Preto Velho com criança, olhou para mim e disse: ‘Livrinho! Livrinho! Está fazendo livrinho! [...] Vai dar certo! Vai dar certo, viu!’”. Nem era o que eu queria perguntar a ele” (WILLER, 2013, p. 170). O espanto de Willer, no entanto, foi por jamais ter revelado a Lindolfo qualquer informação relacionada a livros: “eu, nunca, nas poucas vezes que estive lá, dei qualquer indicação de que era escritor ou teria alguma atividade editorial” (p. 170).

Willer revela ter outros dez ou vinte relatos que considera inquestionáveis, mas que não justificam uma adesão fixa em qualquer ramo que seja. Segundo Willer (2013), no entanto, o importante é o enriquecimento pessoal que essas experiências proporcionaram: estabelecendo

um contato pluralista com essas religiões sem se fixar em uma única, ele teve a oportunidade de conhecer “Umbanda, Candomblé, espíritas, ocultistas de vários naipes e vários tipos de seitas iniciáticas” (p. 171). Na visão do poeta, Piva assimilou todo esse sincretismo, “essa questão dos diferentes modos de conhecer o Brasil” (WILLER, 2013, p.171), na sua poesia a partir de *Quizumba*, ainda que também se fizesse presente nos livros anteriores. Segundo Willer (2013):

Trata-se de mediações, de instrumentos de contato com aquilo que se poderia chamar de “realidade brasileira”, fora das grandes generalizações sociológicas e da pobreza e aridez acadêmica. Uma coisa é você falar do povo, do proletariado *lato sensu*, falar disso como categoria, e outra coisa é ir lá, ver eles, e ver não só no ritual, mas ver no dia a dia deles, porque isso é indissociável, como nós víamos (p. 171).

Pela linguagem poética, Piva externalizou seu xamanismo. O poeta abriu espaço em sua poesia para que a energia que acumulava, seja ela de deuses ou poetas, circulasse dentro do livro, e assim

Na direção dos quatro ventos
o xamã
rodopia
na energia da luz.
(PIVA, 2008, p. 24)

A presença do xamã, bruxo tribal (WILLER, 2005), marca a filiação do poeta ao ocultismo. De acordo com Willer (2005), “o xamã, ou mago sacerdotal tribal, o *medicine man* das tribos norte-americanas, primitivo, porém universal, é um símbolo ou metáfora do próprio poeta” (p. 180). As entidades cósmicas povoam o livro de Piva (2008) girando como ciclones, indicados no título do livro: há a presença do “garoto jaguar & sua tribo [...] rodando cidades mortas” (p. 41); entidades literárias, como Nerval e Rimbaud, “*puer* da alquimia” (p. 63) também se apresentam; outros deuses e deusas também se fazem presentes.

Piva [...] de modo coerente com o sincretismo que rege sua criação poética, sustenta que rituais de umbanda e candomblé são o retorno ou modo de manifestação do xamanismo, homenageando babalorixás, e declarando que “eu sou o cavalo de Exu/ ebó/ do meu coração/ despachado/ na encruzilhada dos cometas” (WILLER, 2005, p. 181).

Na poesia de Claudio Willer, a relação entre magia e poesia é explorada de modo diferente. Em “Vulcão”, quando reflete sobre “A Grande Obra, alquímica, profunda, definitiva,/ metal, saber supremo, o calor – espectro/ e o grito [...]” (Willer 2004, p. 110) e, de maneira mais evidente, em “A palavra”:

poesia é o que sempre soubemos
 o conhecimento animal
 um núcleo raivoso anterior à Queda
 – Gnose
 estou falando de filosofia, de essência,
 uma exploração do desconhecido pelo corpo, através do corpo,
 [...] (WILLER, 2004a, p. 56)

Na já citada narrativa em prosa *Volta*, de 1996, Willer também aborda as relações entre magia e poesia³³. O poeta alterna, ao longo do livro, entre um ensaio sobre o acaso objetivo³⁴ e relato autobiográfico, no qual uma das principais engrenagens é a relação com o falecido amigo Augusto Peixoto (WILLER, 2004b). No livro, as conexões entre o real e o narrado (e entre poesia, magia e realidade), são questionadas pelo poeta. No entanto, como Willer (2004b) revela, “no plano do imaginado ou do documentado, fala-se de algo real, da surpresa diante do encontro de algumas dimensões a mais, a oferecer-nos uma quota, mesmo reduzida, de revelação, acaso objetivo, maravilhoso, sincronicidade, fantástico, magia, como queiram” (p. 8).

No livro, o poeta pontua momentos inexplicáveis e inesperados, marcados pelo acaso objetivo, como outro acontecimento ligado à Antônio Peixoto, para além da antecipação de sua morte. O artista plástico foi responsável pela curadoria artística da Feira de Poesia e Arte, organizada por Willer em 1976, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo. Antes da feira começar, o poeta, que se encontrava sozinho com Peixoto e Oswaldo Pepe, deu uma cópia de seu *Dias circulares* para cada um, sendo esses os primeiros exemplares do livro a serem autografados. Mais de cinco anos após o evento, Willer recebeu um telefonema de Raul Fiker (um dos autores com livros lançados no evento do Teatro Municipal) avisando-o que encontrara uma cópia de *Dias circulares* em um sebo e que era justamente o exemplar que havia dado para o amigo, com a dedicatória: “Para Augusto Peixoto, na proximidade do vórtice” (WILLER, 2004b, p. 98). O poeta comenta:

Aquele exemplar. Aquele que eu havia tirado do caixote de livros aberto sobre a longa mesa de madeira maciça, no calmo começo de noite de um domingo no Teatro Municipal deserto, à luz dos lustres e dos seus reflexos nos vitrais. Raul havia conhecido Augusto. Soube de sua morte. Conhecia minhas

³³ Willer também versa longamente sobre este tema em sua tese de doutorado *Um obscuro encanto: gnose gnosticismo e poesia moderna*, publicada em 2010, com mais de 400 páginas.

