



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

KÁTIA MAYRA LOPES BATISTA

ROBERTO PIVA:

POESIA VIVA NA METRÓPOLE E A CONTRACULTURA NO
BRASIL (1960 – 1970)

KÁTIA MAYRA LOPES BATISTA

ROBERTO PIVA:

**POESIA VIVA NA METRÓPOLE E A CONTRACULTURA NO
BRASIL (1960 – 1970)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Culturas, Representações e Religiosidades.

Orientador: Dr. Rogério Ivano.

Londrina
2012

KÁTIA MAYRA LOPES BATISTA

ROBERTO PIVA:

**POESIA VIVA NA METRÓPOLE E A CONTRACULTURA NO BRASIL
(1960-1970)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina.

BANCA EXAMINADORA

Profº Dr. Rogério Ivano
UEL – Londrina - PR

Profº Dr. Silvio Ricardo Demétrio
UEL – Londrina - PR

Profº Dr. César Augusto de Carvalho
UEL – Londrina - PR

Londrina, 01 de novembro de 2012.

AGRADECIMENTOS

Agradeço por estar na Terra, este planeta belo e inspirador, cuja natureza me ajudou em todo esse processo de pesquisa. Pelos caminhos que me levaram a encontrar a poesia de Roberto Piva, na qual pude explorar vários temas que sempre me interessaram. Agradeço por ter nascido numa família mais que maravilhosa, pelo meu irmão, e por ter pais tão dedicados, amorosos e compreensivos, apoiando demasiadamente o meu progresso, sempre; este é um eixo de amor que nunca será desfeito. Agradeço imensamente ao meu orientador, pela receptividade, bondade e é claro, ajuda inestimável no desenvolvimento do corpo do trabalho.

Os companheiros que surgem espontaneamente foram também essenciais. O amor e paciência de meu namorado, os livros e as sugestões dessa alma aberta ao conhecimento e ao Universo, foram ajudas grandiosas. Meus amigos e amigas tão queridos, eles e elas sabem quem o são e o quanto sua companhia na minha casa enquanto morei em Londrina, ou no coração (os que moram longe) me foi e é cara, indispensável. Não encontramos ninguém por acaso, espero que todos esses seres que citei permaneçam por perto. Obrigada ao Insondável pelas leis harmoniosas da Vida.

“Ele acredita que o chão é duro
Que todos os homens estão presos
Que há limites para a poesia
Que não há sorrisos nas crianças
Nem amor nas mulheres
Que só de pão vive o homem
Que não há outro mundo”

(O utopista, Murilo Mendes)

BATISTA, Kátia Mayra Lopes. **Roberto Piva**: poesia viva na metrópole e a contracultura no Brasil (1960-1970). 2012. 93f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, 2012.

RESUMO

Nessa dissertação fizemos um debate bibliográfico cujo foco principal é a poesia de Roberto Piva (1937 – 2010), que viveu sua vida inteira na cidade de São Paulo. Abordamos temáticas recorrentes em sua obra, discutindo as mesmas usando outros autores; são elas: o surrealismo e as iluminações profanas; o xamanismo urbano; o dionisíaco nietzscheano; as andanças do flâneur estudado por Walter Benjamin, dos situacionistas e de Piva pelas grandes cidades; a contracultura no Brasil e nos EUA; *A Geração 60* publicada por Massao Ohno em São Paulo; as origens históricas da Contracultura e finalmente comparamos o misticismo psicodélico ao tradicional.

Palavras-Chave: Roberto Piva. Contracultura. Iluminação.

BATISTA, Kátia Mayra Lopes. **Roberto Piva**: poesia viva na metrópole e a contracultura no Brasil (1960-1970). 2012. 93f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, 2012.

ABSTRACT

In this dissertation we made a debate focused on Roberto Piva's bibliography. The poet always lived (1937-2010) in São Paulo. We studied themes that appear in his literature, discussing them using other authors; the themes are: the surrealism and the profane illuminations; the urban shamanism; the Nietzsche's considerations about Dionysus; the artists' views about the big cities (the flâneur which Walter Benjamin studied, the Situationist International, the *60's Generation* published by Massao Ohno in São Paulo); the historical origins of Counterculture and finally we compare the psychedelic mysticism with the traditional ones.

Keywords: Roberto Piva. Counterculture. Illumination.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 TEMÁTICAS RECORRENTES NA POESIA DE ROBERTO PIVA	13
2.1 BREVE PANORAMA DO SURREALISMO NO BRASIL.....	14
2.2 AS ILUMINAÇÕES PROFANAS SURREALISTAS	17
2.3 PIVA E O XAMANISMO	21
2.4 PIVA E O DIONISIACO NIETZSCHEANO	26
2.5 PERCEPÇÃO ARTÍSTICA NAS METRÓPOLES: DO FLÂNEUR AOS SITUACIONISTAS, PIVA EM SÃO PAULO	32
3 ROBERTO PIVA E A CONTRACULTURA	46
3.1 CONTRACULTURA ESTADUNIDENSE, DESBUNDE BRASILEIRO, GERAÇÃO NOVÍSSIMOS	47
3.2 RAÍZES HISTÓRICAS DO IDEÁRIO CONTRACULTURAL.....	59
3.3 O MISTICISMO PSICODÉLICO E A ILUMINAÇÃO TRADICIONAL	67
4 CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO

Neste estudo realizamos uma observação panorâmica da obra poética de Roberto Piva (1937-2010) e do contexto das décadas de 1960 e 1970 com ênfase especial na contracultura. Discutimos trechos de todos os livros do poeta paulistano nos dois capítulos da dissertação, pois os eixos-temáticos para os quais chamamos atenção em sua literatura são constantes ao longo da mesma: surrealismo, xamanismo, o desregramento dos sentidos dionisíaco, o enfoque da grande cidade como um ambiente inóspito, dentre outros. A maioria dos temas que priorizamos na abordagem sobre Piva podem ser percebidos também dentro da contracultura, daí nossa escolha em discutir este contexto histórico e as novidades que os jovens “desbundados” (nome dado aos hippies brasileiros) trouxeram à experiência social.

Na produção bibliográfica do autor constam oito livros, a saber: *Paranóia* (1963), *Piazzas* (1964), *Abra os olhos e diga ah!* (1975), *Coxas* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981), *Quizumba* (1983), *Ciclones* (1997) e *Estranhos Sinais de Saturno* (2008). Além destes houve uma *Antologia Poética* (1985) e a edição de sua obra completa pela editora Globo em três volumes: *Um estrangeiro na legião* (2005), *Mala na mão e asas pretas* (2006) e *Estranhos Sinais de Saturno* (2008), no qual foi lançado o livro homônimo, último do autor. Além dos livros individuais, ele apareceu em aproximadamente quinze antologias coletivas.

A partir das relações diferenciadas que a figura do flâneur e posteriormente os surrealistas travaram com as grandes cidades, ambos analisados por Walter Benjamin, vários trabalhos acadêmicos têm se dado na direção dos apontamentos do historiador alemão¹, desde o campo da história até o da literatura e o da arquitetura. Como Piva foi bastante influenciado por este viés literário e as caminhadas por São Paulo inspiraram grande parte de sua poesia, dialogamos sobre o assunto tomando como base os escritos de Benjamin ao longo do primeiro capítulo (*Temáticas recorrentes na poesia de Roberto Piva*). Os textos do historiador usados aqui foram *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, *A modernidade e os modernos*, *Passagens* e *Experiência e pobreza*.

¹ Por exemplo, *Autópsia da cidade*, de Daniela Mendes Cidade, Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Daniela%20Mendes.pdf>. Acesso em: 10 de jan. 2011; e ainda: CASTRO, Érica Gonçalves de. O surrealismo como construção de uma experiência histórica. **Rev. Lettres Françaises**, n. 10 (2), p. 117-128, 2009. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/3084>>. Acesso em: 15 de abr. 2010.

Recorremos inúmeras vezes ao *Manifesto do Surrealismo* (escrito por Andre Breton, lançado em 1924), durante todo o primeiro capítulo. Demos um breve panorama da entrada das influências desse movimento no Brasil, que só aconteceu tardiamente, justamente através do grupo de amigos Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e Sérgio Lima (que havia voltado de uma estadia em Paris, onde conviveu com Breton e o restante grupo que havia à época dos primeiros anos da década de 1960). A seguir, abordamos as “iluminações profanas”, que Benjamin enxergou no modo como os surrealistas retratavam as grandes cidades.

Aproveitando este gancho seguimos discutindo as particularidades da iluminação profana na poesia de Piva, que não era estritamente profana como nos surrealistas franceses, pois sua percepção abordava coisas e deuses, materialidade e espiritualidade com a mesma ênfase e naturalidade. Neste sentido, discutimos o xamanismo e o dionisíaco nietzscheano, duas constantes em seus poemas e manifestos, com a ajuda de textos do grande historiador das religiões Mircea Eliade (que fez parte das leituras de Piva): *Dioniso ou o reencontro das beatitudes* e *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. O dionisíaco em Nietzsche foi debatido através de seus livros que tratam da tragédia grega (*O Nascimento da Tragédia* e *A filosofia na época trágica dos gregos*) e de estudos de comentadores a respeito dos mesmos. Citamos ainda que brevemente trechos de duas dissertações de mestrado recentes, que tiveram, assim como a nossa, sua ênfase principal no poeta xamã paulistano: *Roberto Piva: panfletário do caos*, de Bruno Brito e *Deixe a visão chegar: a poética xamânica de Roberto Piva*, de José Juvino da Silva Júnior.

Queremos entender a ótica com que Piva tratava seu tempo histórico; o livro *Paranóia* (1963) foi explorado em vários momentos devido à abundância de referências à cidade de São Paulo e à cultura consumista e moralista da cidade na década de 1960; desde o início da modernidade até os dias de hoje, na literatura têm-se produzido registros do ambiente urbano sob diferentes perspectivas, conforme as especificidades dos autores. É possível notar uma divisão básica: há os que denotam a ambiência da cidade como boa (olhares que percebem e gostam da eficiência e praticidade deste micro- cosmos da sociedade capitalista) e outros que a percebem como má (desde mal organizada a opressora e destruidora da vida natural), que desejariam mudar a organização desses lugares. Roberto Piva deu algumas sugestões no *Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio*: “1- Transformar a praça da Sé em horta coletiva & pública. [...] 3- Saunas para o povo. 4- Construção [...] de mictórios públicos ([...] nossos políticos nunca andam a pé) [...] 9- Banquetes oferecidos à população pela Federação das Indústrias” (PIVA, 2006, p. 144-145).

As percepções otimistas e pessimistas (ou um misto das duas) da cidade podem ser observadas na literatura romântica desde os primórdios da primeira revolução industrial, quando começara um crescimento mais acelerado deste ambiente. Dentre os historiadores, livros como *O campo e a cidade: na história e na literatura* de Raymond Williams (lançado em 1973) ² e *Tudo que é sólido desmancha no ar* (lançado em 1982) de Marshall Berman, são alguns dentre aqueles que enfocam tal discussão. Berman no livro referido citou um trecho de Jean- Jacques Rousseau (1712-1778) retirado da novela *A Nova Heloísa*; o filósofo genebrino preconizou várias tradições modernas que se desenvolveriam no século XIX e XX (como o romantismo e a pedagogia moderna), e foi também um homem angustiado, devido em grande parte à sua aguda sensibilidade às nascentes condições de vida que moldariam as sociedades industriais e posteriormente as tecnológicas; então vejamos o excerto a seguir, no qual fala um jovem que vivia no campo, descrevendo à sua namorada as sensações que teve ao adentrar o ambiente da cidade:

[...] [Há] uma permanente colisão de grupos e conluios [...] Todos se colocam freqüentemente em contradição consigo mesmos, [...] tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo [...] eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos [...]. (ROUSSEAU, apud BERMAN, 1986, p. 15).

A visão histórica presente na literatura que norteia nosso trabalho (na poesia e nas ciências humanas) é basicamente crítica em relação às cidades; não identifica apenas progresso no crescimento das forças produtivas e da economia capitalista em detrimento da vida dos ecossistemas e dos tantos seres humanos também martirizados pela desigualdade social para que se atinjam tais fins. Autores que denunciam a sociedade moderna e contemporânea, normalmente engajados em alguma mudança de bases nessa organização, freqüentemente são taxados de iludidos ou utópicos, pejorativamente. Tal é a opinião da maioria numa sociedade de consciências individuais cada vez mais homogeneizadas.

A ilusão, se a concebemos como um véu que nos tampa a visão, nos deixando em um estado de inabalável convicção, pertence em larga medida à parcela dos contentes com este modelo de sociedade. O ecologista José Lutzenberger bem retratou a ilusão (ou seria o famoso ato de esconder a sujeira debaixo do tapete?) na noção de progresso vigente:

² WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Como índice de progresso calcula-se o “Produto Nacional Bruto”. No cálculo do PNB nada se desconta. [...] Ali não se debita o esgotamento da mina, o desaparecimento dos peixes no rio e nos oceanos, a perda do ar puro, os custos sociais. Mas, a descapitalização da Ecosfera é [...] real [...]. Quando a saúde pública chegar a decair drasticamente em consequência da contaminação ambiental e desestruturação social, o PNB crescerá na mesma proporção que os gastos com remédios, médico, psiquiatra, hospital e funerária. (LUTZENBERGER, 1978, p. 15).

No segundo capítulo desta dissertação, *Roberto Piva e a contracultura*, a prioridade foi discutir a contracultura das décadas de 1960 e 1970 em suas manifestações brasileira (chamada desbunde) e estadunidense; para tal, além da poesia, comentamos experiências de Piva e da turma de escritores da *Geração 60* de São Paulo, já que a contracultura trazia como uma de suas principais marcas uma forte mudança de hábitos, dizia mais respeito a viver do que teorizar, não foi um movimento intelectualista. As vivências de Claudio Willer, Roberto Bicelli, Roberto Piva, Antonio F. de Franceschi e outras personagens da cena cultural de São Paulo (como Décio Bar, Jorge Mautner, Gianfrancesco Guarnieri, Zé Celso, etc.) durante a época da contracultura estão relatadas no livro-reportagem composto de entrevistas *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de Poesia*, de Camila Hungria e Renata D’élia (lançado em 2011), que foi amplamente citado por nós.

Textos que tratam essencialmente do fenômeno contracultural foram também de cabal importância na composição do debate. Informações acerca da contracultura estadunidense (onde o fenômeno começou) tais como suas raízes, a mentalidade do país, os aglomerados jovens em manifestações públicas e etc., foram encontradas essencialmente no livro *Contracultura Através dos tempos*, de Ken Goffman (R.U.Sirius) e Dan Joy. A contracultura, ou “desbunde”, no Brasil, debatemos através de ensaios de autores renomados do país que viveram e participaram dessa mudança de hábitos, tais como Antonio Risério, Maria Rita Kehl, Nicolau Sevcenko e outros. Estes ensaios estão no livro *Anos 70: trajetórias*.

Dentro do lócus contracultural, e sempre relacionando-o à literatura e às práticas de Piva, discutimos as raízes históricas do movimento (situadas em grande medida no surrealismo e nos beats, influências marcantes na obra do poeta). Também discutimos o misticismo em voga na época (em boa medida inserido no clima psicodélico), comparando-o a experiências místicas que o inspiraram, tais como as do yoga indiano. Para tal utilizamos livros que tratam desse caminho de busca pelo autodescobrimento e iluminação (como A

essência do Bhagavad Gita) e ressaltamos semelhanças e diferenças entre essa filosofia de vida e aquela dos jovens hippies.

2 TEMÁTICAS RECORRENTES NA POESIA DE ROBERTO PIVA

Desejamos expor neste primeiro momento de pesquisa discussões sobre temáticas recorrentes na obra de Piva, tais como as influências literárias precedentes – o autor sempre citava outros escritores nos poemas, como os poetas beatniks, surrealistas, Murilo Mendes, e outros tantos que não abordamos aqui, como Dante, Blake, Rimbaud, que foram igualmente importantes –, as formas do sagrado que ele costumava evocar – o deus Dionísio, o xamanismo e o candomblé, de maneira geral, com preponderância dos dois primeiros, que analisaremos neste primeiro capítulo em tópicos separados – e sua relação de percepção com a cidade de São Paulo, comparando-a ao flunar analisado por Walter Benjamin e à *deriva* e *psicogeografia urbana* criadas pelos situacionistas.

Quando analisamos um tempo histórico através de obras de arte em geral, não se trata apenas de conhecer a opinião ou o delírio imaginativo do artista, inserindo-o numa categoria ou grupo estilístico e separando-o da realidade “objetiva”. Consideramos as sensações e angústias vividas pela população de uma época e lugar específicos (campo bastante explorado por poetas) tão importantes para a compreensão de um contexto quanto o são áreas tradicionalmente estudadas como a política e a economia. Na abordagem de Herbert Marcuse acerca da arte, ele destaca a possibilidade na estética de “ver além” do que está abordado nos discursos oficiais de uma época:

A arte pode ser *revolucionária* em muitos sentidos. Num sentido restrito [...] se apresenta uma mudança radical no estilo e na técnica [...] antecipando ou refletindo mudanças substanciais na sociedade em geral. Assim o expressionismo e o surrealismo anteciparam a destrutividade do capitalismo monopolista e a emergência de novas metas para uma mudança radical. [...] Para além disto, uma obra de arte pode denominar-se *revolucionária* se, em virtude da configuração estética, apresentar a ausência de liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso no destino exemplar do indivíduo, romper a realidade mistificada (e reificada) e dar a ver o horizonte de uma transformação (libertação). (MARCUSE, 1999, p. 12-13).

No *Posfácio de 20 poemas com brócoli*, Piva lembra Rimbaud: "O poeta faz-se vidente mediante um longo, imenso e sistemático desregramento de todos os sentidos". E depois acrescenta: “[...] O poeta, é Rimbaud ainda quem fala, definirá a quantidade de desconhecido que na sua época desperta na alma universal” (PIVA, 2006, p. 116). E por que o desconhecido? Talvez pelo fato de que os poetas (e artistas em geral) não se prendem a um ramo de assuntos como acontece nos discursos científicos, políticos, senso-comum e utilitaristas, presos em regras e utilidades específicas. A arte, envolvida com o ato da criação,

que obviamente deve ser diferente da cópia, geralmente expressa um novo olhar sobre a sociedade.

A vontade de libertação observada pelos estudiosos em obras de arte talvez tenha relação com os próprios mecanismos da sublimação sob os quais uma obra é criada. Segundo o psicólogo russo Vigotski, o sistema nervoso recebe mais excitações do que o número delas que teríamos possibilidade e tempo de materializar em nossa rotina; assim a arte libera o que ainda não havia sido exteriorizado:

O que acontece é que sempre existe no ser humano a superioridade das possibilidades sobre a vida, de resquícios de comportamento não-realizado [...] e eles sempre têm de encontrar uma saída adequada, costumam entrar em conflito com a psique humana e, no terreno desse comportamento não-realizado, geralmente emergem formas anormais de conduta, neuroses e psicoses. [...] Para o que não se realizou na vida existem apenas duas saídas: a sublimação ou a neurose. [...]. Assim, resulta compreensível o significado extraordinariamente importante da educação estética para a criação de hábitos permanentes de sublimação do inconsciente. (VIGOTSKI, 2003, p. 232).

2.1 BREVE PANORAMA DO SURREALISMO NO BRASIL

A entrada do estilo surrealista na literatura brasileira foi bastante fria, quase nula; diferentemente do acolhimento dado ao futurismo e ao dadaísmo na “antropofagia cultural” modernista, posteriormente à novidade de seus inícios em meados da década de 1920 em Paris, a influência surrealista nos literatos brasileiros continuou quase calada; exceção para Murilo Mendes e Jorge de Lima, admirados por Piva.

No início do modernismo brasileiro, nas segunda e terceira décadas do século XX, o que influenciou majoritariamente a não adesão de influências surrealistas concerne ao seu componente ideológico; em outros termos, as aspirações revolucionárias destes eram bastante diferentes àquelas progressistas e nacionalistas presentes no modernismo, que tentava criar obras que transmitissem uma identidade nacional, já que há pouco tempo o Brasil havia se tornado uma república. Para construir a identidade de um povo, um movimento que atacava os valores patrióticos (iam contra a trilogia *pai, pátria, patrão*), como o surrealismo, não lhes caíria bem. Obviamente, o futurismo foi uma boa influência aos modernistas, com sua ode à modernização e industrialização; enquanto isso, os surrealistas observavam a dinâmica do antiquado, e colaboraram, por exemplo, com um periódico anarquista, *Le libertaire*.³ Segundo Benjamin:

³ Ver *Bilhetes Surrealistas ao Le Libertaire - O que pensam, o que querem os Surrealistas*. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/bilhetesurreal.htm>>. Acesso em: 15 de dez. de 2010.

[O surrealismo] foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. (BENJAMIN, 1994, p. 25).

Conforme Érica Gonçalves de Castro, no artigo O surrealismo como construção de uma experiência histórica:

O apego ao “antiquado” reverte a lógica marxista do capital: o valor de troca é substituído pelo de uso – no caso dos surrealistas, de uso crítico. A percepção do processo de decadência de certos objetos funcionaria como uma espécie de atestado das transformações definitivas que seriam operadas pelo capitalismo. (CASTRO, 2009, p.119).

A falta de recepção do surrealismo no Brasil só mudaria consideravelmente no panorama literário do país com a junção dos poetas Piva, Claudio Willer, Antonio Franceschi, Roberto Bicelli e Sérgio de Lima na década de sessenta, em São Paulo. Quando estes jovens se juntaram para discutir o surrealismo e ler seus próprios escritos, essa novidade estilística na literatura brasileira contrastou com o estilo poético que estava sob os holofotes da crítica literária, o concretismo: “Essa facção surrealista era contra o raciocínio lógico, além disso, eram partidários do desvario. Eram contra o abaixo assinado da arte concreta, e toda cientificidade estrutural russa” (MIZAEL, 2011). Acerca do grupo que haviam formado, Willer (2003, p. 6) esclarece em entrevista a Roberto Piva:

Na verdade, nós éramos um grupo surrealista desde quando nos conhecemos. O Piva já conhecia bem, o Piva colecionava o surrealismo, a revista *La Brèche*, por exemplo. Poesia surrealista foi uma coisa seminal e formadora para todos nós. Agora, em 63, o Sérgio Lima veio de Paris, havia feito estágio de um ou dois anos na Cinemateca Francesa e participou pessoalmente, diretamente, do movimento surrealista. Conheceu André Breton, subscreveu manifestos surrealistas, correspondeu-se com Breton e teve contato com ele até sua morte em 66. Então, houve um período em que nós nos reuníamos em grupo, regularmente, uma ou duas vezes por semana, em um bar, no estilo surrealista. Isso, essa fase sistemática de grupo, durou até 64.

Ambos os estilos, o surrealismo como o concretismo, continuaram a manifestar suas influências na literatura do país. Buscando traçar uma análise estilística que dê conta de abarcar os poetas contemporâneos no Brasil, Pietroforte os divide em duas categorias bastante ilustrativas: *lingüistas* e *pregadores*. O trecho deste artigo que mencionaremos a seguir é antecedido no texto por um poema de Arnaldo Antunes, *Isto*

(1997), e outro de Piva, *Os anjos de Sodoma* (1963) para ilustrar as diferenças das duas tendências.

Ao poeta que escolhe afirmar a descontinuidade, decompondo a palavra e segmentando o discurso de acordo com a fonologia, a morfologia, o léxico e a sintaxe de determinado sistema verbal, propomos chamar poeta lingüista; já ao poeta que escolhe o procedimento contrário, afirmando a continuidade da palavra e do discurso, com versos livres e figurativização difusa, propomos chamar poeta pregador. [...] O poeta pregador utiliza outro recurso discursivo. Longe de decompor a palavra, ele insiste, de preferência, na fixação de uma frase, mas pode ainda fixar-se em palavras ou traços fonológicos formadores de aliterações ou assonâncias. No exemplo do poema de Roberto Piva, a frase “eu vi os anjos de Sodoma” funciona como tema, a partir do qual as estrofes são complementos e variações. A fixação não é apenas temática. No caso de Piva, há uma elaboração sofisticada, em termos entoativos, que permite a fruição do texto, longe das paradas obrigatórias, próprias de poetas como E. E. Cummings ou Augusto de Campos. (PIETROFORTE, 2006, p. 5-6)

Sobre o grupo surrealista reunido em São Paulo desde inícios da década de sessenta: “Esses poetas declaram-se abertamente uma ‘geração surrealista’ legítima no Brasil, tendo início com a publicação de *Paranóia* de Roberto Piva, *Amore* de Sérgio Lima, e *Anotações para um Apocalipse* de Claudio Willer” (BRITO, 2009, p. 69-70). Aos *poetas pregadores*, categoria em que podemos englobar estes poetas publicados por Massao Ohno, a literatura não era separada da experiência: não haveria poesia transgressora sem vida transgressora, e emprestavam um tom profético a seus escritos e performances, criticando e prevendo o fim do sistema capitalista por si mesmo. Em resenha ao documentário *Uma outra cidade* (2000), de Ugo Giorgetti, que trata justamente da visão destes surrealistas de São Paulo sobre a cidade, fala Mizael (2011):

Eram, sobretudo, exímios performances e declamadores. Atuavam nos lugares pouco convencionais, como os cemitérios. Principalmente, no da Consolação. Figuravam exímios ladrões de livros, de acordo com Fernando de Franceschi, eram especialistas em furtos. Alguns montaram bibliotecas, somente com livros roubados. Além de curadores de versos, estupradores de verbos, eram colegas de traficantes, macumbeiros, e prostitutas. Atuaram no auge da moral dos bons costumes, de uma cidade, que apesar de “futurística”, ainda respirava “pudor”, segundo Willer.

Nota-se aqui em meados do século XX uma derivação das vanguardas do começo do século, ao menos no que concerne a anseios diferentes: alguns (concretistas) buscaram sintonizar-se com seu tempo e com as linguagens contemporâneas, a exemplo do poema visual muitas vezes exposto na forma de outdoors (a que poderíamos fazer alusão ao futurismo e ao modernismo brasileiro por este influenciado) e à busca da sobriedade na linguagem racionalista; outros (poetas pregadores no Brasil, os beats norte americanos), como

os surrealistas, buscaram a fonte da criação no êxtase e na imaginação, ofuscados na cidade contemporânea onde dominam linguagens consumistas no entretenimento e até mesmo no terreno dos desejos e sensações. Roberto Piva e os outros *novíssimos*, como Jack Kerouac e os beats americanos, além de Antonin Artaud e outros surrealistas, procuraram aproximar-se da natureza, das forças atreladas ao inconsciente, imaginação e instinto, forças cada vez mais ofuscadas com a modernização.

Muito têm se falado sobre *Paranóia*, o livro que marcou o ingresso de Roberto Piva na literatura, lançado pela Editora Massao Ohno em 1963. Não que os outros livros sejam menos interessantes, mas neste Piva mencionou em toda parte imagens e cenas dinâmicas da cidade de São Paulo. O autor foi um incansável denunciador do caos urbano ligando a esta crítica um caráter revolucionário-profético, que previa a avalanche do sistema social. Este caráter profético, segundo Marcuse, Benjamin observou em Poe, Baudelaire, Proust e Valéry: “Elas [as obras] exprimem uma ‘consciência de crise’ [...]: um prazer na decadência, na destruição, na beleza do mal; uma exaltação do associal, do anômico – a rebelião secreta da burguesia contra a sua própria classe” (MARCUSE, 1999, p. 29). A *Piedade*, um poema de *Paranóia*, traz esta consciência de crise e a exaltação de posturas malquistas pela sociedade moralista:

[...] os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida/ as senhoras católicas são piedosas/ os comunistas são piedosos/ os comerciantes são piedosos/ só eu não sou piedoso/ se eu fosse piedoso [...] / iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos pederastas ou barbudos/ eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho todas as virtudes. (PIVA, 2005, p. 41).

2.2 AS ILUMINAÇÕES PROFANAS SURREALISTAS

Entre as diferenças que Piva apresenta dos primeiros surrealistas aglomerados em Paris em meados da década de 1920, está uma de não ater-se apenas à realidade profana na confecção de seus poemas e manifestos. Começamos pelos primeiros surrealistas: para Benjamin (1994) existiam “iluminações profanas”, um tipo de epifania nos textos deles, que derivariam do descobrimento das energias ocultas do óbvio (que passam despercebidas em nossa ótica usual quando observamos a rotina). Estas energias ocultas estão no mundo de coisas que existe na grande cidade – o autor cita os romances *Nadja*, de André Breton e *Paysan de Paris* de Aragon –. O objeto em que Benjamin mais estava interessado no surrealismo era a cidade. "No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus

objetos, a própria cidade de Paris. [...] E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade" (Ibidem, p. 26).

