

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Mateus Soares Rodrigues da Silva

Entre dobras: um estudo da primeira fase da poesia de Roberto Piva

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E
CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2023

Mateus Soares Rodrigues da Silva

Entre dobras: um estudo da primeira fase da poesia de Roberto Piva

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do(a) Prof.(a) Dr.(a) Annita Costa Malufe.

São Paulo
2023

Banca Examinadora

O PRESENTE TRABALHO FOI REALIZADO COM APOIO DA COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR- BRASIL (CAPES) – CÓDIGO DE FINANCIAMENTO 001 – PROCESSO NÚMERO 88887.645461/2021-00

THIS STUDY WAS FINANCED IN PART BY THE COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – BRASIL (CAPES) – FINANCE CODE 001 – PROCESSO NÚMERO 88887.645461/2021-00

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Andreia e Flavio, imprescindíveis preceptores da sensibilidade, da beleza e do amor – seres sem os quais não há poesia.

À orientadora e professora Dra. Annita, por mostrar um caminho de afectos e perceptos, pela paciência ao longo desses dois anos de orientação e escrita, e pela inspiração enquanto escritora.

Às pesquisadoras do grupo de estudos Deleuze e Poéticas Literárias, pela generosidade na partilha do conhecimento, pelo acolhimento e pelas trocas, providenciais para o desenvolvimento desta dissertação.

Ao poeta e crítico Claudio Willer (*in memoriam*), cujos encontros serão para sempre indeléveis lições sobre os desregrados e o desregramento de todos os sentidos.

Ao Teatro Oficina, especialmente ao José Celso Martinez (*in memoriam*) e ao Marcello Drummond, divulgadores & devoradores incansáveis do poeta Roberto Piva.

À Odete, pela poesia e entrevista concedidas.

RESUMO

A pesquisa intitulada *Entre dobras: um estudo da primeira fase da poesia de Roberto Piva* (2023) pretende discutir a poética do autor em suas primeiras obras da década de 60. Os poemas desse período ainda carecem de melhor apreciação estilística já que, reiteradamente, vêm sendo erroneamente associados à poesia marginal da década de 70 e radicalmente distintos do paradigma literário que ainda persistia na década em que lograram suas publicações: o Concretismo. Para isso, é necessário esmiuçar as aporias críticas desse período, bem como apresentar de que recursos dispõe o poeta em seu processo criativo, que se apresenta como objeto ao estudo com os textos de *Ode a Fernando Pessoa* (1961), os manifestos reunidos sob o título *Os que viram a carcaça* (1962), *Paranoia* (1963) e *Piazzas* (1964). Os dispositivos próprios a sua poética o tornam uma singularidade dentro da ontologia tramada entre artistas cujos expedientes estéticos pouco ou ainda não foram relacionados ao autor, isto é, até então pouco foram explorados pelo cânon da crítica literária e de seus poetas *maiores*. Essas primeiras obras apresentam consigo uma gama de referências poéticas pouco difundidas na década de 60, que vão do Simbolismo e do Surrealismo franceses, aos poetas modernistas Jorge de Lima e Murilo Mendes, autores cujas fortunas críticas ainda não possuíam o mesmo bojo de outras autorias consagradas, além de referências completamente desconhecidas no Brasil até então, como a geração de poetas *beats* americanos. Nessa poética, poetas como Dante Alighieri e Garcia Lorca, e os pintores como Giorgio Di Chirico se tornam figuras estética e revelam a operação de um pensamento realizado *com* esses (e tantos outros) artistas, como propõe o pensamento-linguagem-ação de Gilles Deleuze, filósofo cujas obras majoritariamente compõem o referencial teórico empregado na realização desse trabalho.

Palavras-chave: Roberto Piva, Poética, Performance, Barroco, Gilles Deleuze

ABSTRACT

The research entitled *Between folds: a study of the first phase of Roberto Piva's poetry* (2023) intends to discuss the author's poetics in his first works from the 60s. The poems from this period still require better stylistic appreciation as they repeatedly come being mistakenly associated with the marginal poetry of the 70s and radically different from the literary paradigm that still persisted in the decade in which they were published: Concretism. To do this, it is necessary to scrutinize the critical aporias of this period, as well as present what resources the poet has at his disposal in his creative process, which presents itself as an object of study with the texts of *Ode to Fernando Pessoa* (1961), the manifestos gathered under the titles *Those who saw the carcass* (1962), *Paranoia* (1963) and *Piazzas* (1964). The devices specific to his poetics make him a singularity within the ontology woven between artists whose aesthetic devices were little or not yet related to the author, that is, until then they had little been explored by the canon of literary criticism and its greatest poets. These first works present a range of poetic references that were not widespread in the 60s, ranging from French Symbolism and Surrealism to the modernist poets Jorge de Lima and Murilo Mendes, authors whose critical fortunes did not yet have the same scope as other renowned authors, as well as references completely unknown in Brazil until then, such as the generation of American beat poets. In this poetics, poets like Dante Alighieri and Garcia Lorca, and painters like Giorgio Di Chirico become aesthetic figures and reveal the operation of a thought carried out with these (and many other) artists, as proposed by Gilles Deleuze's thought-language-action, philosopher whose works mostly make up the theoretical framework used in carrying out this work.

Key words: Roberto Piva, Poetics, Performance, Barroque, Gilles Deleuze

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PIVA E O PARADIGMA CRÍTICO LITERÁRIO DA DÉCADA DE 60 NO BRASIL	19
1.1 APORIAS CRÍTICAS: DENTES BARROCOS NA FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA E NA CORREIA DE TRANSMISSÃO SURREALISTA	23
1.2 BRASIL, LATINO AMÉRICA, NEOBARROCO E CONCRETUDE	29
1.3 A GONGOROFOBIA.....	32
1.4 POÉTICAS DA AGUDEZA	35
2 O ANTIDUALISMO COMO PRINCÍPIO POÉTICO	49
2.1 ANDRÓGINO ANDROIDE: ROBERTO PIVA, O POETA DO “CU”	55
CAPÍTULO 3 MALDITO, MARGINAL: MENOR	65
3.1 DESTERRITORIALIZAR A LÍNGUA, URGIR POLITICAMENTE: OS DOIS PRIMEIROS TRAÇOS DA POESIA MENOR NA POÉTICA DE ROBERTO PIVA.....	71
3.2 AGENCIAMENTO COLETIVO DE ENUNCIÇÃO: O TERCEIRO E ÚLTIMO TRAÇO DA LITERATURA MENOR NA POÉTICA DE ROBERTO PIVA	77
CAPÍTULO 4 POESIA EM PERFORMANCE NA OBRA DE ROBERTO PIVA	88
4.1 PALAVRAS, LÍNGUAS E SILÊNCIOS: PIVA E O ESGOTAMENTO BECKETTIANO.....	97
4.2 UMA ALUCINAÇÃO NA PONTA DOS TEUS OLHOS: A PUREZA DAS IMAGENS EM <i>PARANOIA</i>	103
CONCLUSÃO	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Pintura, 105 x 155cm, óleo sobre tela, “Abstract composition”, 1951/1952, Simon Hantai, Museam of fine Arts, Budapest. 28*
- Figura 2 – Pintura, 105 x 155cm, óleo sobre tela “Arctic Dew”, 1920, Paul Klee, Sezon Museum of Modern Art. 40*
- Figura 3 – Pintura, óleo em madeira, “Self portrait in a convex mirror”, 1523/1527, Girolamo Francesco Maria Mazzola, Il Parmigianino, Kunst Historisches Museum Wien. 41*
- Figura 4 - Pintura, 94 x 85cm, óleo sobre tela “Four Seasons in one Head”, 1590, Giuseppe Ancimboldo, National Galery of Arts. 42*
- Figura 5 – Pintura, 65 x 54cm, óleo sobre tela, “Galatea e las esferas”, 1952, Salvador Dalí, Dali Theatre and Museam. 42*
- Figura 7 - panfleto distribuído publicamente nas ruas de São Francisco pelo poeta e romancista Richard Brautigan em 1967. 49*
- Figura 8 – Detalhe de fotografia de Wesley Duke Lee, capturada entre os anos de 61 e 62, para o livro Paranoia (PIVA, 2000, p. 52). Como descrita por Willer, em seu artigo “Piva poeta do corpo” (2015): “Foi tirada em uma das calçadas que margeiam a Praça da República. Possivelmente, um dos rapazes era aquele apelidado de Kid Pacau (“pacau”, como então se designavam os pacotinhos de maconha), jovem chefe de gangue que despertava simpatia em Piva (...) (WILLER, 2015, p. 2). 70*
- Figura 9 – Página de jornal que noticia e veicula a imagem da morte de Manuel Graneio durante uma tourada, segunda, 8 de março de 1922, Madrid. 72*
- Figura 11 – Pintura, 45 x 45 cm, óleo sobre tela “Composition with Red, Blu and Yellow”, 1930, Piet Mondrian, Kunsthaus Zürich. 81*
- Figura 12 – Pintura, 160 x 240cm, óleo sobre tela “The Gladiators’ School: the Combat”, 1928, Giorgio de Chirico, Boschi di Stefano House Museum. 81*
- Figura 13 – Pintura de técnica mista, óleo e guache, sobre painel, “Sewing Machine with Umbrellas in a Surrealist Landscape”, 1941, Salvador Dalí, Heide Museum of Modern Art. Outra evidência da força exercida pela literatura de Isidore Ducasse, o conde de Lautréamont, sobre o Surrealismo. 89*
- Figura 14 – Fotografia de Wesley Duke Lee, página 18 de Paranoia.*
- Figura 15 – Fotografia de Wesley Duke Lee, página 46 de Paranoia.*
- Figura 16 – Fotografia de Wesley Duke Lee, página 150 de Paranoia.*

“To giggle, and make giggle”

(Lord Byron)

INTRODUÇÃO

A pesquisa de autores tidos como *menores*, às margens de uma literatura de mestres, parece ter um procedimento particular, que aqui se apresenta como passo vital a este estudo: demonstrar a importância desses literatos para o presente e sua força enquanto chave de compreensão para o contemporâneo, simultaneamente à realização de esforços que restituam a mesma operação em tempo pretérito, pois suas fortunas críticas podem estar ainda em remansada discussão, enquanto seus legados poéticos inspiram agenciamentos artísticos hoje, assiduamente.

