

Paulicéia profanada:
una lectura de
Paranóia de
Roberto Piva

Mario Câmara*

RESUMO

Esse trabalho se propõe abordar o livro *Paranóia* de Roberto Piva, a partir de uma perspectiva questionadora dos padrões historiográficos da modernidade brasileira. Trata-se de mostrar a existência de um ideário surrealista no Brasil como uma tradição ativa e operativa, e o livro de Piva como um texto central para pensar outros anos sessenta no Brasil.

Palavras-chave: Surrealismo; Modernismo; Derivas urbanas; Corpo; Sexualidade.

1. Orígenes míticos

José Paulo Paes expresó lo siguiente acerca del surrealismo en Brasil, “Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve”. Mientras que Antonio Cândido, en “Surrealismo no Brasil” y refiriéndose al libro

* Professor da Universidad de Buenos Aires.

de Rosario Fusco y su estética surrealista *O agressor* señaló, “No livro de um brasileiro, não poderá subjazer necessidade vital alguma de tal ordem, a não ser a título de abstração intelectual.” (CANDIDO, 1992) En 1957 y en plena ortodoxia concreta Haroldo de Campos afirmó lo siguiente,

O surrealismo, defrontando-se com a barreira da lógica tradicional, não procurou desenvolver uma linguagem que a superasse; ao contrário, instalou seu quartel-general no lado ‘maudit’ da linguagem lógico-discursiva, onde se produzem ‘proposições admiráveis como: um bugio de cauda malhada não é uma assembléia constitucional’. O ‘revólver de cabelos brancos’ de Breton, vive no reino absurdo que se desencadeia da linguagem ordenada pelo sistema aristotélico, quando este é levado como processo, às suas últimas conseqüências. É o reino do paradoxo, do ‘nonsense’, cujo estatuto são as ‘confusões de níveis de abstrações’. O surrealismo, embora se insurja contra a lógica, é apenas o filho bastardo desta. (CAMPOS, 2005 p. 78).

Bastarían apenas algunas referencias para mostrar que el surrealismo en Brasil fue una tradición activa y productiva.¹ La llegada de Benjamin Peret en 1929, por ejemplo, fue saludada desde la *Revista de Antropofagia* (2ª *dentição*) por Oswald de Andrade.² Aquella estancia, que culminaría con la deportación de Peret, dejó algunas consecuencias, como el fin de la revista y la radicalización política de Oswald de Andrade. La actividad plástica y teatral de Flávio de Carvalho en el *Clube dos Artistas Modernos* y la fundación del Teatro de la experiencia, en 1933, inspirado en algunos conceptos del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, cuya puesta en escena de *O Bailado do Deus Morto*, interpretada por actores negros fue rápidamente clausurada por la policía. Las esculturas de Maria Martins, que tuvo su primera gran muestra individual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro durante 1956, en medio de un clima de creciente hostilidad hacia su obra por parte de algunos críticos que adherían al concretismo³, como por ejemplo Mario Pedrosa.⁴

Benjamin Peret, Flávio de Carvalho y Maria Martins conformaron una tradición excéntrica y en los márgenes del proyecto de modernización estatal brasileña. El primero proponiendo, en medio de una vanguardia nacionalista, un marxismo internacionalista. Recordemos que en 1929, año de su llegada a Brasil, en la Unión Soviética todavía se desplegaban numerosos grupos de vanguardia y que el marxismo surrealista tenía un claro espíritu internacionalista. El segundo poniendo en práctica lo que denominó una pintura demoníaca, “que contiene las emociones primarias, ‘altamente saludable porque coloca al hombre en sueño y pensamiento, porque lo hace sentir el tumulto de su génesis y belleza.” (*Apud ANTELO, Op. cit*, pág. 205) Fueron precisamente Maria Martins y Flávio de Carvalho quienes alentaron, durante los años 60, la conformación del grupo paulista integrado por Sergio Lima, Claudio Willer y Roberto Piva.⁵ Ellos tres, más otros muchos, conformaron un movimiento digno de explorar pues incurrieron en otras lecturas, propusieron otras críticas y reivindicaron otros linajes en tensión con los relatos canónicos del modernismo brasileño. De todo ese grupo, que transitó las calles de un San Pablo, en donde se debatía entre el *paideuma* concreto, la cátedra de Antonio Cândido y los Centros Populares de Cultura (CPC), quisiera referirme a Roberto Piva y a su libro *Paranóia*, editado en 1964, pues considero que allí podemos ver, de modo privilegiado, la emergencia de esa filigrana que aúna lecturas, críticas y linajes.