Segundo Érica Gonçalves de Castro, por Benjamin ser um pensador formado no materialismo histórico e “engajado na fundação de uma nova forma de historiografia que desmistificasse o passado e interferisse no presente” (CASTRO, 2009, p.117), ele viu na relação dos surrealistas com a materialidade da cidade uma revolução no modo de olhar o passado (que já previa a mobilidade enorme da dinâmica de consumo capitalista, a troca rápida dos objetos de uso público e consumo particular), especialmente nas observações daqueles lugares e objetos que já começavam a tornar-se antiquados, decadentes:

Os surrealistas transgrediram o tempo histórico na medida em que perceberam que o passado ainda está presente e que o presente está repleto de indícios da história como um todo. Ora, é essa percepção temporal que Benjamin, nas teses *Sobre o Conceito de História*, classifica de *Jetztzeit* –o tempo pleno de “agoras” (Ibidem, p. 126).

A observação surrealista deveria estar associada a um estado de espírito antidualista. Apesar do uso das palavras “estado de espírito”, que segundo Cláudio Willer trouxe dúvidas quanto ao materialismo de Breton, não devemos ir além da interpretação que o mesmo deu a ele: “Mas as circunstâncias em que foi escrita a passagem do *Segundo Manifesto* não permitem dúvidas de que, para Breton, o *espírito* está em nós: a superação das antinomias ocorrerá na história, na temporalidade, e não em outro plano.” (WILLER, 2007, p. 325). O antidualismo se aplica através da quebra de oposições vigentes no modo racionalista de ver a realidade (bom e ruim, alto e baixo, sublime e grotesco, sonho e realidade, etc.), no qual o inconsciente é descartado da experiência “real”. Na criação artística a influência do inconsciente fica mais evidente, porém os surrealistas desejavam revolucionar os costumes, trazendo a experiência antidualista a outros âmbitos além da arte.

Benjamin se interessava essencialmente pelo caráter profano da iluminação surrealista: “Ela [a superação da iluminação religiosa] se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas” (BENJAMIN, 1994, p. 23). Sendo que devido aos grandes riscos da propedêutica da religião: “Nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa iluminação profana [...]” (Ibidem). Referiu-se apenas a conceder uma licença quando estes autores enveredavam-se no espiritualismo:

Mas aparece também [...] uma vidente [...]. Podemos conceder ao surrealismo, que em seus caminhos aventureiros percorre tetos, pára-raios, goteiras, [...] – para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis –, também o direito de entrar no quarto dos fundos do espiritismo. [...] não nos agrada saber que ele bate às suas portas para interrogar o futuro. (Ibidem, p. 23-24).

Acerca da visão surrealista do espírito, do fantástico, diferenciando-se em Breton da visão religiosa, Willer esclarece em sua tese:

Em Artaud, Deus é um ente presente, demiurgo a ser combatido; em Breton, está fora: [...] [citando Breton acerca da intuição poética] *Somente ela nos fornece o fio que nos reconduz ao caminho da Gnose, enquanto conhecimento da Realidade suprassensível, invisivelmente visível num eterno mistério.* [...] Mas o lugar dessa realidade supra-sensível é o mundo, e não o céu. É revelada por nós mesmos, e não por Set, Hermes-Toth ou Cristo. Mais que monista, o surrealismo é anti-dualista. Seu imanentismo foi declarado em passagens como esta nota de rodapé do primeiro *Manifesto do Surrealismo: O que é admirável no fantástico é que não há fantástico: só há real.* A busca da unidade é seu fundamento, declarado no *Segundo Manifesto do Surrealismo* ao denunciar as velhas antinomias destinadas hipocritamente a prevenir toda agitação insólita por parte do homem e afirmar que: *Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, cessem de ser percebidos como contraditórios.* (WILLER; BRETON, apud WILLER, 2007, p. 325).

No caso de Piva, seria mais adequado pensar em iluminações pagãs, pois o autor não fez caso de negar a dimensão sagrada, mas antes a afirmou e com ela lidou em seus textos o tempo inteiro – esteve ligada, em seu caso, a uma sacralização da natureza e dos instintos, renegados sob a égide da racionalidade científica –. Sua crítica ecológica ao capitalismo associa-se a um recorrente mencionar de Dioniso, de orixás e de técnicas e vivências xamânicas. A libertação sexual das amarras de nossa civilização (seus poemas trazem o amor homossexual de maneira apologética), também se ligava às simbologias do sagrado que o autor mencionava, como as bacantes dionisíacas.

Para Benjamin, o amor é parte da iluminação profana: concedia suas dádivas decorrentes da união com uma parceira mística, e este caráter prevalecia ao sensualista. Na maioria dos poemas de Piva o sensualismo está presente, conduzindo a outro tipo de êxtase: “[...] suas coxas se retesam/ & você chora um pouco/ venha, lamba minha mão & se prepare para um milhão/ de comas loucas loucas” (PIVA, 2006, p. 38). Porém encontramos também trechos de elevada sublimação quando o poeta retrata a união mística: “há 50 mil anos/ atrás/ o primeiro xamã/ olhou a fogueira/ dos seus olhos/ sob a luz/ vulcânica do/ crepúsculo/ cantou um poema/ primaveril/ com a garganta azul/ da alma/ & no seu tambor/ de peles & folhas/ inventou o ritmo/ de nossos corações” (Ibidem, 2008a, p. 59).

Algumas temáticas como o diálogo com o sagrado e a recorrente indicação de um novo tipo de vida de acordo com a necessidade do homem de se aproximar da natureza, podem ser vistas num dos textos que integra a série *Sindicato da Natureza (crônicas)*, lançada em 1989 na revista *Chiclete com Banana*:

De fato, a visão do mundo judaico-cristã, com seu Deus situado fora do Tempo & do Espaço [...], representa a concepção mais antiecológica de que temos notícia. [...] Com o advento do Cristianismo, ocorreu a dessacralização do mundo, que para os pagãos era povoado de deuses. [...] Amnésico & anestesiado pela civilização urbana industrial, robotizado em seus sentimentos, limitado em sua visão pelos edifícios & muros das cidades o homem moderno não sente mais a alegria cósmica & pagã de participar de um nascer do sol de um crepúsculo [...]. (PIVA, 2008a, p. 181).

Piva escreveu o poema a seguir todo em letras maiúsculas; limitamo-nos aqui a reproduzir seu conteúdo: “Prisioneiros,/ degredados,/ sodomitas,/ heréticos,/ piratas,/ este país nasceu da anarquia./ [...] Entregamos/ nossa/ liberdade/ nas mãos/ eunucas da/ Igreja Católica/ dos acadêmicos/ & dos/ esquerdistas/ de pau pequeno”. E mais adiante, no mesmo grupo de textos, “[...] os poetas deixaram de ser bruxos/pra serem broxas./fantasmas-eunucos deste teatro/de Sombras que é a/ sociedade Industrial,/bibelôs de consumo devidamente/ etiquetados & vacinados/ contra Raiva. [...]” (Ibidem, 180-183).

O ataque à religião cristã, principalmente ao catolicismo dominante na cultura ocidental, é elemento presente nas iluminações profanas observadas por Benjamin. Em Piva, como em Artaud, há o vislumbre de outras espiritualidades combatentes a este modelo, conforme citaremos a seguir. Após as leituras observamos que na crítica às religiões cristãs, suas práticas são confundidas com os princípios professados pelo próprio Cristo (confusão feita dentro das religiões também, a fim de legitimar seus dogmas), quando as duas coisas são muitas vezes radicalmente diferentes. Então da crítica às práticas históricas cristãs, por vezes Piva partiu à crítica deste personagem. Disse ele (2006, p. 127) num poema em rara expressão (talvez) de simpatia, “queria ser Cristo mas na nossa”.

Uma diferença bastante evidente é que Jesus pregou o desapego às posses materiais e à ostentação que os considerados “bem sucedidos” da Terra fazem; ora, não falta ostentação no ouro que adorna algumas igrejas católicas, nem apego aos bens materiais na ênfase ao lucro como recompensa divina que algumas igrejas protestantes (não só elas) pregam no presente. O tratamento às “pessoas de má vida” (prostitutas, homossexuais, etc.) também não foi diferenciado pelo Cristo (antes, procurou estar com essas pessoas) com relação aos homens aparentemente “bons”. As instituições religiosas repetem a lógica do sistema. Se a religião católica e posteriormente as protestantes sempre estiveram ligadas ao

poder, dizendo professar uma doutrina ensinada por Jesus, esta religiosidade dominante apenas é consonante em seu caráter contraditório (entre a ação e as escrituras que tomam por base) ao funcionamento das outras instituições da sociedade ocidental nas quais os valores democráticos e igualitários contidos na Constituição nunca estiveram em concordância com a prática social da desigualdade e concentração de poder.

Artaud, em “Carta aos Reitores das Universidades Européias” e “Carta ao Papa”, atribui a tais sujeitos parte da culpa pelo parco desenvolvimento do Espírito (sempre em letras maiúsculas) em nossa sociedade; e na “Carta ao Dalai-Lama”, pede orientação à liberdade do Espírito enclausurado na sociedade ocidental. Vejamos a “Carta aos Reitores”:

[...] Os Srs. fabricam engenheiros, magistrados, médicos aos quais escapam os verdadeiros mistérios do corpo, as leis cósmicas do ser, falsos sábios, cegos para o além-terra, filósofos com a pretensão de reconstituir o Espírito. O menor ato de criação espontânea é um mundo mais complexo e revelador que qualquer metafísica. (ARTAUD, 1986, p. 28).

Na “Carta ao Dalai-Lama”, Artaud o chama de “Grande Lama”, em atitude respeitadora bem diferente àquela reservada ao Papa, que chama de cachorro. Piva ataca a religião católica e torce pela volta de outras experiências do sagrado, *orgias rituais*, bacantes dionisíacas, ligadas ao desregramento dos sentidos. Veremos agora sua relação com o xamanismo e o dionisíaco.

2.3 PIVA E O XAMANISMO

Em fins de fevereiro de 2008, Roberto Piva concedeu uma entrevista à Globo Livros por ocasião do lançamento do terceiro e último volume de suas obras reunidas, *Estranhos Sinais de Saturno*, pela Editora Globo. Este livro abarcou sua produção desde os anos 80 até pouco tempo antes da edição, em 2008. Neste período toda a produção de Piva poderia ser enquadrada no viés contemporâneo da “etnopoesia” ou “poesia xamânica”. Em todo o século XX, ainda que de modo mais intenso a partir da segunda metade, os ritos xamânicos contaram com grande popularização nas cidades, e vieram marcados por variados sincretismos com o candomblé e a umbanda, com diversas terapias holísticas curativas, filosofias como o budismo e etc. Mais adiante no texto trataremos do fenômeno da popularização da experiência mística vivida nesta época e de autores dentre as influências de Piva que como ele, praticaram tais *iniciações*. Vejamos agora brevemente alguns traços de sua trajetória xamânica.

Na entrevista citada há pouco, quando indagado sobre seu primeiro contato com o xamanismo, Piva conta que foi aos doze anos na fazenda do pai, com um empregado descendente de índios e negros; o homem ascendia uma fogueira e lhes perguntava o que viam no fogo, e conforme Piva (2008b) “formava figuras espantosas”. Um dos animais que sempre aparecem em seus poemas é o gavião, que ele afirma ser um dos seus animais xamânicos; e quanto à significação deste: “O gavião é a visão penetrante, é a perseguição extra- sensorial, toda visão de rapina em relação ao herbívoro” (Ibidem, p. 3). Difícil seria não reparar na espantosa quantidade de imagens que este xamã urbano nos traz pela visão de rapina de São Paulo.

Em *Poema de ninar para mim e Bruegel*, como preâmbulo Piva usa uma frase bastante ilustrativa de um de seus poetas favoritos, Murilo Mendes: “Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante”. Talvez devido a essa condição desamparada daquele que percorre tais caminhos, Piva termine o poema dizendo-se escravo de tais percepções:

[...] As leguminosas lamentavam-se chocando- se contra o vento/ drogas davam movimento demais aos olhos/ Saltimbancos de Picasso conhecendo-se numa viela maldita [...] o vento sul sopra contra a solidão das janelas e as/ gaiolas de carne crua/ Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo/ e como um escravo vou medindo a vacilante música das flâmulas”. (PIVA, 2005, p. 44-45).

Na entrevista de Piva que comentávamos, ele esclarece a variedade dessas práticas na cidade: “[...] Há xamanismo e xamanismo. [...] é uma religião de poesia, não de teologia. Têm vários, há um grupo famoso, [...] Pagéia, se autodenominam Xamãs Urbanos, que é um grupo de junguianos que estudam e praticam o xamanismo” (PIVA, 2008b, p. 6). O autor afirma ter participado e ter sido o criador da ideia da Pagéia. A popularização do xamanismo (termo universalmente adotado; o específico no Brasil é pajelança) entre as camadas urbanas ocorreu com grande intensidade a partir da metade do século XX e continua até hoje, neste início da segunda década do século XXI. Porém, como afirmam estudos que comparam tais práticas às originárias (nas tribos indígenas), entre os dois fenômenos existem tantas diferenças que devem ser vistos enquanto coisas distintas. Segundo José Magnani em *Xamãs na cidade* (2005, p. 226):

[...] o xamanismo urbano tem como principal referência e inspiração as práticas xamânicas das sociedades indígenas e vai buscar sua fundamentação não apenas nas cosmologias desses povos como também na mitologia clássica e em obras acadêmicas ou de divulgação sobre esses temas. Não se trata, contudo, de uma suposta transposição modernizada de tais práticas para o ambiente cosmopolita das grandes cidades: o xamanismo urbano é um sistema em cuja elaboração entram outros elementos constitutivos, é uma nova proposta que persegue seus próprios objetivos e tem como base de sustentação outros pressupostos.

No estudo de Magnani, como no de Langdon que veremos em seguida, a popularização de ritos xamânicos é relacionada com o movimento da contracultura, juntamente com a popularização dos alucinógenos nos Estados Unidos e com a conseqüente busca por estados não ordinários de consciência. Obviamente muita gente esteve interessada antes de qualquer coisa em se divertir, simplesmente curtir uma onda mental prazerosa, pois o LSD e os cogumelos aumentam a sensibilidade visual e sonora e proporcionam euforia também. Mas os escritores que desejavam adentrar-se no uso de alucinógenos, quando o fizeram, realmente tentaram relatar o que viria destes estados não ordinários de consciência, sendo então um uso com objetivos que iam além da curtição.

Conforme escreveu Bruno Brito na dissertação *Roberto Piva, panfletário do caos*, no capítulo *Timothy Leary e a revolução psicodélica*, o autor beat William Burroughs foi à Amazônia em 1953 em busca das sessões de yage (também conhecido como ayahuasca), e desta experiência saiu um livro com a correspondência entre ele e Allen Ginsberg, *Cartas do Yage*. A bebida é “um composto de propriedades curativas diretamente relacionadas ao xamanismo” (BRITO, 2009, p. 64-65), e a sessão de beberagem era vista na época como um tipo de consulta psiquiátrica.

Artaud, um dos expoentes do início do grupo surrealista francês, foi ao México em 1936 em busca do rito do cacto peiote, administrado pelos índios Tarumaras. Assim diz a análise de Cláudio Willer (1986, p. 95-96) sobre os textos em que o autor relatou a experiência: “[...] Vemos novamente um exemplo da semiologia de Artaud: agora não são mais os produtos da cultura que formam um discurso, mas sim a própria natureza. Montanhas, pedras, abismos, tudo é linguagem e tem sentido”.

No cerne das preocupações dos xamãs-urbanos está o aprendizado através do êxtase (como nas comunidades indígenas), a tentativa de aproximar-se da natureza da qual a sociabilidade urbana nos separa e o autoconhecimento conjugado à autocura. Estas são buscas presentes em muitas outras terapias e/ou religiões utilizadas conjuntamente com as práticas xamânicas dentro do xamanismo urbano. Se nas tribos indígenas existe um indivíduo que potencializa em si essas possibilidades curativas e psíquicas a serviço do resto da

comunidade, nas cidades a novidade foi que qualquer um poderia experimentar, iniciando-se em tradições místicas, marcadas agora por sincretismos sem receios:

Hoje, em consequência de movimentos sociais como os “beatniks” dos anos cinquenta (Huxley, 1954), passando pelas religiões orientais e pela parapsicologia, o xamanismo se beneficia de um novo status, tanto no mundo acadêmico quanto fora dele. Os “hippies” seguiram aos “beatniks”, com seu sacerdote-guia Timothy Leary, e o uso dos tóxicos começou a se espalhar pela classe média [...] também do Brasil. Os livros de Carlos Castañeda [...] traduzidos em vários idiomas [...]. A descoberta das diferentes capacidades entre os lados direito e esquerdo do cérebro tornou-se um tópico bastante discutido, colocando o pensamento intuitivo em oposição ao pensamento lógico, como uma maneira legítima de conhecer e experienciar o mundo (Orenstein, 1972). Livros populares e cursos sobre o estado de consciência xamânica (Harner, 1989, p.26) estão na moda, e há um movimento de “neo-xamanismo” dentro de alguns círculos terapêuticos. [...] No Brasil, encontram-se elementos do xamanismo nos cultos do Santo Daime e União Do Vegetal [...]. (LANGDON, 1996, p. 9-10).

Na poesia de Piva esta mistura de misticismos é evidente e trata-se de uma problemática onde suas escolhas no sagrado ligam-se aos temas de sua realidade profana: “Eu sou a viagem de ácido/ nos barcos da noite/ Eu sou o garoto que se masturba/ na montanha/ Eu sou tecno pagão/ Eu sou Reich, Ferenczi & Jung/ [...] Eu sou o espaço cibernético/ (...) a floresta virgem/ das garotas convulsivas/ [...] Casa Grande & Senzala” (PIVA, 2008a, p. 74). Neste trecho vemos psicanalistas de sua preferência (Reich foi cultuado à época da contracultura, pela forma libertária de tratar a sexualidade), garotas convulsivas que aludem às bacantes dionisíacas (veremos descrição das bacantes no item dedicado ao assunto) e Gilberto Freire, sociólogo bastante lido e abordado por Piva em classe no período (década de 1970) em que deu aulas de história e sociologia no ensino público.

A questão do sincretismo religioso dentro da poesia do autor está relacionada aos arquétipos, conceito trabalhado por Carl Jung que vem influenciando os mais diversos campos de conhecimento. Conforme disse o autor acerca do xamanismo enquanto fenômeno manifesto em todo o globo: “É uma mistura, vem dos cultos de Mitra da Roma antiga, [...] dos indígenas, [...] dos peles vermelhas americanos, de uma parte do candomblé... [...] Eliade vê manifestações idênticas nos mais distantes lugares do planeta, onde ele assinala imagens do inconsciente coletivo” (PIVA, 2008b, p. 5).

Vejamos o que diz o poeta sobre a poesia xamânica: “[...] Walter Benjamin que disse que a poesia é uma historiografia inconsciente. Está tudo interligado, os arquétipos que são imagens primordiais da humanidade. [...] estão todos interligados e fazem parte de uma sabedoria cósmica, uma sabedoria xamânica” (Ibidem, p. 4). Segundo Mircea Eliade em *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (1998, p. 7): “a própria dialética do sagrado

tende a repetir indefinidamente uma série de arquétipos, de modo que uma hierofania realizada em determinado ‘momento histórico’ abarca, em termos de estrutura, uma [...] mil anos mais antiga ou mais recente”. Sobre os arquétipos não poderíamos deixar de mencionar Jung, responsável pela popularização e inúmeras pesquisas acerca de sua natureza:

Os conteúdos do inconsciente coletivo [...], são chamados *arquétipos*.[...] O conceito de "archetypus" só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente.[...] Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. [...] O assunto se complica, porém, se tentarmos fundamentá-lo *psicologicamente*. Até hoje os estudiosos da mitologia contentavam-se em recorrer a idéias solares, lunares, meteorológicas, vegetais, etc. O fato de que os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias. (JUNG, 2002, p. 17).

Portanto, Jung aclara que devemos distinguir arquétipos de ideias arquetípicas, em nota de rodapé na mesma página que citamos. A motivação que antecede as formas de representação em âmbitos do sagrado (coletivas) ou dos sonhos e visões (individual), é de origem muito antiga na alma humana, tanto é que, como elucidou Mircea Eliade, é comum se reviver uma série de arquétipos no âmbito do sagrado. Serão então as manifestações arquetípicas que responderão não somente ao arquétipo, sua motivação anímica, mas à cultura em que se dão na história.

Desta forma, quando Piva situa a idéia que leu em Benjamin sobre a poesia ser uma historiografia inconsciente onde o poeta estava em contato com uma sabedoria cósmica de arquétipos primordiais, podemos interpretar que ele chega aos arquétipos do inconsciente coletivo e os absorve de maneira pessoal e social, situado que está em sua cultura. Na dissertação de José Juvino da Silva Júnior, intitulada *Deixe a visão chegar: a poética xamânica de Roberto Piva* (2011), o autor privilegia os dois últimos livros de Piva (*Ciclones e Estranhos Sinais de Saturno*) que melhor se enquadram no gênero da poesia xamânica. Constam discussões muito interessantes em seu trabalho; vejamos então parte de uma delas, acerca do diálogo que Piva mantinha com figuras mitológicas (como Dioniso, Exu, Buda, Shiva, etc.) e com “referências diversas colhidas na plataforma mítica xamânica” (SILVA JÚNIOR, 2011, p. 24).

José Juvino voltou-se à “questão da presença e possibilidade de comunicação do mito e o sujeito do mundo contemporâneo” (Ibidem). O autor aclara que o mito está presente de maneira efetiva: “a prática xamânica da linguagem poética entende o mito como participante (e constituinte) do jogo de percepções sobre o que venha a ser

considerado como real, vivo, sagrado” (Ibidem). A concepção de tempo que emerge está além do padrão da visão racionalista, “A linguagem visionária do mito (na criação e na recitação do poema) possibilita a transcendência da condição ‘aqui/agora’ da vivência social dos indivíduos em nome de reverberações de uma noite primordial, coletiva, indiferenciada” (Ibidem, p.27). Finalizando o autor cita Mircea Eliade em *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*: “[...] ao ‘viver’ os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável”. (ELIADE, 2002, p. 21, apud SILVA JUNIOR, 2011, p. 27).

Bruno Brito em sua dissertação sobre Piva faz uso da divisão da produção do poeta conforme os três blocos (que foram editados nos três volumes de suas obras reunidas) comparando-as aos próprios caminhos do xamã:

Em *Paranóia*, a aventura angustiante de vivenciar o espaço urbano, pode ser comparado ao sonho iniciático do escolhido [...]. Para realizar a cura, segundo Mircea Eliade, o xamã deve ele próprio adoecer. Para curar a paranóia ele deve ser um paranóico também. [...] A sua “segunda fase” pontuada pelo erotismo carregado, compõe uma demonstração ritualística [...] o êxtase [...] que passa pelo corpo. [...] E finalmente, em *Ciclones* é apresentado um Piva [...] grande Xamã-Poeta, finalmente residindo no coração da natureza e bem distante do inferno da metrópole-necrópole.” (BRITO, 2009, p. 80-81).

Citamos agora o poema *Jurema Preta*, retirado do último de seus livros, *Estranhos Sinais de Saturno* a fim de finalizar este debate que girou em torno exclusivamente da relação de Roberto Piva com o xamanismo: “Sou aluno/ das árvores/ alma elétrica/ nas veredas mais secretas/ Catimbó sonâmbulo/ & seus palácios/ meu crânio virando brasas/ desfolhando meu coração/ mananciais transfigurados/ na/ memória” (PIVA, 2008a, p. 166). Ele menciona o Catimbó, um culto praticado principalmente no nordeste brasileiro, que data da época do Brasil colônia e mescla elementos de pajelança, candomblé e magia europeia. Faz parte deste culto a ingestão de uma bebida com propriedades alucinógenas, feita à base da semente de jurema.

2.4 PIVA E O DIONISÍACO NIETZSCHIANO

Piva era leitor de Nietzsche e citava correntemente o deus Dioniso, como nessa passagem: “Pra começar a falar em Ecologia, precisamos iniciar a gira invocando Dioniso, que traz a renovação da primavera & da vegetação” (PIVA, 2008a, p. 178). A análise

da tragédia grega em Nietzsche retratou a falta gradual do elemento dionisíaco, ofuscado pelo domínio do elemento apolíneo desde Sócrates na Grécia Antiga. Segundo Nietzsche, isso aconteceu com o advento da maneira racionalista e individualista de observar o real, tanto na filosofia como na tragédia gregas, sufocando o reino dos instintos, relacionado com Dioniso. Numa entrevista Piva diz:

Acredito, com Nietzsche, na reaparição gradual do espírito dionisíaco no mundo contemporâneo. Apesar da carece generalizada, eu acredito na grande explosão de Dionisus, deus do vinho, deus das bacanais, deus da ecologia e orixá da vegetação. Aqui em São Paulo a polícia fechou uma sauna gay de garotos da periferia e chamou os pais dos garotos na delegacia para humilhá-los e então liberá-los. Foi só a sauna reabrir, e lá estavam todos os garotos outra vez desafiando a autoridade policial, paterna e moral. William Blake dizia que o desejo que se deixa reprimir não era um desejo suficientemente forte. Debaxo dessa casca dormem com um olho aberto todos os deuses pagãos. O golpe de estado erótico virá e então será a guerra profetizada por Freud no seu livro Totem & Tabu. (PIVA, 1986).

Os transe dos xamãs já foram analisados (principalmente nas primeiras pesquisas neste campo) enquanto surtos psicóticos; Da mesma forma, os transe provocados nos rituais dionisíacos eram vistos como loucura. Nas histórias de Dioniso, constam várias perseguições ao deus por diferentes personagens, como Perseu e seu exército, o homem-lobo, Licurgo, Hera... Segundo Eliade, nas discussões interpretativas alguns estudiosos consideraram essas perseguições como alusão ao que ocorreu historicamente quando houve a entrada tardia do culto a este deus na Grécia; Erwin Ronce o considerou um deus estrangeiro, trácio; Walter Otto revogou tal afirmação encontrando seu nome, *di-wo-nu-so-jo* numa inscrição micênica. Porém para Mircea Eliade, a oposição ao culto de Dioniso, para além da ameaça que pudesse apresentar à supremacia da religião olímpica, teve mais algumas razões:

Qualquer que seja a história da entrada do culto dionisíaco na Grécia, os mitos e fragmentos mitológicos que aludem à oposição encontrada têm uma significação mais profunda [...] a oposição denunciava ainda um drama mais íntimo, e que aliás está abundantemente atestado na história das religiões: a resistência contra toda experiência religiosa *absoluta*, que só pode efetuar-se negando o *resto* (seja qual for o nome que lhe dermos: equilíbrio, personalidade, consciência, razão, etc). (ELIADE, 2010, p. 339-340).

Nestes rituais dionisíacos, as bacantes que se entregavam à experiência absoluta, ao transe, foram consideradas como portadoras de mania, loucura. Estas mulheres, que abandonavam os lares e corriam pelas montanhas à noite ao som de flautas e tímpanos, “vestidas com peles de enho, coroadas de hera, cingidas por serpentes, trazendo nos braços, e amamentando-os, filhotes de veado e de lobo selvagem” (Ibidem, p. 344), além de exibirem

tal proximidade aos animais, faziam com que “milagres” acontecessem: “[...] A força física excepcional, a invulnerabilidade ao fogo e às armas, os ‘prodígios’ (a água, o vinho, o leite, que jorram do solo) [...] são possibilitadas pelo entusiasmo, pela identificação com o deus” (Ibidem), que tornou-se respeitado, temido, através de seu culto visceral.

Assim como Roberto Piva, que falava mais notadamente da transcendência específica dos rituais em honra de Dioniso, Nietzsche, ao abordar o dionisíaco, privilegiou bastante tal aspecto. Observou Roberto Machado (2006, p. 211): “O que é, então, o dionisíaco nietzscheano? Fundamentalmente, o culto das bacantes. Isto é, o culto manifestado nos cortejos orgiásticos de mulheres [...], em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dionísio [...]”.