Esses autores, poetas, críticos perspicazes e filósofos, são companheiros intensos de vida, como aqueles que nos assaltam pelo braço e nos levam para ver a cidade através de uma nova perspectiva especial da qual irradiam sensações deslumbrantes, difundidas por visões, audições, sinestesias e cinestesias... “O que se aprende de um ponto de vista, não é, pois, nem uma rua determinada, nem sua relação determinável com outras ruas, que são constantes”, mas, ao invés, “*a variedade de todas as conexões possíveis, entre percursos de uma rua qualquer a outra: a cidade como labirinto ordenável*” (DELEUZE, 2018, p. 48, grifos meus). Isso quer dizer: o ato de escrever deve sugerir um certo deambular por vias e ruelas escuras, poeticamente, à companhia daqueles que melhor nos possam mostrar, não o ponto final de chegada do nosso trajeto, mas como flunar prazerosamente pela infinidade desse dédalo, no melhor dos casos para sempre irresoluto, que pode se chamar literatura.

Deixemos, então, que o grande guia dos caminhos que se trilharão com este texto, enfim, apresente-se:

Piva é um antigo nome do Veneto (Itália do Norte). Meu avô era de Saleto, perto de Rovigo. O Livro da Família, que tinha lá em casa, conta a história de um antepassado cavaleiro que combateu nas Cruzadas. Como o avô Cacciaguida de Dante. Só que ao voltar das Cruzadas virou herético & começou a pregar a favor do Demônio. Por ordem do bispo local, foi queimado na praça pública com armadura & tudo. No momento, deve estar passando uma temporada na IX Bolgia do Inferno de Dante. Local destinado aos semeadores de discórdia. Os filhos fugiram da cidade & a descendência continuou. Mas em matéria de revolta eu não preciso de antepassados. A minha vida & poesia tem sido uma permanente insurreição contra todas as Ordens. Sou uma sensibilidade antiautoritária atuante. Prisões, desemprego permanente, epifanias, estudo das línguas, LSD, cogumelos sagrados, embalos, jazz, rock, paixões, delírios & todos os boys. O cinema holandês informará. (PIVA, 1985, p. 22).

Para esse *girone infernale*¹ que proponho pelas tortuosas vias da literatura, a primeira fase da poesia de Roberto Piva, concentrada na década de 60 – em acordes com a classificação de Alcir Pécora² (2011) – ofereceu-se e foi acolhida como corpus fulcral ao qual este trabalho de pesquisa se ateve mais intensamente.

É motivo para essa escolha o próprio teor labiríntico que a poética dos escritos de 60 de Piva carrega, criticamente. A começar pela dificuldade encontrada pela crítica para ‘enquadrar’ esses textos em um momento da história da literatura, já que se mostram reativos às classificações a eles impostas: nem marginais, como concebido pela geração mimeógrafo, da década de 70, muito menos Concretistas, *status quo* literário prevalescente nas décadas de 50 e 60. Do ponto de vista estético, analogamente, Piva tende sempre a nos meter nos becos escuros e sórdidos do submundo infernal de São Paulo.

Por isso, as obras de Roberto Piva escolhidos são suas primeiras³ publicações, as quais interessam fulcralmente a este estudo: *Ode a Fernando Pessoa* (2008) [1961] – que não configura exatamente a publicação de um livro como os demais, como narra Sérgio Cohn, em *Ciranda de Poesia: Roberto Piva* (2012), assim como os manifestos mimeografados reunidos sob o título *Os que viram a carcaça* (2008) [1962], que também serão abordados –, e os primeiros livros “oficiais” do autor, *Paranoia* (2000) [1963] e *Piazzas* (2008) [1964], publicados no contexto histórico do golpe político que iniciou o regime da ditadura militar no Brasil.

Fato que, por si só, explica suficientemente sua tímida repercussão crítica à época, restrita a grupos minoritários de leitores e poetas paulistanos que constituíam uma cena poética alternativa àquilo mais intensamente divulgado em matéria de poesia quando irromperam as primeiras criações de Piva.

Ainda é razão para o estudo desse momento criativo a vontade de potencializar a apreciação de sua obra também em sua integralidade: apesar da divisão entre os surtos criativos do poeta, diferenciadores do estilo cultivado ao longo de sua vida, essa primeira

¹ Em italiano, a expressão *fare un giro* encontra tradução em *fazer um passeio*, ou ainda, se quisermos atualizá-la, contemporaneamente, *dar um rolê*. *Infernale*, inferno.

² Ao falar sobre sua organização da obra completa de Piva, Pécora, logo na introdução do primeiro volume da coletânea, *Um estrangeiro na legião* (2011), sustenta uma divisão tríplice de sua poesia, já que compreende a produção do poeta por meio de três surtos espaçados cronologicamente por intervalos de doze anos, marcadores totêmicos das transformações poéticas do autor.

³ Desconsidere os poemas publicados anteriormente, ainda que possam render estudos interessantes. Claudio Willer (2008) a eles associa menor quilate: seriam distantes das criações que caracterizariam o autor. Segundo Willer, nesse momento, o poeta ainda era demasiadamente rilkeano – e mais conciso nos versos, característica que afloraria com qualidade superior somente em *Piazzas* (2008) [1964].

poética se alastrou pelas suas sucedâneas. Seus primeiros flertes poéticos dizem muito até sobre seus últimos escritos.

Se há de se falar de uma produção mais fortemente caracterizada pelo homoerotismo e pela lascívia em um segundo momento da publicação de suas obras, é necessário pensar como o jovem poeta, vindo do interior de São Paulo, pôde radicalizar sua experimentação poética e sexual durante a juventude, ao se radicar na capital paulistana, *locus (horrendus e amoenus)* mais do que recorrente em sua primeira poesia.

Essa mesma relação cabe à terceira fase de sua poesia: o poeta envolvido pela etnopoesia de Jerome Rothenberg e mais intensamente debruçado sobre uma escrita voltada às práticas do xamanismo fora um dia um neófito: como o próprio Dante Alighieri, na *Divina Comédia* (2010), Piva realizou sua viagem inframundo pelas profundezas infernais de São Paulo e retornou, após seu rito iniciático, para cantar suas visões extraordinárias. Piva procedeu, de forma costumaz, à maneira descrita por Gilberto de Lascariz, na obra *Deuses e rituais da antiga Lusitânia* (2009), que descreve os rituais de iniciação como processos de morte e ressurreição do iniciado, acometido por sensações aterrorizante. Em *Araweté, os deuses canibais* (1986), Eduardo Viveiros de Castro também elucida em que termos ocorre esse trânsito xamânico, a que é próprio o corpo viajante em detrimento da compreensão que o avalia como um receptáculo:

O xamã não incorpora as divindades e os mortos, ele conta-canta o que vê e ouve: os deuses não estão “dentro de sua carne”, nem ocupam o seu hiro (corpo). Excorporado pelo sonho, o xamã ou seu “excorpo” (hiro pe) fica na rede, enquanto sua i~ – aquela que será do céu – sai e viaja. Mas é quando ele volta que o xamã canta. (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 543).

Tão caro quanto perceber esses movimentos na obra de Piva, é também a tarefa de cartografar com que outras fontes seus fluxos confluem: como sua poesia participa de reconstituições ontológicas na estética. Por exemplo: em relação à poesia moderna no Brasil, sua poética se avizinha dos modernismos próprios às obras de Murilo Mendes e Jorge de Lima, com os quais buscou inspiração para as visões de uma São Paulo transfigurada pelo êxtase, sacro e profano, sempre em transe injetado pela poesia. A epígrafe, “Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante”, em “Poema de ninar para mim e para Bruegel” retine a devoção de Piva a Mendes, desde sua primeira fase poética – relação que se faria presente nos demais momentos criativos do poeta, como mostra o sétimo poema de “20 poemas com Brócoli” [1981] (2006):

mestre Murilo Mendes tua poesia são
os sapatos de abóbora que eu calço
nestes dias de verão.
negócio de bruxas.
o sol caía na marmita do
adolescente da lavanderia.
você veria isto com olhar silvestre.
um murro bem dado no vitral
que eu mais adoro (PIVA, 2006, p. 102).

O ligame intertextual estabelecido entre sua obra e modernismos brasileiros pouco ventilados pela crítica literária de então – se comparados à influência de João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade⁴ (esse último, a quem Piva destinou atenção especial em sua absorção) – é ratificado pelo título “Jorge de Lima Panfletário do Caos”, de *Paranoia* (2000), e pelos versos em que a maestria do poeta alagoano é evocada e prescrita, “é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado/querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve/estar como um talismã nos lábios de todos os meninos” (PIVA, 2000, p. 85).