³⁴ O acaso objetivo, tal qual formulado por Breton, ocorre “quando um fato acontece sem nenhuma causa aparente; ele simplesmente se impõe diante do sujeito, é fruto de uma disponibilidade de espírito aberta ao maravilhoso, àquilo que se expressa numa imagem, num lampejo. É um acaso formado por uma sucessão de coincidências extraordinárias” (PADILHA, 2015, p. 3)

especulações sobre a profecia em poesia, exemplificadas pela intromissão de Augusto em meu poema à beira-mar. Não precisávamos perder tempo comentando o espanto que partilhávamos (WILLER, 2004b, p. 98).

Dias após o estranhíssimo episódio, portando o endereço do sebo no qual se encontrava o exemplar, o poeta foi em busca do livro dado ao finado amigo. Após a dificuldade de encontrar o sebo, devido à forte chuva que caía no momento de sua busca, o poeta finalmente encontrou a loja, cuja fachada era apenas uma porta estreita, conforme descrita por Fiker. Ao encontrar o volume, tantos anos depois, com a dedicatória deixada ao amigo, Willer lembrou que a frase escrita para o amigo, “na proximidade do vórtice”, se referia à loucura que seria a Feira de Poesia e Arte que haviam organizado. “O formato da capa também permitia a comparação com o vórtice, o redemoinho de traços circundando o título, meu nome, meu retrato e o símbolo do Tao no centro” (WILLER, 2004b, p. 108). Ainda, segundo o poeta paulista, a frase “podia muito bem ter repetido uma profecia anterior, sua queda sobre facas anunciada há tempos”³⁵ (WILLER, 2004b, p. 108). Esses exemplos atestam que as relações que esses poetas fazem entre magia e poesia não permanecem no campo simbólico da literatura, mas se fazem presentes na própria vida e nas experiências partilhadas por eles.

Uma outra forma de posicionamento participativo desses poetas, e talvez a mais marcante, que podemos encontrar em suas obras³⁶ reside na relação que assumem com a cidade. De maneira nenhuma, no entanto, este posicionamento se difere (ou se separa) do que observamos em relação à interpretação que possuem da poesia como linguagem mágica, que afeta a construção e concepção do real. Ao contrário, esses dois campos se complementam e são simultâneos: os poetas se projetam na cidade (e projetam a cidade) de maneira mágica e onírica, fazendo emergir de sua obra uma cidade-outra, construída a partir de suas experimentações.

Esses poetas habitam a cidade, transformando-a a partir do prisma poético. Em vez de falarem da *pólis*, os poetas habitam-na e subvertem-na, criando outra: uma ação profundamente política. Esse *modus operandi* recorda o que Gilles Deleuze (1998) comenta sobre escritores norte-americanos (entre eles, Jack Kerouac): “tudo neles é partida, devir, passagem, salto,

³⁵ Um detalhe curioso sobre a morte de Peixoto: o poeta descreve em *Volta* o que Roberto Piva havia lhe contado por telefone, na ocasião em que souberam do assassinato, depois de ter conversado com Borges, amigo antigo do artista plástico (e conhecido de Willer e Piva). Borges havia ido com Augusto Peixoto, cerca de trinta anos antes, quando ainda adolescentes, a um médium que revelou: “diante da insistência dos visitantes [...], acabou por dizer que havia visto algo de muito ruim. Augusto, anunciou, encontraria sua morte na ponta de uma faca” (WILLER, 2004b, p. 81)

³⁶ Essa palavra é usada aqui para designar tanto a obra vital, suas experiências, quanto a literária, o que escreveu e publicou, visto que elas confluem e se projetam uma na outra.

demônio, relação com o de fora. Eles criam uma nova Terra” (p. 50). Segundo o filósofo, “a literatura americana opera segundo linhas geográficas: a fuga rumo ao oeste, a descoberta que o verdadeiro leste está no oeste, o sentido das fronteiras como algo a ser transposto, rechaçado, ultrapassado. O devir é geográfico” (DELEUZE, 1998, p. 50).

Da mesma forma, esses poetas traçam uma outra cartografia de São Paulo ao oferecerem uma linha de fuga a partir do coração da cidade. Podemos testemunhar essa outra cidade em toda obra poética, porém o livro no qual esse mergulho vertiginoso nas entranhas da cidade aparece com mais força é *Paranoia*, de Roberto Piva. O livro é um passeio alucinado-paranoico pela São Paulo noturna da década de 1960, que já naquela época tinha ares de metrópole, ainda que fosse, segundo Willer, “hierarquizada e retrógrada” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 45). Nesse contexto, o livro de Roberto Piva foi um marco de ruptura na literatura brasileira, ainda que não fosse possível enxergar isso na época. Thomaz Souto Corrêa, que prefaciou a primeira edição do livro, revela:

Não tínhamos a exata noção do que representaria aquele livro, mas víamos que se tratava de uma coisa muito nova, muito diferente daquela tradição de Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes, que também eram grandes poetas, porém convencionais. Com o *Paranoia*, o Piva rompeu uma barreira enorme e trouxe uma renovação que nenhuma outra obra poética brasileira superou desde então. A linguagem rebuscada e o conteúdo repleto de sentimentos que ninguém ousava colocar pra fora é que fazem a força desse livro. E somente hoje é que a gente se dá conta de toda a vanguarda que isso representa (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 59)

Os poetas do grupo de Roberto Piva também compreendem *Paranoia*, como um marco literário. Franceschi, apesar de ter percebido o alto nível dos poemas do amigo, releva ter compreendido apenas com distanciamento temporal a importância do livro, que “foi o primeiro a vocalizar um pouco as pulsões que estavam presentes na experiência daquela geração. É um livro libertário e prenunciador” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 59). Na percepção de Willer, “é um antes e depois na literatura brasileira” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 59), e, no entanto, revela que, com exceção de alguns jornais, sua recepção foi fria no geral e quem comentava o livro abordava apenas a presença de palavras nos poemas.