O elemento dionisíaco encerrado na tragédia era de suma importância, pois ela deveria carregar o equilíbrio entre este e o apolíneo, o último remete à beleza da aparência, ou à fala das personagens – criticadas por Nietzsche, respectivamente, pela ilusão e individuação que carregam –. Já o dionisíaco representaria, segundo o filósofo, os instintos e o êxtase da embriaguez, com a perda da individuação, junção do indivíduo ao todo; a vida em sua real crueldade e alegria, para além do encobrimento que a beleza e harmonia apolíneas dão a essa tragicidade da existência humana, que se desenrola com a inocência do próprio devir individual.

Em *A Filosofia na época trágica dos gregos*, por exemplo, o autor escreveu que os gregos da época trágica souberam domar seu instinto de conhecimento em consideração pela vida (em outros termos, domar o elemento apolíneo equilibrando-o com o dionisíaco). Quando a concepção trágica foi substituída pela socrática (para a qual o belo deveria ser inteligível) na sociedade grega: “a arte não é mais a atividade metafísica suprema, pois, a partir de Eurípides e do declínio da tragédia, a cultura tem como atividade suprema a busca insaciável pelo saber, caracterizando, então, o âmago da nova civilização, a ciência” (GOMBI, 2007, p. 3).

O equilíbrio destas duas forças que estamos discutindo foi se esvaindo na tragédia, num movimento que tinha, conforme Nietzsche, naturalmente seus paralelos na cultura e na filosofia da época. Em *O nascimento da tragédia no espírito da música*, o autor identifica momentos onde o elemento instintivo dionisíaco começou a desocupar seu cargo na tragédia, e por trás disso há uma mudança de valores que veremos a seguir.

Sócrates, passeando por Atenas, travou seus famosos diálogos com diferentes pessoas da cidade. Espantado, constatou que todos agiam basicamente por instinto, mesmo em suas profissões; segundo Nietzsche (1996, p. 12) este “por instinto”, é um

elemento central da tendência socrática; parece designar, no caso, uma *falta de conhecimento a respeito*. Em Sócrates, Nietzsche reconhece uma “monstruosidade *per defectum*”:

[...] Enquanto em todos os homens produtivos o instinto é precisamente a força criadora-afirmativa e a consciência se porta como crítica e dissuasiva, em Sócrates é o instinto que se torna crítico e a consciência, criadora – uma verdadeira monstruosidade *per defectum*! (Ibidem).

Analisando a crítica de Marcuse acerca da separação entre instintos e ego na égide da razão tecnológica, José Guilherme Merquior (1969, p. 43) escreveu:

Porém o ego deve afastar-se não só da natureza objetiva, do universo exterior, mas igualmente da sua natureza íntima: daquilo que em seu próprio espírito é *natural*, e que se verá degredado ao cárcere tenebroso dos impulsos inconscientes pela tirania da razão – desde Platão e da Bíblia ao triunfo do cartesianismo. O instinto [...] será apontado como o reino do caos: precisamente por conter, em potência, uma ordem rival do domínio da razão científica [...].

A psicologia dá papel preponderante à imaginação – que está no inconsciente -, nos processos criativos; ela está em relação contínua com a experiência vivida, e dessa relação resulta a criação de algo novo pelo ser humano, seja na arte ou em outros domínios. Para ir além dos objetos, descobertas, enfim, do existente no mundo, o homem precisa da fantasia, esta atividade mental de valor até hoje negligenciado pela racionalidade excludente de nossa cultura, quando sabemos que mesmo o progresso da ciência deve à criatividade, logo, à imaginação, combinada com a experiência.

No *Manifesto do Surrealismo*, lê-se: “A simples imaginação me dá conta do que *pode* ser, e é o suficiente para suspender um pouco a terrível interdição; bastante também para que eu me entregue a ela sem temor de me enganar (como se alguém pudesse se enganar por mais tempo)”. (BRETON, 1997, p. 175). Nietzsche relaciona a criação ao instinto e Vigotski (2009) à imaginação, vejamos que essas duas possibilidades humanas têm a mesma morada em nossa mente: o inconsciente, que era da vontade surrealista desvendar e trazer à tona, juntamente com a imaginação, conforme vimos acima. Pareceria até uma redundância um movimento artístico prestar-se a esta tarefa quando a criação relaciona-se exatamente com estes mecanismos inconscientes, mas a distância que o homem moderno tomou de sua imaginação e de seus sonhos afetou também os artistas, que muitas vezes trataram de repetir lugares comuns ao discurso oficial (não imaginativo) e à rotina maçante em sua arte, usando a consciência como criadora, como Nietzsche analisou acerca de Sócrates.

O culto dionisíaco previa a fundição do homem ao todo por meios muito diversos aos racionais; não faltam referências ao uso de alucinógenos em rituais de diversas espécies – dentre aqueles que ficaram ligados à esfera de conceitos como paganismo, ocultismo, misticismo – para provocar em quem participa um transe em que vislumbra-se o momento de forma integrativa e algumas contradições usais da razão parecem, elas sim, ilusórias, atávicas ao livre exercício do espírito. Vejamos a semelhança deste transe com o estado de espírito procurado no surrealismo. Walter Benjamin, analisando o movimento, escreveu:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido” (BENJAMIN, 1994, p. 22).

No fazer surrealista, os estímulos corporificados nos textos não se restringem ao padrão de consciência imposta, mas tentam abarcar numa só experiência as mensagens do inconsciente e as da consciência. É destes estados que se deve retirar a inspiração, e não dos lugares comuns dos hábitos e de nossas consciências. Neste ponto da discussão vale à pena lembrar André Breton no Manifesto do Surrealismo, quando assegura não fazer caso de dividir momentos nulos de sua vida (após citar uma passagem de *Crime e castigo*, de Dostoiévski):

[...] Quero que se cale, quando alguém deixa de sentir.[...]Digo apenas que eu não faço caso dos momentos nulos de minha vida, que por parte de todo homem pode ser indigno cristalizar aqueles que lhe parecem tais. Essa descrição do quarto, permitam-me passá-la, com muitas outras. (BRETON, 1997, p. 178).

A filosofia surrealista queria reconciliar alguns estados tidos como contraditórios pela racionalidade ocidental (corpo- espírito, imagens reais e aquelas dos sonhos ou alucinações, visões, etc) na busca de uma “super realidade”. Nessa esteira – dando voz às imagens inconscientes e quaisquer manifestações de nossas mentes, o delírio não constitui um valor em si próprio, mas apenas um caminho não-negligenciado do pensamento no desnudamento da realidade social vivida. As incursões espírito adentro eram acompanhadas com vivências que as possibilitavam, vivências em que o fundir-se ao resto era imprescindível; o fazer poético que permitia uma literatura com ares de delírio tinha cunho místico, às vezes alucinado.

Roberto Piva, em *O Volume do Grito*, dá um bom exemplo da vivência surrealista no ambiente da cidade, extraindo uma nova visão do lugar:

Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo avançavam na densidade exasperante/ estátuas com conjuntivite olham-me fraternalmente/ [...]/ terraços ornados com samambaias e suicídios onde também as confissões/ mágicas podem causar paixões de tal gênero/ relógios podres turbinas invisíveis burocracias de cinza/ cérebros blindados alambiques cegos viadutos demoníacos/ capitais fora do Tempo e do Espaço e uma Sociedade Anônima/regendo a ilusão da perfeita Bondade [...] (PIVA, 2000, p. 78).

Na atitude surrealista há um quê de fazer-se um instrumento receptor nos autores, que tem de se manter num estado propício para que ocorra o que Breton denominou “automatismo do espírito”: com objetivo de fixar o que o poeta recebe, no caso, as palavras vindas à tona sem a censura da razão, deve-se deixar a mão escrever o pensamento sem cortes, sem voltar para ler o que escreveu até então, interrompendo o jato ou lapidando seu conteúdo. Como no significado de surrealismo, dado no Manifesto: “Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir, [...] o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral” (BRETON, 1997, p. 191).

Roberto Piva conjugava por vezes a ingestão de alucinógenos e bebidas em sua maneira de praticar a transgressão do paganismo e de saudar a tradição dionisíaca. Segundo Nietzsche, o embevecimento vivido no estágio dionisíaco aniquila fronteiras usuais. O título de um poema de Piva, um dos mais famosos, traz parte do, digamos, método criativo, que provavelmente ele usou para compô-lo, *Visão de São Paulo à noite - Poema Antropófago sob Narcótico*.

Em *Chianti tenuta di marsano*, pode-se ter uma idéia das misturas de Piva, sendo que o começo do poema narra um ritual na noite, onde “seria fundada uma nova religião” e da metade para frente aparecem personagens provavelmente reais em cena, seus amigos de pseudônimos que se repetem ao longo deste livro, *Coxas*; *Onça Humana* era uma mulher, como se nota em *Ossos & liberdade: [...] & eles gostavam de Onça Humana que os observava gulosa enquanto os via enrabarem-se mutuamente ouvindo a Nona Sinfonia ou Chico do Calabar [...] achava que toda mulher devia querer se apropriar do sexo do homem engolindo-o [...]*. (PIVA, 2006, p. 61). Em *Chianti tenuta di marsano*, parece se tratar de uma noite onde todos houvessem tomado algum alucinógeno e relatam-se alucinações:

Quando alguém atravessa a floresta cai o pano do grande/ teatro as unhas viram fogo & começa a destruição em nome da Fruta da Paixão [...]/ Dez garotos da tribo seriam castrados [...]/ Lindo Olhar quer enlouquecer suavemente./ Onça Humana quer tomar vinho italiano & dançar samba./ Lindo Olhar diz que os vampiros serão mortos esta noite./ Um adolescente [...] chamado Entrega em Profundidade acha que viu um saci galopando um touro. (Ibidem, p. 64-65).

O filósofo frankfurtiano Marcuse afirma que a vida humana num sistema que não negligenciasse o prazer e a imaginação estaria mais repleta de pacificação – pois as aspirações inconscientes não seriam mais tão reprimidas – e possibilitaria uma sociedade mais desenvolvida, na medida em que a repressão dos instintos resulta em violência. A sentença do cárcere aos instintos e aos sentidos na civilização e sua racionalidade dominante, nos separa da natureza terrestre e de nossa própria natureza. A essa negação da vida, autores que aqui abordamos respondem com a negação, teorizada, a essa concepção de vida como a única possível. A esse respeito diz o *Manifesto do Surrealismo*, “Creio na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de super-realidade se assim se pode chamar” (BRETON, 1997, p. 183).

Concluindo este tópico, pensamos que diferentes meios de expressão que consideram a fusão e a integração dos eventos conscientes e inconscientes em uma mesma concepção de realidade, ao invés de sua aparente separação, tais como o pensamento trágico de Nietzsche e as produções surrealistas, chegam mais perto de vê-lo em seu real tamanho, em sua potência. Porém, as ilusões que as distinções da razão criam (bom e mau, civilizado e não civilizado, homem e natureza, real e ilusório, religião e seita, etc), carregadas e encarregadas que estão de um favorecer os modelos “bem sucedidos” em nossa sociedade (traduza-se os modelos de conduta ou pensamento que caminham ao lado da ordem e/ou do lucro econômico) ainda são mantidas.

2.5 PERCEPÇÃO ARTÍSTICA NAS METRÓPOLES: DO FLÂNEUR AOS SITUACIONISTAS, PIVA EM SÃO PAULO

Baseado em parte na herança surrealista e dadaísta, surgiu o situacionismo, um movimento europeu que discutiremos dentro deste tópico. Seus membros apresentaram novas maneiras de vivenciar a cidade, através de propostas como a *psicogeografia*: “Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (INTERNACIONAL

SITUACIONISTA, 2003, p. 65). Piva também retratara à sua maneira as sensações que obtinha na ambiência urbana: “a lua chegando na minha carne/ ritmos portáteis/ como agora/ esta espécie de música/ nascendo ao mesmo tempo/ em máquinas & ilusões” (PIVA, 2005, p. 92).

A caminhada pelas ruas, chamada por eles de *deriva*, também era um conceito que dava certas diretrizes à experiência que culminaria na interpretação psicogeográfica dos lugares da cidade; em sua definição consta: “Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas” (Ibidem). Sua gênese remonta ao flunar, bastante discutido por Walter Benjamin, que examinaremos mais adiante.

O movimento situacionista surgiu em 1957 na vila Cosio d’ Arroscia, Itália. Foi montado a partir da fusão dos grupos Internacional Letrista e Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, que se juntaram na Internacional Situacionista, contando com a presença de artistas, pensadores e arquitetos europeus. Os primeiros escritos de Piva são contemporâneos à atividade deste grupo, que durou até o fim da década de 1960; ambos guardam semelhanças, e tentaremos demonstrar a ótica com que examinaram as cidades. Os situacionistas, como Piva, voltaram-se contra o distanciamento (que só vemos aumentar com o passar do tempo) que o homem da cidade mantêm de si mesmo – de suas emoções, desejos, mente –, do próximo e da natureza:

A escuridão recua diante da iluminação e as oscilações climáticas, diante do ar condicionado: a noite e o verão perdem o encanto, e o alvorecer desaparece. O homem das cidades julga que se afasta da realidade cósmica mas nem por isso consegue sonhar mais. O motivo é evidente: o sonho tem seu ponto de partida na realidade e nela se realiza. (IVAIN, 2003, p. 68).

Os poemas de Piva acerca da cidade mostram uma intensa agonia vivida pelo poeta na urbe, onde “sobre os pavimentos desolados o firmamento está distante como nunca” (PIVA, 2005, p. 57) e “o vento sul sopra contra a solidão das janelas e as/ gaiolas de carne crua” (Ibidem, p. 45). O autor muitas vezes faz menções mórbidas ao retratar o ambiente, como no caso destas “gaiolas de carne crua” (que nos parece remeter aos apartamentos). Referências à morte também são abundantes, como neste exemplo: “horários de morte cidades cemitérios/ a morte é a ordem do dia/ a noite vem raptar o que/ sobra do soluço” (PIVA, 2006, p. 89).

A sua ênfase na morte ao observar “a cidade [que] tosse como/ um índio com febre” (PIVA, 2005, p. 38), não deixa de ser muito plausível, pelos aspectos inerentes a

uma grande cidade; pois há a devastação de grande impacto à ecologia, a situação dos degradados, o apelo do consumismo e da competitividade, e no caso da ótica do autor, a repressão sexual. Piva realizara muitas andanças por São Paulo, e as fortes cenas que o autor apresenta em algumas passagens parecem ser uma forma de rebeldia: “Eu queria ver as caras dos estranhos embaixadores da Bondade quando me/ vissem passar entre as rosas de lama firmentando nas ruelas onde/ a Morte é tal qual uma porrada [...] o apito disentérico das fábricas expulsando escravos” (PIVA, 2005, p. 57).

O poeta explora em muitas passagens personagens marginais, como prostitutas, mendigos: “porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos esperando/ a sangria diurna de olhos fundos e neblina enrolada na voz/ exaurida na distância” (Ibidem, p. 32). Cenas compostas de maneira que parecem um delírio mas são perfeitamente factíveis: “gritos de garotos de botas & biquínis/ sendo flagelados por vinte putas alucinadas de cocaína/ [...] peidos sintonizados de vinte mil pombas no telhado/ *La terra trema* (PIVA, 2006, p. 82)”. Está presente também a morte do corpo, no sentido sexual: “eixos titânicos montados na mente onde a heterossexualidade quer nos/ comer vivos” (Ibidem).

Os artistas, desde as vanguardas do início do século XX vêm gozando de maior liberdade para “olhar além” e expor o tipo de camisa de força que suas sociedades específicas impunham; O grotesco que elas lhes sugerem aparece em suas obras, nos variados campos da arte (pictórica, música, dança, teatro, literatura, cinema). Piva possuía uma criatividade explosiva, e viveu numa sociedade ainda amplamente moralista na cidade de São Paulo, ainda mais quanto ao homossexualismo, o que não o impediu de fazer sempre referências explícitas ao homoerotismo como esta a seguir, do livro *Piazzas* (1964): “Sem ler/ Freud ou Villon/ os garotos/ rompem barreiras/ então em qualquer/ terreno baldio/ iluminam/ vestem-se/ no furacão do amor humano” (PIVA, 2005, p.93). No *Postfácio* desse mesmo livro o autor dá sua concepção de poesia: “[...] Poesia como instrumento de Libertação Psicológica & Total, como a mais fascinante Orgia ao alcance do Homem. [...] Contra a inibição [...] da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre foi um verdadeiro ATO SEXUAL” (Ibidem, p. 129).

A sociedade é burocratizada (“burocracias de cinza”) e hipócrita: “capitais fora do Tempo e Espaço e uma Sociedade Anônima/ regendo a ilusão da perfeita Bondade/ [...] O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam/ contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho” (PIVA, 2005, p. 48); havia ainda na época deste poema (1962) a tensão da Guerra Fria, após o pesadelo sem precedentes da bomba atômica. Não era à toa que os jovens contraculturais desejavam o abandono total dos valores deste

“Homem Aritmético” que Piva citou. Avançando três décadas, em 1997 o autor continuara confirmando a mesma visão: “Partindo para uma existência invisível/ Tudo que chamam de história é meu plano/ de fuga da civilização de vocês” (Ibidem, 2008a, p. 104).

A decaída da capacidade de sonhar no homem das grandes cidades, a que o autor Guilles Ivain se referiu em citação que fizemos há pouco, é um dos pontos centrais também do *Manifesto do Surrealismo*. Vejamos que, criticando o silenciar da imaginação na vida do homem adulto, Breton diz no Manifesto do Surrealismo:

A todos os seus gestos faltará amplitude; a todas as suas idéias, envergadura. Ele não se dará conta de tudo aquilo que lhe acontece e lhe pode acontecer, senão do que liga este acontecimento a uma porção de acontecimentos semelhantes, acontecimentos dos quais não participou, acontecimentos falhos (BRETON, 1997, p. 175).

O surrealismo não chegou a propor uma prática social diferenciada (para além das composições artísticas), a partir dessa crítica que fazia à mentalidade de sua época; é uma diferença com relação aos escritos e projetos situacionistas, que tiveram inclusive “um impacto decisivo para desencadear a grande rebelião de maio de 1968” (SEVCENKO, 2005, p. 21). Segundo a visão da Internacional Letrista, o erro dos surrealistas esteve “na ideia da riqueza infinita da imaginação inconsciente... sua crença de que o inconsciente é a descoberta final da força vital, e o fato de haver revisado a história das ideias de acordo com isso e parado por aí” (Internacional Letrista, apud SEVCENKO, 2005, p. 19). Segundo Nicolau Sevcenko⁴, a base intelectual do Situacionismo é tão importante quanto sua base estética. Sua crítica da condição urbana baseou-se em Lefebvre, enquanto que a crítica social, econômica e cultural, em Lefort e Castoriadis (ambos do grupo “Socialismo ou Barbárie”); a valorização da cultura popular, da festa e do lúdico foi inspirada pelo livro *Homo Ludens*, de Huizinga. As obras teóricas situacionistas mais discutidas são *A Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord e *Sobre a Pobreza da Vida Acadêmica*, de Mustapha Khayati.

Passeios pela cidade sempre estiveram presentes no ensino da arte na Europa, e acerca da relação que os situacionistas tinham com a cidade, segundo Cristina Freire (1997, p. 68):

Debord [Guy], por outro lado, não se preocupa em historiar arqueologicamente a sociedade de espetáculo e lança, em forma de aforismos, alguns de seus princípios. A imaginação e a fantasia deveriam tomar de assalto o vazio existencial da cidade, ressignificando-a, despertando um passado mítico e simbólico aprisionado em suas construções e em seus monumentos.

⁴ Estas informações estão no ensaio *Configurando os Anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas*. O texto é apresentado por nós no segundo capítulo, nele o autor trata das raízes históricas da contracultura.

Portanto, neste sentido o passado incrustado na cidade não é estudado em livros ou pesquisado arqueologicamente, mas sim percebido, sentido, quando se está em determinado local; aproximando-se mais da intuição do que da ciência. Na magistral obra póstuma *As Passagens*, de Walter Benjamin, podemos notar em alguns excertos em que constam suas anotações pessoais e citações de outros autores sobre o flâneur, que este seria um indivíduo privilegiado na constatação das semelhanças e na percepção do passado, da história que as ruas guardam, adormecidas no presente. Vejamos:

O “fenômeno de colportagem do espaço” é a experiência fundamental do flâneur. [...] Graças a esse fenômeno, tudo o que aconteceu potencialmente neste espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca para o flâneur [...]. [...] o flâneur compõe seus devaneios como legendas para as imagens. As manifestações de superposição, de sobreposição (Überdeckung), que aparecem sob o efeito do haxixe devem ser compreendidas através do conceito da semelhança. Quando dizemos que um rosto se assemelha a outro, isto quer dizer que certos traços deste segundo rosto se manifestam no primeiro, sem que este deixe de ser o que era. [...] A categoria da semelhança, que tem uma importância muito restrita para a consciência desperta, adquire uma importância ilimitada no mundo do haxixe.[...]. (BENJAMIN, 2007, p. 463-464).

A citação descreve, como a anterior, uma forma alternativa de percepção do passado nas cidades. Porém Benjamin acrescenta o efeito do haxixe e o conceito da semelhança. Lugares da cidade no presente (uma praça, uma ruela, um monumento, etc.), trazem seu passado que pode ser percebido, quando o indivíduo está em determinado estado mental onde impera a visão das semelhanças, numa atitude contemplativa que destoa da correria da grande cidade; é como se esse passado estivesse materializado em uma dimensão mais sutil, talvez em outros níveis da matéria, outras dimensões; neste sentido, interpretamos que talvez haja algo que se assemelhe a essa percepção do “espaço que pisca” para o flâneur: existe uma teoria dentro do hinduísmo e de outras correntes místicas que trata dos Registros Akáshicos (Akasha em sânscrito significa "céu", "espaço" ou "éter"). Tudo o que aconteceu, acontece e acontecerá na Terra permanece gravado na grade eletromagnética do planeta, nessa essência espiritual do mundo físico, uma espécie de arquivo do Universo. O "fluido universal" tem basicamente o mesmo significado na doutrina espírita.

Pesquisando acerca do assunto, vimos que a existência do Akasha vem sendo discutida pela comunidade científica através da descoberta dos campos morfogenéticos, que funcionam de maneira parecida: "Como os campos conhecidos da física, eles conectam coisas similares através do espaço, embora aparentemente não haja nada entre elas; mas, além disso, eles conectam coisas através do tempo” (SHELDRAKE, 1982, apud AVELINE, 2007).

O conceito de campos morfogenéticos apareceu na década de 1920, pela observação do crescimento e da forma dos seres vivos. Um embrião humano, por exemplo, dispõe em seu crescimento, desses campos “que servirão de molde para a orelha, o braço, etc., cumprindo a função de arquétipos registrados no akasha ou luz astral. O DNA das nossas células não contém em si a memória genética, mas permite ‘sintonizar’ com o campo morfogenético”. O desenvolvimento dos estudos do campo mórfico e da ressonância mórfica vem sendo aplicado em várias áreas, como a do comportamento das espécies, terapias holísticas (como a “constelação familiar”), etc.⁵

Voltemos à nossa discussão principal depois desse breve parêntese. Piva se refere ao passado de um lugar em São Paulo em *No Parque Ibirapuera* de modo um tanto diferente daqueles descritos pelos situacionistas e por Benjamin. Parece pretender evocar também memórias poéticas, através de um diálogo com o escritor modernista Mário de Andrade: “Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera/ [...] A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha/ imaginação/ [...] Onde exercitas os músculos da tua alma, agora?” (PIVA, 2005, p. 64). O autor prossegue dando uma referência que se relaciona mais diretamente a essa questão da memória de um espaço urbano; ou talvez aqui seja o caso das memórias do próprio Mário quando esteve neste ambiente, o que Piva procurou: “É impossível que não haja nenhum poema teu/ escondido e adormecido no fundo deste parque/ Olho para os adolescentes [...] te imagino perguntando a eles:/ [...] qual é o preço do amendoim?/ é você meu girassol?” (Ibidem, p. 65).

No manifesto do surrealismo, André Breton citara o poeta Pierre Reverdy, que falou da “aproximação de realidades distantes”:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades [...], tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc. (REVERDY, apud BRETON, 1997, p. 188).

Conforme Claudio Willer (2005, p. 150), a poesia de Piva em *Paranóia* tem como modo dominante “a imagem poética, tal como definida por Pierre Reverdy e adotada pelo surrealismo”. Esta imagem poética que pode ser chamada também de analogia tem sido observada na poesia desde o romantismo até os dias de hoje, especialmente na tradição da

⁵ Quem se interessar em saber mais detalhadamente a respeito, o texto usado por nós como referência está disponível em: <<http://www.filosofiaesoterica.com/ler.php?id=617#.UBsVFk2PX8l>>. Acesso em: 20 mar. 2012. Corresponde ao capítulo “A Ciência Exata Descobre a Ecologia Profunda” da obra “A Vida Secreta da Natureza: Uma Iniciação à Ecologia Profunda”, de Carlos Cardoso Aveline.

ruptura observada por Octavio Paz (no livro *Os Filhos do Barro*). Antes de Reverdy, o futurista Filippo Tommaso Marinetti já havia abordado o papel indissociável da analogia na criação de imagens novas na poesia: “A analogia nada mais é do que o amor profundo que liga coisas distantes, aparentemente diferentes e hostis. [...] Quanto mais as imagens contiverem relações vastas, tanto mais [...] conservam sua força de estupefação” (MARINETTI, 1912, apud WILLER, 2005, p. 151).

O próprio Piva, segundo Willer (2005, p. 151), “reafirmaria em sucessivas ocasiões o antagonismo entre razão discursiva e o pensamento analógico que se expressa através da imagem”. No poema *Rua das Palmeiras* há alguns exemplos dessas imagens poéticas: “Os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo/ colunas de vômito vacilam pelos olhos dos loucos [...] almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias suarentas/ as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos” (PIVA, 2005, p. 59). Há ligações imprevisíveis e estranhamente compreensíveis, ao mesmo tempo, em todos os versos.

Existe uma dificuldade ou até mesmo impossibilidade, em interpretar as poesias densamente imagéticas num discurso científico, o que leva-nos geralmente a não misturar demasiadamente as duas coisas; desde a escola ouvi professores de literatura dizer que a interpretação de um poema é subjetiva, cada um terá a sua; darei a minha interpretação sem pretensão de que seja a “verdadeira” com relação à segunda metade deste trecho. *Almas inoxidáveis* que flutuam sobre uma estação de *angústias suarentas*, nos fez pensar na indiferença das pessoas na grande cidade ao passar por lugares onde estão outras que vivem sob constante agonia, por exemplo, os loucos como ele citou, ou mendigos viciados, crianças de rua, etc. Portanto, almas inoxidáveis (como o aço inoxidável) não se enferrujam ao passar pelos lugares-estações de angústias suarentas (o suor oxida materiais como a prata e as cordas de aço para violão, por exemplo). A imagem das “carícias negras” das palavras a cobrir os fios telefônicos, nos parece significar que essa comunicação telefônica, onde os comunicantes não estão a se olhar nos olhos, se tocar, etc., tece no máximo carícias falsas, longínquas.

A aproximação de realidades ou analogia nas imagens poéticas pode ser explicada conforme a psicologia da arte (VIGOTSKI, 2009). Parece-nos válido nesta parte da discussão falar rapidamente sobre a *lei da dupla expressão dos sentimentos*; conforme Vigotski, as imagens da fantasia são consideradas a expressão interna de nossos sentimentos, enquanto que sinais corporais como sudorese e aceleração dos batimentos cardíacos, são a expressão externa. O autor aclara que (Ibidem, p. 26): “O sentimento seleciona elementos isolados da realidade, combinando-os numa relação que se determina, internamente pelo

nosso ânimo, e não externamente, conforme a lógica das imagens [a lógica que usualmente são a elas atribuídas]”. E devido ao fato de que a fantasia se dá a partir de elementos recolhidos da experiência, as imagens vindas desse campo não deixam de nos parecer reais, e as relações de um fragmento como este em Piva (2005, p.30), “cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro/ da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis”, nos assombra tanto mais pela realidade que transmitem; e não pela alucinação ilusória.