A título da relação estabelecida entre Piva e a modernidade⁵ em aspecto amplo, deve ser levado em conta a forma do próprio poeta alcinhar seu estilo: *beat-surreal*.

A toda turma de André Breton e à relação vincada entre Surrealismo, Piva e Brasil, dedicou-se quase que todo um primeiro capítulo. Portanto, é válido, desde já, acenar para a relação nutrida entre Piva e o Surrealismo.

No âmbito da *geração beat*, cujos autores compunham significativamente parte das referências de Piva, e que pelo poeta foram amplamente divulgados, o contágio com essa poética se deu de maneira análoga às outras mencionadas: ela acresceu ao poeta matizes performativos, e espiritualmente anárquicos⁶.

⁴ “Os dois poetas brasileiros do século 20 de maior influência, até hoje, são Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Drummond rejeitava o surrealismo, embora tivesse escrito, em momentos de distração, ótimos poemas de associações livres. Cabral, estreando com uma bela poesia de imagens, mostrando o leitor de Murilo Mendes, logo passou a defender um cartesianismo poético: “A emoção não cria”, dizia. Sua poética voltada para a mensagem foi adotada por gerações subsequentes” (WILLER, 2021, p. 14).

⁵ Foi também decisivo o consumo voraz de expoentes do futurismo italiano, vanguarda caríssima a Piva e importante agenciamento de sua obra. Preferi me ater ao surrealismo por motivações críticas, o que se explica no capítulo 1.

⁶ Como o título da obra *Geração beat e Anarquismo Místico* (2014) sugere. Nesse texto, o crítico e poeta Claudio Willer abarca em suas leituras críticas nomes como Gregory Corso, William Burroughs, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Neal Cassady, Allen Ginsberg e Michael McClure, ressaltando a intimidade entre a geração americana de poetas rebeldes e a geração dos chamados Novíssimos Nome pelo qual ficou conhecida a geração de jovens poetas publicados pelo editor Massao Ohno, ou a ele associado, nos anos sessenta, dentre eles Piva e Willer. Foram imprescindíveis as publicações do editor ao longe de todas segunda metade do século vinte, semeando um território fértil para escritores cujas diversidade

Chamo atenção a dois poetas *beats* que seriam imprescindíveis para a concepção da poética de Piva nos anos 60: da ode pessoana e de *Paranoia* (2000) [1964], no caso de Ginsberg, e de *Piazzas* (2008) [1964], no de McClure – última obra do poeta no período da década de 60 levada ao cotejo por este trabalho – autores aos quais a crítica não parecia ainda estar atenta nos anos 60, fato que, se somado à dificuldade de recepção de suas outras referências, ajuda a começar a compreender porque a absorção da obra de Roberto Piva se deu de modo tão lento do ponto de vista crítico: como se o contexto político, social e histórico já não fosse suficientemente vigilante e conservador, havia novidade em demasia nessa poética ardente para se digerir em poucos tragos.

Enfim, é necessário pormenorizar mais rigorosamente a fortuna crítica do autor levada ao cotejo e que permeia todas as três partes deste texto: apesar dos esforços acadêmicos que constituem a fortuna crítica a respeito do autor, que felizmente têm se cultivado nas últimas décadas, Piva continua marginalizado do ponto de vista crítico – e como já lembrado, se Piva é de certo modo isolado criticamente, que são os críticos de Piva para a *literatura literária*? Procurou-se, então, esmerar-se na revisita de comentadores do autor, mostrando não somente como há caracteres de Piva que já possuem longa discussão, ainda que nichada, mas como o autor pode ser pivô para complexas discussões pertinentes ao universo da crítica literária, amplamente.

Dessa fortuna, para além da generosa contribuição de textos de Claudio Willer a que amplamente recorri, utiliza-se aqui: *Ciranda de Poesia: Roberto Piva por Sergio Cohn* (2012), o mestrado e o doutorado de Marcelo Antonio Milaré Veronese, *O estudo da intertextualidade na poesia contemporânea de Roberto Piva* (2012) e *Ciclone de si: a escrita de Roberto Piva* (2015), respectivamente; a tese de doutoramento de Ricardo Mendes Mattos, *Roberto Piva: Derivas Políticas, Devires Eróticos e Delírios Místicos* (2015). É ainda pertinente a este estudo o livro *Ataques e utopias: Espaço e Corpo na obra de Roberto Piva* (2012), de Glaucia Pimentel, a dissertação *Uma alucinação na ponta de teus olhos: imagens poéticas em Paranoia, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee* (2015), de Leonardo David de Moraes, e a dissertação de Fabrício Carlos Clemente, *Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer* (2012), e a tese de Ibriela Sevilla, *Imagens da subjetividade dos arquivos de Roberto Piva* (2015).

estética compuseram uma rica cena artista – dentre ele, para além dos citados: Décio Bar, Eunice Arruda, Roberto Bicelli, Antônio Fernando de Franceschi e Juan Sanz Hernández encorpam, posteriormente, a turma de poetas.

A maior parte dos autores possui comentários e/ou citações diretas no corpo deste texto, mas mesmo aqueles aos quais não me referi – mas aos quais recorri em minhas leituras – devem ser aqui mencionados, pois, indubitavelmente, foram disparadores do pensamento com Piva, e, podem, de certo, ser importantes para aqueles que, posteriormente, proponham-se ao mesmo fazer.

Este estudo deseja, ao mesmo tempo que rigorosamente apreciar essa fortuna crítica e nela se apoiar, de alguma forma, dela se tentou se desgarrar, contraditoriamente. Ao mesmo passo em que se pudesse irradiar as gigantescas considerações e apontamentos de Claudio Willer e daqueles que os tenham complexificado ainda mais, desejou-se, por meio desta dissertação, investir em uma perspectiva através da qual, de certo modo, pouco se vê Roberto Piva, pouco se veem outros autores excluídos do paradigma da crítica literária brasileira, de hoje e outrora, e pouco se vê a própria matéria literatura.

Se anteriormente, associamos Piva a certos modernismos, a *beat generation* e ao surrealismo, deve-se dizer que se há de se falar de um método, para além da pesquisa qualitativa da bibliografia e do *corpus* descritos, esse método consiste na observação dos acontecimentos estéticos através de lentes que chamaremos, ainda que perigosamente, de *barrocas*, oferecidas pela obra *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2018), de Gilles Deleuze. Com esse ponto de vista, todo o arcabouço literário pertinente ao universo piviano se encontrou em vivaz relação, permitindo a esse “barroco deleuziano”, de certo modo, lastrear a ontologia de que tratávamos anteriormente.

Paralelamente, propus, junto ao grupo de pesquisa de que faço parte, *Deleuze e Poéticas Literárias*, a realização de entrevistas⁷, visando verificar de que modo a contemporaneidade mantém contato com Piva e seu legado artístico. Essas entrevistas contaram o ator Marcelo Drummond, idealizador e performer da peça *Paranoia*, realizada já ao menos por uma década no Teatro Oficina, de que é parte vital, e com a poeta portuguesa Odete, artista de destaque na rica cena performática e poética de Portugal na contemporaneidade.

Nesse sentido, o primeiro capítulo procurou discutir situações do panorama crítico da literatura de modo a incluir estéticas nas quais nossa crítica pouco investiu, mas que para a formação poética e vital de Roberto Piva, foram decisivas. Uma rede subterrânea de conexões entre barroco, simbolismo e surrealismo alimenta o debate e propõe chaves

⁷ E aqui se deve deixar registrado como o livro *Os Dentes da Memória* (2011), de Renata D’Elia e Camila Hungria, foi decisivo para esse movimento em direção àqueles cujas vivências pudessem contribuir com o pensamento com Roberto Piva.

de leitura para a poesia de Piva, ao abalizar os embates críticos travados entre Antonio Candido, Augusto e Haroldo de Campos e os irmãos Augusto e Haroldo de Campo, com suas obras *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos* [1957] (2000), *O sequestro do barroco: o caso Gregório de Matos na literatura formação da literatura brasileira* [1989] (1989) e *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* [1989] (2004), respectivamente. O panorama crítico ainda se expande com os incrementos propiciados pela crítica argentina, de Florencia Garramuño, com sua obra *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014).

Postas em xeque as noções de barroco que possam se desviar dessa antecipada, introdutoriamente, e com que se pretende pensar neste texto, suas propriedades se apresentam como traços reconhecíveis na poética de Piva, desdobrados nos capítulos seguintes: *enquanto antidualismo como princípio; enquanto variação por excelência; enquanto uma poética da fissão na linguagem, capaz de verter, dos seus rasgos, imagens puras.*

Desse modo, no segundo capítulo, examinou-se o forte teor combativo dos textos acolhidos, avesso às premissas pautadas por certo um dualismo ideológico, quando observados através do foco oferecido pelos postulados da teoria *queer*, de Paul Preciado, com seu *Manifestocontrassexual* (2004), em composição às proposições cibernético antropológicas de Donna Haraway, em *Antropologia do Ciborgue* (1985). A hipótese que se levanta é de que esses manifestos, em muitos aspectos, renunciavam-se nos versos da primeira poesia de Piva e anunciam uma poética antidualista, andrógina e androide, por excelência.

No terceiro capítulo, importam os conceitos cunhados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, presentes na obra *Kafka: para uma literatura menor* (2003) [1977]. Essa combinação de autores permitiu comentários em que os agenciamentos associados à voz, matéria prima dos textos de Piva, pudessem se sobressair e evidenciar uma poética em que a desterritorialização da língua hegemônica e a contingência política se mostrassem como linhas de força vitais à produção do poeta ao longo de seus escritos produzidos na década de 60.