Willer comenta a reação ao livro pelos escritores da época: “a geração de 45 e o setor conservador esfriaram com a gente e vice-versa. Com o Piva em primeira instância, mas comigo solidariamente” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 59). Além do boicote de escritores, o livro

sofreu com a censura, antes mesmo do Golpe de 64³⁷, e era escondido pelos donos das livrarias. Willer quase foi preso por estar com o porta-malas cheio de exemplares: o poeta foi parado por um guarda rodoviário que, ao ver o livro e folheá-lo, quis ligar para o exército, por compreender o livro como subversivo. Apesar da recepção problemática, na leitura de Franceschi, *Paranoia*

foi o livro mais importante dos anos 60 em São Paulo. E de poesia foi um dos mais importantes publicados no país de lá pra cá. É o livro do Piva em que ele está mais presente visceralmente. Essa é a grande charada: o Piva se exprimia poeticamente e era capaz de sugerir aquelas experiências que a geração teve, além do plano particular dele. E só era possível fazer isso usando uma linguagem que permitisse aquela força (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 64)

Aliando a expressão poética de si mesmo e as experiências da geração, o poeta reconstrói a cidade de São Paulo, dilacerando a realidade e reformulando-a através de seus olhos noturnos. São Paulo é observada pelo poeta sob o prisma da noite, conforme leitura de Moraes (2006): “em *Paranoia* a ênfase do poeta nos cenários diurnos supõe uma forte recusa do mundo emblemático do dia, marcado pela racionalidade do capital [...], em função de um mergulho vertiginoso em domínios mais sombrios, onde predomina o caos” (p. 153). Em meio a esse caos noturno, o poeta apresenta uma São Paulo subterrânea, povoada por criaturas estranhas:

[...]
 já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
 vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
 gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
 Noite
 [...] (PIVA, 2009 [1963], p. 36)

As avenidas da cidade, habitadas por “monstros inconcebíveis” (PIVA, 2009 [1963], p. 38), passam a ser um cenário no qual explodem imagens, como o “brilho/ platônico dos postes da rua Aurora comichando nos omoplatas/ irreais do meu Delírio” (p. 36). Aliás, a poesia de Piva, é altamente imagética. Segundo Willer (2005), “seu modo dominante é a imagem poética, tal como definida por Pierre Reverdy e adotada pelo Surrealismo: ‘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’” (p. 150). Roberto Piva (2009 [1963]) cria imagens desse modo, ou seja, aproximando realidades vistas como afastadas pelo discurso lógico, quando

³⁷ Willer explica o contexto: o estado de São Paulo, em 1963, era governado por Adhemar de Barros, de direita, e havia o DOPS (instituído em 1924 e extinto em 1983), que em 1963 era uma força de repressão. A censura já era uma prática desde o governo de Jânio Quadros, em 1961, com a proibição de filmes e peças de teatro (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 62).

afirma, por exemplo, que “os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando/ em jejum de Vida as trombetas de/ fogo de Apocalipse” (p. 41).

Segundo Roberto Piva, “em *Paranoia* eu tive uma visão mágica da cidade, como uma grande carniça apodrecendo” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 53) e, enquanto a cidade apodrece, o poeta, através de suas visões, anuncia um apocalipse no qual:

[...]
 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, 2009 [1963], p. 82)

A poesia de *Paranoia*, “expressa a gama de relações de afinidade e antagonismo entre o ‘eu’ e o mundo, o poeta e a metrópole [...]. Poesia com os pés no chão, com uma ligação entre o aqui e agora, opera na dimensão do concreto. Daí a quantidade de lugares da cidade expressamente nomeados” (WILLER, 2005, p. 153). Os diferentes locais de São Paulo marcam essa reconstrução da cidade por Piva (2009 [1963]), como em “Visão de São Paulo a noite – Poema antropófago sob narcótico”, que “na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas/ acende velas no meu crânio” (p. 63) e, na mesma rua, “[...] o meu coração mastiga um trecho de minha vida” (p. 64); ou em “Stenamina Boat”, no qual os planos literário e real se confundem: “eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília/ ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário” (p. 122).

Outros poemas de *Paranoia* explicitam no título as referências à cidade, como é o caso de “No parque Ibirapuera”, no qual “nos gramados regulares do Parque Ibirapuera/ um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros/ A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam a minha imaginação” (p. 154); ou de “Praça da República dos meus sonhos”,

onde tudo se faz febre e pombas crucificadas
 onde beatificados vêm agitar as massas
 onde García Lorca espera seu dentista
 onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces
 (PIVA, 2009 [1963], p. 87)

Em “Ode a Fernando Pessoa”, de 1961, portanto anterior ao *Paranoia*, o ímpeto de experienciar a cidade já se mostrava. No poema, Piva (2005) convida o poeta português, saudando-o na figura de Álvaro de Campos, porém certo de “que não ficarás sentido por isso”

(p. 21), a um *tour* alucinatório pela vertigem noturna de São Paulo: “vamos percorrer as vielas do centro aos domingos quando toda a gente decente dorme/ dorme, e só adolescentes bêbados e putas encontram-se na noite” (p. 22). Em outros momentos, convida-o para fins mais escusos: “assaltaremos o Fasano” (p. 23). Piva deseja trazer Pessoa, “o desengajado, o repentino, o livre (p. 23), para São Paulo para libertá-la:

São Paulo, cidade minha, até quando serás o convento do Brasil?
 Até teus comunistas são mais puritanos do que padres.
 Pardos burocratas de São Paulo, vamos fugir para as praias?
 Ó cidade das sempiternas mesmices, quando te racharás ao meio?
 Quero cuspir no olho do teu Governador e queimar os troncos medrosos da
 humana. [floresta
 [...]
 Ó mocidade sufocada nas Igrejas, vamos ao ar puro das manhãs de setembro!
 [...]
 Não me limitem mercadores!
 Quero estar livre no meio do dilúvio!
 Quero beber todos os delírios e todas as loucuras mais profundamente que
 qualquer Deus!
 Põe-te daqui para fora, policiamento militar da alma dos fortes: eu quero ser
 como um raio para vós!
 [...] (PIVA, 2005, p. 25)

Roberto Piva expõe todo seu desejo de liberdade, uivando contra os comunistas, os burocratas, e todos que de alguma forma limitam as possibilidades da vida. Encontra consolo em Fernando Pessoa, tratado intimamente por Nando:

Tudo dói na alma, Nando, tudo te penetra, e eu sinto contigo o íntimo tédio
 de tudo
 Realizarei todos os teus poemas, imaginando como seria feliz se pudesse estar
 contigo e ser tua sombra
 (PIVA, 2005, p. 25)

Piva, em sua ode, já mostrava sinais da ruptura e da reconstrução de São Paulo que viria a realizar em *Paranoia*. Diferentemente do livro de 1963, em *Coxas* (1979) o poeta habita a cidade-livro de São Paulo com uma sociedade alternativa. Nesse livro, Piva lança mão de uma prosa poética para construir uma narrativa ficcional. Willer (2005) interpreta *Coxas* como o livro “em que Piva vai mais longe na invenção ficcional de personagens, lugares e situações. Multiplica, ao mesmo tempo, as referências diretas a autores, obras, lugares, alimentos” (p. 163). Logo no início do livro, no poema “Os escorpiões do sol”, uma cena chocante: o personagem principal, Pólen, testemunha o assassinato de seu amante:

O adolescente ajoelhou-se abriu a braguilha da calça de Pólen & começou a chupar.
 Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen & Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.
 O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas & calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o esperma do Universo!
 Neste instante um helicóptero do Citybank se aproximava pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heroicas & assassinas.
 O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo. Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração.
 Por onde é preciso começar?
 Pólen não sabia mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua política cósmica sabia. [...]
 (Piva, 2006, p. 51)

No livro, encontramos a cidade (o Citibank, Edifício Copan, a Igreja da Consolação) e o poeta a povoa com diferentes personagens e núcleos, como “a confraria reacionária Unidos em Série” (p. 57), ou o “clube Ossos & Liberdade”, cujo *slogan* é “O inferno de Dante é o Paraíso” (p. 60) e tem como chefe Lindo Olhar. Segundo Willer (2005), “esse clube equivale à transformação do simpósio socrático em festa, celebração frenética e polimorfa” (p. 163). O clube é a realização da liberdade, “é o império da diversidade, onde tudo é permitido, regido pela erotização da erudição quando ‘Pólen folheia um tratado sobre esquizofrenia nas costas nuas de Lindo Olhar que se vira às vezes para beijá-lo longamente & mordiscar suas coxas & tomar um gole de Chianti’” (WILLER, 2005, p. 165).

A narrativa se transforma após o encontro com o Andrógino Antropocósmico, que acontece através da passagem pelo rito tribal do clube Ossos & Liberdade (Willer, 2015) e, “uma vez encontrado o Andrógino Antropocósmico, o autor abandona os personagens, muda de assunto, de forma e de foco.” (p. 167). O livro termina com poemas versificados, deixando sua narrativa sem um final. Willer (2005), conhecendo tão bem seu amigo, questiona:

O que terá deixado Piva a deixar inconclusa sua narrativa, ao terminá-la com uma série de poemas que deixam de apresentar relação de continuidade? [...] É como se decidisse pôr os pés no chão, avisando que não, nós não estamos na utopia tribal e onírica do Clube Ossos & Liberdade, mas em um mundo que, no máximo, possibilita excursões noturnas pela cidade em companhia do Marquês de Sade.
 Há, principalmente coerência levando-o a abandonar um formato de narrativa de maior legibilidade. Opta pelo poético, contraposto à lógica do discurso.

Mesmo relatando-a de modo delirante, levar a saga de Pólen e Lindo Olhar em busca do Andrógino Antropocósmico até um epílogo faria de *Coxas* uma alegoria, talvez um romance de ideias. Ainda equivaleria a aprisionar-se na razão discursiva, algo intolerável para Piva (WILLER, 2005, p. 168-169).

Não é apenas na poesia de Roberto Piva que a cidade aparece transformada sob a ótica do delírio. Na poesia de Willer ela também é transformada liricamente. Em seu primeiro livro *Anotações para um apocalipse*, de 1964, (talvez o mais surrealista de todos os três), o poeta imprime nos seus poemas em prosa visões de São Paulo, como em “Subúrbios da mente (duas visões da cidade)” no qual “a luz verde, penetrante e incisiva, invade um dos lados da cidade, silenciosa sob as copas de asfalto e musgo” (WILLER, 2004a, p. 135). Sua poesia, também noturna, nos oferece outras formas de habitar a cidade. Uma outra possibilidade que não exclui as que Piva apresentam. Ao contrário, se somam, ampliando o leque da experimentação. No mesmo poema, a mente do poeta é tomada pela “magia das cidades que se espreitam” (WILLER, 2004a, p. 135).

Em “Cenas da vida urbana”, de *Dias circulares*, a cidade é tomada por eventos estranhos que parecem se originar de um sonho: “[...] os helicópteros do entardecer vão entrando pelo teu sexo, eles transportam deuses transparentes e tudo é vibração no momento em que nós preparamos para a definitiva queda” (WILLER, 2004, p. 115). As partes da cidade mudam de forma: guarda-chuvas de cristal, rodovias fálicas, paraquedas sonolentos vão surgindo no poema, até que “subitamente a realidade tornou-se outra, mergulhou em um universo de transparência e submersão onde o mistério se apresentava sob formas metálicas” (WILLER, 2004a, p. 116).

Em seu livro de 1981, *Jardins da provocação*, no qual a escrita de Willer se apresenta em versos, São Paulo ainda continua a habitar os poemas, na mesma medida que o poeta (e seus amigos), continuam a habitá-la e implodi-la para enfim construir uma outra cidade:

nós construímos a década de 60:
 uma ruptura incandescente
 e a partir daí tudo começou a jorrar
 e ainda era obscuro, pré-histórico e larvar
 a palavra iluminava a realidade
 deslizando pelos cantos do quarto
 [...]
 as luzes de São Paulo
 refletiam-se no teto do apartamento
 formando estrias leitosas
 vermelho dos crepúsculos e violáceo dos neons
 tempo vitrificado
 em que não importava a hora
 entardecer meio da noite madrugada

acordava-se para algum ritual novo
 explorações pelos arredores da cidade
 ou por regiões do corpo
 [...] (WILLER, 2004a, p. 66)

Assim como faz em seus manifestos, Willer assinala o que ele e seu grupo pretendiam e, mais do que isso, viviam: “a palavra iluminava a realidade”; explorar a cidade além dos padrões de normalidade impostos, ir além, realizar “algum ritual novo”, marcados pelas “explorações pelos arredores da cidade/ ou por regiões do corpo”.