Estes elementos selecionados na fantasia conforme um sentimento matizador estão agrupados nos sonhos, devaneios e imagens poéticas e contém suas próprias especificidades e verdades sobre a experiência, revelam da ótica emocional do indivíduo, que sempre é um sujeito histórico interagindo com seu tempo, agindo racional ou emotivamente. Em seu Manifesto (1924) os surrealistas traziam a questão de por que motivo continuaríamos negando este outro lado da experiência, das condições psicossociais, ou em outras palavras, o teor da ótica interior que a existência sob determinada época provoca.

O filósofo alemão Herbert Marcuse (1898-1979), no ensaio intitulado *A arte na sociedade unidimensional*, expôs a idéia de a linguagem artística ser talvez a única que possui a possibilidade de agir de forma revolucionária na atualidade, pois ela comunica o que os discursos somente políticos não comunicam. Para Marcuse, a vivência estética traz um potencial revolucionário por não falar a linguagem da afluência, já que não se enquadra nas ordens tradicionais de experiência social:

A arte está comprometida com a sensibilidade: nas formas artísticas, as necessidades biológicas e instintivas reprimidas encontram sua representação – tornam-se “objetivas” no projeto de uma realidade diferente. A “estética” é uma categoria existencial e sociológica [...]. Mas então surge a questão: por que o conteúdo biológico e existencial da “estética” tem sido sublimado no reino do ilusório e irreal da arte, em vez de na transformação da *realidade*? [...] talvez não terá chegado o tempo de liberar a arte de seu confinamento em mera arte, em ilusão? (MARCUSE, 1982, p. 250-251).

Análises da cultura de massas contemporânea denunciam a homogeneização social praticada pelas empresas de comunicação (em jornais, novelas, propagandas, etc.) e também presente nas obras sob o rótulo de artísticas (filmes, teatros, concertos musicais, livros, etc.). Os produtos da cultura ou a forma como são reproduzidos reforçam a lógica atual, o que não produz o choque, a catarse, mas identificação; é o que Marcuse chamou de *cultura afirmativa*, sendo que a transformação que a arte possibilita no indivíduo se encontra justamente nos choques de sentido que permitem a catarse, sem a qual não há reação estética. O expectador ou apreciador do produto cultural hoje procura na maioria das vezes

identificação dos próprios padrões e opiniões acerca da vida; ou busca entretenimento, apenas. A vontade de compreender uma obra que demande um pouco mais de esforço intelectual ou sensitivo carece de uma boa porcentagem de adeptos na atualidade.

No ensaio *Funções da arte e educação estética* de Dmitry Leontiev (2000), o autor se utilizou de uma pesquisa referente ao consumo da arte pelo público em nossos tempos. Esta pesquisa apontara, dentre outros, os aspectos que suscitam o interesse populacional pelo consumo artístico:

[...] recriação, procura de modelos de comportamento, procura de solução para problemas pessoais, procura de significado, procura de certos estados emocionais que a vida cotidiana não proporciona, obtenção de apoio para os valores pessoais, alívio dos próprios pensamentos e ansiedades, confirmação da própria visão do mundo, etc., etc. (p.134).

Vejamos alguns pontos em Benjamin acerca da memória em *A modernidade e os modernos*. Em *Sobre o conceito de história*, é famoso seu parecer que diz que a imagem que nos permitiria um real conhecimento do passado é de caráter tal que nos vem apenas num lampejo, passa rapidamente, como um insight; em *A modernidade e os modernos*, Benjamin comenta que Proust difere memória voluntária e involuntária, sendo que a segunda seria a mais reveladora da experiência passada, e não conseguimos acessá-la quando desejamos, vindo tal qual um lampejo também.

Os fatos da memória involuntária seriam despertados, como o nome já diz, involuntariamente, no encontro fortuito com objetos ou sensações que as acordem em nosso inconsciente. É como quando ouvimos um som, ou sentimos um cheiro que nos reporte a alguma memória vivamente; Piva (2005, p. 87) lembra um amor que se foi: “[...] nos terraços/ de tijolos úmidos &/ gerânios de cobalto/ assobiando lentas canções/ quando eu lembrava Jean/ a olhar pra mim/ citando Baudelaire/ na penumbra”. Este tema da memória despertada involuntariamente, tratado por Benjamin acerca de Proust, nos parece se relacionar em alguns termos com o flâneur, no autor.

É importante notar que, segundo Benjamin, “[...] os fatos da vida interior do homem não têm por natureza esse caráter irremediavelmente privado, mas o adquirem unicamente quando diminui, devido a fatos externos, a possibilidade de que sejam incorporados à sua experiência” (BENJAMIN, 2000, p. 36). Por uma questão da dinâmica produtiva e econômica que o ambiente urbano contém, sobra pouco espaço às outras dimensões que a experiência social (supostamente) também deveria abarcar; o lugar cada vez maior que ocupa a produção, o comércio e o consumo de bens nas cidades é algo que

podemos observar facilmente. Em termos de relações sociais tais interesses predominam também, sobrando cada vez menor espaço a atividades prazerosas, lúdicas, e que não envolvam dinheiro, transformando mesmo os lazeres em “lazerres maçantes” (IVAIN, 2003, p. 68), sempre envolvidos com o consumo.

Há dois trechos de Piva que caem muito bem a essa parte da discussão: “almas/ almas/ como *icebergs*/ como velas/ como manequins mecânicos/ e o clímax fraudulento dos sanduíches almoços/ sorvetes controles ansiedades/ [...] eu apertava uma árvore contra meu peito/ como se fosse um anjo” (PIVA, 2005, p. 72-73). E o outro (ambos do primeiro livro *Paranóia*): “as névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris/ de Orfeu amortalhado despejavam um milhão de crianças atrás das/ portas sofrendo/ nos espelhos meninas desarticuladas pelos mitos recém-nascidos/ [vagabundeavam” (Ibidem, p. 33).

No primeiro excerto, aparecem hábitos passíveis de relacionar aos “lazerres maçantes”; falsos-controles da ansiedade (inerente à cidade) que o poeta não adota, pois parece preferir abraçar uma árvore para aplacar as más sensações, já que “o mundo exterior tem pressa demais para mim/ São Paulo e a Rússia não podem parar” (Ibidem, p. 66). O segundo trecho destaca características ilusórias (névoas enganadoras) da mentalidade que adorna o consumismo enquanto prazer; um milhão de crianças que sofrem talvez tenha uma relação direta com o trabalho infantil que barateia os custos das “maravilhas consumidas”, ou à vida miserável que muitas delas levam, com ou sem trabalhos forçados; os mitos recém-nascidos que desarticulam meninas em frente ao espelho podem dizer respeito à moda, em constante mudança causando certo frenesi e perda de identidade por quem deseja segui-la a qualquer custo, para parecer antenado às tendências. Orfeu, o deus músico e poeta, figura amortalhado nesta sociedade (talvez como a literatura transgressora o esteja, como Piva frisou várias vezes).

Aos fatos interiores da vida do homem adquirem este caráter privado (socialmente condicionado), Benjamin acrescenta a perda do valor dado à experiência (assunto que aborda no ensaio *Experiência e pobreza*) e a ajuda dos jornais, em tal fator:

Seu propósito consiste em excluir, rigorosamente, os acontecimentos do âmbito no qual poderiam atuar sobre a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, brevidade, inteligibilidade e sobretudo ausência de qualquer conexão entre notícias isoladas) [...] Já nenhum leitor tem facilmente ‘algo de si’ para contar ao próximo. (BENJAMIN, 1994, p. 36).

Desde o texto citado de Benjamin (1933), a impessoalidade reinante na comunicação entre as pessoas atua de modo crescente em nossa sociedade; por isso se fazem importantes os relatos destes autores obstinados em desnudar as vivências psicossociais que por serem rotineiras, logo são acrescidas de um caráter não debatível. “Este é o banquete do poeta/ sempre/ querendo/ penetrar/ no carço/ da verdade” (PIVA, 2006, p. 96). Piva, certa vez, quando questionado sobre o que mais chamava sua atenção ao andar pelas ruas de São Paulo, incluiu na resposta “a enfermidade Silêncio” (PIVA, 1986). Os situacionistas igualmente destacaram enfermidades sociais: “O planeta foi invadido por uma doença mental: a banalização. Todos estão hipnotizados pela produção e pelo conforto – esgoto, elevador, banheiro, máquina de lavar” (IVAIN, 2003, p. 69). O autor ressalta que o cenário dessas conquistas, originado para deixar o homem livre de algumas preocupações materiais, tomou caráter obsessivo nesses tempos.

Acerca do flâneur (conceito que Benjamin aplicou também nos estudos sobre Baudelaire e o surrealismo) e de alguns métodos surrealistas de escrita, escreveu Daniela Mendes Cidade:

O flâneur é aquele que investiga a cidade e faz uma leitura particular através da sua configuração espacial, do encontro casual entre lugar, pessoas e objetos a partir de um fluxo não preestabelecido. Assim, uma outra cidade passa a ser revelada, resgatando o que é deixado à margem, como as colagens onde os objetos revelam os desejos inconscientes através do encontro de imagens. Na cidade, os objetos estão à espera daquele que, num erro de percurso, desencadeará um encontro mútuo. [...] As collages, assim como a hipnose, a escrita automática, os textos coletivos e os “cadáveres deliciosos” são processos onde o “acaso” costuma manifestar-se. (CIDADE, 2001, p. 15).

Seria ensaiada a calma do flâneur, que destoa da aceleração que aquele ambiente impõe sobre as pessoas, bem como olha certos detalhes com estranhamento, como quem não compartilha de todos os padrões de visão, ou sociais enfim, vigentes em sua época. Portanto, quando os surrealistas, situacionistas e Piva atacam as prisões de nossos modelos pré-estabelecidos de experiência na sociedade, não podem deixar de fazê-lo com linguagem de manifesto, já que aquelas experiências que eles tanto valorizam estão, digamos, fora da experiência social legítima, e tendem a serem vistas como um simples devaneio.

Contraopondo-se à arquitetura moderna, a Internacional Situacionista propôs o *urbanismo unitário*; conceito que seria adotado na criação das cidades situacionistas. Eles o definem como: “Teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p. 65). Na cidade

situacionista, a arquitetura (no estágio de desenvolvimento técnico à época dos escritos), poderia contribuir para comportamentos lúdicos, “o telhado de vidro deixa ver as estrelas e a chuva” (IVAIN, 2003, p. 68). Algumas idéias sobre a cidade situacionista, no ensaio de Gilles Ivain (Ibidem, p. 70):

Haverá aposentos que provocarão mais sonhos que as drogas, e casas onde só se poderá amar. E outras casas que vão despertar a curiosidade dos viajantes... [...] Os bairros dessa cidade poderiam corresponder à lista de sentimentos que encontramos *por acaso* na vida cotidiana. Bairro Bizarro – Bairro Feliz, reservado em especial à moradia [...] – Bairro Histórico (museus, escolas) [...].

Como já deu para notar, a arquitetura ocupou um lugar privilegiado nas reflexões e apontamentos revolucionários situacionistas; para eles a arquitetura moderna propiciava a segregação e desunião dos cidadãos. Na perspectiva deste movimento, vivemos hodiernamente em cidades de paisagens fechadas. Apenas alguns lugares, “certas perspectivas *fugazes* permitem-nos entrever concepções originais de espaço” (IVAIN, 2003, p.68). Deveríamos ir à procura desses “lugares mágicos” presentes nos contos folclóricos e textos surrealistas, tais como “castelos, muros intermináveis, barzinhos esquecidos, caverna do mamute [...]” (Ibidem). Em *Manifesto da Selva mais próxima*, de 1984, Piva dá sua opinião: “Cidade Esgotada na feiura pré-Colapso/ recriar novas tribos/ [...] Abandonar as cidades/ [...] Criar novas religiões [...], novos anti-sistemas políticos, novas formas de vida/ Ir à deriva no rio da Existência” (PIVA, 2006, p.148-149).

As idéias de construção das cidades situacionistas tinham a pretensão de formar um ambiente que proporcionasse vivências psicogeográficas estimuladoras da participação pública, de sua interação, da proximidade com a natureza, dentre outros contrários às relações sociais que eles criticavam na cidade moderna. O principal meio de observação das características psicogeográficas que a cidade oferece, seria a deriva. Vejamos um exemplo em Roberto Piva, no qual possivelmente o escritor tirou inspiração de suas constantes caminhadas em São Paulo:

[...] fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde/ cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro/ da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis/ a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas e/ lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas/ tinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os ovários/ dos manequins (PIVA, 2000, p. 7).

Existe uma constante na relação que Piva manteve com São Paulo: a vontade de sair, fugir da *cidade sucata*: “eu caminho seguindo/ o sol/ sonhando saídas/

definitivas da/ cidade sucata/ isto é possível/ num dia de/ visceral beleza/ quando o vento/ feiticeiro/ tocar o navio pirata/ da alma/ a quilômetros de alegria” (PIVA, 2008a, p. 58); “piratas/ plantados/ na carne da aventura/ desertaremos as cidades/ ilhas de destroços” (Ibidem, p. 44). O autor manteve esse interesse durante toda a vida, saindo para recantos de contato com a natureza, como a Serra da Cantareira, a represa de Eldorado, Mairiporã, Ilha Comprida, Pedra Grande, todos no estado de São Paulo. Sabemos desses lugares através de entrevistas e de alguns escritos que possuem indicação de ano e local.

Dentro da cidade também escreveu poemas em refúgios naturais como o Jardim Botânico, praças, o Parque da Água Branca, etc.: “Bem-te-vi bebendo o orvalho/ na palmeira/ correria de crianças criando o caos colorido/ o parque espreguiça” (PIVA, 2006, p. 86). Apesar da tormenta da metrópole, o poeta parece ter escolhido permanecer em São Paulo. Tal fato deve ter se dado principalmente pela profissão que escolheu, sendo que pela vida toda ficou conhecido por muitos na cidade por ser um grande agitador cultural. Além de poeta, o autor proferia palestras, atuou como professor de história por aproximadamente doze anos e organizador de grandes shows de rock por alguns anos na década de 1970, trazendo para a cena bandas que estavam começando, como a *Made in Brazil*.

Roberto Piva não parou na crítica e na vontade de sair de São Paulo; previu o caos advindo da indiferença geral ao meio ambiente com inevitável deleite: “Os rios revoltados saberão/ vingar-se / [...] da minha janela da lua/ vejo cidades que/ sufocam no cimento” (PIVA, 2008a, p. 125). Esses arroubos proféticos lembram a categoria já discutida por nós dos “poetas pregadores” criada por Pietroforte (2006) para designar autores ao estilo de Piva. Nesse modelo profético, em 1984 Roberto redigiu o manifesto *O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)*; texto de interessantíssima percepção de seu contexto histórico (principalmente no tocante à mentalidade e ao descaso à natureza), o autor inicia explicando que este século (XXI) dará razão a ele por ter abandonado vários elementos da civilização, como:

sua tecnologia de extermínio & ferro-velho, seus computadores de controle, [...] seu câncer que-ninguém-descobre-a-causa, [...] seus legumes envenenados, [...] suas fardas vitoriosas, [...] seus literatos sedentários, [...] seus manuais de estética, [...] seu rebanho-que-saca, suas gaiolas, seus jardinzinhos com vidro fumê, seus sonhos paralíticos de televisão, [...] seus rios cheios de lata de sardinha, [...] sua tristeza, seus cretinos sorridentes. (PIVA, 2006, p. 147).

A ecologia faz parte da gama de assuntos que a contracultura hippie carregou ao debate público, e “é bom lembrar que, naquela época, no ambiente político e

intelectual brasileiro, falar de ‘ecologia’, [...] era falar grego – quando não significava se expor ao estigma da ‘alienação’” (RISÉRIO, 2005, p. 27). Num dos textos da série *Sindicato da Natureza*, Piva conta ter passado pelo que Risério destacou acima, quando falava em ecologia nos anos de 1960: “a resposta das pessoas, [...] em bandos à direita e à esquerda, era sempre uma profissão de fé da própria mediocridade. ‘Com tanta gente passando fome, esse cara vem falar de natureza.’ Como se a vida do cretino não dependesse exatamente do equilíbrio ecológico” (PIVA, 2008a, p. 178).

O poeta explica no mesmo texto o que é a ecologia: “É preciso não confundir Ecologia com jardinagem. A Ecologia é uma ramificação da Biologia, que estuda as interações entre os seres vivos & seu meio ambiente [...]” (Ibidem). No livro *Fim do futuro? Manifesto Ecológico Brasileiro*, José A. Lutzenberger (1978, p. 11) explica a importância da variedade da vida: “Todas as espécies, [...] quer nos afigurem como úteis ou mesmo nocivas, todas são peças de uma grande *unidade funcional*. A Natureza não é um aglomerado arbitrário de fatos isolados [...]. Tudo está relacionado com tudo”. Piva em vários momentos destacou a importância da variedade da vida.

3 ROBERTO PIVA E A CONTRACULTURA

Neste capítulo produzimos um diálogo bibliográfico entre a literatura de Roberto Piva e a contracultura jovem das décadas de 1960 e 1970 em suas manifestações brasileira e estadunidense. A contracultura foi um fenômeno histórico de proporções mundiais que tomou forma nos Estados Unidos e alcançou a América Latina e a Europa; diferiu parcialmente de um país para outro conforme as conjunturas políticas e sociais locais (Estados Unidos, Brasil, Argentina, França, e etc.), porém apresentou essencialmente os mesmos traços de vivências e bandeiras, tais como: maiores liberdades individuais quanto ao uso do próprio corpo; um estilo de vida focado no autodescobrimento e conseqüentemente, na autenticidade; repúdio ao patriotismo; aversão ao ideal do cidadão trabalhador; atitudes criativas a fim de inverter a extrema racionalização da rotina; ligação amorosa e respeito para com a natureza; desconsideração às tradicionais autoridades policial, familiar, religiosa e um novo misticismo psicodélico.

O centro irradiador desta cultura underground foram os EUA; dois elementos catalisadores importantes, o rock n' roll e o LSD, nasceram e se popularizaram por lá para depois adquirirem seu cosmopolitismo entre os jovens. Ken Goffman e Dan Joy, no livro *Contracultura através dos tempos* (2007), que foi de especial importância neste capítulo, abordam várias contraculturas, como o zen budismo, a filosofia socrática, o taoísmo, o trovadorismo, o sufismo, os beats, hippies, a tropicália e etc. Usamos cinco capítulos desta obra: *Brilhantes explosões de riso: A Paris boêmia, 1900-1940*; *Rebeldes sem causa: os anos 1950*; *Quando você muda a cada novo dia: A contracultura jovem, 1960-1967*; *Selvagens nas ruas: A contracultura jovem, 1968-1972* e *Uma outra forma de excelência humana*. O modo como os dois autores definem o conceito de contracultura foi adotado como parâmetro em nossa discussão:

[...] nós rejeitamos a definição de contracultura simplesmente como um estilo de vida que difere da cultura dominante. [...] Eles eram todos antiautoritaristas e não-autoritários. Nossa definição é a de que a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. [...] A individualidade contracultural não significa puro egoísmo. A individualidade contracultural é uma profunda individualidade, partilhada. Ela inclui pessoas e culturas que seguem o conselho socrático de “conhece-te a ti mesmo”. [...] Comunicação verdadeira e aberta e profundo contato interpessoal, bem como generosidade e a partilha democrática dos instrumentos. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 4, 5, 8).⁶

⁶ Transcrição disponível na internet, referente ao segundo capítulo do livro *Contracultura através dos tempos*, intitulado *Uma outra forma de excelência humana*; dentro deste, foram redigidos os seguintes tópicos:

É importante a distinção feita no começo da citação. Contracultura não seria o termo apropriado para caracterizar qualquer grupo que viva de modo diferente da maioria, ou que se mostre subversivo: só o fato de serem não violentas e antiautoritárias já fazem das contraculturas fenômenos raros na história, pois que o confronto é mais comum que a resistência passiva, contemplativa. Lutar com as armas do próprio sistema, como a política e a resistência armada: assim fizeram os guerrilheiros jovens na ditadura brasileira, o movimento sindical através de greves, dentre outros.

Apesar de o espírito contracultural ter estado presente numa grande gama de fenômenos históricos, o período dos anos 1960 e 1970 é visto pelos autores como o “auge”; tanto que, até hoje, é convencional chamar simplesmente de contracultura ao movimento que carregou caracteres deste viés nestas décadas. É interessante Goffman e Joy incluírem o tipo de comunicação sincera nos caracteres gerais; esta sinceridade acaba incitando todos a se manifestarem com mais autenticidade socialmente (levando o indivíduo a não dizer ou fazer tudo apenas conforme o que esperam dele); autoconhecimento também é uma peça fundamental para o rompimento do “feitiço” da normatização social: a partir desta ferramenta, questionamos com mais honestidade até que ponto visualizamos a nós mesmos refletidos ou anulados em nosso tipo de vida, no sistema em que vivemos.

3.1 CONTRACULTURA ESTADUNIDENSE, DESBUNDE BRASILEIRO, GERAÇÃO NOVÍSSIMOS.

A subversão que a contracultura hippie trazia, por não ser de caráter político partidário, foi desconsiderada pela oposição “oficial”, comunista; mas por outro lado, o *establishment* soube prever o perigo e a grande mídia brasileira, em tempos de censura e ditadura sempre difamava os jovens de colares no pescoço e cabelos compridos. Apesar disso e um tanto também por isso, uma crescente rede de publicações alternativas pululava entre as mãos da juventude do país.

Quatro poetas, Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi e Roberto Bicelli, conheceram-se no início da década de 1960 na cidade de São Paulo e preservam a amizade até hoje (deles apenas Piva é falecido). Eles e outras figuras da turma de escritores que ficou conhecida como *Geração 60* ou *Novíssimos*, são os principais personagens do livro-reportagem *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e*

Definindo contracultura, O que é hip?, “Contracultura” é questionável, “Princípios definidores da contracultura”, “Características quase universais da contracultura” e “A contracultura ainda é contra?” (correspondem às páginas 45-58 e 62-64, edição 2007). Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/26758728/Definindo-Contracultura-Ken-Goffman-e-Dan-Joy>>. Acesso em: 04 fev. 2012.

uma trajetória paulista de Poesia, para o qual as autoras Camila Hungria e Renata D'Elia realizaram quarenta entrevistas individuais entre 2007 e 2010; ao final do livro, Piva estava internado e elas puderam visitá-lo (sofria o avanço da Doença de Parkinson, inflamação na próstata, insuficiência cardíaca e renal e mais alguns problemas). O poeta faleceu em três de julho de 2010. A publicação foi em 2011 e gerou boa repercussão na internet, na TV, em revistas; e o falecimento de Piva também havia ocasionado notícias, homenagens; como se verá, tal livro-reportagem foi-nos de suma importância neste capítulo para entendermos a vida por detrás da brilhante poesia deste xamã.

Seis ensaios que trouxemos ao debate bibliográfico no segundo capítulo, todos do livro *Anos 70: Trajetórias* (2007) constituíram a principal base que tomamos para retratar a contracultura no Brasil (que ficou popularmente conhecida como “desbunde”); eles guardam a ótica especial da memória, pois que todos os autores viveram intensamente o período. A seguir uma breve apresentação de cada um deles.

O poeta e antropólogo Antonio Risério – que na década de 1970 editou revistas de arte, compôs músicas com Gilberto Gil e Moraes Moreira, e posteriormente se envolveu com a cultura afro-brasileira, especialmente na Bahia – no ensaio *Duas ou Três Coisas sobre a Contracultura no Brasil*, traz uma abordagem rica dos tantos elementos vindos de outras culturas presentes no desbunde. O autor demonstra ter vivido o período intensamente, inserido no vasto ideário que ele chamou de “constelação utópica do desbunde” (RISÉRIO, 2005, p. 29); este termo nos chamou atenção, pois *constelação* remete ao misticismo tão presente e à fascinação pela natureza; *utópica* não poderia faltar, pois todos os autores desta coletânea de textos afirmam que havia uma fé inabalável na vitória, uma transformação drástica do sistema parecia inevitável.

Em *As Duas Décadas dos Anos 70*, a psicanalista e escritora Maria Rita Kehl, como se vê no título, divide a década no Brasil em duas. A *primeira década*, aos olhos da autora, começou com o AI-5 de dezembro de 1968, pois apesar do regime militar desde 1964, a efervescência cultural continuara: o cinema de Glauber Rocha, a Tropicália e a música de protesto (a primeira tinha a cara da contracultura, a outra, dos jovens esquerdistas), o teatro de diretores como Zé Celso, Gianfrancesco Guarnieri (com o maravilhoso musical *Arena conta Zumbi*), o movimento estudantil. A partir do AI-5 professores universitários da USP começaram a ser perseguidos, segundo a memória de Kehl, que estudava psicologia nesta universidade, na época; aos poucos sabiam de colegas mortos pelos militares.

Pelos idos de 1975 começou a segunda parte da década, para Kehl. A oposição voltara com as passeatas nas ruas, os operários do ABC paulista fizeram greves cada

vez mais expressivas, e o país “[...] foi se encaminhando aos poucos na direção de uma democracia que [...] ainda está devendo muito a todos que lutaram ou morreram por ela”. (KEHL, 2005, p. 33). A autora foi editora de cultura de dois jornais contemporâneos e contrários à ditadura: *Em Tempo* e *Movimento*.

O sociólogo e professor universitário Cláudio Novaes Pinto Coelho, em *A Contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária* considera que o início do fenômeno hippie no Brasil se deu em fins da década 1960. Antes disso as ações no campo da mudança comportamental se articulavam ao movimento estudantil engajado politicamente, segundo o autor; ele cita matérias da revista *Veja*, mostrando a notoriedade do assunto na grande imprensa depois deste ano; porém, outros ensaios, como o de Risério que citamos anteriormente, ressaltam que a imprensa alternativa já havia trazido a novidade antes disso. Se já havia aqueles que agiam de forma contracultural, pacífica, e se estavam ligados no ideário hippie antes de 1969 ou não, o fato é que no Brasil como nos Estados Unidos, os jovens hippies e esquerdistas, mesmo atuando em esferas diferentes (revolução nos costumes e revolução no modelo socioeconômico) coincidiam na grande insatisfação e recusa para com o sistema. A maioria dos indivíduos dentro do desbunde simpatizava com o comunismo ou o anarquismo. Boa parte do ensaio aborda a (às vezes perigosa) adesão à loucura como forma de contestação à racionalidade (entendida somente como racionalização autoritária).

Em *Configurando os Anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas*, o historiador da cultura Nicolau Sevcenko aborda a gênese do “extraordinário florescimento cultural dos anos 60 e 70” (2005, p. 13), remontando a experiências estéticas ocorridas na Europa do final do século XIX e início do XX, que objetivavam criar uma arte livre. Desta forma a primeira geração de românticos na França, a boemia e as vanguardas artísticas do início do século XX tiveram seus projetos abortados pelas conjunturas histórico repressivas do massacre da Comuna de Paris e das duas grandes guerras mundiais. Muitas dessas ideias foram retomadas, portanto, dentro da grande movimentação jovem hippie.

O ensaio *Para Falar das Flores*, de João Adolfo Hansen (professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP) é bastante abrangente em detalhes acerca das mudanças ocorridas na cultura, nos hábitos e nos vários segmentos da arte durante a década de 1970 e sua precedente; em se tratando de literatura, até o fim da década de 1960, segundo o autor, a cultura brasileira ainda era a *alta* cultura (ensaios sobre Guimarães Rosa, Drummond, Pound e etc.), que era discutida em densos ensaios nos cadernos especializados dos jornais. Esta cena mudaria com o advento do desbunde e das publicações alternativas; os poetas marginais com seus livros confeccionados em

mimeógrafos e máquinas de xerox, a linguagem alheia a rebuscamentos, geraram reacionários na esquerda como na direita: “As críticas à poesia do desbunde que vieram da esquerda falaram de irracionalismo, supondo que o real é racional [...]. A direita continuou na dela. [...] excluindo o que eles faziam como lixo” (HANSEN, 2005, p. 76).