2. Los sesenta en San Pablo

La San Pablo que habita Piva a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta es una ciudad en la que los ecos de las polémicas concretistas resuenan débilmente por la sencilla razón de que Piva está escuchando esa otra tradición soterrada. En el inicio de su trayectoria intelectual vemos dibujarse otras lecturas, que podemos resumir con tres versos de su poema "Piazza VIII", perteneciente a su segundo libro, *Piazzas* de 1964,

*Eu aprendi com Rimbaud
& Nietzsche os meus
toques de INFERNO*
(PIVA, 2005, p. 103).

Pero hay más, en el posfacio a la reedición de las obras de Roberto Piva, Claudio Willer nos da un dato del Piva lector,

Piva havia feito que viessem de San Francisco as publicações beat da City Light Books de Lawrence Ferlinghetti e da New Directions Paperbacks, com obras de Ginsbers, Gregory Corso, Philip Lamantia e do próprio Ferlinghetti. Reuníamos para traduzir do inglês os livretos sem lombada, cadernos com capas em preto e branco da Pocket Poets Series, incluindo um Kaddish and other poems recém saído do forno, lançado nos Estados Unidos naquele ano de 1961. (WILLER, 2005, p. 148)

De modo que no se trata solamente del Rimbaud símbolo de una modernidad en la que "yo es otro", sino de aquel que fue sucesivamente leído por los surrealistas y por la *beat generation*. (WILLER, 2005, p. 148) Es decir, un Rimbaud que consiguió articular vida y poesía o que logró transformar, mediante un gesto, la vida en poesía. El nombre de Nietzsche⁶, recordemos que por esos años Maria Martins publica su libro sobre Nietzsche y que Flávio de Carvalho era un auténtico lector de Nietzsche, funciona como afirmación de la vida en tanto apuesta creativa, aunque no carente de dolor pero también de gozo. Pero aún hay otro Nietzsche posible, el que recusa la historia monumental, el que recupera Foucault en 1971 en su ensayo "Nietzsche, la genealogía, la historia".

En la articulación entre Rimbaud y Nietzsche, es decir en la articulación entre vida y poesía podemos construir una lectura de *Paranóia*. En este sentido, la palabra "INFERNO", que cierra el tercer verso, es la clave para hacer emerger en aquella ciudad una geografía que la fantasmagoría modernista mantenía oculta. Pero "INFERNO" o "demoníaco" es al mismo tiempo el dibujo de los cuerpos que habitan en el texto.

2.1 Homenajes y ciudades

En 1961 la editorial Masao Ohno le edita a Piva una *plaque* que lleva por título *Ode a Fernando Pessoa*, en donde Piva va a definir una topografía,

*Vamos, o subúrbio da cidade espera nossa aventura,
As meninas já abandonaram o sono das famílias,*

Adolescentes iletrados nos esperam nos parques
(PIVA, 2005 p. 21).

y un diagnóstico urbano,

Sabes que há mais vida num beco da Bahia ou num morro carioca do que em toda São Paulo
São Paulo, cidade minha, até quando serás o convento do Brasil?
Até teus comunistas são mais puritanos do que padres.
(PIVA, 2005 p. 24)

Los textos que conforman *Paranoia* son el despliegue de lo enunciado en aquella *plaque*. Esas otras visibilidades van a adquirir diferentes contornos, el homenaje, la doble imagen, la metamorfosis y los desplazamientos. En efecto, en “Visão 1961”, poema que abre *Paranoia*, el primer nombre propio que surge es el de Mário de Andrade,

na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um
Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu
Que renasce nas caminhadas.
(PIVA, 2005 p. 30)

Mário reaparece en el poema “No Parque Ibirapuera”,

A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha
imaginação (idem, p. 64.)

En las dos citas Mário funciona como una figura inspiradora que permite ver con nueva mirada el cielo y las estrellas de la ciudad o que estimula la imaginación. Esta presencia más la de San Pablo han permitido que se asocie frecuentemente a *Paranoia* con el segundo libro de poesías de Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada*. En “No parque Ibirapuera” por ejemplo, que comienza con la referencia a Mário cierra con una referencia a Paulicéia,

Quero que a Paulicéia voe por cima das árvores
suspensa em teu ritmo (ibidem, p. 65)