A poesia de Franceschi (2011) também traz marcas da cidade, como no poema “Noturno da Rua Piauí”, datado de 1991, no qual o poeta reflete sobre a passagem do tempo: “antes me conhecia/ havia vontade/ e um mal-estar/ por ficar só no escuro” (p. 237). Agora, “tenho idade para ter perdido amigos:/ surdo, sei de si/ que entanto é sombra/ -e a trago/ como um cão” (p. 237). Infelizmente, não podemos ter contato com a poesia de Franceschi anterior à *Tarde revelada* (seu primeiro livro, de 1985). Mas podemos evocar, como testemunho, seus próprios amigos que conviveram com o poeta. Na leitura de Piva: “A poesia dele é hermética, muito mágica, muito cheia de mistérios. São meandros que percorrem essa vivência urbana e cósmica dele, de uma forma espantosa” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 153).

A experiência urbana, em Bicelli, aparece por meio de sua poesia irreverente. Apesar das referências que compartilha com o grupo, soa como a poesia dos modernistas de 1922, principalmente Oswald de Andrade, e a poesia marginal carioca: o poema curto, bem-humorado e captado no instante. Em “Ritornelo ao poema perdido em 71 ou pretenso poema”, observamos o anseio de reconstruir a cidade:

perdeu-se
 um poema
 de forma irrecuperável.
 – são paulo des(construída) por onomatopeias-
 curto
 futurista
 (BICELLI, 2017 [1977], p. 91)

O poema irrecuperável talvez seja a própria cidade de São Paulo (des)construída, talvez o poema perdido seja este mesmo, pelas onomatopeias da vida na *urbe*; ou talvez tenha sido outro poema, não anotado, que deu origem ao registro acima, visto que, segundo as palavras de Bicelli:

Gosto de escrever de prima. Na hora que eu cato o poema pela orelha, ele vem pronto. Para mim, a questão principal é a massa sonora e as ambiguidades semânticas, trocadilhos, a relação do ser com o parecer, do real com o virtual.

Acho que a massa sonora dos simbolistas acabou me influenciando muito. É o eco da literatura brasileira romântica, de outros poetas. Essa é a chama que move a poesia. O Willer uma vez disse uma coisa que considero muito verdadeira: quem não lê poesia, não faz poesia. Então é como Cruz e Souza, Álvares de Azevedo, e vários outros poetas vivessem um pouco em mim. (HUNGRIA, D'ELIA, 2011, p. 134).

No poema, “São Paulo”, o poeta presta uma homenagem, num poema-passeio pela cidade. Para Bicelli (2017 [1977]), “amar-te é implodir-te/ em parte” (p. 116). O poeta deseja desconstruí-la, transformá-la, com “novos bosques e passos” (p. 116). O poeta faz seu *tour* pela cidade, enquanto “os caminhões passam lentos tocando Pour Élise/ [...] Microfones de ouro vomitam luxo-lixo/ O rádio toca o putz-putz de sempre/ A juventude repete seu mantra bocó” (p. 116). E após o passeio, o poeta arremata: “Viver e morrer de cidade/ Saciedade” (p. 117).

Pelas leituras desenvolvidas ao longo deste capítulo percebemos a importância que a cidade tem para os poetas e habitam-na de maneira política no sentido de situarem-se na *pólis*, inscrevendo a si próprios no corpo da cidade, e esta nos próprios corpos. Para além de falar de São Paulo em sua poesia, eles vivem a cidade e a experiência urbana de modo transformador, recriando-a partir das vivências, além das memórias que as experiências proporcionam. A partir de uma experimentação que extrapola os limites da linguagem discursiva, os poetas fazem surgir uma nova cidade, pronta para ser habitada por aqueles que não se encaixam nos padrões impostos de normalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS?

Após pouco mais de dois anos de pesquisa, chegamos ao ponto de concluir a dissertação, esse registro do caminho percorrido, incluindo as dificuldades encontradas. No início das investigações, encontramos diversas dissertações e teses sobre a poética de Roberto Piva, vista sob diferentes aspectos. Da grande lista, apenas três textos abordam, de alguma maneira, o grupo paulista, para além da poesia de Roberto Piva, e desses apenas dois estão disponíveis *online*. Ambos figuram entre as referências de nosso trabalho. Durante as últimas semanas de finalização desta dissertação, encontramos uma nova tese, de 2018, a qual versa sobre a geração de 1960. Esse cenário demonstra como a obra desses poetas é ampla, repleta de caminhos possíveis, e que essa produção está sendo revisitada, disparando debates teóricos.

Além dos trabalhos de pós-graduação, encontramos também um artigo científico, registrado em nossa sessão de referências, sobre o aspecto surrealista de Claudio Willer. Tanto o artigo quanto as duas dissertações ajudaram a despertar questões que se fazem presentes nesta pesquisa. Durante o mestrado publicamos dois artigos, ambas versões anteriores do segundo capítulo desta dissertação, sobre os manifestos de Claudio Willer e Roberto Piva com os quais esperamos ter contribuído para as discussões que estes poetas despertam.

Agora entregamos este trabalho, com o qual acreditamos ter alcançado nosso objetivo de mapear o grupo da periferia rebelde dentro do panorama das décadas de 1960 e 70, demonstrado seu (anti)projeto de vanguarda contracultural, com a proposição de uma poética aberta, livre de dogmas e regras que configuravam movimentos anteriores. Essa pesquisa, no entanto, não se propõe a encerrar o assunto. Pelo contrário, pretendemos com ela a abertura da discussão acerca de um grupo ainda pouco investigado. A produção de poetas que circularam com este grupo, como Rodrigo de Haro, cuja poética também abre para debates para uma análise de sua relação com ocultismo, por exemplo, permaneceu de fora deste trabalho.