Em entrevistas Piva retratava que ele e a turma de poetas publicados por Massao Ohno em São Paulo não eram compreendidos (logo, não eram levados em consideração) pela esquerda, que era a hegemonia cultural na época da ditadura. No Rio de Janeiro, diferentemente, havia certo reconhecimento à cena marginal no início da década de 1970: Heloísa Buarque de Hollanda era um elo entre a academia e estes novos poetas, como Waly Salomão, Chacal e Torquato Neto. Em 1976 a referida crítica literária editou a antologia *26 poetas hoje*, com os poetas marginais cariocas, e convidou Roberto Piva para participar. O autor foi ao Rio e conheceu vários poetas, participou de uma leitura, considerou a experiência muito boa e divertida. Seu livro *Paranóia*, segundo o mesmo “era amado lá no Rio” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 116). Willer comenta que *26 poetas hoje* fez sucesso imediato na mídia, porém “em meio à muita reclamação de crítica literária. E mesmo com essa abertura acontecendo no Rio, quando já éramos tema de algumas matérias jornalísticas, continuávamos marginais aqui em São Paulo. [...] O alcance da nossa poesia só melhorou mesmo a partir dos anos 80” (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 117).

Em São Paulo, durante as leituras públicas que os *Novíssimos* costumavam fazer, os poemas engajados politicamente eram os mais aplaudidos. Acontecia o mesmo nos famosos festivais de música da Record, a música de protesto tinha mais fãs que a Tropicália – que também protestava, mas em clima ironicamente festivo, característico da contracultura. Um caso clássico foi quando Caetano Veloso e Os Mutantes receberam vaias já ao início da canção de arranjos experimentais “É Proibido Proibir” (a guitarra elétrica e uma banda de rock eram uma afronta à brasilidade dos jovens *engajados*): foi no Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo em 1968, e o cantor fez um discurso espontâneo inflamado aos jovens que haviam virado as costas para o palco:

Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! [...] E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!⁷

⁷ VELOSO, Caetano. **Discurso de Caetano** (1968). Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php>. Acesso em: 04 abr. 2012.

A respeito do assunto dos festivais, Hansen comenta (2005, p. 73): “as músicas que falavam do sertão e do morro eram muito aplaudidas pelos estudantes de esquerda da USP e da PUC. [...] Ouvindo aquelas músicas, a gente sofria com o sertanejo, que é antes de tudo um forte”. Então o autor aborda a estética, comparando depois com a recepção aos tropicalistas: “a gente ficava bondosa com a bondade do sertanejo forte, miserável e pobre na miséria geral, que também era a miséria estética dessas músicas. Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil e mais uma meia dúzia eram considerados louções que inventavam coisas esquisitas” (HANSEN, 2005, p. 73-74).

O último ensaio que apresentamos é *A Hora e a Vez dos Anos 70 – Literatura e Cultura no Brasil*, do antropólogo e doutor em comunicação Carlos Alberto Messeder Pereira. O autor trata das mudanças que a produção cultural e as formas de contestação sofreram no início da década sob o signo da ditadura. A primeira passou preferencialmente a ser vinculada por meio de produções alternativas que geravam produtos de aspecto marcadamente artesanal: “[...] outros países viveram experiências de produção semelhantes. Em especial, os países latino-americanos que, [...] já haviam iniciado ou estavam para iniciar a vivência de longas e violentas aventuras ditatoriais [...]” (PEREIRA, 2005, p. 92). No campo das contestações a perspectiva se deslocara, com relação à década anterior, para uma abordagem mais minimalista, da revolução do comportamento; o autor destaca que a luta armada e o desbunde revelaram fortes afinidades com o passar do tempo (foram vistas como antagônicas inicialmente).

O grupo que hoje é chamado de *Geração 60 de São Paulo*, ou *Novíssimos*, fora composto por um grande número de jovens autores que nunca haviam publicado até a referida década e saíram todos pela editora de Massao Ohno, na *Antologia dos Novíssimos* ou na *Coleção Novíssimos* (muitos saíram nas duas); alguns ainda cursavam o segundo grau na ocasião em que publicaram pela primeira vez. Carlos Felipe Moisés, que saiu pela *Coleção* e pela *Antologia dos Novíssimos*, esclarece que esta *Geração 60* nunca foi um grupo homogêneo, e os autores traçaram “[...] caminhos individuais que, a meu ver, não guardam muita afinidade com o clima efervescente dos anos 60 – à exceção de Roberto Piva e Claudio Willer” (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 25). Mas o fato é que formavam um bando de autores com preferências e estilos literários heterogêneos (o que enriquecia sua convivência) que se encontrava sempre e que foi crescendo até o fim da década de sessenta.

Em 1959, no Colégio Mackenzie, Roberto Piva e Fernando Franceschi se conhecem: o primeiro, com vinte e um anos, lá estava puxando pesos, e o segundo lá estudava, no segundo grau; passado pouco tempo, Claudio Willer conheceria Roberto e o

convidaria para assistir as palestras que dava sobre música clássica na ACM (Associação Cristã de Moços). Então Piva teve a ideia de usar o espaço para fazer palestras sobre poesia, Willer topou e vários jovens intelectuais falaram sobre alguns poetas (Franceschi, por exemplo, tinha dezesseis anos e abordou a obra de Cruz e Souza), daí o grupo interessado em poesia foi crescendo. Roberto foi sempre caracterizado como uma figura agregadora em todas as épocas de sua vida, um agitador cultural que conhecia “meia São Paulo”, trazia as pessoas para os grupos. Segundo Willer (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 9): “O Piva já era uma lenda na cidade no final dos anos 1950[...]. Eu já sabia quem ele era por causa da enorme fama de depravado e pederasta que ele tinha, [...] além de ser culto, erudito, participar de grupos e estudar filosofia. Ele era ‘o personagem’”.

Devemos fazer uma breve exposição, em torno da importante iniciativa de Massao Ohno que reuniu todas estas novas mentes efervescentes que não se encaixavam ao hall estilístico afamado da época na cidade (que em termos de poesia, que é o nosso foco, estava concentrado na vertente concretista). Estes jovens aficionados por literatura percorriam bares do centro, dos quais o *Paribar* (localizado atrás da Biblioteca Mário de Andrade e reaberto recentemente) é um dos mais citados, bibliotecas, praças, o Teatro de Arena, livrarias, e, um tanto inusitado à vida noturna, faziam leituras de poemas que duravam noites inteiras. Massao possuía uma pequena gráfica que atendia a cursinhos pré-vestibulares, e via estes novos autores que não tinham espaço nas editoras convencionais, então conta o editor: “Esta grande pressão me fez criar uma editora para propagar e difundir esses autores. [...] Assim surgiu a Coleção dos Novíssimos, para publicar gente que desse um perfil próprio à sua época” (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 17). Como se nota, o início da carreira destes autores e da Editora Massao Ohno estão muito ligados.

Era o editor quem escolhia os poemas que entravam nos livros, pelo critério de conterem alguma mensagem nova; valeu sua opinião, seu gosto pessoal, segundo o mesmo. Ninguém dos autores dava palpite nas escolhas. Não era simplesmente uma editora, mas um ponto de encontro; todos esses artistas passavam por lá várias vezes por semana, e admiravam o editor, bastante sensível à arte e antenado com seu tempo. Massao acabou incentivando grandemente a produção desses autores situados à margem, pois imprimia tiragens pequenas de forma que não houvesse muito prejuízo e trabalhava arduamente, chegando a lançar três livros por semana. Os livros da Coleção começaram a sair em 1960, e a Antologia, com vinte e quatro autores, sairia em 1961. Nesta segunda, Piva publicou poemas pela primeira vez.

Os poetas Concretos são definidos pelos da *Geração 60* (ao menos por Piva, Willer, Bicelli e Franceschi) como seus opostos perfeitos. A poesia dos anos 1970 teve duas

vertentes, segundo Messeder Pereira (2005, p. 94): “de um lado, uma produção que enfatiza os temas do cotidiano e a linguagem coloquial (chegando às vezes ao palavrão mais desabusado); de outro, tendências experimentais, investigando a visualidade, na trilha aberta pelo concretismo e seus desdobramentos”. Tomando como exemplo a turma de São Paulo, sabemos que eram todos bastante eruditos, como o eram os concretistas, apenas se ligavam a tradições literárias diferentes.

Willer comenta também que pelos comportamentos loucos e anárquicos do grupo, não houve possibilidades de organizar um projeto literário (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 34): “[...] o máximo que fazíamos era arrumar confusão”; aprontavam necrológio de poetas conhecidos e saíam a distribuir nas ruas. Nestes, abaixo da frase “Comunicamos o passamento de:”, constavam nomes como Ferreira Gullar, Lindolf Bell, Hilda Hilst, Haroldo de Campos, Decio Pignatari e etc. “Eu cheguei a matar pessoas que depois viraram minhas amigas”, conta o autor.

A novidade que empolgava boa parte dos *Novíssimos* era a Beat Generation, com sua sinceridade cortante e arroubos proféticos em versos livres e narrativas densamente imagéticas, sensíveis, como também experimentais e alucinantes. Willer, hoje pós-doutor em literatura, observa (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 34): “Eu aceito o formalismo. Só que no Brasil tem um viés absurdo em favor daquilo que eu designo como ‘poetas inteligentes’ [...] em detrimento da poesia de inspiração, [...] que é o veio central da tradição à qual eu me filio: a ruptura”.

Piva, como os beats, revelara os meios de transgredir que adotou com irrevogável sinceridade; esta é uma das características que definem a expressão da contracultura. Na discussão acerca de *Paranóia* o poeta dá o exemplo de um poema (*Paisagem em 78 R.P.M*) e a situação real que o inspirou: “Eu tinha um amante judeu [...]. 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). Sua poesia era tão ligada ao que vivia que ficou doze anos sem escrever (entre 1964 e 1976): “Escrever é um desgaste muito grande. Eu tenho de cair na vida, entre um livro e outro, para recolher experiências, para poder transformar alquimicamente a matéria-prima em pedra filosofal” (Ibidem, p. 94).

Carlos Felipe Moisés hoje analisa que a *Antologia dos Novíssimos* foi um equívoco porque os autores estavam escrevendo há pouco tempo e desenvolveriam suas potencialidades posteriormente. Porém, para Massao (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 23-24), ela teve bons resultados: “[...] a partir de então os Novíssimos começaram a ser absorvidos

pelas editoras [...] com maiores possibilidades. E a repercussão foi muito grande, sim. Os jornais convencionais – pertencentes ao Grupo Estado – deram ênfase às publicações como um ato de coragem”. Willer, Franceschi e Bicelli não haviam publicado até então.

Voltando ao assunto da contracultura, boa parte dos sujeitos históricos que dela participaram hoje enxergam que havia grande confiança geral de que as relações do ser humano consigo mesmo e com os outros poderiam mudar de forma generalizada, resultando numa sociedade nova, organizada pacificamente. Na história, de maneira geral percebe-se que a rebeldia civil de uma época é equivalente em intensidade, à repressão oficial, e neste tempo não foi diferente. Naquela época a juventude brasileira respondeu com dois tipos principais de rebeldia à ditadura militar: alguns pegaram em armas como guerrilheiros urbanos a fim de produzir tensão política por ações terroristas, como seqüestros de autoridades governamentais; e para outros o lema era “cair fora” (*drop out*) dos limites sociais da época, tais como os morais e sexuais, ainda bastante rigorosos. Nas duas atitudes havia entrega profunda, um guerrilheiro poderia perder a própria vida e alguns contraculturais tentavam mudar radicalmente de vida: “Carlos Maciel morou numa comunidade, Rogério Duarte foi monge budista, Roberto Pinho montou a Guariroba, a ‘refazenda’ da canção de Gilberto Gil, prevendo desde uma economia de subsistência até contatos com seres extraterrestres” (RISÉRIO, 2005, p. 26).

Outro ponto crucial na ing esteve em não prever o peso da maioria da população para que se efetuassem as mutações: nessa maioria, tabus sexuais, religiosos, de consumo, políticos, ecológicos, que estavam em jogo na ação contracultural e esquerdista, mudam muito lentamente; e ainda, segundo a psicanalista e escritora Maria Rita Kehl, a quem Piva inclusive dedicou o poema *A dor pega fogo* de *Estranhos Sinais de Saturno* (2008a): “[...] a década de 1970 começou repressiva, sanguinária e careta. O ‘povo brasileiro’ parecia gostar da ditadura. [...] O país estava triste e ufanista ao mesmo tempo” (KEHL, 2005, p. 32).

O povo em geral apoiava a ditadura devido ao “milagre brasileiro”, em grande medida. Elevaram-se os padrões de consumo na sociedade como um todo. Vigorava o AI-5 calando as expressões crítico- culturais ao mesmo tempo em que a televisão ganhava espaço em grande parte dos lares:

Ocorre a consolidação da Rede Globo, vista com grande simpatia pelos militares. [...] e o *Jornal Nacional* passa a veicular a falsa imagem de que o Brasil é a “ilha de paz e tranquilidade” amada pelo presidente Médici. A televisão beneficia-se com a expansão da rede de transmissão da Embratel, patrocinada pelo governo para levar a mesma versão dos fatos a todos os pontos do país. (KEHL, 2005, p. 32).

Os novos padrões de consumo eram similares aos dos países *desenvolvidos* e facilitavam a vida cotidiana; a lista de novidades na produção nacional era imensa: plástico, detergente, a indústria farmacêutica deu um grande salto, o sistema rodoviário cortava o país, as donas de casa tiveram sua labuta amenizada com os eletrodomésticos como o ferro elétrico, o fogão a gás, liquidificador, batedeira, aspirador de pó, secador de cabelo (não seria mais necessário usar o ferro de passar para alisar os cabelos), geladeira, predomínio do alimento industrializado, enlatados, embutidos, refrigerantes e etc. (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 562-565).

Essa invasão tecnológica do cotidiano aclamada por todos tornava-se também um dos alvos da recusa contracultural: “No Brasil, a contracultura foi um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar”, segundo Cláudio Novaes Pinto Coelho (2005, p. 39). Os estudantes e outros jovens que moravam em repúblicas, abandonaram o conforto da casa dos pais para viver com poucos eletrodomésticos, sem televisão (questão de honra), telefone, com almofadas no lugar dos sofás, cozinhando suas próprias comidas e teoricamente dividiam o trabalho da casa solidariamente (KEHL, 2005, p. 34-35).

Novos hábitos advieram da modernização no país, como o passeio e compras pelos recém-inaugurados shoppings centers (o primeiro em 1966, em São Paulo) e supermercados (o primeiro por volta de 1956, no Rio de Janeiro) e o costume de comer fora. (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 566-567). A maioria dos produtos de limpeza doméstica e de higiene pessoal que hoje em dia usamos, apareceram também naquele contexto e com preços acessíveis à população, por exemplo: “[...] uso da escova de dente e da pasta, que substitui o sabão, o bicarbonato de sódio, o juá do Nordeste, o fumo de rolo em Minas, ou mesmo a cinza, esfregados com os dedos; no uso do desodorante, do shampoo e do condicionador [...]” (Ibidem, p. 568).

Apesar das duras críticas que faziam à sociedade, expressas em seu modo de vida alternativo, os contraculturais eram avessos à violência. Os indivíduos de cabelos ao vento e roupas coloridas “agrediam” somente (se é que se possa dizer “somente”) a moral alheia, mas queriam estar em paz, incluindo obviamente serem deixados em paz a fim de viverem seus caminhos de autodescobrimento, o que é claro que não aconteceu. Tanto nos EUA como no Brasil, a polícia recebeu ordens para prender os cabeludos. No Brasil: “O amor esconde o proxenetismo, a paz é um slogan da subversão e a flor tem o aroma dos entorpecentes. Ao decifrar dessa forma os símbolos hippies, a Polícia Federal ordenou a todos

os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos.” (revista *Veja*, mar.1970, p. 70 apud COELHO, 2005, p. 41).

Muitas sementes de novas atitudes dentro das relações sociais que foram lançadas pelos jovens desta época ainda hoje estão desdobrando seus resultados; nas relações sexuais (e preferências) mais livres, no uso de drogas (o que sempre houve, mas a herança contracultural tirou a timidez e recolhimento das pessoas que estavam fazendo isso), menos subjugação hierárquica dos pais para com os filhos que saíram de casa (e não para se casar, como acontecera até então), manifestações públicas em que a nudez é usada, as religiosidades vindas do oriente e do xamanismo brasileiro, as comunidades alternativas, as repúblicas estudantis etc. Todos os caminhos abertos pela contracultura tomam obviamente rumos próprios dos tempos hodiernos, e o uso que se faz deles hoje por vezes decepciona os que lutaram por essas liberdades (o sexo sem sentimento, o uso de drogas sem nenhuma intenção além de curtição etc.).

O sociólogo Messeder Pereira afirma que o tempo mostrou afinidades nos dois grupos enxergados inicialmente como antagônicos: “a luta armada e o desbunde [...] revelaram-se [...] como tendo algumas e fortes afinidades, especialmente no que se refere à intensidade e à violência da recusa do que o ‘sistema’ era capaz de oferecer” (PEREIRA, 2005, p. 91). Tanto a recusa como a intensa afirmação de outro tipo de vida, certamente foram reforçadas pela magnitude do fenômeno, que era mundial. A juventude ocidental de maneira geral foi sacolejada por estes ventos, nos diferentes contextos nacionais ela se mostrou formando incríveis e coloridas manifestações:

A contracultura foi um movimento internacional, que teve a sua ramificação brasileira. É evidente que aquela farra experimentou constrangimentos políticos específicos em cada país onde vicejou. Mas, exatamente ao contrário do que se chegou a proclamar, a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura. [...] Aliás, o establishment contestador brasileiro pode não ter sabido aquilatar a subversão contracultural, mas o establishment conservador soube. (RISÉRIO, 2005, p. 26).

Em *Contracultura através dos tempos*, os autores estadunidenses Ken Goffman e Dan Joy, falando a respeito da universalidade do fenômeno contracultural, tratam brevemente da Tropicália, como exemplo de que nos EUA e na Europa os estudiosos devem se lembrar que houve contraculturas no Oriente e no “Terceiro Mundo” (os autores usam aspas); pois são muitas aquelas mantidas “fora da atenção histórica ocidental” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 367). Comparam este fenômeno musical-cultural ao rock n’ roll nos Estados Unidos, observando que no Brasil, Caetano Veloso e Gilberto Gil experimentaram

constrangimentos bem maiores, como prisão e exílio, enquanto os *rock stars* no máximo foram brevemente encarcerados por porte de substâncias ilegais, exibição de partes íntimas, e não por posturas poéticas e musicais. Outra diferença era a de que os tropicalistas levavam muito a sério suas influências literárias e intelectuais, ao contrário dos astros do rock americanos e ingleses, menos intelectualizados.

Os poetas da *Geração 60* de São Paulo também tiveram de calar-se com o recrudescimento da ditadura desde o AI-5. Certa vez Claudio Willer foi ameaçado de prisão por um guarda rodoviário porque levava um exemplar de *Paranóia*, de Piva, lançado em 1963; quando viu o livro, o guarda folheou e disse que era subversivo; “Só sabiam falar que o livro era cheio de palavrões e coisas do tipo. Era esse o comentário”, segundo Piva (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 59). A crítica calou-se. O livro misteriosamente sumiu de uma livraria enorme na Praça da República: “Disseram que foi por ordem da igreja católica. Não sei se é verdade” (Ibidem, p. 62) diz Piva, contando também que era boicotado tanto pela direita como pela esquerda.

A censura cultural já estava ocorrendo no Brasil, segundo Claudio (Ibidem, p. 62): “[...] o DOPS pegava pesado em 1963; com o Jânio Quadros já havia censura – proibição de peças de teatro e filmes. Neste contexto, o livro do Piva foi sim escondido por livreiros. O conteúdo assustou”. Não seria de se estranhar se a ordem da retirada do livro partisse da igreja católica, pois há muitas referências provocativas a ela no livro: “Catedrais sem Deus”, “borboletas de zinco devoram as góticas hemorroidas das beatas”, “enquanto os cardeais nos saturam de conselhos bem-aventurados e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal”, dentre muitas mais.

Os desbundados acreditavam no advento de uma nova era de amor, baseando-se inclusive na astrologia, que anunciava a chegada da Era de Aquários (quando o Sol começará a nascer de frente para a constelação de Aquário), pois estamos na Era de Peixes e cada uma dura em torno de dois mil anos. Esta próxima, que acreditavam e até hoje se acredita que trará pela influência astrológica o predomínio de bons sentimentos sobre a Terra, está prevista para começar no século XXVII. Os hippies se viam um pouco como exemplares da nova raça humana pacífica, *amostra grátis do Futuro* (RISÉRIO, 2005, p. 25).

Os esquerdistas acreditavam num sistema social igualitário, comunista: “Enfim, enquanto o jovem terrorista se submetia aos rigores de uma disciplina bélica, [...] o desbundado dava as costas ao ‘sistema’ [...]. Era a distância entre a metralhadora e o LSD, ‘pedra filosofal’ do contraculturalismo” (RISÉRIO, 2005, p. 26). A diferença está explícita nesta fala de Piva (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 69): “Onde é que eu estava no dia do golpe

militar? Sei lá onde eu estava! Devia estar no mesmo embalo de sempre, fazendo alguma orgia”. Posteriormente, quando ocorreu o AI-5 o poeta a princípio esteve “meio cego” à situação, conforme relatou seu amigo Bicelli (Ibidem, 2011, p. 95), pois estavam todos reunidos no apartamento de outro colega quando ouviram a notícia pelo jornal, ao que Piva não deu importância, de porre e armando um barraco por motivos que em nada tangiam ao Ato Institucional que mudaria a vida de todos os artistas.

A repressão também diferia: os hippies visitavam delegacias, mas os guerrilheiros paravam nas terríveis câmaras de tortura, e aqueles nos aterradores manicômios. Claudio Willer (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 48) narra uma história da turma envolvendo manicômios:

[...] a caretece 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 [...] mostraram quase toda clínica, menos o lugar onde ele estava. Se mostrassem, eu puxava o revólver, encostava na cabeça do cara e sequestrava o meu amigo[...]. A gente não conhecia limites [...].

Nas histórias de Roberto Piva e em sua poesia, encontramos várias confusões nas quais o autor extravasava sua peleja com intelectuais: “se o Fernando Henrique é o intelectual do ano, eu sou o intelectual do ânus” (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 162), feministas que ele chamava de mulheres *navio-escola*, esquerdistas que ele apelidou de *uisquerdistas* (esquerda do uísque) e direitistas, porém para esses sobrava pouco, porque nos outros ele via mais defeitos, hipocrisia por pensarem apenas em política desvalorizando seu campo de rebeldia, para o qual era fundamental trazer para a experiência social a poesia, a desrepressão em todos os âmbitos, etc. O padrão de revolta de Piva era um tanto mais cáustico que o do desbunde, mas os valores defendidos eram basicamente os mesmos, a não ser no que toca ao forte componente homossexual e ao ataque ao cristianismo que aparecia em maior grau em seus escritos, de maneira mais drástica, extremamente maldita, na esteira de Rimbaud e Baudelaire.

Roberto nunca confirmava suas histórias, como se vê nas entrevistas de *Os Dentes da memória*. Frequentemente ele diz não se lembrar, ou diz que as pessoas aumentam. Não queria virar uma personagem folclórica, com todos comentando suas estripulias, confusões; mas isso foi inevitável porque há muitas histórias irreverentes. O escritor João Silvério Trevisan conta que nos anos oitenta batia de frente com o amigo poeta: “Piva chegou

a ofender amigas minhas. Ele tinha muito problema com mulheres que convertiam garotos homossexuais em heterossexuais. A geração dele chamava essas mulheres de ‘Navio-Escola’. Era um terror!” (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 156).

3.2 RAÍZES HISTÓRICAS DO IDEÁRIO CONTRACULTURAL

Para traçarmos brevemente um quadro das principais raízes históricas da contracultura, usamos o texto *Configurando os anos 70: A imaginação no poder e a arte nas ruas*, de Nicolau Sevcenko. E do livro *Contracultura Através dos Tempos* utilizamos *Brilhantes explosões de riso: A Paris boêmia, 1900-1940* e *Rebeldes sem causa: os anos 1950*. Nicolau Sevcenko observa raízes do fenômeno contracultural das décadas de 1960 e 1970 na primeira geração romântica da França, no século XIX.

No prefácio de *Cromwell*, Victor Hugo falou da necessidade de uma arte livre que correspondesse ao clima da época; ocorriam as lutas populares e agitações liberais da *primavera dos povos*, as quais segundo Sevcenko (2005, p. 13): “[...] tendo seu epicentro em Paris e se difundindo rapidamente por toda a Europa [...], fundiram num clamor uníssono um amplo feixe de anseios autonomistas, traduzidos pelas doutrinas do liberalismo, nacionalismo, da democracia e do socialismo [...]”. Não esqueçamos apenas de que na contracultura o nacionalismo não era um ideal, pelo contrário; ela pode ter herdado do surrealismo o anti-patriotismo.

No referido contexto da *primavera dos povos* fervilharam agitadores culturais: escritores, artistas, panfletários, que só aumentavam paralelamente ao aumento da repressão oficial; gente do mundo todo ia parar em Paris. O caractere homogêneo desse grupo cosmopolita estava no comportamento antiburguês: as vestes – pretas, chapéu mole sobre o rosto, sapato bico fino–, os hábitos – uso do tabaco e álcool em grandes quantidades, festas das quais se recolhiam na hora em que todos iam trabalhar, logo, começavam seu dia quando a maioria se recolhia para descansar – eram algumas das distonias captadas pela população que os observava (Ibidem, 2005, p. 14).

Esta microssociedade que se formou era mal quista pelos cidadãos *decentes* e perseguida pela polícia. Segundo Sevcenko: "Para retribuir o ódio e o sarcasmo que eles dedicavam aos bons burgueses, estes lhes pagavam na mesma moeda, chamando-os por um apodo rico em conotações de desprezo social, racial e cultural” (Ibidem). O apodo era *boemia*, denotativo que se referia à comunidade cigana, e carregava os estigmas da falta de higiene, gosto pelas danças sensuais, intoxicação, dentre outros. Com o massacre e derrota popular da

Comuna de Paris, veio o derrotismo, o hedonismo, a evasão; também uma grande difusão de ideias anarquistas: “Nesse novo contexto, típico do fim do século XIX, é que se daria um salto na direção da criação de uma arte livre, transitando do romantismo para a arte moderna.” (Ibidem, p. 15).

Nesta fala, Claudio Willer faz paralelo a essa gênese histórica francesa e sua época de jovem escritor em São Paulo:

[...] nós expressávamos uma rebelião romântica que se caracteriza, desde o final do século 18, por ridicularizar a burguesia filistéia. [...] O que pudéssemos fazer pra execrar o burguês, nós fazíamos. Aqui em São Paulo, tínhamos uma burguesia escandalizável [...]. E isso só começou a abrir no final da década de 60, com a contracultura. [...] Mas no começo da década, era triste. (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 44-45).

Na França, os famosos poetas malditos adorados pelos da *Geração 60*, haviam exteriorizado sua rebeldia poética ao estilo de vida da *burguesia escandalizável*. Rimbaud (1854-1891) com sua “ânsia de iluminação e uma raiva da monótona existência cotidiana” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 220) e Baudelaire permitindo que as experiências com ópio e haxixe chegassem à sua poética. No século XIX em Paris consolidou-se “um *café-society* boêmio caracterizado por uma bonomia empobrecida e exibida, estímulo mental e distorção por intermédio de drogas e álcool” (Ibidem); gastavam pouco com a comida para sobrar à festa (comportamento que permanece até hoje em diversos setores sociais boêmios que vivem com pouco dinheiro, como os jovens universitários).

Muitos estrangeiros migraram para lá, onde parecia haver uma permissão especial à excentricidade dos artistas; alguns dos tantos personagens históricos que lá estiveram são: Joan Miró, Jean-Paul Sartre, Picasso, Andre Breton, Aleister Crowley, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Henry Miller, Leon Trotski, Henri Rousseau, Antonin Artaud, Ernest Hemingway, Man Ray, Claude Monet e Gertrude Stein (JOY; GOFFMAN, 2007, p. 220- 221). A indústria de jornais que havia crescido nas nações desenvolvidas espalhava sonhos sobre a vida livre e elegante em Paris; além disso, a indústria de viagens também cresceu, possibilitando que a classe média e até os relativamente pobres viajassem.