Sin embargo, en Mário de Andrade la ciudad, imaginada como metrópolis, era un signo ambivalente, que fascinaba y horrorizaba al yo lírico, mientras que en *Paranoia* San Pablo aparece bajo el signo del desastre, sin nada que permanezca de aquellas premoniciones futuristas. De todos modos, las referencias trascienden a *Paulicéia desvairada* para instalarse en el terreno del homenaje al poeta. Respecto de ello, Piva ha señalado,

além disso, há diálogos mais explícitos, por exemplo, com a ‘Meditação sobre o Tietê’ e com ‘Girassol da Madrugada’. Aliás, já da primeira vez que eu li o Mário, percebi que era um poeta com forte sensibilidade homossexual. Repare bem: ‘Tudo o que há de melhor e de mais raro / Vive em teu corpo nu de adolescente / A perna assim jogada e o braço, o claro / Olhar preso no meu, perdidamente’. No ‘Girassol da Madrugada’ isso aparece de modo muito nítido. O que não quer dizer que eu desconsidere os outros modernistas, mas o Mário foi uma descoberta que me interessou pelo lado homoerótico. (PIVA, 2000, p. 8)

Advirtamos que nos encontramos frente a un homenaje peculiar, pues Piva no recupera al monumento tal como aparece por ejemplo en el retrato realizado por Cândido

Portinari, un Mário viril, de anchas espaldas, sin lentes y con la mirada puesta en el horizonte de la historia, sino más bien al Mário retratado por Flávio de Carvalho, en el que sobresale el polvo de arroz que usaba para blanquear su aspecto mulato, en el que emerge el artificio. Sabemos que Mário de Andrade adoraba el retrato hecho por Portinari y aborrecía el realizado por Flávio de Carvalho, pues decía que había captado su costado demoníaco. Es ese otro Mário, con su homosexualidad incluida, celosamente silenciado por la historiografía literaria el que recorre los poemas que componen *Paranóia*.

En la construcción de *Paranóia* ese Mário es a la vez guía e invocación. Como si de un Virgilio demónico se tratara abre las puertas de San Pablo para que el yo lírico inicie sus desplazamientos. En la invocación de ese otro Mário permite que todo *Paranóia* se transforme en un "Poema Antropófago Narcótico" y que la prosperidad de la gran metrópoli se transmute en marginalidad. Así, las topografías que designan a la Avenida Rio Branco, a la *rua* São Luís, a la estatua de Álvares de Azevedo, a la plaza de la República, al parque Shangai conquistado por la luz, a las escaleras de Santa Cecilia, a la *rua* de las Palmeiras, o al Parque Ibirapuera son los escenarios propicios para la emergencia de lo infame,

*já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
Noite* (idem, p. 31)

y lo alucinatorio,

*Na esquina da rua São Luís uma procissão del pessoas
acende velas no meu crânio.* (ibidem p. 38)

Uno de los procedimientos que permite esa emergencia es el de la doble imagen. En un reciente reportaje Roberto Piva mencionó que el título del libro se debía al método paranoico-crítico que imaginara Salvador Dalí y luego tomaría Jacques Lacan. Recordemos que para Dalí la paranoia funcionaba como una interpretación delirante de la realidad y servía para la emergencia de imágenes dobles: la imagen de un caballo podía ser al mismo tiempo la imagen de una mujer. Ya no se trataba de un error del juicio sino, y aquí ya aparece Lacan, de una actividad creadora, cada delirio era una interpretación. El recorrido urbano de *Paranóia* por momentos funciona del mismo modo. En los "gramados regulares" del parque Ibirapuera, sede de la Bienales de Arte de San Pablo, surge un ángel y los versos de Mário de Andrade,

*Por detrás de cada pedra
Por detrás de cada homem
Por detrás de cada sombra* (ibidem p. 64)

Irrupción súbita que puede presentarse como lenta metamorfosis. De este modo, podemos leer en el poema "Praça da República dos meus Sonhos"

*A estatua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem
de morfina* (ibidem p. 43)

La doble imagen, por lo tanto, no sólo es condición para que emerjan los arrabales de la modernidad incrustados y ocultados en el centro de San Pablo, sino también para que en su irrupción, lenta o veloz, lo monumental pierda sus contornos.

A la forma, es decir a las estatuas, plazas, parques y edificios *Paranóia* le opone el rumor, el rasgado, el vértigo y el adormecimiento como una fuerza desagregadora.

El recorrido urbano deconstruye a través de la doble imagen e instaura otros espacios, los “becos frenéticos” (*ibidem*, p. 30), los “subúrbios demoníacos” (*ibidem*, p. 33), los “arranha-céu de carniça”, el “trem fantasma” (*ibidem*, p. 45), el “palácio dos espelhos”. Entre la doble imagen y el otro espacio establece una relación de contigüidad entre lo que había funcionado separadamente. En “Elogio de la profanación” Giorgio Agamben señala que profanar significa la posibilidad de una cierta negligencia, que ignora la separación que la religión instituye.