Por fim, na quarta e última parte da pesquisa, o conceito de esgotamento, criado por Deleuze como expediente característico à obra de Samuel Beckett, em seu ensaio *O esgotado* (2010), possibilitou debater a relação entre voz e criação de imagens, culminando em uma proposição de leitura de *Paranoia* (2000), que ressaltasse seus os componentes mais performáticos de sua poética. Ainda cooperou para essas reflexões o

autor Paul Zumthor, com o pinçar dos conceitos apreendidos em *Introdução a Literatura Oral* (1997) e *Performance, recepção e leitura* (2018).

Com esse texto que escrevi, busquei nada mais que provocar e potencializar a apreciação da obra de Piva sob *mais um* foco, mostrá-la como plano estético difusor de sensações em seu estado mais bruto e cru, fruto e fonte do desregramento de todos os sentidos – como na máxima rimbaudiana. Piva, na impossibilidade de ser gângster, foi poeta, pois assim pensou exercitar uma forma de apoio a certa contracultura. O exercício do leitor de poesia é análogo: quando impossibilitado de, por si só, poetizar com seus próprios versos, ao assumir seu papel crítico, confere potência à poesia de outrem com o condão de uma nova leitura, que, mais uma vez, desnuda a pele dos versos à carne viva.

1 PIVA E O PARADIGMA CRÍTICO LITERÁRIO DA DÉCADA DE 60 NO BRASIL

“*Enojado*”⁸

A vontade de fundir Vida e Arte, preconizada por Piva, nubla as raias entre esses territórios vizinhos, esfumando suas fronteiras. Suas obras habitam meandros movediços da estética como práticas imanentes em que carece menos discernir a natureza real ou ficcional, lírica ou confessional, biografemática ou biográfica do que possibilitar uma via de leitura aberta às vozes, repletas de sensações com as quais se fabrica o instante inapreensível do presente, performaticamente. São consoantes os termos em que Florencia Garramuño, em seu livro *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), que propicia condições para a apreciação dos acontecimentos artísticos inseridos “dentro do percurso que, a partir das décadas de 1960 e 1970, se propôs a reintegrar arte e vida” (GARRAMUÑO, 2014, p. 34), marcado pelo seu caráter desviante e fugidio, que desterritorializa multiplamente os campos artísticos. Tal qual a vida, arrebatada os sentidos sensacionalmente, intensificando-a e a abrindo a novas potências, até então impossíveis.

Nesse sentido, torna-se possível aproximar a assumpção deleuziana em que a operação do traço barroco é delineada pelo seu traçado tipicamente dobradiço, como uma “determinação do indeterminado pelos signos ambíguos” (DELEUZE, 2018, p. 43) – a variação por excelência de uma poética limítrofe.

Ao mesmo passo, na concepção de literatura pós autônoma de Josefina Ludmer (2010), é acabado o tempo das esferas incomunicáveis, e conseqüentemente, o tempo da cisão entre arte e artista: à arte contemporânea, é típica a perda dessa autonomia pretendida por parte dos levantes associados à modernidade artística. As incontáveis contaminações recíprocas que prevalecem como *modus operandi* na contemporaneidade das artes e sua altíssima velocidade de propagação, sugerem, ao invés da noção de *campo*, o conceito de território, que, em movimento perpétuo de territorialização e desterritorialização, constitui-se repetitivamente como se orientado por um ritornelo musical:

⁸ “O poeta René Crevel põe fim a seus dias tendo antes tido o cuidado surrealista de espetar um papel com alfinete na lapela escrito: *Enojado*” (PIVA, 2008, p. 176, no grifo meu.), parte do texto “Relatório pra ninguém fingir que esqueceu” (2008) – proferido pela primeira vez em 1978 e que será retomado conforme o desenvolvimento deste capítulo.

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323).

Decorre desse ato poético situado na fronteira movediça entre arte e vida o fulmino da *surpresa*, inegociável para Piva, e pensada pelos surrealistas com Guillaume Apollinaire: “O espírito novo consiste igualmente na surpresa. É o que há nele de mais vivo, mais novo. A surpresa é o grande mecanismo moderno (APOLLINAIRE, 2009, p. 205). Não são raros os momentos em que André Breton defende, no segundo manifesto surrealista, ações que devam surpreender a todo custo, chocar, como disparar aleatoriamente um revólver contra transeuntes na rua⁹. Breton fora inspirado pela performance de Jacques Vaché, que, por sua vez, ameaçou descarregar seu revólver sobre o público durante a execução de uma montagem da peça *As mamas de Tirésias*.

Dessa solda entre a arte e a vida de Piva, crepitante ao mesmo tempo que quase indesejável – pois como foi assinalado, era conduta fora da moda cabralino concretista, cujos adeptos mais ferrenhos fazia torcer o nariz –, nascia, então, uma poética diferente daquela estipulada pelo paradigma estético da neovanguarda liderada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, capaz de conceder uma perspectiva outra à questão da crise do verso.

Portanto, seguindo esses vetores de leitura, a obra de Piva, ainda que lastreada por alguns dispositivos correlatos à modernidade e suas respectivas expressões estéticas, mostra-se capaz de vislumbrar as territorializações e desterritorializações artísticas próprias à movência da contemporaneidade por meio dos escritos de sua primeira fase – neles, suas dobras, desdobras, redobras e plissagens parecem se aliar às artes ao correrem sinuosamente por “uma linha barroca que passaria exatamente conforme a dobra e que poderia reunir arquitetos, pintores, músicos, poetas e filósofos” (DELEUZE, 2018, p. 65). Não por meio da dita verbivocovisualidade, ao menos não como concebida

⁹ “O ato surrealista mais simples consiste em descer a rua de revólveres nas mãos e atirar ao acaso, tanto quanto se possa, em meio à multidão” (BRETON, 2001, p. 74).

tradicionalmente pelos poetas da *Noigandres*, cujo *Plano-Piloto para Poesia Concreta* [1958] permite constatar seu teor sintético sem maiores obstáculos, desde as primeiras referências – mas pelo fôlego potente do fluxo vocálico que engendra versos longos em que imagens lancinantes são desencapadas, especialmente na *Ode a Fernando Pessoa* (2008) e em *Paranoia* (2000), como o próximo capítulo pretende mostrar.

Nesse momento, paradigmaticamente, havia uma expectativa em relação à postura do escritor, tanto do ponto de vista da poética elaborada, quanto do ponto de vista biográfico, como conta Davi Arrigucci Jr. (2008) em seu posfácio ao terceiro volume da obra completa de Piva, “O mundo delirante”:

Neste tempo, não era comum que um poeta se expressasse tanto pessoalmente, e para os padrões da norma poética hegemônica, com seu radicalismo formal – eram os anos do concretismo –, o alarido podia soar como bravata de maluco (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 197).

Destaca-se do comentário de Arrigucci (2008), a presença de um *status quo* concretista, cuja matemática sensível se enviesada pelos preceitos sintéticos de poesia herdados do racionalismo da psicologia da composição cabralina, constituía o pensamento por trás do paradigma criativo e crítico da literatura. Ao mesmo tempo, Claudio Willer, no documentário *Uma outra cidade* (2000), de Ugo Giorgetti, afirma que, nesses anos 60 do século passado, não havia jovem poeta que não tivesse sido contaminado pelo sensacionismo da poesia pessoana.

Desde a primeira publicação “extraoficial”, a ode-convite a Fernando Pessoa, em que a influência pessoana é mais do que saliente, destaca-se a busca pela despersonalização e pela perspectiva mais limítrofe à racionalidade como traços absorvidos da estética do poeta português, poética e teoricamente, e nos versos da obra inaugural de Roberto Piva, em que o poeta lisboeta é reverenciado, diretamente – “Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite?” (PIVA, 2008, p. 21).

Vale lembrar: João Cabral de Melo Neto, ao longo das entrevistas concedidas a veículos jornalísticos portugueses e brasileiros, reveza-se em comentários que devotam respeito e apreciação à poesia de Fernando Pessoa e em críticas severas às consequências da propagação desse tipo de escrita, dita inspirada, como em entrevista para a Folha de São Paulo, em 2001: “o mal que Pessoa fez à literatura é imenso. Aquela coisa 'inspirada', caudalosa, criou uma legião de poetastros que acreditam na inspiração metafísica” (DE MELO NETO apud BLANCO, 2011, p. 335).

Essas primeiras obras de Piva foram pouco comentadas à época de suas produções, na primeira metade dos anos 60: não se ajustavam às premissas concretistas, em que conjunções, pronomes relativos, e outros elementos de ligação, assim como adjetivos, deveriam ser extirpados do texto; pelo contrário, as obras de Piva abusavam de uma discursividade condenada por essa estética herdeira da poética ‘desidratada’ de Cabral e se realizava por meio da produção de intensos fluxos vocálicos. Nem muito menos se traduziam em reavivamento daquilo há pouco confrontado pelos experimentos modernistas da chamada fase heroica – no Brasil, a vanguarda se opunha, majoritariamente, aos rígidos regramentos estéticos do Parnasianismo.