Com a iminência do conflito da Primeira Guerra, os boêmios sendo um grupo formado por indivíduos de variadas nacionalidades, sofreram repressões devido à xenofobia dominante na França; eram chamados de "apátridas", "judeus", e etc.; uns foram alistados à força, outros fugiram, alguns foram presos. Isto ocorria pelo caráter cosmopolita que eles mantinham, sem divisões de importância ou diferenças no trato individual devido à

nacionalidade. Os cubistas, por exemplo, estavam participando de obras coletivas com Balés Russos. A contracultura hippie viria a destruir a barreira de convivência grupal entre jovens de classes sociais mais e menos desfavorecidas e entre brancos e negros, nos EUA como no Brasil. A aproximação dos jovens burgueses com os da periferia resultou em boa parte das características culturais destes grupos. Ken Goffman e Dan Joy (2007, p. 253) explicitam a inegável influência da cultura negra já na gênese do fenômeno contracultural:

Embora a explícita anti-sexualidade judaico-cristã tenha sido abalada por elementos do Iluminismo do século XVIII, o racionalismo não seria capaz de produzir uma cultura sensual, *sexy*. Os africanos, por outro lado, não estavam carregando um legado de mil anos de vergonha do corpo. Os costumes tribais africanos, que giravam em torno de uma dança extática, sensual, ao som de ritmos percussivos, não tinham sido completamente eliminados pela escravização e a conversão ao cristianismo. [...] eles começaram a criar novas formas musicais[...]. Na década de 1870, alguns africanos em Nova Orleans tiveram a oportunidade de sentar aos pianos dos ricos, levando aos primórdios do boogie-woogie (e portanto, do jazz e do rock and roll). [...] o blues [...] era um canto de acasalamento [...] e no início da década de 1910 se tornou conhecido pela sociedade como um todo.

No caso Dreyfuss, que dividiu a opinião da França em 1894, a maioria dos intelectuais e artistas esteve ao lado do oficial judeu preso injustamente⁸. Após a guerra as vanguardas começariam sua movimentação novamente em Paris, e a xenofobia continuava em larga medida, na sociedade francesa. Andre Breton começou um escândalo num jantar de literatos em 1925 (comidas voando, talheres, copos, etc) ao ouvir Madame Rachilde dizer que “uma francesa nunca deveria desposar um alemão” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 231), o que o poeta considerou insultuoso ao seu colega alemão Max Ernest; a notícia sobre o alvoroço espalhou-se como vento, e várias associações de escritores pediam para que nunca mais se mencionasse o nome dos surrealistas nos jornais, para afastá-los do público. Obviamente isso não ocorreu, os escândalos surrealistas eram lucrativos à imprensa.

No texto de Sevcenko que estávamos comentando, o autor pula dos surrealistas para os Situacionistas, que já discutimos no primeiro capítulo; depois fala da Tropicália, do cinema de Glauber Rocha, dentre outros. Nós, agora falaremos da beat generation (mais especificamente de Allen Ginsberg, William Burroughs e Jack Kerouac) abordando seus aspectos tangenciais à *Geração 60*, por serem de cabal importância na obra destes paulistanos. Quando Piva conhecia alguém a quem se afeiçoava, contava aos amigos

⁸ Alfred Dreyfuss foi acusado e preso como traidor por ser o único judeu no grupo de oficiais franceses, no qual descobriram que havia um espião em prol dos alemães. Três anos depois, descoberto o verdadeiro culpado, a onda nacionalista e xenofóbica e o antissemitismo francês, acobertaram a farsa e o judeu foi condenado novamente. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Dreyfus>. Acesso em: 12 dez. 2011.

que conheceu “um perfeito beatnik”. A turma de amigos paulistanos experimentou grande fascínio pela Beat Generation, e tiveram acesso aos originais em inglês já no início da década de 1960, quando não haviam ainda sido editados no Brasil. Conforme demonstraremos a seguir, este encantamento era também sobre o modo de vida beat, que estes brasileiros viviam em grande medida.

O *feeling* beat, apesar de ter sido uma das influências mais claras na cultura hippie que brotaria a seguir nos EUA, era mais triste e sombrio que a colorida onda psicodélica. Isso em boa parte está relacionado ao contexto pós Segunda Guerra Mundial. Com as bestiais novas técnicas de aniquilação em massa, tais sejam a bomba atômica e as dos campos de concentração nazistas, muitos conviveram com o medo da possibilidade permanente de que se alguns governantes malucos decidissem medir forças, poderia ocorrer um extermínio do globo. Neste contexto, podemos entender o clima profético assumido pelos autores beats em busca da redenção, uma busca que não excluía, mas se juntava à tristeza da vida miserável e profana, às drogas que eram retratadas vezes como remédio, outras como veneno. Como no famoso poema *O Uivo*, de Allen Ginsberg (tradução de Claudio Willer):

[...] “hipsters” com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial/ com o dínamo estrelado da maquinaria da noite,/ que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados/ [...] alucinando Arkansas e tragédias à luz de William Blake entre os/ estudiosos da guerra,/que foram expulsos das universidades por serem loucos e publicarem/odes obscenas nas janelas do crânio [...]. (GINSBERG, apud GOFFMAN; JOY, 2007, p. 250-251).

A mistura da vida marginal das grandes cidades com termos que denotam a dimensão sagrada, como estes “*hipsters*” com cabeça de anjo é também um dos pontos chave da poética piviana, presente em praticamente todos os poemas de *Paranóia* (um livro que tem por cenário a cidade, em comum com *O Uivo*); em *Poema lacrado*, há vários elementos em comum com os beats. Há o jazz: “Miles Davis a 150 quilômetros por hora/ caçando minhas visões como um demônio/ uma avenida sem nome e uma esferográfica Parker”; Há anjos esquisitos: “e os anjos catando micróbios psicomânticos/ dentro dos Táxis”; e ainda: “no parapeito meu melhor amigo/ brinca de profeta/ no meu cérebro oito mil vaga-lumes/ balbuciam e morrem” (PIVA, 2005, p. 54-55). Em um dos pequenos poemas sem título (ao estilo haicai) do livro *Ciclones* (1997) o poeta dá-nos indício de onde surgem seus “anjos”: “anjos/ definidos pela miragem/ meu trono/ de rei vagabundo/ no Boeing do meu coração” (PIVA, 2008a, p. 34).

No *Poema Lacrado* de Piva a situação que entrevemos é uma curtição noturna e elementos dela compoem o poema; o melhor amigo brincando de profeta provavelmente seja um dos escritores que já citamos aqui, a farra deveria estar acompanhada de discussões, declamações de poesias, jazz, etc. Já as vivências registradas por Ginsberg carregam aquele amargor que comentamos anteriormente, o vazio e a loucura que a guerra deixou. Os beats pegaram a fundo a tormenta, o caos do pós-guerra, presente na vida marginal da época – enquanto boa parte de seus compatriotas se distraía com as muitas novidades de consumo (como os automóveis rabo-de-peixe e as lavadoras de pratos) –; mas sempre buscavam alguma redenção em meio ao caos, seja para dentro dele como para além dele. Algo em comum a Ginsberg, Kerouac e Burroughs era a sinceridade na revelação de pensamentos íntimos muito além daquela que já tinha sido vista na literatura, e o desprezo pelas autoridades. Quanto aos estilos dos três, segundo Joy e Goffman (2007, p. 264-265):

Kerouac era propenso a lamentar de forma triste mas ternamente a perda da fronteira selvagem e livre onde os antigos americanos podiam se perder e fugir do confronto cotidiano [...]. Ginsberg identificava raivosamente a grande autoridade e suas armas [...] com a desumanização diária sofrida nas mãos do conservadorismo [...]. Burroughs assumia a voz do dominador e a usava prazerosamente para expor o abominável barbarismo por trás da fachada digna dos burgueses democratas detentores do poder.

Na época dos beats, os boêmios estadunidenses eram chamados de hipsters. Surgidos nos anos 1940, não eram tipos combativos; eram inter-raciais (exceção ao racismo que reinava nos EUA), embalavam-se principalmente em clubes de jazz e usavam maconha, e em alguns casos, a perigosa heroína (vício que os incentivava a realizar pequenos furtos e perambulando pelos guetos onde era vendida a droga). Os beats e os músicos de jazz tais como Charlie Parker e Dizzy Gillespie se identificavam com os hipsters mas eram diferentes deles, pois, interessados que estavam em criar suas obras, não se entregavam totalmente ao “nada” como aqueles, que não cultivavam esperanças, aspirações. Conforme Goffman e Joy (2007, p. 256): “O hipsterismo floresceu na própria ansiedade nuclear que os caretas estavam tentando esquecer. A possibilidade de um apocalipse instantâneo criava uma desculpa perfeita para fugir das responsabilidades e recompensas atrasadas da vida adulta comum”.

Jack Kerouac e Allen Ginsberg conheceram-se por volta de 1943, e logo as conversas filosóficas passaram a ter um tom mais pessoal; contavam um ao outro como se sentiam com relação às coisas que os intrigavam, da vida cotidiana ao universo. Nos livros de Kerouac (sempre autobiográficos) como *On the road* e o encantador *Vagabundos iluminados*, o autor viaja. Neste último, ele sai da cidade e parte para escalar montanhas, inspirado na

prática do zen-budismo. Buscou sua iluminação, integrado à natureza numa rotina simples, em casas tão básicas quanto possível, sobrevivendo com o que de mais essencial se necessitaria para sobreviver; Ginsberg também se interessava por filosofias orientais, e essas questões não eram abordadas no meio niilista hipster. William Burroughs foi à floresta amazônica participar do ritual do ayahuasca (foi editado o livro *As Cartas do Yage* da correspondência que trocou com Ginsberg sobre o assunto) e Ginsberg fez suas experiências com mescalina e o cacto peiote, produzindo escritos das alucinações extasiadas. Vejamos um trecho de Kerouac:

Mas naquele tempo eu realmente acreditava na caridade e na gentileza e na humildade e no zelo e na tranqüilidade neutra e na sabedoria e no êxtase, e acreditava ser um antigo bhikku com roupas modernas vagando pelo mundo [...] para fazer girar a roda do Verdadeiro Significado, ou Darma, e conquistar méritos próprios para me transformar em um futuro Buda (Despertado) e em futuro Herói no Paraíso. Ainda não tinha conhecido Japhy Ryder, isso aconteceria na semana seguinte, nem tinha ouvido falar de nada parecido com "Vagabundos do Darma" apesar de naquele tempo eu ser um perfeito Vagabundo do Darma e me considerar um andarilho religioso.(KEROUAC, 2004, p. 8-9).⁹

A turma de Piva também fez suas vivências fora da cidade dentro de um tipo de busca pela iluminação; iam aos finais de semana e feriados para a casa que os pais de Willer tinham na represa em Eldorado. Apenas poucos amigos eram levados, a turma era um pouco fechada; Piva (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 86) conta o motivo: “[...] tínhamos interesses específicos: ocultismo, literatura, poesia, filosofia. E tinha gente muito chata ao nosso redor que só queria vampirizar”. Na época, 1965, 1966, mais ou menos, eles também frequentaram o terreiro de umbanda da “Dona Mãezinha”, que contava também com a presença do “Vô”, que trabalhava com Exus, e a quem Piva se refere muito¹⁰, segundo Willer (Ibidem, 2011, p. 88), que também conta: “Uma vez [...] 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”.

Todos deram apenas relatos superficiais sobre o que viveram lá. Piva (Ibidem, p. 87), por exemplo, apenas atiçou nossa curiosidade: “Tive experiências impressionantes lá. Mas não vou revelar”. Segundo Bicelli, as pessoas deviam imaginar que eles faziam sacrifícios de animais e coisas do gênero na casa da represa, pois tinham a fama de loucos e não aceitavam todos que quisessem entrar para a turma, ocorrendo um maior

⁹Disponível em: <http://search.4shared.com/postDownload/B3rotERG/jack_kerouac_-_os_vagabundos_i.html>. Acesso em: 13 jan. 2012.

¹⁰ O envolvimento de Piva com o orixá Exu é discutido por nós no item *O misticismo psicodélico e a iluminação tradicional* desse capítulo.

assédio no apartamento de Willer que ficava perto dos bares da São Luis no centro de São Paulo; porém também chegaram a persegui-los até a casa da represa; “era uma viagem muito vitalista, muito dionisíaca”, conta Bicelli (Ibidem, p. 86).

Este bando vivia e fazia festas recheadas com tremenda erudição, leituras coletivas; já que todos se interessavam por livros, escritores que eram; neste tocante da erudição, diferiam, portanto, da maioria (obviamente há exceções) dos desbundados, que não liam demais, como não liam os hipsters das décadas de 1940 e 1950, no contexto da beat generation. Mas ambas as turmas se envolveram em confusões clássicas do ambiente contracultural que os rodeava. Willer, certa vez tentou explodir um carro com uma bomba, junto com um amigo, e enquanto a bomba não estourava, eles ficaram brincando com uma pistola (num breve período em que gostou de armas, segundo o mesmo), tentando acertar a iluminação da Pacaembu: não acertaram nenhuma lâmpada e o carro felizmente não voou pelos ares, pois a bomba estava mal colocada. Chamaram a polícia pelo barulho dos tiros e na delegacia, Claudio e o amigo saíram após deixarem uma grana com o delegado. No início da década de 1960 havia o estereótipo do *bandido romântico*, no Brasil, e eles andaram um tempo com um desses, chamado Li, que recitava de cor as *Litanias a Satã* de Baudelaire; o rapaz certa vez quase matou alguém na rua de dentro do jipe de Willer (Piva o impediu), o que fez com que se afastassem dele.

Em um episódio conhecido dos beats, Burroughs e Kerouac foram presos como testemunhas de um assassinato, no qual um amigo deles matou um admirador homossexual, teoricamente por autodefesa. Com Ginsberg aconteceu algo mais drástico, por permitir que: “[...] alguns de seus amigos drogados escondessem roupas roubadas em seu carro. Em consequência, ele passou cerca de um ano em um hospital psiquiátrico, [...] conheceu o louco gênio poético Carl Solomon, uma inspiração para ‘Uivo’” (GOFFMAN; JOY, 2007, p.260).

Não são poucas as confusões aprontadas em São Paulo, encheriam um capítulo facilmente, Piva era o tipo valentão, até com lutadores já arrumara briga; eles eram esportistas, o poeta chegou a participar de competições de halterofilismo e natação. Por hora, de farras ao estilo beat, em *Os Dentes da Memória* contam que tinham o hábito de pequenos furtos de livros em sebos, livrarias, e os mais abusados chegaram a roubar mesmo na casa dos amigos. Alguns negam, outros os desmentem dizendo que todos experimentaram em maior ou menor medida esta forma heterogênea de montar suas bibliotecas particulares. Piva assume, mas dá o foco: “É. Tínhamos essa economia predatória em relação a isso. Mas isso não é fato

importante. O importante é a finalidade com que fazíamos” (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 51).

William Burroughs e Allen Ginsberg eram homossexuais como Piva. Esta parte da vida deles entrou em sua literatura com a costumeira explicitude. Burroughs lançou seu primeiro livro, *Junkie*, e vendeu muito bem; era um tanto autobiográfico, sobre a vida hipster de vício em heroína. Porém, o segundo livro, intitulado *Queer*, não encontrou editor; Joy e Goffman falam das prováveis causas morais: “Heroína era uma coisa, mas a última coisa que os heterossexuais dos anos 1950 queriam era ler descrições explícitas de sexo gay [...]” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 259).

Pederastia, santificação do sexo homossexual e alfinetadas na heterossexualidade, ocorrem na poesia de Piva (*contra a vagina pelo ânus* disse ele, num de seus primeiros manifestos, *O Minotauro dos Minutos*) como na de Ginsberg. Novamente citaremos um trecho do grande *Uivo*, que exemplifica a sinceridade beatnik mesmo nos temas mais incômodos à sociedade da época:

[...] que morderam policiais no pescoço e berraram de prazer/nos carros de presos por não terem cometido outro/crime a não ser sua transação pederástica e tóxica,/que uivaram de joelhos no metrô e foram/ arrancados do telhado sacudindo genitais e manuscritos,/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/[...] que perderam seus garotos amados para as três megeras do/destino, a megera caolha do dólar heterossexual, a/megera caolha que pisca de dentro do ventre e a megera/caolha que só sabe ficar plantada sobre sua bunda retalhando/os dourados fios intelectuais do tear do artesanato/[...]. (GINSBERG, 1999, p. 28-29).

Coxas (1979) é o livro de Piva em que mais aparece o sexo explícito e grupal, uma orgia ritual. O poema *os escorpiões do sol* do qual citaremos uma parte agora, relata a cena de dois jovens transando no topo de um edifício; quando um helicóptero aproximava-se para pousar, eles continuaram o que estavam fazendo e um guarda mata um dos garotos. Começa assim este poema que abre o livro: “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 [...]/ onde Pólen & Luizinho foram fazer amor e tomar vinho” (PIVA, 2006, p. 51). Os nomes fictícios dos personagens neste livro são dignos da criatividade piviana: “No andar de cima Lindo Olhar estava sendo enrabado por/ Rabo Louco enquanto Coxas Ardentes sodomizava Lábios/ de Cereja. Lindo Olhar contorcia seu corpo imberbe &/ maravilhoso debaixo de Rabo Louco que o devorava.” (Ibidem, p. 62).

3.3 O MISTICISMO PSICODÉLICO E A ILUMINAÇÃO TRADICIONAL

Na década de 1960 ocorreu grande popularização do Ácido Lisérgico entre os hippies estadunidenses, quando a droga ainda não era proibida (situação que mudaria em 1966) no país; o LSD, alucinógeno descoberto em laboratório, tornou-se um dos elementos característicos da *consciência psicodélica*, o misticismo característico da contracultura, que tomou características semelhantes no Brasil, conforme veremos nesta discussão. O então professor de psicologia da Universidade de Harvard Timothy Leary, que acabaria virando uma espécie de guru do movimento, em 1960 fez uma viagem ao México que mudaria o rumo de suas pesquisas acadêmicas: lá experimentou os cogumelos psilocibinos e teve a maior experiência religiosa de sua vida, segundo o mesmo (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 275).

Se muitas das liberdades reivindicadas pela juventude que se engajou nessa época não constituíam novidades na história das críticas e levantes populares na modernidade (contra a repressão moral, desvalorização do homem e de sua vida no sistema econômico-produtivo, e outras), existia pelo menos uma que não havia sido reivindicada em massa até então, chamada por Leary de a *quinta liberdade*: aquela da pessoa ter o direito de controlar seus estados de consciência desde que não saísse por aí atrapalhando outrem (Ibidem, p. 292). No caso, estava em jogo o que eles consideravam como liberação transcendente da consciência através de plantas e substâncias químicas; essa reivindicação tomou corpo principalmente depois da proibição do LSD nos EUA.

Experiências e estudos com substâncias psicoativas já haviam ocorrido nos Estados Unidos ao longo da década de 1950 com objetivos bastante variados: alguns psiquiatras pensavam em usar seus efeitos apostando numa psicose temporária que trariam, facultando-lhes oportunidades para estudar estes estados patológicos; outros viam uma possibilidade de trabalhá-las para curas e desenvolvimento da espiritualidade, e a CIA também pesquisava:

[...] arquivos posteriormente liberados [...] revelaram que eles achavam que as drogas (particularmente o LSD) podiam ser usadas para vários objetivos “defensivos”, incluindo o interrogatório de prisioneiros e a incapacitação de tropas inimigas e populações civis. (Eles acabaram chegando à conclusão de que as drogas eram imprevisíveis demais para serem úteis.). (Ibidem, p. 275).

Em 1962, a Universidade de Harvard demitiu Leary por pressões da CIA. Desta forma, o professor ficou livre para falar abertamente à mídia (que estava interessada no assunto), colaborando na popularização do uso de alucinógenos. Allen Ginsberg, quando

soube das experiências de Leary ainda em Harvard, quis fazer parte de suas “cobaias”; os dois acabaram se juntando com o intuito de distribuir doses de psilocibina entre artistas e intelectuais; o poeta trouxe um novo tom à coisa, despertando no pesquisador, segundo Goffman e Joy (Ibidem, p. 276): “uma capacidade de entusiasmo evangélico virtualmente sem igual no mundo ocidental”.

A primeira experiência de Ginsberg sob supervisão do professor foi irreverente e bastante ilustrativa do efeito que o escritor Arthur Koestler (um dos que recebeu uma dose daquelas que os dois saíram distribuindo) expressou como: “falsa, *Ersatz*¹¹. Misticismo instantâneo” (Ibidem, p. 277). O poeta começou a sentir que as consciências humanas esperavam por um Messias que as unisse numa nova consciência; e achou que poderia fazê-lo. Ele desceu as escadas, nu, rumo ao escritório de Leary, e lhe comunicou que era o Messias e pregaria o amor andando pelas ruas: “[...] pediu que Leary tirasse seus óculos, de modo que ele pudesse curar a sua visão. Leary o fez, e então chamou a atenção para o fato de que Ginsberg ainda estava usando os *seus* óculos” (Ibidem, p. 276). O blefe não impediu que ele se entusiasmasse com a sabedoria encontrada na substância. Mas assim como a CIA não encontrou os resultados esperados, Leary e Ginsberg também não obtiveram só as respostas positivas que previam, de todos os experimentadores. A viagem depende muito do viajante, mexe com o íntimo, gerando resultados diversos, conforme o ser psicológico daquele que ingere.

Enquanto isso, em São Paulo a coisa não estava menos psicodélica na década de 1960. O artista plástico Antonio Peticov – que chegou a ser preso por porte e distribuição de LSD–, amigo de Piva na época, comenta que: “Para nós, o LSD era uma questão romântica e filosófica: ‘vamos ligar as pessoas’. Não havia uma concepção mercantilista ou de tráfico” (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 109). A primeira experiência de Roberto Piva com tal droga foi com uma dose inteira, na Serra da Cantareira onde foi passar o dia com amigos: “[...] entrei no meio do mato e, repentinamente, quando bateu o ácido, olhei para o Sol e vi como se fosse uma grande tangerina gotejando amor para o universo. Então tirei a roupa. Fiquei totalmente nu, e caminhei por todo aquele mato sem me machucar [...]” (Ibidem, p. 109).

Na mesma ocasião, quando a turma voltou à cidade, o poeta ouviu Jimi Hendrix sacando que o roqueiro: “tentou musicar o movimento das plantas submarinas e a dança das algas” (Ibidem). E ainda sob efeito, foi ao cinema ver *Satiricon* de Fellini. Porém, o

¹¹ Ersatz significa substituto (inferior) de algo; falso.

autor comenta que foi uma dose tão forte do ácido chamado *Purple Haze* (nome de uma música de Hendrix), que ficou por dois dias num *delirium tremens* e isso o cansou. Num poema de *Quizumba*, o autor parece se referir a essa primeira experiência: “eu vi a amora gotejante do Sol depois do primeiro Purple Haze/ fazia calor na Cantareira/ [...] Hendrix & movimento submarino/ Algas/ [...] desenhos animados em câmara lenta no cartaz do ônibus” (PIVA, 2006, p. 122).

Em 1966 a turma que ia sempre à casa dos pais de Claudio Willer na represa de Eldorado (incluía o poeta e jornalista Décio Bar – que saiu pelos Novíssimos também –, e Piva, Bicelli, Fransceschi, as namoradas deles e o namorado de Piva) fez a festa mais maluca deles, segundo os mesmos, dentro deste clima psicodélico. Era justamente um período em que todos se interessavam por ocultismo, liam estudiosos como Mircea Eliade, dentre outros, e frequentavam o terreiro de umbanda de Dona Mãezinha. Maninha, artista plástica que namorava Willer na época foi quem apresentou Bicelli à turma.

Nesta festa, através do relato de Bicelli vemos caracteres que retratam parte da mentalidade que animava os jovens inseridos na contracultura, a mistura do sagrado e do profano que faziam, impregnando a vida com um misticismo festivo, fanfarrão. E, apenas um parêntese, não é à toa, mas por identificação que um ou outro roqueiro falava (e ainda fala) sobre duendes e gnomos, seres espirituais da mentalidade popular de vários países, tidos por brincalhões, pregadores de peça.¹²

Décio Bar e sua namorada foram flagrados transando à luz do luar (não se esconderam deveras); Bicelli que já estava bastante embriagado e sua namorada, durante “um cato” no banheiro se surpreenderam, pois sentiram uma eletricidade amorosa nunca dantes experimentada: “Quando percebi, a pia tinha quebrado fragorosamente e tinha um fio solto no chão! Nós estávamos tomando choques molhados! E achando que era a eletricidade do nosso amor [...]” (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 84). Ainda Bicelli (Ibidem, p. 85) descreve outra cena engraçada em que pensava estar tendo uma *visão solar*:

Eu sei que caí numa cama e 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 refletia num garoto. Parecia uma miragem. [...] o garoto subia e descia, como se estivesse num carro alegórico [...]. 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!

¹² Um exemplo é a canção *The Gnome*, presente no primeiro disco do Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn* (1967).

Joy e Goffman (2007, p. 320) embora simpatizantes da contracultura, analisam que os alucinógenos: “[...] certamente não estavam fazendo muitas pessoas perderem seus egos. No máximo [...] fizeram os esquerdistas freaks se verem como os mais legais guerreiros primitivos [...] contra os mais malvados opressores robóticos que o planeta já tinha visto, cara”. A negação ao estilo de vida da maioria é uma das posturas bastante evidentes nos discursos *drop out*; havendo esse cunho opositivo, o seu “abrir a mente” também se centrou em grande parte em negar aquele estilo de vida, ironizando-o alegremente em brincadeiras de desacato e deboche ao cotidiano seguido pelas massas.

Piva escreveu seus primeiros manifestos em março de 1962: *O Minotauro dos minutos*; *Bules, bílis e bolas*, *A máquina de matar o tempo* e *A catedral da desordem*. Foram distribuídos em cópias de mimeógrafo, e expressam-se no plural, assinados por *Os que viram a carcaça*, embora tenham sido escritos somente por ele. Neles, o autor se manifesta na negação, semelhantemente ao que ocorria no discurso *drop out*, como veremos a seguir. Em *Uma introdução à leitura de Roberto Piva*, ensaio publicado no primeiro volume das obras reunidas, Claudio Willer (2005, p. 149) ressalta que: “Há carnavalização nos manifestos de Piva, pela dessacralização, inversão da hierarquia, do mundo oficial, desmistificando-o de modo grotesco e festivo”; citou também a presença do nonsense. Vejamos algumas passagens desses manifestos iniciais de Piva.

Primeiramente, *O minotauro dos minutos*: “[...] rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica, contra o vosso êxtase açucarado, [...] contra a vagina pelo ânus, [...] contra a polenta pelo ragu, nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes [...]” (PIVA, 2005, p.135). Em *Bules, bílis e bolas*: “Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência” (Ibidem, p. 137). Em *A máquina de matar o tempo*: “Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes, [...] cafajestes com hemorroidas” (Ibidem, p. 139). E finalmente, em *A catedral da desordem*, que é o mais longo dos quatro:

[...] Só a desordem nos une. [...] A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre. Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, [...] contra o licor pela maconha, [...] contra o futuro pelo presente, contra o poço pela fossa, [...] contra Hegel por Antonin Artaud, contra o violão pela bateria, contra as responsabilidades pelas sensações, [...] contra a mente pelo corpo, [...] contra o regulamento pela Compulsão, [...] contra os professores pelos pajés. (Ibidem, p. 141)

Piva posicionara-se contra várias máximas e posturas culturais caracterizadas como boas, belas, racionais (trocando a mente pelo corpo, o violão pela bateria, indo contra os êxtases açucarados), e também contra outras que não chegam a ser máximas, mas que o autor percebeu criativa e sensitivamente como parte desse lócus cultural (alma imortal dos gabinetes, o poço, a aurora, o futuro que aniquila o presente); a partir destas negações proclamava-se a favor de seus opostos. A essa característica negação do sistema na linguagem e expressão contracultural, e mais especificamente à defesa da loucura dentro do movimento, Cláudio Novaes Pinto Coelho (2005, p. 41) acrescenta criticamente que: “Ao reduzir a racionalidade à racionalização autoritária, a contracultura colocava a negação da racionalidade enquanto tal como a única possibilidade de questionamento da sociedade vigente; daí a adoção da ‘loucura’”.

Os “loucos” como se autodenominavam os hippies e também como a sociedade os estigmatizava, em alguns casos, como já comentamos, também foram internados em sanatórios; o autor usa o exemplo do poeta Torquato Neto, em textos que narram seus últimos tempos internado antes de suicidar-se. E conclui que:

A contracultura mostra que a razão autoritária e a "loucura" estavam umbilicalmente ligadas: cada uma sendo a outra face de uma mesma moeda. A contracultura não lutava por uma racionalidade alternativa, pois reivindicava uma diferença radical diante da razão. Assim fazendo, não era capaz de questionar *efetivamente* a modernização autoritária, não conseguindo atingi-la [...]. Ambas trabalhavam com uma noção de indivíduo onde estava excluído o seu caráter de sujeito social. Para a modernização autoritária, o indivíduo não é senão um elemento passivo, subordinado aos ditames dos planejadores governamentais; enquanto para os contraculturais o indivíduo define-se apenas pela sua subjetividade, pelo seu mundo interior, que se opõe ao mundo social. (Ibidem, p. 43 – 44).