El término religio no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de religare (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de relegere, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el ‘releer’) ante las formas – las fórmulas – que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. Religio no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros. A la religión no se oponen, por lo tanto, la incredulidad y la indiferencia respecto de lo divino sino la ‘negligencia’, es decir una actitud libre y ‘distraída’ – esto es, desligada de la religio de las normas – frente a las cosas y a su uso, a las formas de la separación y a su sentido. Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular. (AGAMBEN, 2005, p. 99)

Y qué otra cosa es la profanación sino el principio constructivo por excelencia del surrealismo, al que Aira describe de este modo, “el encuentro o la contigüidad de elementos que un instante atrás habían estado separados por una máxima extensión constituía el hallazgo de lo nuevo...” (AIRA, 2001, p. 46) Démosle un nombre más benjaminiano a este hallazgo de lo nuevo y llamémosle “iluminación profana”, iluminación de lo que se ha profanado. De un modo distraído, o narcotizado, Piva se desplaza y relee los espacios sagrados del modernismo. Y en esa relectura, un montaje y collage al mismo tiempo, nos entrega otra ciudad, nos devela otros cuerpos, constituye otra comunidad.

2.2 Angeología y corporalidad

En la tradición literaria y filosófica occidental los ángeles han cumplido diversas funciones. El *Angelus Novus* que Walter Benjamin toma de un cuadro de Paul Klee y construye una alegoría sobre las catástrofes de la historia y del progreso.⁷ Los ángeles de Rilke, presentes en sus *Elegías de Duino* como mensajeros del Ser. En *Paranóia* notamos desde el comienzo una presencia angélica, en la que se incluye una referencia a los ángeles de Rilke, en “Visão de São Paulo à noite Poema Antropófago sob Narcótico” leemos “Há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”. (*ibidem*, p. 38)

De este modo Piva rechaza cualquier posible lectura trascendente de aquellas figuras, investidas desde el inicio de una materialidad fulgurante. Al igual que en Rilke los ángeles de *Paranóia* son fuerzas corporales inmanentes, que se distribuyen en el espacio urbano ejecutando las más diversas acciones. Junto a ellos, en esa otra escena de la que hablamos al comienzo encontramos a los jóvenes angélicos,

*meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtase alfinetados
nos mictórios atômicos* (ibidem, p. 53)

y a los pederastas,

*bacharéis praticam sexo com liquidificadores como os pederastas cuja
santidade confunde os zombeteiros* (ibidem, p. 48)

Ángeles, jóvenes angélicos y pederastas constituyen modalidades de lo anómalo: el andrógino, el mitad humano y mitad divino, el perverso. En el plano discursivo son los entrelugares de lo divino, de lo orgánico y de lo clínico. En el plano de lo político-estatal poseen el estigma de la imposibilidad de la descendencia. Son figuras de una alteridad que constituye una comunidad inoperante.

Paranóia enfrenta esa comunidad inoperante a la comunidad operante conformada por los profesores, las señoras católicas, los comunistas, los comerciantes. Observemos que esas definiciones genéricas no constituyen cuerpo. Aquel conjunto genérico, sin embargo, se encuentra nimbado de un sentimiento de piedad cristiana,

*as senhoras católicas são piedosas
os comunistas são piedosos
os comerciantes são piedosos
só eu não sou piedoso
se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos
sábados à noite*
(ibidem, p. 41)

La piedad, como es sabido, se trata de un afecto judeo-cristiano fundado en una subjetividad excluyente que obtura la hostilidad (*hostes*) hacia el Otro, condición básica para la hospitalidad (*hospes*). La piedad funciona como uno de los modos de la identidad en la modernidad. Entre lo inoperante y la piedad se desplaza la mirada del poeta testimoniando aquel universo urbano y corporal.

En el inicio lo hace con una "Visão 1961", como un testigo que observa, un *testis*, pero a medida que el recorrido se desarrolla y circula por diferentes topografías el yo lírico se hace cuerpo y esqueleto, un cuerpo cuyas vísceras es preciso reparar,

*no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão
Todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias*
(ibidem, p. 69)

De *testis*, de tercero que observa, pasa a *superstes*, el testigo que ha vivido un determinado acontecimiento hasta el final y se encuentra en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él. Transformar las vísceras, o deleuzeanamente vaciar al cuerpo de órganos, significa transformar los discursos sobre el cuerpo que lo condenan a abstracciones jerárquicas.