E ainda que haja pontos de contato entre Oswald e Mário de Andrade com Roberto Piva, eles devem ser abalizados, sobretudo no caso de Mário: Piva e ele se relacionam pela vontade de mostrar, cada um a sua maneira, a cidade de São Paulo, mas o fazem de modos amplamente distintos pois suas poéticas possuem fundamentos diferentes. A poesia de Mário de Andrade é absorvida pelo poeta, mas de forma nenhuma seus preceitos poéticos são tratados como dogmas, como quem deles parte para pensar, irrefletidamente: o intelecto e a razão seduzem Piva muito menos do que o rubor e a lascívia homoafetiva de alguns versos de Mário, como bem ratifica Willer¹⁰ (2021). Piva, em entrevista a Fábio Weintraub, para a Revista Cult nos anos 2000, mais faz separar que unir a cidade de Mário de Andrade das visões da urbe por ele construídas em *Paranoia* (2000):

CULT Muitos consideram o *Paranóia* como a *Pauliceia Desvairada* dos anos 60. Como foi sua relação com a obra de Mário de Andrade?

R.P Acho que o que há em comum entre os dois livros é um experiência alquímico-futurística da cidade. Só que eu inverte tudo isso. O que eu tive foi uma relação de pesadelo... e de coisas boas, porque, no fundo, a gente só vive o momento. Há o fio condutor da explosão, da paisagem que se racha, de encontra a uma calota..., a ideia da ruína. É mais ou menos aquilo que diz Brecht: “Da cidade sobrarão apenas o vento que passa sobre ela”. É claro que, além disso, há diálogos mais explícitos, por exemplo com “Meditação sobre o Tietê” e com “Girassol da Madrugada”. Aliás, já da primeira vez que li Mário, percebi que era um

¹⁰ “Precedem tais críticas ao surrealismo sua recusa pelo modernismo brasileiro. Especialmente pelo seu principal pensador, Mário de Andrade. Valem como manifestos modernistas o “Prefácio Interessantíssimo” de *Pauliceia Desvairada*, seu livro de 1922, e *A escrava que não é Isaura*, de 1925. Neles, alertava contra os “perigos formidáveis da substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente”. Proclamava, enfático: “Mas, oh, bem-pensantes! É coisa evidente: NÃO SOMOS LOUCOS...”. Chamava de “erro perigosíssimo o modo como avulta na poesia modernista a associação de imagens”. Rejeitava, liminarmente, o que, na época, ia sendo adotado com fundamento por Breton, Aragon, Éluard ou Max Ernst” (WILLER, 2021, p. 12-13).

poeta com uma forte sensibilidade homossexual. Repare bem: “Tudo 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. Como o Sosígenes Costa. Bati o olho e disse: “êpa!”. Depois, consultando um especialista na obra do Sosígenes, obtive a confirmação (PIVA, 2000, s/p).

Essa produção do poeta paulistano pouco se associaria à imagem que se fez do primeiro Modernismo brasileiro, nem da Semana de Arte Moderna de 1922 e da crítica literária construída de então. As afinidades da poesia de Piva se dão numa dimensão subterrânea de conexões sumariamente ignoradas, arbitrariamente apropriadas ou renunciadas pela crítica, majoritariamente, à época.

1.1 APORIAS CRÍTICAS: DENTES BARROCOS NA FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA E NA CORREIA DE TRANSMISSÃO SURREALISTA

É o caso daquilo que se percebe no brevíssimo artigo “Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa” (1998), de Décio Pignatari, escrito em memória a João Guimarães Rosa, na ocasião dos trinta anos que se completavam sem o escritor mineiro à época da publicação. Com a frieza de um bisturi, como aqueles que dormem sobre mesas cirúrgicas, recortam carne ou poemas concretistas, Pignatari afirma: “O surrealismo¹¹ não pegou por aqui porque o país é surrealista, disse eu há mais de duas décadas. E acho que bem o disse” (PIGNATARI, 1998, p. 99). Que, de fato, o Brasil tende àquilo que desafia o regramento das representações do que costumeiramente se convencionou como real, é difícil discutir... Mas dizer que por isso a estética surrealista não repercutiu dentre os críticos de literatura brasileira, parece-me um argumento um pouco frágil.

Ainda que o surrealismo na obra de Piva deva ser ponderado, tal como aventa Pécora (2008), o contágio surrealista foi decisivo para a edificação de seu estilo de vida

¹¹ A título de uma breve explicação: vanguarda artística francesa a qual Piva se associou fortemente, tendo sua obra *Paranoia* [1963] resenhada em 1965 pela revista francesa *La Brèche – Action Surréaliste*, dirigida por André Breton, líder do movimento. Junto a ele, Claudio Willer, com *Anotações para um Apocalipse* [1964], e Sergio Lima, com *Amore* [1963], integram a restrita lista de autores brasileiros comentados no periódico. Mais do que filiação estética, Piva se associou ao surrealismo principalmente enquanto prática de vida. Entretanto, pela diversidade de sua poesia, preferi não o apresentar assim, não o fechar nesse movimento, mas mantê-lo como variedade, por excelência.

e poesia, indissociáveis para o poeta, cujos desejos se traduziam pela vontade de devolver ao mundo seu encantamento, eclipsado pelo utilitarismo decorrente da exacerbação do racionalismo cartesiano. Esse contato se deu por meio da leitura de muitos dos associados ao grupo liderado por André Breton, que, dentre os nomes vitais ao poeta paulistano, inscreveram-se o próprio Breton, Pierre Reverdy, René Crevel, Louis Aragon e, ainda mais sensivelmente, Antonin Artaud¹², entre outros importantes artistas, presentes em agenciamentos desde o primeiro manifesto da vanguarda:

Alguns de meus amigos aí estão, em permanência: eis o Louis Aragon que parte - ele só tem tempo para cumprimentar-nos; Philippe Soupault se levanta com as estrelas; Paul Eluard, nosso grande Eluard, ainda não voltou. Eis Robert Desnos e Roger Vitrac, que decifram no parque um velho edital sobre o duelo; Georges Auric, Jean Paulhan, Max Morise, que rema tão bem, Benjamin Péret, em suas equações de pássaros; e Joseph Delteil; e Jean Carrive; e Georges Limbour (há uma fileira de Georges Limbour); e Marcel Noll; eis T. Traenkel que nos acena de seu balão cativo, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gerard, Pierre Naville, J. A. Boiffard, depois Jacques Baron e seu irmão, belos e cordiais, tantos outros ainda, e mulheres deslumbrantes, palavra. Estes jovens não podem se recusar nada, seus desejos são, para a riqueza, ordens. Francis Picabia vem nos visitar e, na semana passada, recebeu-se na galeria dos espelhos um tal Marcel Duchamp que ainda não se conhecia. Picasso caça aí por perto (BRETON, (1985) [1924], p. 7).

Em seu texto, Pignatari (1998), escrevendo posteriormente ao momento mais tempestuoso do debate travado pela crítica literária brasileira na década de 80 a respeito da questão barroca na formação da literatura brasileira – omitida por Antônio Candido (2000) [1975], segundo Haroldo de Campos (1989), apropriada por Campos, segundo João Adolfo Hansen (2004) [1989] – desconsidera muitos aspectos dessa discussão e, para parafrasear o próprio autor, leva água ao moinho inimigo ao contrariar seu companheiro de vanguarda, Haroldo de Campos, no que toca ao conceito de barroco.

¹² São abundantes as citações diretas tanto às obras quando os próprios poetas na poesia de Piva. Seja por meio de poemas, epígrafes, entrevistas ou tentativas de recriar com a obra desses poetas. A título de exemplificação, é possível notar como Piva incorpora, implicitamente a definição de poesia de Breton no posfácio de *Piazzas* (2011) – “Já em minhas conversas com Willer & leituras de Freud, Desnos, Ferenczi, Monerot, eu consolidava mais & mais a minha ideia da Poesia como instrumento de Libertação Psicológica & Total, como a mais fascinante Orgia ao alcance do Homem (PIVA, 2011, p. 129, grifos meus). Nos casos de Reverdy, Crevel e Aragon, há epígrafes espalhadas pela obra *Ciclones* [1997] (2008) e *Estranhos sinais de Saturno* (2008). A intimidade com Artaud, dentre todas as citadas seja a intensa: seja pelo já discutido desejo de ritualização da vida, próprio às concepções de teatro metafísico e teatro da crueldade do autor, pela utilização do poeta francês como figura estética em seus poemas, como em “Praça da República dos meus Sonhos”, ou ainda por meio composições como o próprio autor, como se constata pelo poema “Heliogábalo”, de Piazzas [1964] (2011) – o imperador-imperatriz fora fonte de inspiração a ambos, Piva e Artaud.

Pignatari começa seu texto se referindo às conferências dadas por Octavio Paz no Brasil e retomando uma indagação dirigida ao palestrante, a respeito da relação que se estabeleceria entre Barroco e Surrealismo. Surpreende-se com a hesitação de Paz, ante os fatos de que “o surrealismo marcara toda a literatura hispano-americana dos últimos sessenta anos e que o barroco era o sinal nascimental de toda a cultura colonial espanhola e portuguesa” (PIGNATARI, 1998, p. 97) – afirmações essas que sugerem alguma revisão, ainda que breve, a respeito do panorama crítico da literatura brasileira

Desde a publicação d’*A Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (2000), de Antônio Candido, uma série de ostracismos são perceptíveis em sua gênese literária: engendrada por meio de uma compreensão de literatura sistematizada pela triangulação dos vértices autor-obra-público, o *Bildung*¹³ preconizado por Candido advém da vontade impotente de emancipação pátria que lega à parte da literatura colonial lugar fantasmagórico e cria para algumas poéticas imagens folclóricas, como se criou para o Arcadismo.