Para um movimento que quis expor o ridículo da repressão do corpo, do consumismo desenfreado destruidor do planeta, do preconceito racial, do materialismo em detrimento do espiritualismo e da racionalização de todos os campos da experiência humana social (asfixiando os instintos), aliado à vontade de usar a imaginação criativa na experiência diária, o uso dos alucinógenos parecia cair como uma luva para desbrutalizar o homem máquina. As alucinações ou visões, que estavam ao alcance de qualquer um, geraram a impressão de que a imaginação, criatividade ou a percepção ampliavam-se, reforçando a recusa ao *modus operandi*. Dentre os efeitos, aumentadas as pupilas dos olhos, as cores parecem mais reluzentes e o mundo, mais bonito; a euforia causada se combinou à ideia de deixar o ser humano mais amoroso, preparando-o para a Era de Aquário, ou era do amor. Ela era saudada pela contracultura; mesmo que estivesse distante o seu início, a sua influência já

estaria se fazendo sentir nos progressos individuais, no despertar da consciência divina que há em cada ser e claro, no movimento coletivo da própria contracultura, com suas noções e práticas de respeito ao planeta, de amor livre, de igualdade racial, etc.

Com o passar do tempo, este misticismo que entrou em moda na época com o desbunde – de modo misturado e não tão sério, mas que não deixou de atuar como uma semente –, foi se desenvolvendo no Brasil, e de um modo mais convencional, separadamente (yoga, budismo, xamanismo, gnose, e várias mais), exigindo o que todo caminho de busca pela iluminação ou religioso exige: um punhado de posturas de disciplina; nas religiões com ligação direta ao xamanismo – cada vez mais populares no país – que bebem a bebida *ayahuasca* de propriedades alucinógenas, como o Santo Daime (que é um culto cristão) e a União do Vegetal, drogas não são recomendadas; há também restrições alimentares e ensinamentos de caráter moral, ético, semelhantes àqueles da maioria das religiões. Vejamos o que diz um estudo acerca da ação desse tipo de substâncias no corpo.

Em *Neurologia do Xamanismo*, o psiquiatra Ari Bertoldo Sell objetivou tratar o assunto dos alucinógenos distante dos preconceitos que denotam apenas diversão em seu uso; antes, tratou-os no sentido positivo a um enriquecimento da mente: “[...] seja dentro de um sistema xamânico, algum outro caminho espiritual, ou em rituais de cura” (SELL, 1996, p. 354). O autor aborda aspectos da neurofisiologia e psicofarmacologia destas substâncias. Os efeitos psicológicos advindos do uso destas substâncias ainda não estão claros; porém já é conhecido que os alucinógenos (exceção do THC da *cannabis*) possuem estrutura química similar à de dois neurotransmissores que atuam no sistema nervoso central, a Serotonina e a Dopamina. Os neurotransmissores são: “[...] responsáveis pela comunicação entre os neurônios, funcionando como uma ponte química para os impulsos nervosos que correm de uma célula nervosa a outra” (Ibidem, p.356).

A repetição dos estímulos externos, advindos dos hábitos de nossas rotinas, como, por exemplo, o caminho do trabalho ou da escola que traçamos quase todos os dias, faz aumentar as ligações nervosas entre os neurônios que reagem a estes estímulos usuais, formando “[...] um sistema conservador, um caminho preferencial aos estímulos do mundo externo e interno” (Ibidem). Pela sinestesia que os alucinógenos propiciam – o famoso *ouvir cores e ver sons* hippie, enfim, a mistura das percepções dos cinco sentidos –, as substâncias possivelmente atuam em algum tipo de receptor dos dois neurotransmissores à que são semelhantes, facilitando a “[...] abertura de vias normalmente inibidas em estruturas que integram os estímulos externos” (Ibidem, p. 357), estímulos que nos chegam primeiramente através de cada um dos órgãos sensoriais.

Os alucinógenos também parecem integrar os dois lados do cérebro, que trabalham separados usualmente. Eles ajudam a “acordar” o lado direito, que é a morada das experiências místico/religiosas, dos êxtases, curas, da emoção, da integração entre as coisas; o hemisfério esquerdo é a morada do raciocínio analítico, dos detalhes, da diferenciação entre tudo e todos, da expressão verbal. Os fenômenos típicos do hemisfério direito não são compreensíveis à análise lógica do hemisfério esquerdo, e a ciência médica como a física, ignorou por muito tempo estes fenômenos, mesmo que presentes nas mais diferentes épocas e lugares da história, demonstrando sua eficácia através das curas energéticas; mas, hodiernamente ocorre uma grande abertura neste campo de investigações, que em boa parte se situam no terreno da física quântica e das ciências biológicas¹³. Sem contar as terapias holísticas e vibracionais cada vez mais em voga, o Reik, a Terapia Bioenergética e os Florais de Bach são alguns exemplos.

O homem de nossa cultura, segundo o psiquiatra Sell, pensa predominantemente com o hemisfério esquerdo: “O cérebro esquerdo sabe tudo, é arrogante, vaidoso; desvaloriza as manifestações do hemisfério direito [...]” (Ibidem, p.358). Em tempos da contracultura estas diferenças nos lados do cérebro foram um dos assuntos que vieram à tona no grande caldeirão de interesses místicos (LANGDON, 1996) que atingiu parcelas crescentes da população; mas, se o desbunde pôde experimentar esta abertura sinestésica, a falta de um preparo e direcionamento, de mestres e de estudo, deu margem a muitos blefes místicos pela abertura apressada desta via de percepção; porém, este foi um caractere marcante da contracultura, fazia parte do clima da época, do tipo de liberdade individual que eles desejavam.

O autor concluiu o ensaio *Neurologia do Xamanismo* dizendo que o alucinógeno, favorecendo as funções do cérebro direito facilita ao xamã unificar as realidades material e espiritual em suas incursões no mundo dos espíritos. Porém, ressalta a importância do estudo e treinamento neste processo:

¹³ Quem tiver interesse, há uma entrevista do físico quântico já bastante conhecido no Brasil e conceituado mundialmente Amit Goswami ao programa Roda Viva da TV Cultura; nesta, ele fala do novo paradigma onde a ciência não mais nega, mas investiga a natureza de Deus e dos fenômenos da consciência não-local (que se move independentemente do corpo, do local onde ele está). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=e-aDYAezrps>>. Acesso em: 20 jul 2011.

[...] o ir e vir, ou seja, a facilidade de locomoção entre os mundos do cotidiano e o mundo dos espíritos, não é somente facilitada pelo uso [...] mas, também, pela conscientização do processo no curso do treinamento. [...] Por outro lado, acreditamos que muitos sistemas xamânicos que não fazem uso de 'alucinógenos', usando outros caminhos espirituais, atingem esta mesma integração cerebral inter-hemisférica. (SELL, 1996, p. 359).

Há um caso curioso e já famoso, que ajuda bastante no intuito de precisar as diferenças dos dois hemisférios cerebrais. Em 1996, a neurocientista americana Jill Bolte Taylor teve um tipo de derrame raro no hemisfério esquerdo do cérebro. Quando curou-se, escreveu um livro¹⁴ contando a experiência em que viveu uma espécie de nirvana, quando esteve apenas com seu lado direito cerebral funcionando. Vejamos nas palavras da própria Dra. Jill:

Quanto mais tentava me concentrar, mais minhas ideias pareciam fugir. [...]No lugar daquela conversa mental constante [...], senti-me envolta por um cobertor de euforia serena. [...]À medida que os centros de linguagem no meu hemisfério esquerdo foram se tornando progressivamente silenciosos [...] a consciência flutuou leve para um estado de sabedoria única, um "ser *um só*" com o Universo, se preferirem. [...]e eu gostava do que sentia. Nesse ponto havia perdido contato com boa parte da dimensão física [...]. [...]e eu achava estranho ter consciência de que não podia mais discernir com clareza os limites físicos, ou onde eu começava e onde terminava. Sentia a composição de meu ser como algo fluido, não sólido. Já não me percebia mais como um objeto inteiro separado de tudo. Em vez disso, agora me fundia com o espaço[...].(TAYLOR, 2008, p. 17).

Na busca da consciência una das religiões hindu e budista, onde os jovens hippies e *desbundados* buscaram inspiração na época contracultural, um traço fundamental é a perda da visão egóica (de si mesmo, o ego, separado do resto) para unir-se ao todo, como aconteceu involuntariamente no caso da doutora Jill; apesar de não seguirem o estilo de vida da maioria, os adeptos sinceros desses caminhos de autodescobrimento tais como o da yoga, tentam romper com a ilusão da separação entre as pessoas (já que todo ser faz sua trajetória dentro e tem sua utilidade no mesmo todo, na biodiversidade); procura-se olhar opressores, oprimidos e homens das mais variadas posturas morais como irmãos na caminhada de progresso, apenas enganados em maior ou menor grau pelas ilusões sociais (no hinduísmo ilusões da matéria, no sentido de darmos-lhes demasiada importância sendo que são fatos precípeis, acabam com a morte e a vida continua em espírito).

¹⁴ No Brasil seu livro foi lançado como *A cientista que curou seu próprio cérebro*. Disponível em: <https://rapidshare.com/#!download|401p1|224104213|Jill_Bolte_Taylor_-A_Cientista_que_Curou.rar|2777|R~CF1D6136725822CFA835D034377CA9E6|0|0>. Acesso em: 15 mar. 2012.

Utilizamos o livro *A Essência do Bhagavad Gita*, em que a antiga escritura sagrada hindu é explicada por Paramhansa Yogananda e evocada por seu discípulo Swami Kriyananda: o que significa que o último a escreveu conforme evocava sua memória dos comentários de seu mestre Yogananda. Esta antiga escritura inspirou o roqueiro brasileiro Raul Seixas na canção *Gita* (presente em álbum homônimo do cantor lançado em 1974). Voltando ao assunto da visão da igualdade entre os seres, diz o *Bhagavad Gita*: “(6:9) Supremo yogue é aquele que não distingue entre padrões, amigos, inimigos, estranhos, pacificadores, agitadores, parentes, virtuosos e ímpios” (BHAGAVAD GITA, apud KRIYANANDA, 2007, p. 248). Ao que em seguida, acrescenta o comentador Swami Kriyananda (2007, p. 248): “Para ele, todas as coisas, todas as criaturas são apenas jogos de luz e sombra projetados por Deus na tela da dualidade. Reage de maneira apropriada a uns e outros, virtuosos e ímpios, mas no fundo sabe que todos são aspectos do drama eterno de Deus”.

A busca pela iluminação nas correntes místicas tradicionais (tanto no budismo, hinduísmo, como cristianismo, e etc.) deve produzir no buscador uma consciência de que todos os homens são e deveriam se tratar como irmãos, têm igual importância independente de suas posições culturais e sociais. Os contraculturais pegaram este último caractere, promovendo grande irmandade entre si independente de classe e cor, mas não direcionavam respeito a todos (por exemplo aos policiais, políticos, padres...). Piva buscou dissolver fronteiras entre poesia e vida, sonho e realidade, e etc., mas na área dos tipos humanos tinha alguns desafetos com os quais não pareceu demonstrar a intenção de quebrar as barreiras e conciliar-se, a exemplo dos escritores tradicionalistas e da direita política.

Um ponto essencialmente diferente é a relação com os sentidos e sentimentos; a via do desregramento dos sentidos psicodélico, que Piva carregou a vida toda em suas práticas místicas, a exemplo das palavras de *Catedral da Desordem* que vimos anteriormente, “contra as responsabilidades pelas sensações, [...] contra a mente pelo corpo, [...] contra o regulamento pela Compulsão” (PIVA, 2005, p. 141), é o contrário do que o aspirante nos caminhos tradicionais da yoga deve buscar; não é que eles busquem a racionalidade, mas a intuição: um meridiano entre a razão e a emoção; quando ambas estão serenas ela aparece. Vejamos a instrução do B. Gita (apud KRIYANANDA, 2007, p. 258):

(6:18) Quando o chitta (sentimento) foi completamente serenado e centrado no Eu, o yogue, livre de vínculos e desejos, atinge o estado conhecido como união com Deus. [...] A chama da vela queima imperturbável, protegida dos ventos. Assim também a consciência do yogue que subjugou seus chitta (sentimentos).

O Gita cita que há o *Eu* e o *eu*. O *Eu* difere do *eu* porque é consciente de seu próprio aspecto sagrado e imortal (por isso a letra maiúscula), de sua unidade com todas as coisas; unidade que acontece principalmente porque Deus está em todas as coisas, na visão hinduísta. A seguir veremos alguns trechos da explicação de Kriyananda a esta passagem que acabamos de citar. Ele começa dizendo que a imagem da lua refletida num lago é distorcida quando a água se agita. Esse tipo de alusão a águas calmas ou agitadas é bastante comum nas tradições referentes à meditação, pois atingir o estado meditativo consiste em estabilizar nossas ondas energéticas mentais, o que ocorre quando conseguimos calar o falatório da mente e apenas *ser*, digamos assim, sem pensar em nada, nem julgar ou preocupar-se; na meditação o praticante vai evoluindo de alguns instantes (o que já não é fácil) a um silêncio mental mais profundo. Kriyananda (2007, p. 259) prossegue:

São assim também os encrespamentos sentimentais, que não raro se transformam em ondas agitadas. Eles comprometem a nitidez da percepção humana. [...] Só quando a chama da concentração puder queimar imperturbável e aceitarmos com calma aquilo que *é*, em vez de o vermos e *desejarmos* diferente, chegaremos à verdade absoluta.

Existe um manifesto de Piva de 1990, *Manifesto do Partido Surrealista-natural*, no qual o poeta faz literalmente uma soma de muitas de suas influências e interesses, por isso se faz indispensável a quem venha a desejar pesquisar a fundo suas principais raízes; nesse manifesto há a característica carnavalesca que persistiu desde os primeiros manifestos, o autor menciona comidas, músicos, escritores, lugares, preferência política (anarquista monárquico) e por aí vai:

+ XAMANISMO + ARTAUD + RIMBAUD [...] + FÍSICA QUÂNTICA [...] + PLANTAS ALUCINÓGENAS + CANDOMBLÉ + AROMATERAPIA [...] + YOGA TÂNTRICA [...] + ORGIA TÂNTRICA [...] + ANARQUISTAS COROADOS + [...] JIM MORRISON + MESA DOS ORIXÁS [...] + AMOR [...] + ALIESTER CROWLEY + LIVRO DOS MORTOS [...] + IMAGENS DO INCONSCIENTE [...] + GAROTOS CAIÇARAS [...] + RELAÇÃO ERÓTICA COM O MUNDO + DANTE + FEIJÃO PRETO [...] + OVNIS [...] + MOQUECA DE PEIXE [...] + TRIBO PRESENTE FUTURA DOS DELIRANTES CAVALEIROS APAIXONADOS CARNAVALESCOS BACANTES DA ORGIA PERMANENTE. (PIVA, 2008a, p.184-185).

Como observamos a referência de Piva à yoga é limitada à corrente tântrica, com interesse em sua parte sexual. O sexo tântrico (que Piva já transpassou em sua

subjetividade para *orgia tântrica*) interessou a muitos jovens da geração hippie. Ele trazia a possibilidade de um orgasmo não experimentado no sexo comum (pois é de natureza diferente daquele com ejaculação, que neste caso deve ser contida), dicas de massagens, ambientação, além das tantas posições ilustradas no *kama sutra*, amplo e antigo livro hindu que aborda o tema do sexo. O parceiro ou parceira deve ser visto de forma divina, e a relação é muito mais sublimada e calma; é praticamente o contrário do amor apressado, por vezes agressivo do qual se costuma ver a apologia ou apelação na mídia hodiernamente; a abertura sexual que a contracultura preconizou nas décadas de 1960 e 1970 foi muito importante e necessária; porém, o uso narcisista e sem sentimento que se faz hoje da liberdade sexual no século XXI, decepciona indivíduos que abriram o espaço (embalados pelo *amor livre*) para que hoje os jovens pudessem ter relações sexuais com vários parceiros antes do casamento (caso pensem em se casar) sem sentir culpa por isso (KEHL, 2005, p. 37).

Piva descrevia cenas de cunho sensual de maneira acentuadamente sublimada e bela em algumas de suas passagens, contrastando com outras mais escancaradas (como *venha, lamba minha mão &/ se prepare para um milhão/ de comas loucas loucas*) (PIVA, 2006, p. 38); Em *Piazzas*, seu segundo livro lançado em 1964 podemos observar este lirismo mais facilmente. Nesse livro há um misticismo do corpo, segundo Willer (2005, p. 159). O poeta explica sob quais condições escreveu esta obra: “*Piazzas* foi resultado de um amor dilacerado. Não foi à frente por injunções de família. O garoto era de classe média e, naquele tempo, a família se metia muito nisso. [...] Foi um amor que não deu certo” (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 71). O romantismo de Piva em *Piazzas* nos lembra um verso de Paulo Leminski: “Um homem com uma dor é muito mais elegante” (de *Dor Elegante*, poema bastante conhecido, musicado por Itamar Assumpção). Desse livro, citaremos o poema em prosa *Heliogábalos*:

[...] Minha boca presa/ à tua nuca de seda vermelha nos abismamos no jato líquido de lilases/ & violetas. Assim transformados em ESTRELA teus cílios – lança – chamadas/ incineram meu corpo ao nível da Lua. [...] / [...] Tuas mãos azuis são um contrapeso,/ um solo longínquo inanimado de um saxofone num deserto de beijos./ Nossas bocas só agora meio despertas fazem passar pássaros em revoada sob/ a pele. Nosso destino é construir palácios sensoriais nas praias obscuramente/ favoráveis. (PIVA, 2005, p. 111 e 112)

No título, como se vê, Piva homenageia o imperador romano adolescente (governou de 218 a 222) que fez verdadeiros escândalos em seu mandato, desrespeitando e mudando as tradições religiosas e passando da dose aceita na época no quesito sexualidade também. Há ainda algo que provavelmente reforçou o fascínio de Piva sobre ele, o ensaio de

Antonin Artaud: *Heliogábalou ou o Anarquista Coroado*, título que nos lembra, também, a posição política que o paulista costumava afirmar quando indagado (anarquismo monárquico).

Em nossa impressão pessoal, a riqueza de imagens no poema acima (comum no autor) parece mostrar que o contato com alguém funcionou como uma espécie de canal para suas visões (*deserto, palácios, praias*) – canal que em outros poemas pode ter sido o transe com tambor xamânico, a ingestão de algum alucinógeno, uma caminhada pela cidade ou uma situação qualquer. Willer, no texto em que analisa todos os livros de seu amigo, na parte dedicada ao *Piazzas* comenta que há nele a poesia do encontro, da fruição e contemplação: “Os encontros correspondem a momentos privilegiados, mágicos [...]. A relação se completa em *uma cidade sagrada tão/AZUL*” (WILLER, 2005, p. 159); não seria apenas linguagem metafórica comum em poesia na qual se faz alusão a imagens no sentido de demonstrar sensações. Esta nossa interpretação baseamos também nos poetas que o influenciaram, que têm esse tipo de fala densamente imagética apresentada em visões, alucinações: William Blake, Rimbaud, Artaud, Breton, Ginsberg e etc.

Como qualquer outra moda contracultural, a yoga e o sexo tântricos não tiveram da maioria de seus entusiastas a disciplina que exigem na realidade. Há um ditado tântrico que diz: "Não faças o que te agrada, e, sim, o que te custa" (AZEVEDO, 1993, p. 279). No livro *O Pensamento do Extremo Oriente*, do monge budista Murillo Nunes de Azevedo, há um trecho que ilustra algo da base filosófica da yoga de vertente tântrica, a qual proporciona uma incrível superação de barreiras físicas, emocionais, mentais e espirituais; essa yoga não deve ser deixada de lado por quem deseja praticar o sexo tântrico:

Como o lótus, aproveita a lama e a podridão em que está mergulhado para haurir as forças que vencerão a água e lhe permitirão abrir sua corola ao sol da espiritualidade perfeita.[...] ‘Eu posso!’ [...]. A energia fundamental contida nessa afirmação é chamada pelos hindus de *Vyria*. Sem ela tudo é difícil, ou até impossível. (Ibidem).

Os mantras foram outro elemento oriental incorporado à maneira hippie de se manifestar. Veremos brevemente o que são e qual a utilidade tradicional dos mantras. Então utilizaremos dois exemplos de uso, um na contracultura americana e um em Piva. Os mantras são vocalizações sagradas, que podem ter significado ou não; são repetidas várias vezes, com o intuito de purificar nosso organismo; há mantras compostos de frases ou poemas, normalmente louvando algum deus ou aspecto do sagrado (por exemplo, o conhecido *Hare Krishna*, em homenagem a Krishna) e outros que são sílabas sem tradução; desses últimos o mais famoso é a sílaba OM, que harmoniza o chakra popularmente chamado de

terceiro olho (*Ajna chakra* é o nome sânscrito), localizado entre as sobrancelhas. São várias as culturas que utilizam os mantras. A origem é hinduísta, o que os faz presentes nas várias ramificações da yoga; mas também estão no budismo, jainismo, budismo mahayana do Tibete e zen-budismo japonês.

Segundo consta no *Tratado de Yôga* do mestre brasileiro DeRose (2007, p. 198): “[...] o mantra é utilizado para aplicar a vibração de ultra-sons no desesclerosamento de nádís, que são os meridianos por onde o prána circula em nosso corpo físico energético. Na maior parte das pessoas, tais nádís estão obstruídas [...]”. O prána é a bioenergia, e as nossas principais fontes bioenergéticas são a respiração e a alimentação. Na yôga o praticante pode curar-se de diversas doenças como asma, enxaquecas, insônia, além de prevenir problemas vindouros; as técnicas ajudam na distribuição equitativa da bioenergia em nosso corpo através das nádís e chakras, atingindo áreas que poderiam estar obstruídas, pois: “A doença é uma quebra de ritmos. Uma dissonância na harmonia natural do funcionamento do sistema psicofísico” (AZEVEDO, 1993, p. 304-305).

O conhecimento acerca dos chakras, centros energéticos de nosso corpo, foi intuído há alguns milênios, pelos mestres antigos da Índia, através de visões. Quanto à natureza deles: “A palavra chakra vem do sânscrito e significa roda, disco, centro, plexo. Nesta forma eles são percebidos por videntes como vórtices (redemoinhos) de energia vital, espirais girando em alta velocidade, vibrando em pontos vitais de nosso corpo” (LOTOS)¹⁵. E quanto aos ultra-sons (não audíveis ao ouvido humano, mas ao de alguns animais como cães e golfinhos sim), continua DeRose (2007, p. 198): “Como não conseguimos escutar os ultra-sons, os Mestres do passado criaram [...] sons que têm a propriedade de reproduzi-los simultaneamente, tal como se os ultra-sons acompanhassem o vácuo dos sons audíveis”.

Nos Estados Unidos, o grupo contracultural Yippies (Youth International Party), fundado no último dia do ano de 1967, ganhara notoriedade pela tática de seus protestos irreverentes e anárquicos nas ruas; viraram notícia em telejornais e fizeram muitas pessoas rirem com suas performances altamente teatrais; em 1968, por exemplo, lançaram um porco alado à presidência dos Estados Unidos (*Pigatus the Immortal*). Abbie Hoffman e Jerry Rubin, os membros mais famosos dos Yippies, planejaram algo para atrair os hippies a um protesto no Pentágono à época da Guerra do Vietnã:

¹⁵ LOTOS, Julio. Chakras: Os centros de energia do corpo humano. Disponível em: <http://www.verdor.org/projecao_astral/chacras.htm>. Acesso em: 04 abr. 2012.

Um místico lisérgico tinha avisado a Rubin que o Pentágono, sendo um edifício de cinco faces apontando para o leste, era um símbolo mágico do mal. Então Hoffman anunciou que um grupo de freaks iria “fazer levitar o Pentágono” e “exorcizar os espíritos malévolos”. [...] Aproximadamente 75 mil hippies e *peaceniks* se apresentaram. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 306).

Essa grande multidão colorida cantava: “Um círculo em volta do Pentágono,/ um punhado de maconha/ 420 generais começam a apodrecer/ Todos os espíritos maus dão cambalhotas/ A guerra acabou e começamos a gritar” (Ibidem). As hippies mostravam a vantagem pró-vida do amor e da flor, em oposição ao pró-morte da guerra e das armas: “Belas hippies flertavam com os soldados e colocavam flores nos canos de suas armas. Pelo menos três soldados largaram suas armas e capacetes para participar da festa” (Ibidem).

A cantoria repetida pelos jovens envolta do edifício que centraliza as forças armadas e de espionagem dos EUA provavelmente partiu da ideia dos mantras, devido à voga mística que plainava entre aqueles jovens; exorcizar espíritos maus também é uma das utilidades desse tipo de vocalização de sons (AZEVEDO, 1993, p. 304). Segundo Goffman e Joy, estranhamente o exorcismo do Pentágono trouxe bons resultados, pois eles conseguiram implantar inclusive em cabeças que trabalhavam dentro próprio sistema de guerras, a dúvida. O objetivo era enlouquecer a máquina, pela destruição cultural e confusão de significados.

Por meados da década de 1990 Piva inventou mantras no meio de uma confusão que teve lugar no lançamento da *Revista literária Azougue* (criada por jovens poetas, dentre eles Sérgio Cohn, em 1994), na Vila Madalena. Os convidados confraternizavam em meio a leituras e bebidas, e Piva não simpatizava com alguns dos *intelectualoides* que estavam lá. Segundo Gustavo Benini, companheiro de Piva (HUNGRIA; D'ELIA, 2011, p. 161): “O Piva começou a tocar tambor [...]. Ele tocava e falava: ‘vai levitar o coração do inimigo!’; e o Bicelli, batia palmas ao lado!”. Então um dos presentes disse que Lautréamont (um dos autores preferidos de Piva, cultuado por muitos admiradores e praticantes da poesia fantástica, como Breton) não era homossexual, ao que o poeta foi para cima do cara dizendo: “Eu estouro você na poesia e na porrada!” (Ibidem). O editor da *Azougue* Sérgio Cohn (Ibidem) lembra-se acerca da mesma data:

[...] o Piva fez uma leitura e recitou um poema em que ele dizia que se o PT chegasse ao poder ele fugiria para a Colômbia [...]. E um amigo do Alexandre Barbosa [...] tinha postura diferente da nossa, começa a berrar da plateia que o Piva era fascista. O Piva leu o poema até o final sem se perturbar e, quando acabou começou a chamar quem estava gritando para ir ao palco enfrentá-lo. Ninguém aparece. Daí ele pega uma garrafa de cerveja, desce do palco e começa a bater numa pilastra pra quebrar e atacar o cara. O Bicelli tenta acalmá-lo mas acaba pisando num pedaço de madeira com um prego, e começa a pular de dor.[...] E o Piva volta para o palco, já se divertindo, pega um tambor e diz: “vamos cantar um mantra para expulsar os brochas do ambiente!”. E começa a bater o tambor e gritar: “Brocha!Brocha!”

Há várias referências na obra de Roberto destacando que entre os literatos havia vários que ele classificava nesta categoria: *os poetas deixaram de ser bruxos/ para serem broxas* (PIVA, 2008a, p. 183). Inúmeras ainda foram suas explicitações sobre seu método criativo permeado pelo corpo e pela rebeldia. Refere-se à poesia *oficial*, feita por poetas *neomedievalistas*: “Enquanto isso, os representantes da poesia oficial & engomados homens de negócios trocam entre si, numa reciprocidade suspeita, discursos & homenagens” (PIVA, 2005, p.131). Sendo que ele e seus amigos pretendiam, ao contrário: “a libertação de si mesmos do Super-Ego da Sociedade” (Ibidem).

Todas as temáticas que o desbunde teve o mérito de trazer à tona no cenário da cultura brasileira, algumas que andavam esquecidas, outras que não haviam chegado até aqui, não podemos esquecer de que foram tratadas sob a ótica particular do movimento contracultural. Também aquelas que Piva trouxe em sua poesia (as temáticas são praticamente as mesmas), devem ser tratadas sobre sua ótica: subjetiva, poética, anárquica. No caso brasileiro, segundo Risério (2005, p. 26): “Concentramo-nos, com intensidade variável, em coisas como o orientalismo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento das mulheres, a ecologia, o pansexualismo, os discos voadores, o novo discurso amoroso, a transformação *here and now* do mundo [...]”.