3. Linajes imaginarios

Paranóia nos permite construir una serie de linajes imaginarios y proponerla como uno de los orígenes posibles de la instalación que realizara Hélio Oiticica en 1967 *Tropicália* y también de la canción de Caetano Veloso, "Tropicália". Instalación

y canción se dedican a deconstruir monumentos, el de la pureza que emanaba de ese topos llamado Amazonas y del cual fluía la nación y el ufanismo; el de ese monumento que se encuentra en medio del planalto central y que es Brasilia, construida nada menos que con un frágil papel *crepe*.

Del mismo modo creo que podríamos trazar un arco entre las utopías y distopías del cuerpo que encuentra, por ejemplo, en Lygia Clark, Hélio Oiticica y Roberto Piva sus desarrollos más consecuentes en aquellos años. Cuerpos a los que se les restituye una sensorialidad victoriosa, la experiencia del cuerpo sin órganos que ha vencido a los discursos represivos o un goce que no excluye la posibilidad del dolor.

De *testis* a *superstes* podemos leer *Paranóia* como un recorrido por los modos del testimonio y por lo tanto como el testimonio de una busca de alternativas al discurso moderno concretista pero también a la modernidad que emerge desde los claustros de la Universidad de San Pablo. Diez años después, cuerpo y ciudad, es decir, deriva, subjetividad y experiencia estarán en el centro de las preocupaciones de ese inmenso margen que fueron los setenta en Brasil.

ABSTRACT

This article questions the historiographic patterns of Brazilian Modernism attempting to reveal, in Roberto Piva's *Paranoia*, the active and operational presence of a surrealist current of ideas in Brazil which allows a new approach to Brazilian literature in the sixties.

Keywords: Surrealism; Modernism; Urban drifts; Body; Sexuality.

Notas Explicativas

- ¹ Entre 1950 y 1960 se pueden destacar los siguientes eventos relacionados con una estética surrealista o cercana al surrealismo. En 1952 se editó *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* de Andrade Maurucy. En 1954, Paulo Emilio Salles Gomes organizó el 1er Festival de Cine de San Pablo, en uno de los ciclos del festival presento, entre otros, los primeros films del movimiento surrealista. *Un chien andalou* e *L'Âge d'Or* de Luis Buñuel y Salvador Dalí; los cortos de Man Ray: *Emak Bakia*, *L'Étoile de mer*; la primera adaptación de Antonin Artaud: *La Coquille et le Clergyman*, dirigido por Madame Dulac; y *Entr' Acte* de Picabia y René Clair. Del lado brasileiro se programó *Limite*, de Mário Peixoto y *En Rade, Rien que les Heures, Simão, o caolho* e *O Canto do Mar* de Alberto Cavalcanti. En 1956, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, se presentó la primer gran retrospectiva de Maria Martins. El catálogo contaba con textos de André Breton y Murilo Mendes. Un año antes Benjamin Peret había regresado a Brasil. En 1967 se realizó la primera exposición surrealista en San Pablo, cuyo nombre era *A mão mágica e o andrógino primordial*, con el apoyo de Maria Martins y Flávio de Carvalho.
- ² Ver del autor por ejemplo *O quilombo dos palmares*, Porto Alegre, UFRGS, 2003.
- ³ Remito al mejor estudio que se haya hecho sobre Maria Martins, Raúl Antelo, *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- ⁴ "El arte de Maria actúa como sanguijuela, una fuerza de nervios exhaustos, aunque dominados por una voluntad brutal, pero que no es más que un desesperado capricho, un doloroso espasmos" Apud Raúl Antelo, op. cit, pág. 154.
- ⁵ En verdad, el grupo no tuvo una actuación muy orgánica pero si intereses en común e intercambio de información y eso es lo que me parece más relevante.

- ⁶ Resulta notable que otro no leído de aquellos años, Jorge Mautner, esté leyendo a Nietzsche.
- ⁷ Me refiero a la Tesis IX del texto de Benjamin, *Tesis sobre la filosofía de la historia*, "Hay un cuadro de Klee que se Angelus novas. En él vemos un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Ese es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe, que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso" in Michel Lowy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 100-101.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.
- _____. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006.
- AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1995.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Río de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MARTINS, Maria. *Deuses malditos: I. Nietzsche*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. San Pablo: Globo, 2005.
- _____. Entrevista Roberto Piva. *Revista Cult*, San Pablo, n 50, p. 1-8, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. San Pablo: Editora 34. 2005.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. San Pablo: Globo, 2005.