Para Cândido, o neoclassicismo brasileiro fora o grande bastião das primeiras incursões proclamatórias de independência na literatura, e, portanto, grande precursor da formação literária do Brasil – ideia impugnada, por exemplo, pelo conteúdo apresentado na biografia do “agente duplo” Cláudio Manuel da Costa, escrita por Laura de Mello e Souza (2011), cujas atribuições e ofícios estiveram a serviço da Inconfidência e da Coroa de Portugal. E se a Arcádia mineira representava o ponto de partida da formação literária brasileira, o ponto final desse processo se atribuía à intertextualidade estabelecida por Machado de Assis com literatos brasileiros anteriores, fato que demonstraria certa “autossuficiência” da literatura nacional. Em síntese, pode-se dizer que a formação da literatura, para Candido (2000), começa enquanto expressão emancipatória e termina conforme demonstra sua capacidade de auto referenciação.

Ainda que Antônio Candido (2000) proponha esse modelo sob forte influência do projeto modernista, como detalha Leandro Pasini, em *Remate de Males* (2020), Candido se mostra inebriado de um gesto romântico e nacionalista, ao passo em que o ideário de literatura brasileira se nutre de um propósito rigidamente identitário, como fizeram os primeiros românticos, mobilizando-se pelo mito pátrio mais uma vez, sob o pretexto de

¹³ Conceito recorrente na filosofia do Idealismo Alemão que remete ao processo de construção, formação cultural, e que foi largamente utilizado também no século XX no Brasil para tentar explicar processos formativos em diferentes territórios do conhecimento.

uma literatura empenhada, que, por sua vez, requer uma crítica tal qual. E mais: como adiantado, ignora o chamado Barroco¹⁴ e autores como Gregório de Matos, ponto mais tensionado da discussão geratriz da obra de Haroldo de Campos, *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989), em que se discutiram as exclusões operadas pelo raciocínio de Cândido, ao eleger seus momentos formadores da literatura brasileira.

Campos (1989), ao propor uma visada mais sincrônica, em relação à forte diacronia da perspectiva sócio-histórica adotada por Candido, a respeito do processo de gestação da literatura e sobre como a estética barroca produz efeitos na literatura contemporânea ativamente, mostra como as exclusões sumárias na formação proposta por Cândido (2000) perpetuam ranços críticos, isto é: mais do que formação literária, orchestra-se a formação do cânon que se enraizará no território da literatura.

Sobre a relação que Antonio Candido estabelecia com o surrealismo, Claudio Willer, em *O Surrealismo no Brasil* (2021), expõe sintomática semelhante à da questão barroca, flagrante ao pensamento estruturante do sistema literário d'A formação da literatura brasileira (2000), e nela reconhece o mesmo problema crítico. Candido pouco /menciona a vanguarda surrealista ao longo de sua produção crítica: “em seu ensaio *Introdução à Experiência Estética*, não há qualquer menção ao surrealismo ou territórios afins” (WILLER, 2021, p. 37), a título de exemplo. Nesse mesmo sentido, Clarice Lispector é vista como uma inconformidade estética: Candido a considerou uma ruptura com o paradigma narrativo realista e assim “fez, portanto, revisão crítica da corrente então dominante” (WILLER, 2021, p. 11) na literatura brasileira ao invés de enxergá-la por meio de uma perspectiva crítica que autorizasse reflexões mais frutíferas em relação aos seus artifícios textuais. Eis uma atitude que, diga-se de passagem, estenderá privilégios

¹⁴ Na obra de Cândido (2000), barroco é tratado como movimento encapsulado na história e pretérito às evoluções neoclássicas. A presença de elementos pertencentes à estética barroca na obra de Claudio Manoel da Costa, por exemplo, é assinalada como uma espécie de atraso em relação ao curso do progresso da literatura: “O que todavia parece verossímil é que ele foi, não caudatário, mas co-autor da transformação do gosto, embora de modo independente e *mais conservador*” (CÂNDIDO, 2000, p. 89, grifo meu). Oras, como um autor poderia se mostrar conservador ao se filiar a um estilo de época (como quer conceber Cândido) que a todo tempo fora tratado como deformação estilística pela crítica, sem se alçar à condição plena de *status quo* da arte? Para Cândido, “A leitura de sua obra mostra porém que foi no segundo momento da sua *evolução* literária que se encontrou plenamente ao encontrar os modelos quinhentistas” (CÂNDIDO, 2000, p. 89, grifo meu), sobretudo ao se empenhar na produção de sonetos que aliassem sua vocação cultista, desvalorizada por Cândido, à uma exuberância formal renascentista, aclamada pelo crítico: “Nele, pôde ainda vazar o amor pela imagem peregrina, a rima sonora e a metáfora herdadas do barroco: pois assim como o equilíbrio quinhentista de Camões ou Diogo Bernardes deslizou *insensivelmente* para o Cultismo” (CÂNDIDO, 2000, p. 89, grifo meu).

óbvios ao pensamento formalista da neovanguarda do Concretismo – de que Décio Pignatari fora poeta fundador ao lado dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos – ao perpetuar o racionalismo de matriz catesiana enquanto pressupostos críticos.

Em contrapartida, é interessantíssimo perceber como Piva se comportou nessa espécie de lugar de comentador e crítico literário, em que balizou poemas de companheiros de vida e poesia, como na ocasião do lançamento do livro *Biografia a Três* (1981), ocorrido na Feira de Poesia de 1981, em que introduz o livro do poeta espanhol radicado na cidade de São Paulo, Juan Sanz Hernández¹⁵:

APRESENTAÇÃO

Os personagens de Sade tem em comum com os poetas a luxúria das imagens & a falta de escrúpulos com a imaginação força definitiva osso da vida roído até o desespero mais profundo suas lascas atravessam a garganta dos mais frágeis abandonando-os pelas esquinas mijadas da cidade do mundo enquanto outros mais monstruosos seguem on the road fomentando discórdias criando as palavras do comportamento utópico profetizando por Rimbaud, Fourier, & demais tanques da sensibilidade. Juan Sanz Hernandez é um destes projéteis espinhosos atravessando as costelas da cidade & desarticulando-a para sempre. Sua pompa dionisiaca sua corrosão da “moral & bons costumes” promete adeptos transtornados. Sua poesia é uma erupção barroca como sua vida ter sido até agora. O som preciso para seus poemas é a tempestade. (PIVA *apud* HERNANDEZ, 1981, s/p).

Piva faz presente o conceito de barroco em seu texto, e o articula como quem assinala uma pincelada – tal como Gilles Deleuze assumirá como premissa para o seu conceito de Barroco, em *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2018): “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço (DELEUZE, 2018, p. 13). O conceito de barroco aqui viola as jaulas da história que o aprisionam e se dobra e redobra livremente no tempo – como na explicação de Deleuze sobre a operação, que para o filósofo, singulariza o desferir estético de seu traço:

Para nós, com efeito, o critério ou o conceito operatório do barroco é a Dobra. Em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra. Se, se pode estender o barroco para fora de limites históricos precisos,

¹⁵ Poeta espanhol radicado no Brasil cujos agenciamentos estéticos o aproximavam daqueles realizados por Piva, principalmente pela associação ao surrealismo e a poetas metafísicos como William Blake. Os coletivos propagadores dessa poesia surrealista se alastravam de maneira alternativa, como conta Willer a respeito das iniciativas surrealista que ocorria (e ocorre) no Brasil: “Suas intervenções e atividades entre 1990 e 1996 incluíam um manifesto, com artistas plásticos e os poetas Juan Sanz Hernandez e Floriano Martins (...) Dos bons autores inicialmente vinculados a esse ciclo, publicações de Leila Ferraz e de Raul Fiker, com “*O Escravocrata*”, e a riqueza imagética de Juan San Hernandez com “*Biografia a três*” e “*Horas queridas*”” (WLLER, 2021, p. 42-43). A propósito, também é Claudio Willer quem escreve a orelha do livro de Juan apresentado por Piva, com o texto “A Palavra Sublevada”.

parecemos que é sempre em virtude desse critério, o qual nos permite reconhecer Michaux quando escreve “viver nas dobras”, Boulez quando invoca Mallamé e compõe “Dobra conforme dobra”, ou Hantai [Figura 1], quando faz da dobragem um método (DELEUZE, 2021, p. 64-65 (figura incluída por mim)).



Figura 1 – Pintura, 105 x 155cm, óleo sobre tela, “Abstract composition”, 1951/1952, Simon Hantai, Museam of fine Arts, Budapest.

Inclusive, não seriam raros os momentos em que Piva demonstraria sua intimidade com escritores ‘abarrocados’, nos termos em que assinala Deleuze (2021), como no caso do anteriormente citado Henri Michaux, cujo contato explícito com o autor se dá por meio de contaminações poéticas e epígrafes diretas, como a que antecede “Piazza XIII¹⁶”, do livro *Piazzas* (2008) [1963], poema pertencente à obra de Piva em que o poeta esculpe praças por entre as quais leitor e voz lírica flanam como quem escreve versos por meio de gestos caligraficamente livres, como em na obra “Miserable Miracle”, do poeta francês.

¹⁶ “élevé en un instant sur ma diarrhéé/ Ta droit et insurmontable cathédralé” (MICHAX apud PIVA, 2008, p. 127) – versos que, em uma tradução bastante literal, podem ser lidos “elevar em um instante sobre minha diarreia/ teu direito e intransponível catedral”, do poema de Michaux “Mais Toi, quand viendras tu?”.