Para o autor, as vivências transculturais trazidas pelo desbunde foram sua maior contribuição à cultura do país; os componentes indígena e africano, esquecidos até então pela produção acadêmica, entraram em foco na *constelação utópica do desbunde*; posteriormente, no decorrer da década de 1970 –enquanto ocorria a dissolução do fenômeno contracultural–, o índio e o africano passariam a ser encarados em si mesmos; à partir da semente contracultural houve um “reconhecimento pleno da pluralidade cultural brasileira” (Ibidem, p. 30), provocando “rachaduras irreparáveis no superego europeu de nossa cultura” (Ibidem). Sobre as vivências transculturais dos hippies brasileiros, Risério (Ibidem, p. 28-29) diz que:

De início, essa “abertura” esteve quase exclusivamente presa ao “orientalismo” [...]. Mas o interesse por tudo que não fosse “cultura ocidental” acabou conduzindo aqueles jovens a voltarem-se, [...] não só para o nosso passado ameríndio e os grupos indígenas do presente, [...] como também para as formas culturais de origem negro-africana, vivas em nosso país, de modo especialmente concentrado, nos mundos e nos terreiros da umbanda e do candomblé.

Embora Roberto Piva nunca tenha esmiuçado em entrevistas as suas experiências na umbanda, sabe-se que este é um universo que ele frequentou; não sabemos com qual intensidade, mas provavelmente aconteceu por muitos anos; pois nos idos de 1966 a turma toda frequentou o terreiro da dona Mãezinha, e seus últimos livros – *Quizumba* (1983), *Ciclones* (1997) e *Estranhos Sinais de Saturno* (2008) – contém várias referências principalmente ao orixá Exu; fica evidente que não era uma relação superficial. Vejamos um pequeno poema de *Ciclones*: “eu sou o cavalo de Exu/ ebó/ do meu coração/ despachado/ na encruzilhada dos cometas”. (PIVA, 2008a, p. 42).

Cavalo é uma designação comum aos médiuns, como se nas incorporações fossem *montados*, por algum espírito das categorias umbandistas e do candomblé (erês, exus, pombagiras, orixás, caboclos, etc.) – o médium inclusive pode sentir um peso nos ombros neste momento–. *Ebó* significa oferenda, algo comum na umbanda. O poeta dizer-se *cavalo de Exu*, e se juntarmos os relatos sobre a época de 1966 (onde ele declara apenas ter vivido experiências impressionantes no terreiro de Dona Mãezinha), leva-nos a questionar se ele teria por algum período atuado como médium.

Trata-se apenas de uma hipótese que levantamos (não há meios de certificá-la visto que Piva, em vida, não revelou publicamente o tipo de envolvimento que tinha, mas apenas que frequentava estes locais). Esta possibilidade levantada baseamos principalmente na junção entre poesia e vida que o autor sempre pregou e afirmou fazer, não admitindo que houvesse poesia transgressora sem vida transgressora; neste caso não consideramos arbitrário *acreditar* que ele tenha vivido ou visto o que consta nos poemas, não só na forma de alucinações. Há inúmeras referências a espíritos e fantasmas em sua obra, como essa: “defuntos acesos tagarelam mansamente ao pé de um cartão de visitas” (PIVA, 2005, p. 48). Ou: “loiros fantasmas/ fornicando em meu olho” (PIVA, 2006, p. 107).

Vejamos brevemente traços referentes à Exú na crença umbandista. Nenhum ebó, oferenda a algum orixá, deve ser feita sem antes saudar Exú:

É ele quem faz a comunicação entre os seres humanos e os demais Orixás. Quando se faz alguma oferenda e pedido aos Orixás, é Exu quem transporta a oferenda (essência) e a mensagem. [...] Inclusive nas casas de culto, Exu e Pombagira – seu complemento feminino, são sempre saudados e oferendados antes de se iniciar qualquer ritual. [...] Exu e suas falanges, são os “soldados” dos Orixás. [...] Cada Orixá tem o seu Exu ou Pombagira correspondente, que representa o seu polo negativo, o seu representante ou serviçal nas trevas. [...] atuam no baixo astral, combatendo os espíritos trevosos e demoníacos, e são os responsáveis pela estabilidade e equilíbrio nas trevas [...]. (LOURENÇO, 2008).¹⁶

Portanto, Exu é um orixá específico, mas suas *falanges* (os que agem sob seu comando, dividindo-se em graus de hierarquia) atuam também representando os outros orixás no *baixo astral*. É algo que o difere dos outros orixás, que têm *falanges* apenas específicas. Devido ao trabalho nas trevas, os exus e pombagiras foram bastante mal interpretados, pois trabalham para o bem, e algo que também contribuiu ao mal-entendido é serem próximos em evolução aos seres humanos encarnados:

[...] quando incorporados em seus médiuns, costumam falar de jeito maroto, dançam de forma sensual, dizem piadas, bebem álcool, e aceitam muitas das suas oferendas em encruzilhadas, juntando ainda o facto de usarem as cores preto e vermelho, que lhes dá ainda um ar mais sombrio. As pessoas que são médiuns videntes, quando os veem, conseguem ver que usam por vezes tridentes ou outras armas astrais, uma roupagem fluídica, e uma forma grotesca e assustadora. Tudo isso para intimidar e amedrontar, os seres do baixo astral com que têm de lidar. (Ibidem).¹⁷

Piva demonstrou ter conhecimento da diferença entre Exu e exus, como neste poema, *Incorporando o Jaguar*: “pequeno exu que/ dança extático” (PIVA, 2008a, p. 52). Envolvido com esses seres vindos de Exú, em *Poema Vertigem* veste-se do pólo feminino: “Eu sou uma metralhadora em/ estado de graça/ Eu sou a pomba-gira do Absoluto” (Ibidem, p. 75). Os filhos de cada orixá possuem características específicas, e os filhos de Exú são sempre descritos como pessoas que gostam de viajar, beber, andar pelas ruas, e apesar de saberem ser compreensivos, são sujeitos a explosões, a ficarem contrariados.

Qualquer semelhança pode ser mera coincidência. Os amigos de Piva contaram muitas de suas confusões no livro *Os Dentes da Memória*, algumas já retratadas em nosso texto. Também há no livro discretas reclamações quanto ao comportamento encrenqueiro e arruaceiro que o poeta assumia às vezes, conflitando com amigos de seus amigos, ou aparecendo no trabalho deles bêbado, ou ainda ligando de madrugada quando bem

¹⁶ LOURENÇO, Paulo. **Orixás em poesia** (trecho). Editora Lulu, 2008. Disponível em: <<http://www.luso-poemas.net/modules/news/article.php?storyid=82355>>. Acesso em: 03 abr. 2012. No site consta que o texto foi extraído do livro "Orixás em poesia", de Paulo Lourenço (Ramiro de Kali).

¹⁷ Ibidem.

entendesse (alguns reclamaram desse fato em comum). Ele e Willer passaram anos sem se falar na década de 1980, mas sempre perguntando um do outro aos amigos comuns.

Antonio Risério (estudioso da cultura afro-baiana) dá um panorama de como as figuras Exú e Pombagira foram resignificados na contracultura brasileira. Diz o autor que Madame Satã (1900-1976), o famoso malandro carioca – que foi um transformista e também capoeirista valente que enfrentava policiais e quem mais insultasse mendigos, prostitutas, negros, travestis – e Pombagira eram vistos como “signos de um mundo alternativo”, que inspiravam a busca de uma nova cultura e moral. Descreve Exu como portador da ironia e paradoxo, um *trickster* (entidade marcada por caracteres malandros, de pregar peças, etc.):

O que fascinava em Madame Satã é que ele destoava inteiramente da rotina existencial pequeno-burguesa – [...] que era alvo do escárnio dos desbundados [...]. E a Pombagira detonava o altar católico, chama acesa rodopiando do lado de fora do claustro da religião do establishment. Nesse passo, Exu, o *trickster* iorubano, encarnação da ironia e do paradoxo, era incorporado à ponta-de-lança da crítica à “civilização ocidental-cristã”. (RISÉRIO, 2005, p. 29).

A rota mística vinha do “conhece a ti mesmo” que conseqüentemente chegava no “faz o que tu queres” que cantou Raul Seixas em *Sociedade Alternativa*. O interesse pelo xamanismo que surgiu na época e permanece até hoje, como já dissemos no capítulo anterior, era enquanto um instrumento de autocura; então, os caminhos eram variados: Andarilhos místicos (a exemplo de Kerouac), xamãs, iogues, estudiosos das religiões orientais, alguns que até decidiram tentar o monastério, e em polo oposto destes, muitos trataram o sexo ou o amor como importantes meios para a libertação.

Cada um dos participantes da contracultura jovem das décadas de 1960 e 1970 levou consigo algo dessa viagem para a vida, ou abandonou tudo isso se encaixando na sociedade *normal* completamente; alguns estudiosos (como os presentes no livro *Anos 70: trajetórias*), artistas, terapeutas holísticos, ecologistas, e etc., carregam algo do viés contracultural até hoje. Willer (2008, p. 182-183) comenta sobre a atitude que o amigo Piva sempre teve diante da existência:

Sua defesa da visão poética através da recuperação da dimensão do sagrado, do reencantamento do mundo, é uma contribuição significativa para preencher um possível vazio pós-utópico. [...] Em primeira instância, um rebelde que empreendeu uma tentativa original de superar as dicotomias entre simbólico e real, sonho e vida, o imaginário e o mundo das coisas. Mais que anti-cristão e anti-burguês, Piva é anti-dualista.[...] examinar o caráter erudito de sua obra, conferindo relevo à sua condição de leitor [...] mostra que não há criação no vazio. E que poesia e vida podem ser contraditórias, mas não irremediavelmente conflitantes e excludentes: plenamente lidas e vividas, enriquecem-se mutuamente.

4 CONCLUSÃO

A obra poética de Piva contém uma enorme gama de temas a serem desenvolvidos por quem desejar tomá-la como objeto de pesquisa. Difícil apenas, é que quem se designe a fazê-lo não se apaixone de alguma forma pelo autor, sua criatividade e conhecimentos surpreendentemente variados (ecologia, história, literatura, religiosidades, sociologia, psicanálise, filosofia, etc.). Pude observar isso em meu próprio processo de estudo e também em duas dissertações que tive oportunidade de encontrar na internet sobre o poeta: *Deixe a visão chegar: a poética xamânica de Roberto Piva* (SILVA JÚNIOR, 2011) e *Roberto Piva: panfletário do caos* (BRITO, 2009); ambas tiveram a área de atuação em teoria da literatura e também as duas se deram na Universidade Federal de Pernambuco. O primeiro autor focou sua atenção nos dois últimos livros do poeta (*Ciclones e Estranhos Sinais de Saturno*), identificados dentro do gênero literário da poesia xamânica, seu tema principal. Bruno Brito focou nas influências literárias surrealistas (discutiu sua entrada no Brasil e em alguns grupos latino-americanos), beats e na consciência psicodélica ao dissertar sobre a obra de Piva.

Outras dissertações já concluídas, demonstrando o interesse crescente por sua obra no meio acadêmico, são *Teatralidade da palavra poética em Paranoia de Roberto Piva*, de Danilo Monteiro, defendida na USP em 2010 e *Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer*, de Fabrício Carlos Clemente, também pela USP em 2012. Na UFSC, em 2009 ocorreu o doutorado (em literatura) da socióloga Gláucia Costa de Castro Pimentel, com *Ataques e utopias: Espaço e Corpo na obra de Roberto Piva*.

Um texto sem o qual talvez nossa pesquisa não tivesse sido iniciada foi *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia*, de Walter Benjamin (1994); pois ele apresentou a possibilidade de analisar pontos da relação entre a lírica surrealista e as metrópoles, algo que pode ser encontrado com abundância na poesia de Piva, sendo um dos caracteres que mais nos encanta nela; além disso, o período que sempre nos interessou mais no estudo da história é este que abordamos (1960 – 1970); as obras de arte e atitudes transgressoras deste tempo também sempre foram, por nós, apreciadas (o primeiro esboço de projeto de pesquisa que fizemos na universidade foi sobre a *Tropicália*).

Outro frankfurtiano, o filósofo Herbert Marcuse (um dos poucos lidos pelos jovens contraculturais nos Estados Unidos), também provocou grande motivação no início dessa pesquisa (ainda que não o tenhamos abordado muitas vezes ao longo do texto); principalmente no tocante à sua defesa da arte enquanto discurso revolucionário ou rebelde

(contra o caractere de entretenimento que a cultura hodierna dá à mesma), talvez o único capaz de “quebrar o feitiço” do establishment, pois é característica dele “ir além” do que é dado pelo mundo em determinado tempo histórico. Ao mesmo tempo, na época estudávamos Vigotski, podendo compreender através da explanação do psicólogo, que toda vez que o homem cria algo novo (em qualquer domínio, incluindo a arte), parte de sua experiência social e da imaginação (logo, um poema pode ser relacionado ao tempo e lugar onde foi concebido); portanto, de início partimos da intenção de legitimar a visão poética e criativa, sensitiva, como uma forma de desnudar aspectos pouco abordados pelos outros discursos acerca da experiência histórica dos indivíduos.

Desta forma, pudemos ter contato com a riqueza em temáticas atuais presente na obra de Roberto Piva sabendo que elas estavam impregnadas de suas experiências; inserido na ideia que os surrealistas (e os beats também) trouxeram, conforme relatou Benjamin (1994, p. 22): “[...] desde o início Breton declarou sua vontade de romper com uma prática que entrega ao público os precipitados literários de uma certa forma de existência, sem revelar essa forma. [...] um grupo homogêneo de homens levou a “vida literária” até os limites extremos do possível”. O homossexualismo masculino escancarado em sua obra já daria um grande trabalho de pesquisa por si só; inserido num contexto histórico e cultural de pouquíssima aceitação quanto ao assunto, o autor tratou o tema sem nenhum pudor desde os primeiros livros: “o leitor é um/ puto/ o leitor quer dar/ & tem medo/ o leitor é um hipócrita/ irmão de Baudelaire” (PIVA, 2006, p. 75). Poderia ser feita uma análise histórica das liberdades homossexuais no Brasil tomando-o como base, ou uma análise dos componentes de sua abordagem do homoerotismo, etc.

Essa questão, como todas em Piva, tem seu correspondente no âmbito do sagrado, geralmente invocando o deus Dioniso. Ele cita vários autores da psicanálise acerca da libertação dos instintos e da sexualidade, portanto até mesmo um estudioso dessa área poderia produzir um estudo em sua literatura. No trecho a seguir, a personagem “Onça Humana” é uma mulher, e esse Eros grego que ele cita, também poderia ser estudado, pois que é abordado em sua obra continuamente. Vejamos:

Queriam a destruição maravilhosa do Caráter, como o/ entendia W. Reich. [...] Onça Humana tinha lido *Thalassa: psychanalyse des/ origines de la vie sexuelle* do Dr. Ferenczi [...] Os garotos do/ clube não transavam com Onça Humana./ Eles queriam reviver o ideal grego da Pólis. O Eros grego. (Ibidem, p. 60-62).

Assuntos tratados por nós brevemente, como a iluminação ou consciência psicodélica, relacionando-as com os desdobramentos atuais de práticas tais como terapias alternativas, religiosidades marcadas pelo xamanismo, dentre outras, podem ser pesquisados mais a fundo. A mudança na mentalidade que a contracultura provocou ainda não está assimilada na atualidade como mereceriam estas pessoas que abriram os caminhos para tantas áreas que estavam caladas na experiência social, individual e afetiva, provocando um grande salto na desrepressão, ao menos dos indivíduos para com si próprios, seus corpos, suas mentes, seus interesses que muitas vezes destoam das ofertas que o sistema dá. A ecologia, a questão do índio e do elemento africano no Brasil, a liberdade que as mulheres hoje gozam (para dormir com quem quiserem antes do casamento, por exemplo), a escolha de vidas alternativas (como os indivíduos que saem a viajar o mundo com uma mochila nas costas e alguns trabalhos artesanais para vender), são algumas das heranças mais evidentes. Fora elas, o ideal contracultural permeia uma imensidão de manifestações de alguma forma.

Se pensarmos a lista tão variada de interesses do universo hippie, já que se rebelaram contra nada menos que a racionalização de todas as esferas da vida social, e assim questionaram muitas dimensões do cotidiano, talvez dê para entender melhor o alcance que tem a influência da contracultura em grupos dos mais variados hoje em dia. Neste caldeirão de críticas à sociedade ocidental, era natural que cada desbundado elege-se suas esferas de ação. A evolução histórica das bandeiras e atitudes que emergiram desse movimento, no século XXI, se dá num mundo ainda mais cosmopolita que aquele (e com abundância de informações de fácil acesso na rede), e ocorrem as tantas tribos atuais que vez ou outra são catalogadas com o selo de contraculturais ou alternativas.

Não podemos deixar de observar que a diversidade de hoje, dos que atendem à causa X, Y, Z e tantas mais que as letras do alfabeto, não possuem intenção de uma união, poucos elos se formam. Aquele que luta pelos direitos dos homossexuais não tem uma conexão com a turma do rap – que também sofre preconceitos embora outros –, que não a tem com o ecologista, que não a tem com os fiéis a alguma religião em ações pró-igualdade social, que não a tem com os artistas dum grupo qualquer que também criticam a desigualdade, e por aí se vai ao longe. No ano de 1960 o anarco pacifista estadunidense Paul Goodman lançou um livro que ficou popular, *Growing Up Absurd*, onde escrevera acerca da “mais importante resistência de todas as resistências – a resistência à solidão coletiva de massa” (GOODMAN, 1960, apud GOFFMAN; JOY, 2007, p. 281). Essa proposta parece ter sido esquecida num mundo onde a diversidade bem aceita, têm se tornado a solidão tranquilamente compartilhada.

Em Piva há algo que foi perdido na modernidade: “[...] estas ruas mortas onde/ não se ressuscita o Vento/ permanente falha mecânica/ na civilização que perdeu/ o Maravilhoso” (PIVA, 2008a, p.107). Esta crítica está presente também no surrealismo, nos situacionistas, nos beats, na contracultura de maneira geral. A unidade, conexão mental com o maravilhoso (que vem da observância e amor pelas formas de vida), é uma ideia bastante antiga, presente nas religiosidades em geral.

Devido ao ceticismo hodierno, numa combinação trágica com o individualismo egoístico, colocando ainda nessa soma a “ilusão da matéria”, nossa Terra tem sido habitada como todos já sabemos, por indivíduos que se conectam a coisas (fabricadas). Enquanto a vida sufoca em agonia visível nossas aspirações e desejos, os anseios fabricados passaram a nos fazer olhar as vitrines e outdoors. Há de haver muitas distrações fabricadas para conter o tédio agudo de uma sociedade composta só de gentes e coisas. E tem dado certo, as distrações aumentam e mascaram (não tão bem) a pequenez da vida hodierna.

Há muitas opções de estilos, poses, olhares, “atitudes”, gostos culturais para preencher ou aumentar um pouco mais o vazio da alma, que se abriga num narcisismo doentio e inseguro, fazendo todos se esquecerem de que este mundo não é um paraíso artificial como parece, e muito menos funcionará como um lugar feito apenas para a espécie humana. É como cantou Raul Seixas em *As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*: “Buliram muito com o planeta/ e o planeta como um cachorro eu vejo/ se ele já não aguenta mais as pulgas/ se livra delas num sacolejo”.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**: seleção e notas de Cláudio Willer. 3.ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.

AVELINE, Carlos Cardoso. A ciência exata descobre a ecologia profunda. In: AVELINE, Carlos Cardoso. **A vida secreta da natureza**: uma iniciação à ecologia profunda. 3. ed. Porto Alegre: Bodigaya, 2007. Disponível em: <<http://www.filosofiaesoterica.com/ler.php?id=617#.UBsVFk2PX8l>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

AZEVEDO, Murillo Nunes de. **O pensamento do extremo oriente**: o olho do furacão. São Paulo: Pensamento, 1993.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1). p. 114-119.

_____. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1). p. 21-35.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. Disponível em: <https://rs673133.rapidshare.com/#!download|673dt|381000962|Marshall_Berman_-_Tudo_que_e_solido_desmancha_no_ar.rar|2570|R~0180536C41359999765EDA4933E69036|0|0>. Acesso em: 2 abr. 2011.

BILHETES Surrealistas ao Le Libertaire - O que pensam, o que querem os Surrealistas. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/bilhetesurreal.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2010.

BRETON, Andre. Manifesto do Surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 174-208.

BRITO, Bruno. **Roberto Piva**: panfletário do caos. 2009. 117 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2009. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/2009/dissertacoes/diss_bruno-brito.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2011.

CASO Dreyfus. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Dreyfus>. Acesso em: 12 dez. 2011.

CASTRO, Érica Gonçalves de. O surrealismo como construção de uma experiência histórica. **Rev. Lettres Françaises**, n. 10 (2), p. 117-128, 2009. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/3084>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

CIDADE, Daniela Mendes. Autópsia da Cidade. **ARQTEXTO** (UFRGS), Porto Alegre, v. 01, p. 12-23, 2001. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Daniela%20Mendes.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2011.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A Contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária. In: Vários autores. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 39-44.

DeRose. **Tratado de Yôga**: Yôga Shástra. São Paulo: DeRose Editora, 2007.

ELIADE, Mircea. Dioniso ou o reencontro das beatitudes. In: _____. **História das crenças e das idéias religiosas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. v. I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis.

_____. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 1999. Disponível em: <<http://www.lpm.com.br/livros/Imagens/uivo.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2011.

GOMBI, Vivian Batista. A Estética Socrática Contra a Consideração Trágica do Mundo na obra O Nascimento da Tragédia. **Revista Urutágua** – revista acadêmica multidisciplinar, Maringá, PR, n. 12, abr./mai./jun./jul. 2007, Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/012/12gombi.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

GOFFMAN, Ken (R.U.Sirius); JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Pra Falar das Flores. In: Vários autores. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 71-76.

HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e Uma Trajetória Paulista de Poesia. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definições. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 65-66.

IVAIN, Gilles. Formulário para um novo urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 67-71.

JACQUES, Paola Berenstein (Org). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/TNxfs_YZ/Os_Arquitos_E_O_Inconsciente_.html>. Acesso em: 15 fev. 2011.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: Vários autores. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 31-37.

KEROUAC, Jack. **Os vagabundos iluminados**. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 2004. Disponível em: <http://search.4shared.com/postDownload/B3rotERG/jack_kerouac_-_os_vagabundos_i.html>. Acesso em: 13 jan. 2012.

KRIYANANDA, Swami. **A essência do Bhagavad Gita** : explicada por Paramhansa Yogananda; evocada por seu discípulo Swami Kriyananda (J. Donald Walters). São Paulo: Pensamento, 2007.

LANGDON, E. Jean Matteson. Introdução: Xamanismo – velhas e novas perspectivas. In: LANGDON, E. Jean Matteson (Org) **Xamanismo no Brasil**: novas perspectivas. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996. p. 9-37.

LEONTIEV, Dmitry A. Funções da arte e educação estética. In: FRÓIS. (Coord). **Educação estética e artística: abordagens transdisciplinares**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 127-146.

LOTOS, Julio. **Chakras**: Os centros de energia do corpo humano. Disponível em: <http://www.verdor.org/projecao_astral/chacras.htm>. Acesso em: 4 abr. 2012.

LOURENÇO, Paulo (Ramiro de Kali). **Orixás em poesia** (trecho). Editora Lulu, 2008. Disponível em: <<http://www.luso-poemas.net/modules/news/article.php?storyid=82355>>. Acesso em: 3 abr. 2012.

LUTZENBERGER, José A. **Fim do futuro? Manifesto ecológico brasileiro**. Introdução de Lair Ferreira. Porto Alegre: Editora Movimento, 1978.

MACHADO, Roberto. Nietzsche e a representação do dionisíaco. In: _____. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MAGNANI, José G.C. Xamãs na cidade. **Rev. USP**, São Paulo, n. 67, p. 218-227, Set./Nov, 2005. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/67/16-magnani.pdf> >. Acesso em: 25 jul. 2011.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: ADORNO, Theodor W. et al. **Teoria da cultura de massa**: introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 245-256.

_____. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 1999.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.559-658. (História da vida privada no Brasil; v.4).

MENDES, Murilo. O utopista. In: Jornal de Poesia, **Revista Agulha**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/mu.html#outopista>>. Acesso em: 4 nov. 2010.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MIZAEAL, Diogo. **Uma outra cidade** : Ugo Giorgetti. São Paulo: [s.n.], 2011. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/uma-outra-cidade-ugo-giorgetti>>. Acesso em: 6 out. de 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na época trágica dos gregos**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

_____. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores)

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A Hora e a Vez dos Anos 70 – Literatura e Cultura no Brasil. In: Vários autores. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005. p. 89-96.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. Você é lingüista ou pregador? : Elaboração de uma tipologia estilística dos poetas brasileiros contemporâneos. **Estudos Semióticos**, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe2/2006-eSSe2-.V.PIETROFORTE.pdf>>. Acesso em: 22 jul. de 2011.

PIVA, Roberto. **Entrevista sensacional com Roberto Piva direto do arquivo Fiume**. Entrevista concedida pelo escritor Roberto Piva a Floriano Martins. 1986. Disponível em: <<http://triplov.com/triplo2/2010/12/13/entrevista-sensacional-com-roberto-piva-direto-do-arquivo-fiume/>> . Acesso em: 10 mar. 2010.

_____. **Estranhos Sinais de Saturno**. São Paulo: Globo, 2008a. (Obras reunidas, v. 3).

_____. **Mala na mão & asas pretas**. São Paulo: Globo, 2006. (Obras reunidas, v. 2).

_____. **Paranóia**. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

_____. **Piva fala**: entrevista à Globo Livros. São Paulo: 26 fev. 2008b. Disponível em: <<http://globolivros.globo.com/downloads/pdf/Pivafala.pdf>>. Acesso em: 7 out. 2010.

_____. **Um estrangeiro na legião** (Obras reunidas, v. 1). São Paulo: Globo, 2005.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou Três Coisas sobre a Contracultura no Brasil. In: Vários autores. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005. p. 25-30.

SELL, Ari Bertoldo. Neurologia do Xamanismo. In: LANGDON, E. Jean Matteson (Org). **Xamanismo no Brasil**: novas perspectivas. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996. p. 353-361.

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os Anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In: Vários autores. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 13-24.

SILVA JÚNIOR, José Juvino da. **Deixe a visão chegar**: a poética xamânica de Roberto Piva. 2011. 112 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2011. Disponível em: <<http://www.pgletras.com.br/2011/dissertacoes/diss-Jose-Juvino-Silva.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

TAYLOR, Jill Bolte. **A cientista que curou seu próprio cérebro**. São Paulo: Ediouro, 2008. Disponível em: <https://rapidshare.com/#!download|401p1|224104213|Jill_Bolte_Taylor_-_A_Cientista_que_Curou.rar|2777|R~CF1D6136725822CFA835D034377CA9E6|0|0>. Acesso em: 15 mar. 2012.

VELOSO, Caetano. **Discurso de Caetano** (1968). Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php>. Acesso em: 4 abr. 2012.

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. O Estudo da Intertextualidade na Poesia Contemporânea de Roberto Piva. **Anais do Seta**, v. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/347/296>>. Acesso em: 4 de fev. de 2012.

VIGOTSKI, Lev S. **Imaginação e criação na infância**: ensaio psicológico: livro para professores. São Paulo: Ática, 2009.

_____. **Psicologia pedagógica**: edição comentada. Porto Alegre: Artmed, 2003.

WILLER, Claudio. Meditações de emergência. Entrevista a Roberto Piva. **Agulha revista de cultura**, Fortaleza, São Paulo, n. 34, maio de 2003. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag34willer.htm>> . Acesso em 8 abr. 2011.

_____. Os Taramaras (nota). In: ARTAUD, Antonin. Escritos de Antonin Artaud – Seleção e Notas de Cláudio Willer. 3.ed. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 95-97.

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

_____. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e a poesia moderna. 2007. 398 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.triplov.com/willer/Tese/Claudio-Willer_tese.pdf>. Acesso em: 10 out. 2010.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.