Para além de outras leituras críticas e pesquisas sobre o grupo paulista, também há a possibilidade de investigar aqueles poetas que, inspirados de alguma forma pelo seu trabalho, reverberaram (e ainda o fazem) o pensamento poético desse grupo. Aqui, nos apoiamos na declaração de Willer acerca da relação de continuidade que seus escritos posteriores estabelecem com manifestos. Desses textos são exemplos: os prefácios às traduções de Antonin Artaud, Lautréamont e Ginsberg, seus ensaios sobre a Geração *Beat*, dentre outros textos e entrevistas que, segundo Willer (2013), ampliam o que estava circunscrito aos seus textos publicados entre as décadas de 1960 e 1980 (p. 6). Nesse sentido, os poetas leitores das obras

traduzidas por Willer, tiveram contato com seu pensamento e o de Piva sobre vida e poesia e, portanto, também foram influenciados por esses manifestos ainda que indiretamente.

No ensaio “Beat Brasil”, de *Geração Beat*, Claudio Willer (2010a) apresenta poetas que assimilam a *Beat* em sua poesia (p. 119). Entre estes escritores, Willer destaca o poeta Rodrigo Garcia Lopes, autor do livro de poesia *Nômada*, de 2004, e de uma dissertação sobre Burroughs. Outro poeta indicado é Ademir Assunção que, segundo Willer (2010a) “se apresenta como leitor de Burroughs e outros beats em sua poesia e fragmentos em prosa” (p. 119). O editor da Azougue, Sergio Cohn³⁸, também está na lista de Willer, com os livros *Horizonte de eventos*, de 2002 e *O sonhador insone*, de 2006. Segundo Willer (2010a), “vínculos com a *Beat* são declarados em poetas do Rio de Janeiro como Guilherme Zarvos e Alberto Pucheu” (p. 119). De Zarvos, Willer cita *Zombar*, de 2004, mas também pode ser relacionado à *Beat* seu livro *Morrer*, de 2002. Os livros de Pucheu citados por Willer são *A fronteira desguarnecida*, de 1997, e *A vida é assim*, de 2001.

Em textos de poetas mais jovens, entre 20 e 30 anos, também encontramos conexão com a poesia de Willer e Piva. A poeta paulista Layla Loli cujo livro, *A história do gozo e outros canibalismos*, acaba de ser publicado através de financiamento coletivo pela Mocho Edições é um exemplo. Loli declara, em suas redes sociais, leitora de Roberto Piva, mas sua escrita dialoga com a do poeta:

Todas as mulheres dentro de mim tornaram-se epiléticas
toxicomaníacas lunares
vênus em fúria
rompantes democráticos
amores esbugalhados
altivas e colossais putas destemidas
fodas esotéricas [...] (LOLI, 2019, p. 16)

Outro poeta, desta vez do Rio de Janeiro, é Italo Diblasi³⁹, autor de *O limite da navalha*, de 2016 que, em entrevista, já afirmou ter como referência os *beats*, em especial, Ginsberg e Ferlinghetti (DIBLASI, 2016). Suas leituras de cabeceira: “os Robertos Piva e Bolaño, sempre. Além dos *beats* e Garcia Lorca” (DIBLASI, 2016, *online*). O livro todo pode

³⁸ O poeta comenta como foi a descoberta da poesia de Roberto Piva no início da década de 1990 na apresentação de *Dentes da memória*. No texto, revela suas visitas à Biblioteca Mário de Andrade para copiar à mão poemas de Piva e seus amigos, que o guiava à descoberta de novas referências: “voltava para a casa e passava os poemas a limpo. Em pouco tempo tinha uma pasta de centenas e centenas de páginas de textos manuscritos de Piva, Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Roberto Bicelli, Murilo Mendes, Raul Bopp e tantos outros. Sabia vários daqueles poemas de cor, de tanto copiá-los a caneta num papel de seda sobre folha pautada” (COHN, 2011, p. 4).

³⁹ Diblasi é amigo de Guilherme Zarvos e está relacionado com o sarau CEP 20.000, do qual Zarvos é um dos fundadores. Mantém o blog *Neobeat* (<https://namaliciadocachorroloco.blogspot.com>).

ser relacionado ao pensamento do grupo paulista, mas o poema em que a conexão está mais evidente é, “Erosfia”:

para Roberto Piva, no inferno

Uma lição de amor
para serpentes
ou a peçonha
contra os afetos
higienizados
em paranoia

os infrarrealistas
estão com Blake
em sua Jerusalém
de místicos erotizados:

por Eros contra a caridade
pela diferença contra o uniforme
por Shiva contra a cruz (DIBLASI, 2016, p. 33)

Eric Moreira, de Juiz de Fora, é outro nome que acrescentamos à lista de reverberações da periferia rebelde. Em 2016 publicou o romance *Último blues em San Pedro* e no ano seguinte seu livro de poesia *A literatura é o único delírio possível*, pela editora *online* independente Appaloosa. O título já denuncia o intertexto com Roberto Piva, especificamente com sua afirmação de que “a poesia é em si um delírio” (HUNGRIA, D’ELIA, 2011, p. 35). Além disso, um trecho do poema de Piva “*L’ovalle delle apparizioni*” aparece como epígrafe, enquanto parte de “Poemas para ler em voz alta”, de Willer, é utilizada como epígrafe da sessão “Vênus contra Marte”. À maneira dos poetas paulistas, a cidade também se apresenta na sua poesia, como em “Uivos e ganidos de madrugada na Av. Rio Branco”, mas sua filiação está declarada no poema “Eu sou os Cantos de Maldoror nos pesadelos de Lautréamont”, no qual revela:

eu sou o Canto de Maldoror nos pesadelos de
Lautréamont
eu sou o cuspe maldito do
mundo contra ele mesmo
eu não sou nada do que eu gostaria de ter sido
e construo pra mim muito mais que um
personagem que se põe contra tudo
Ela me conhece mais do que todas as outras me
Conheceram
ela se derrama sobre mim porque ela sabe que além de tudo
eu sou fraco

eu me debruço nas suas coxas e ela sabe que eu tenho vontade de dizer carícias em forma de verso [...] (MOREIRA, 2017, p. 55).