Também é caro pensar em como desde 1978, Piva, à sua própria maneira, já tinha parte na discussão sobre Brasil, Barroco e Gregório de Mattos, em seu texto “Relatório para ninguém fingir que esqueceu”, lido por Claudio Willer na Bienal do Livro do mesmo ano, e que posteriormente faria parte de sua *Antologia Poética* (1985) e do terceiro volume de seus escritos compilados, alocado na parte intitulada “Sindicato da Natureza”:

Brasil – Bahia século XVII

Nasce o poeta Gregório de Mattos que a uma certa altura de sua vida abandona casa, cargos & encargos & sai pelo Recôncavo povoado de pessoas generosas como contador itinerante, convivendo com todas as camadas da população, metendo-se no meio das festas populares, banquetando-se sempre que convidado. A violência da sátira do “Boca do Inferno” lhe valeu a deportação para Angola. Gregório de Mattos assim é descrito pelo cronista da época: uma cabeleira postiça, um colete de pelica, uma vontade de ficar nu, um escritório adornado com bananas (PIVA, 2008, p. 175).

Igualmente notória é a presença de articulações com o conceito de barroco direta e explicitamente em sua poesia, como se faz perceber no poema “VI” de *20 Poemas com Brócoli* (2006), em que os versos lancinantes são abarrocados e eletrificados, imageticamente:

o cacique tomava chá com seu corpo pintado.
o pajé dançava com a casca do
gambá.
você brincava com meu caralho.
Macunaíma & Alice no país da
Cobra Grande.
mesma estrutura narra-ação &
barroco elétrico pinçando
estilhaços de visões.
palmeiras de cobre.
meu cu como bandeira
do navio pirata.
a lua começa a cantar (PIVA, 2006, p. 101).

1.2 BRASIL, LATINO AMÉRICA, NEOBARROCO E CONCRETUDE

As relações entre as literaturas ibero-americanas no texto introdutório de *Biografia a três* (1981) convocam as atenções novamente: dirigem-nas para as nuances entre as literaturas hispanófono e lusófonas, e como Piva desdobrava-se entre esses dois infinitos com fluidez, compondo alianças poéticas pouco previsíveis, criando com elas

verdadeiros mapas subterrâneos da literatura, poeticamente cartografados, em que se tornam perceptíveis encontros entre a sua poesia e horizontes mais distantes daqueles oferecidos pela crítica brasileira. É o que Willer, em um dos encontros seminais esporadicamente propostos pelo poeta¹⁷, na ocasião de uma atualização de suas aulas sobre poetas malditos, contou: certa vez, Piva havia ficado sensivelmente surpreso com a semelhança entre seus primeiros versos e a primeira poesia de Pablo Neruda. Mostrava-se, então, uma afinidade entre as formações poéticas de Piva e da modernidade da América Hispânica.

Apesar das literaturas nas Américas possuírem traços comuns, como “O caso Gregório enquanto hiato no horizonte recepcional” que “não difere fundamentalmente do caso Gôngora na Espanha; do caso (ainda irresolvido e sem resgate) do Barroco português; dos casos Caviedes e Hernando Domínguez na América Hispânica” (CAMPOS, 1989, p. 52), devem ser assinaladas *divergências*... Mas não antes de notar: como o pensamento de Haroldo de Campos (1989) [1989], em sua referida obra sobre o poeta baiano, aproxima-se do de Piva [1978¹⁸] (1981¹⁹), como em um paradoxo crítico em que os irreconciliáveis se tocam: o sintético concretista e o verborrágico Roberto Piva.

Assemelham-se ainda ao pensarem Gregório de Mattos como uma espécie de proto antropófago, tal como concebido por Oswald de Andrade, e, sincronicamente, evocarem o conceito de barroco como força atuante na formação da literatura brasileira, histórica e contemporaneamente.

Na visão deleuziana, a compreensão desse traço passa diretamente pela filosofia de Leibniz, que não pode ser desencadeado por um pensamento mecânico, cindido, como presumiu o pensamento cartesiano, – “sem dúvida o erro de Descartes (...) foi acreditar que a distinção real entre partes trazia consigo separabilidade” (DELEUZE, 2018, p. 17).

A curva, a inflexão, a mudança de direção de uma linha é justamente o que permite seu desdobramento infinitamente elástico e contíguo – “é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos” (DELEUZE, 2018, p. 18). A unidade mínima de composição se torna a linha, a dobra cuja ontologia remete à inflexão, à tendência à mudança de direção, como se para

¹⁷ Nesse caso, refiro-me, especificamente, ao curso ministrado por Willer, “Mais Sobre Poetas Malditos”, ao longo do mês de agosto de 2022, o último antes de seu falecimento.

¹⁸ Data da primeira apresentação pública de “Relatório para ninguém fingir que esqueceu”.

¹⁹ Data de publicação do livro de Hernández

a ciência da matéria fosse tomado como modelo fundamental um origami, ou os vínculos articuladores de um rizoma²⁰, como pensado por Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs* (1995). Os vincos no papel e os micélios desenvolvidos no subterrâneo são como as linhas de um mapa dessa ontologia barroca da metamorfose, que se encontram no subterrâneo pela afinidade à variação perpétua.

Octavio Paz, em *O Arco e a Lira* (2012), ainda a despeito da insuficiência da classificação estilística na literatura, baseada tipicamente em premissas idealistas, é crítico para quem a interpretação de obras como a de Góngora, cujo trunfo poético repousa sobre sua capacidade de transfiguração da linguagem, de seus precedentes e contemporâneos, encontra limitações ante a artificialidade das periodizações: “então a imagem fracassada se torna bem comum, despojo para os futuros historiadores e filólogos. Com tais pedras (...) constroem-se esses edifícios que a história chama de estilos artísticos” (PAZ, 2012, p. 21) – pedras edificadoras de uma visão evolucionista e progressiva da história da arte a que o “produto de uma evolução crítica de formas”, o Concretismo, aderiu.

Portanto, convencionou-se que este estudo não pretende classificar poetas como barrocos ou neobarrocos, mas reconhecer a operação estética delineada por Deleuze, na poética dos textos de 60 de Roberto Piva, como quem aponta uma pincelada de um quadro. Em se tratando de matéria tão esquiva e fugidia, parece se tratar de um caractere próprio aos autores avulsos às classificações literárias, àqueles que tem como componente genético fundamental a indeterminação, a mudança de direção infinita.

Por isso, a operação se justifica justamente para a apresentação daqueles sempre alheios a uma formalização estilística. Enquanto operação estética difundida por um traço, não aprisiona historicamente, muito mais assinala um componente ontológico em comum em artistas de todos os tempos que possam ter se encontrado por assim pensarem a arte – em detrimento da identidade fixa – segundo a variação, a transformação, a anamorfose, a impossibilidade taxativa, como uma determinação pela indeterminação.

²⁰ “As tocas o são (rizomórficas), com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma” (DELEUZE E GUATTARRI, 1995, p. 4, parênteses meus).

Ainda demonstram afinidades quando compreendidos ambos como marginalizados criticamente: tanto o conceito de barroco, quanto a própria poesia de Piva.

Se devemos falar sobre a relação possível entre barroco e neobarroco para os poetas concretos, deve-se recordar de como o conceito foi caro a Haroldo de Campos. Certamente, não na sua fase mais concretista, e, portanto, sintética, mas em *Galáxias* [1983], obra em que longos versos são desfilados por meio de contorcionismos poéticos agongorados, como oposições reconciliadas em oxímoros, inversões sonoras e expediente poéticos de agudeza – dispositivos exaustivamente explorados por Piva desde a década de 60, que já espriava veias dantescas pela poesia brasileira, fonte de onde Haroldo beberia para elaboração de sua poética posterior ao momento mais rigoroso de seu concretismo. Sobre seu processo, Haroldo depõe e reforça as suspeitas de uma proximidade entre sua poesia mais abarrocada e aquilo próprio à poética de Piva em 60, em *Depoimentos de oficina* (2002):

De minha parte, decidi-me pela construção rimada, complicando o esquema com rimas deliberadamente imprevisíveis (quase-rimas e apoios assonânticos, ríchetes anagramáticos, etc.). Por outro lado, através de hipérbatos e torções sintagmáticas, procurei perturbar a fluência normal do decassílabo, conferindo-lhe uma “sintaxe em abismo”, que roça, às vezes, pelo “*indecidível*”. (CAMPOS, 2002, p. 64, grifo meu).

Nesse sentido, apesar da oposição ao paradigma concretista da década de 50 e 60, a poética de Piva aparece como uma espécie de precursora daquilo que viria ser uma fase posterior à estética de importantes poetas da vanguarda neoconcreta, o que auxilia na explicação do porquê poetas originalmente tão distantes se aproximam, especialmente no que toca ao já comentado Gregório de Matos. Piva, como assume Willer, jamais poderia ser enquadrado como concretista, mas, certamente, por apostar em uma poesia performática em múltiplos níveis de percepção e de sentido, pode ser lido como poeta cuja obra goza de farta concretude, ao ponto de autorizar aproximações à que pode ser chamada ‘fase neobarroca’ de Haroldo de Campos, por exemplo.

1.3 A GONGOROFobia

Da cultura portuguesa, herdou-se a aporia do barroco, caso dado como perdido em sua reconstituição crítico literária, como defende Campos (1989), além de uma espécie de insulamento idiomático, de um território de dimensões continentais, principalmente quando comparado aos seus vizinhos hispanófonos e suas conexões e trocas

estabelecidas, que lhes conferiam ares mais cosmopolitas, menos provincianos como os aqui respirados; herdou-se da dominação lusitana muito de suas manias críticas e do isolamento das terras do extremo oeste europeu – ao invés do intercâmbio entre colônias, a principal interlocução cultural do Brasil foi sua própria metrópole, Portugal.