Também se relaciona com a poesia da periferia rebelde a poética de Roge Weslen, de Belém, Pará. Em suas redes sociais, Weslen divulga textos de Roberto Piva e outros poetas *Beat*, além de poemas autorais. Em seu livro, *Ardências*, de 2017, publicado também pela Appaloosa, Roberto Piva é referenciado cinco vezes. Como exemplo, escolhemos o quinto poema:

para Roberto Piva

este é o século do xamanismo, da
onça pintada, da arara azul
dos animais selvagens
y aves de rapina
e de tudo aquilo que nos ensinaram
a ver com preconceito e medo
mas não com reverência
por isso, amor
na cama juntos destruimos os signos-sacros
a timidez adolescente o medo
a culpa de ser não pertence aos jovens
por isso, amor
gritamos e pichamos os muros
do subúrbio que nos fez
da baixada mais baixa que a própria vida
y troçamos dos imbecis
somos para sempre crianças peraltas

fiqueemos perpétuos (WESLEN, 2017, p. 16).

Em outro poema, Roberto Piva emerge no tecido poético:

[...]
o esqueleto de Roberto Piva profetizava
fracassos nos sonhos que nunca tivemos, do
onírico pacífico que nunca foi nosso
imbecilizados pelo tempo
[...] (WESLEN, 2017, p. 69)

Por último, se vincula aos poetas do grupo de Roberto Piva Leonardo Chagas, de São Paulo. Chagas é, dos autores acima, o mais recente a ser publicado. Seu livro, *Cosmos/cacos*, foi publicado em 2018, pela editora Primata e conta com prefácio de Claudio Willer que

observa, na poesia de Chagas, a presença não apenas de Piva, mas da poesia *beat* e outros poetas que também são referência para o grupo paulista. O intertexto com o grupo paulista se em “Manifesto automático”, no qual “os anjos de Sodoma espancam o adolescente pelado que se comove ao ver os mictórios públicos do metrô” (CHAGAS, 2018, p. 58) fazem referência ao poema “Os anjos de Sodoma”, de Piva, em *Paranoia*: “Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e/ violentos aniquilando os mercadores,/ roubando o sono das virgens” (PIVA, 2009 [1963], p. 143). Em “O grito”, a intertextualidade é explícita:

*para Allen Ginsberg (sob a luz de Claudio Willer) &
Macunaíma!*

Eu grito na orelha do Cristo
palavras descompassadas
sonetos desfigurados
sons neandertais

Eu grito na orelha do Cristo
meu sexo & o meu sossego
meus ritos e meus encantos
minhas predileções

Eu grito na orelha do Cristo
seis versos encandecidos
a reza de minha mãe d’agua
os escândalos dos guzerás

Eu grito na orelha do Cristo
quando me falta o silêncio
quando o corpo se faz presente
& me fode & me tira a paz (CHAGAS, 2018, p. 44)

Observando os poetas citados acima, percebemos a reverberação da poesia e o pensamento dos poetas estudados neste trabalho. Existem outros autores que se relacionam com Roberto Piva, Claudio Willer e seu grupo, pelo intertexto ou através do contato com o pensamento desses poetas por outros meios, exemplo, a Geração *Beat*. Fato é que, se observarmos o cenário da poesia contemporânea, vemos uma multiplicidade de vozes e de poetas que se posicionam através da literatura e através da própria vida, levando a frente, ainda que não saibam, os ideais do grupo paulista, de libertação total do sexo, do desejo e da poesia.

A todo momento vemos surgir poetas novos, que começam a escrever e inscrever-se como se ouvissem Lautréamont (2015) dizer-lhes que “a poesia deve ser feita por todos” (p. 311). Por certo é que a periferia rebelde está ganhando leitores e, o mais importante,

estendendo-se através dos intertextos, em momento tão necessário, vide a situação social e política do Brasil, no qual é preciso defender o óbvio. Dado o cenário nacional, precisamos de uma poesia que salte dos livros e que nos mostre possibilidades de vida além do que tentam nos impor. Precisamos de uma poesia que exploda o pensamento retrógrado instalado na sociedade. Por sorte, temos presente hoje, mesmo falecido, a assombração urbana que é Roberto Piva para nos lembrar que “minha poesia é dinamite, abre caminhos sozinha” (ASSOMBRAÇÃO..., 2004).

REFERÊNCIAS

ALVIM, Francisco. Revolução. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **26 poetas hoje**. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 18.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.

ASSOMBRAÇÃO urbana com Roberto Piva. Direção: Valesca Canabarro Dios. Produção: Rune Tavares. São Paulo: SP Filmes de São Paulo, 2004. Vídeo digital (54 min), 4:3, color. Disponível em: < <https://vimeo.com/85268754>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

BEATNIKS Tupinikins. **Espaço Aberto Literatura – ‘Beatniks’ fazem poesia lírica com doses de surrealismo**. Rio de Janeiro: Globo News, 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/PjkC5qr5zgU>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUENO, Eduardo. A longa e tortuosa estrada profética. In: KEROUAC, Jack. **On the road; Os subterrâneos; Os vagabundos iluminados**. Tradução Eduardo Bueno, Paulo Henriques Britto e Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu, 2017.

CAMPOS, Haroldo. Aspectos da poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 96-108.

CHAGAS, Leonardo. **Cosmo / Cacos**. São Paulo: Primata, 2018.

CLEMENTE, Fabrício Carlos. **Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer**. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada)– Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11122012-101230/pt-br.php>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

COHN, Sergio. Apresentação. In: _____ (Org.). **Poesia.br: 1960**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

COMPAGNON, Antoine. A religião do futuro: vanguardas e narrativas ortodoxas. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 39-61.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. Da superioridade da literatura anglo-americana I. In: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p. 49-64.

DIAS-PINO, Wladimir. Processo – Leitura do Projeto. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 204-206.

DIBLASI, Italo. Italo Diblasi: no limite da navalha. O Chaplin. Disponível em: <<https://www.ochaplin.com/2016/08/italo-diblasi-no-limite-da-navalha.html>>. Acesso em: 15 jul. 2019. Entrevista concedida a Regina Azevedo.

DIBLASI, Italo. **O limite da navalha**. Rio de Janeiro: Garupa, 2016.

DUARTE NETO, H. Além e aquém d’outro lado: um estudo sobre a poética surrealista e “antimimética” de Claudio Willer. **Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, v. 17, n. 28., p. 109-124, ago. 2015. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1704/1875>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

DYLAN, Bob. Like a Rolling Stone. In: **Highway 61 Revisited**. Nova Iorque: Columbia Records, 1965. Disponível em: <<http://www.bobdylan.com/songs/rolling-stone/>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

ECO, Umberto. O Grupo 63, o experimentalismo e a vanguarda. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3. ed. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe. (Org.). **Antologia poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin, 2000.

FRANCESCHI, Antonio Fernando. Noturno da Rua Piauí. In: HUNGRIA, Camila; D’ELIA, Renata. **Os dentes da memória**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 237.

GINSBERG, Allen. Foreword. In: WALDMAN, Anne (Org.). **The beat book**: writings from the beat generation. 2. ed. Boston: Shambhala, 2007.

GINSBERG, Allen. **Howl and other poems**. São Francisco: City Lights Books, 2007.

GINSBERG, Allen. **Howl**: original facsimile, transcript & variant versions, fully annotated by author, with contemporaneous correspondence, account of first public reading, legal skirmishes, precursor texts & bibliography. New York: HarperCollins, 2006.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução Claudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 2010.

HENRIQUES NETO, Afonso. Poesia em tempos superpostos. In: _____. (Org.) In: **Fogo alto**: Catulo, Villon, Blake Rimbaud, Huidobro, Lorca Ginsberg. Tradução Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **26 poetas hoje**. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

KEROUAC, Jack. **On the road**. Tradução Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2013.

LAUTRÉAMONT. **Os cantos de Maldoror, Poesias, Cartas**: obra completa. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LOLI, Layla. **A história do gozo outros canibalismos**. São Paulo: Mocho Edições, 2019.

MARQUES, Ricardo. Vanguarda. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/vanguarda/>>. Acesso em: 3 set. 2018.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 135-168.

MARTINS, Floriano. A transgressão inatingível: uma leitura dos manifestos de Claudio Willer. In: WILLER, Claudio. **Manifestos 1964-2010**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 183-190.

MORAES, Eliane Robert. A cintilação da noite. In: PIVA, Roberto. **Mala nas mãos & asas pretas**: obras reunidas, volume 2. São Paulo: Globo, 2006.

MOREIRA, Eric. **A literatura é o único delírio possível**. São Paulo: Appaloosa, 2017. Disponível em:

<<https://drive.google.com/open?id=1dErh8ZbUyRLXtriXkEteWIRjsDGnV4xs>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2017.

PADILHA, Paula. O instante da imagem: Benjamin, Surrealismo, infância. Ao largo, v. 1, 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_aolargo.php?strSecao=fasciculo&fas=37910&NrSecao=11>. Acesso em: 05 jul. 2019.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. **Os filhos do barro**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15-36.

PEDITTO, C. Natale. Bob Kaufman: jazz poet of the streets. In: XCP, 2005. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20050901032802/http://www.xcp.bfn.org/peditto1.htmlhttp://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/kaufman/about.htm>. Acesso em: 15 fev. 2019.

PERLOFF, Marjorie. Violência e precisão: o manifesto como forma de arte. In: _____. **O momento futurista**: avant-gard, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: USP, 1993, p. 151-204.

PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de Saturno**: obras reunidas, volume 3. São Paulo: Globo, 2008.

PIVA, Roberto. **Mala nas mãos & asas pretas**: obras reunidas, volume 2. São Paulo: Globo, 2006.

PIVA, Roberto. **Paranoia**. 3. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2009 [1963].

PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**: obras reunidas, volume 1. São Paulo: Globo, 2005.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2. ed. Tradução Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SOARES, Ricardo. Muito além da nuvem cigana. Dom Total. Disponível em: <<https://domtotal.com/noticia/1210140/2017/11/muito-alem-da-nuvem-cigana/>>. Acesso em 21 fev. 2019.

SUAIDEN, Fernanda. **A ausência da consolatio**: a antielegia em Claudio Willer. 2016. 78 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

UMA outra cidade: São Paulo revisitada por Antônio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro, Roberto Piva, Claudio Willer, Jorge Mautner. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: Malu Oliveira; Lina Murano e Júlia Pacheco Jordão. São Paulo: SP Filmes de São Paulo, 2000. Vídeo digital (57 min), 4:3, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r3izgty1GmM>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. **Ciclone de si**: a leitura e a escrita da poesia de Roberto Piva. 2015. 417 f. Tese (doutorado)– Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270165/1/Beso%28Escritor%29_D.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2019.

WESLEN, Roge. **Ardências**: primeiras paixões & desvarios. São Paulo: Appaloosa, 2017. Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=1jE1ycSKxLU0qyoAUGxUHHCh3Y2Bf4aE>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

WHITMAN, Walt. **Leaves of Grass – Folhas de Relva**. Tradução Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WILLER, Claudio. A cidade, os poetas, a poesia. In: FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe. (Org.). **Antologia poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin, 2000, p. 219-231.

WILLER, Claudio. A criação poética e algumas drogas. In: ALMEIDA, Fabio Ferreira de (Org.). **Ásperos perfumes**. Goiânia: Ricochete, 2015, p. 13-35.

WILLER, Claudio. **A verdadeira história do século 20**. São Paulo: Córrego, 2016.

WILLER, Claudio. **Estranhas experiências e outros poemas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004a.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2010a.

WILLER, Claudio. Introdução. In: GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução Claudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 2010b.

WILLER, Claudio. **Manifestos 1964-2010**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

WILLER, Claudio. O astro negro. In: LAUTRÉAMONT. **Os cantos de Maldoror, Poesias, Cartas**: obra completa. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 13-69.

WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**: obras reunidas, volume 1. São Paulo: Globo, 2005, p. 144-183.

WILLER, Claudio. **Volta**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004b.