Eis um argumento suficiente para a resistência às literaturas que carregam consigo traços barrocos, para a persistência da “gongorofobia”, como nomeia Haroldo de Campos (1989), que perdurou (e/ou perdura na perspectiva crítica) mais intensamente aqui do que nos países americanos que compartilham entre si o castelhano como vernáculo e, portanto, mais facilmente vascularizam certas efervescências culturais entre si:

O auge do processo de rejeição ocorreu segundo (Gerardo) Diego, entre “1850-1900, época da mais triste indigência, triunfo da gongorofobia oficial” até que o resgate (o novo desdobramento agora favorável, da história receptiva da poesia gongorina) começa a apontar com o grande renovador das letras hispano-americanas, Rubén Darío, precedido pelos simbolistas franceses (que encontravam analogias entre Góngora e Mallarmé...) (CAMPOS, 1989, p. 53).

Propõe-se, assim, um balanço interessante do Modernismo – pelejavam vanguarda e Parnaso enquanto alguns dos mais possantes poetas Simbolistas brasileiros permaneciam, recorrentemente, fora da pauta crítica da modernidade, excetuada alguma iniciativa crítica mais entusiasmada em torno da obra de Augusto dos Anjos. Permaneceram e permanecem pouco discutidos poetas como Cruz e Souza e, sobretudo, como Pedro Kilkerry; faltaram e faltam mais discussões que melhor contextualizem o embate entre parnasianos e nefelibatas no Brasil, sobretudo em Curitiba: algo que possa se dizer sobre Dalton Trevisan e Dario Vellozo, por exemplo, como também sugerido por Willer (2021).

Nas literaturas da América Espanhola, a transgressão da tradição literária passa também por uma encruzilhada barroco-simbolista, vias quase inóspitas da poesia e da crítica literária brasileiras, conforme acusado por Claudio Willer, em *Surrealismo no Brasil* (2021), a quem o modernismo brasileiro se apresentou bem-comportado, dada a recusa de poetas como Mário e Carlos Drummond de Andrade, e boa parte da turma Semana de 22, que rejeitaram, ignoraram ou então simplesmente “desconheceram antecessores, como os poetas mais inventivos que constituem a marginalia do Simbolismo; e Sousândrade, que no século anterior realizara tanta coisa que o Modernismo iria propor” (WILLER, 2021, p. 13). Sendo o simbolismo ligado ao

surrealismo como por uma “correia de transmissão”, como assume André Breton no *Manifesto do surrealismo* (1985) [1924], não causa espanto o Surrealismo não ter pegado por aqui, neste Brasil criticamente decalcomaniaco.

Nem a resposta de Pignatari (1998), cujas bases argumentativas se mostram pouco assertivas a respeito de dispositivos que, para o crítico, pudessem se associar ao que ele conceituou como barroco. Sobre a metáfora sonora, “a regressão estilística barroca”, como o poeta concretista chamou, não teria alcançado esse tipo de expediente, de modo a se restringir às metáforas conceituais, tão somente, negligenciando recursos como a paronomásia, e, conseqüentemente, a dimensão sonora da poesia a que essa figura pertence. O que Pignatari chama de barroco, para ele, criou metáforas do significado, mas não do significante, e, segundo o autor, o mesmo é próprio ao surrealismo: “Em suma, tal como no barroco, o surrealismo privilegia a metáfora do significado – donde suas ligações perigosas (PIGNATARI, 1998, p. 99). Ao dizê-lo, parece ignorar os preceitos trazidos pelos manuais de maior circulação vinculados ao que o próprio autor chama barroco – já que o enxerga como período histórico, diferentemente de Hansen (2004) e do próprio Haroldo de Campos (1989) – presentes em *Il Libro del Cortegiano* [1528] (1965) de Baldasare Castiglione, sobre como a agudeza também se produz por meio do som:

É ainda belo quando se diz ou se interpreta uma coisa de modo jocoso. Como na corte da Espanha em que, aparecendo um cavaleiro feíssimo com sua belíssima mulher, ambos vestidos em cor de damasco branco, disse a rainha a Alonso Carillo: “Que lhe parecem, Alonso, desses dois?” – “Senhora”, responde Alonso, “parece-me que seja a dama e o asco”²¹ (CASTIGLIONE, 1965, p. 186-187, tradução minha).

Faz-se notável, no diálogo narrado por Castiglione, como não se trata, somente, de uma poética preocupada com recursos da ordem do sonoro, mas que invade a vida para torná-la diferencial, e, com sua agudeza, provoca o estupor, a maravilha – “A agudeza que resulta da comparação de conceitos é a mais perfeita, encontrando-se na base mesma da *inventio* retórica: ela é “raio” e “luz” gerados pelo “entendimento” do autor discreto²²”.

²¹ No original: “É ancor bello quando si dechiara una cosa o si interpreta giocosamente. Come alla corte di Spagna comparendo una mattina a palazzo un cavaliere, il quale era bruttissimo, e la moglie, che era bellissima, l'uno e l'altro vestiti di damasco bianco, disse la Reina ad Alonso Carillo: «Che vi par, Alonso, di questi dui?» «Signora» rispose Alonso, «parmi che questa sia la dama e questo lo asco»” (CASTIGLIONE, 1965, p. 186-187).

²² Deve-se sublinhar como, aqui, há uma discordância bastante pontual em relação as elaborações de Hansen, para quem “Na comparação dos conceitos, o juízo os decompõe dialeticamente, no sentido dado ao termo “dialética” no século XVII, “anatomia” ou “análise”, para estabelecer semelhanças e diferenças entre eles. No caso, o juízo é perspicaz, penetrando nas mais recônditas partes dos conceitos analisados” (HANSEN, 2000, p. 318). Interessa, mais que o entendimento e a compreensão racional, a sensação

(HANSEN, 2000, p. 318). Não seriam completamente diferentes as reflexões de Walter Benjamin ao pensar as sensações difundidas pela arte surrealista, em seu ensaio *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia* (1987), a que são próprias as *iluminações profanas*. E há ainda algo mais a reluzir sombriamente entre barroco, simbolismo e surrealismo quando os perfilamos lado a lado e os percebemos atrelados a uma mesma ontologia.

1.4 POÉTICAS DA AGUDEZA

Essa busca por meios para perscrutar a poesia de Roberto Piva, sobretudo aquela produzida ao longo da década de 60, requer aproximação. Corpo a corpo. Desvencilhar-se de paradigmas estratificantes e buscar uma crítica que possa ser tão maledicente quanto seus poetas. Por isso se buscou no último tópico ruminar que pensamentos e estéticas fazem parte daquilo dito canônico e que outras compõe, portanto, sua marginália literária, compatível, portanto, à verve do poeta.

Nessa empreitada, o conceito de barroco apresentou-se com prontidão como tópica criticamente indigesta e frequentemente alijada dos panoramas críticos. Contudo, os artifícios próprios a essa poética, à deriva do *stablishment* crítico, são vitais à contemporaneidade, em que se inclui a obra de Piva:

O Jardim das Delícias

Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos aquela serpente
com escamas de cicuta sacudida entre
tuas coxas de megatons
é um meio seguro de não mais aconchegar a mais serena
catástrofe
como um espelho de vingança acordado por um bater
de asas
& um piano que rola até o limite de doces raízes onde se completam as
cachoeiras das trepanações
TEUS OLHOS SÃO GRITOS DEMASIADO REDONDOS
Meu circuito de trincheiras pela mesma razão de ninho
de águia
tempo em que os 12 andares do sexo correm persianas
de galalite
relâmpagos do mesmo líquen magnético de tua boca
de quinze anos
quando não vais à escola para assistires Flash Gordon

desconcertante daquilo que desregra os sentidos, a decomposição sonora de uma impressão cromática. Uma explicação mais rigorosa é feita no próximo parágrafo do texto, mas é necessário pontuar, desde já, as diferenças epistemológicas entre a perspectiva estética aderida por Hansen e por mim.

& ler Otto Rank nas esquinas
o mundo continua sendo um breve colapso logo que as
pálpebras baixem
& meu amor por ti uma profanação consciente de eternas
estrelas de rapina (PIVA, 2011 [1964], p. 95).

O caos impera no poema tal qual na pintura de Hyronious Bosch. Imagens ruidosas e imagéticos ruídos se dissipam por todo lado do poema. Os cruzamentos sensoriais, os oxímoro, as diferenças tipográficas, e as nuances entre o libidinal e o sinistro abundam em vertiginosas mudanças do sentido. Os outrora opostos se encontram e se chocam. Os duplos se estreitam e as discordâncias concordam. De dobra em dobra, a cada plissagem do sentido, o poema se estende ao infinito, pois, o interlocutor poético, mesmo ao sentir sua voz emorecer ao fim, sente que o poema já ocupa todo o espaço, como uma atmosfera que não cessa de evanescer.

O longo verso de abertura toma corpo com a voz lírica dirigida diretamente a um ‘tu’. Desse verso exordial irradiam imagens de corremãos rapidamente justapostos pela serpente duplamente peçonhenta, cujas escamas belicosas envolvem as coxas tonificadas daquele a que se dirige, diretamente, a voz lírica, carregada de uma sensualidade venenosa. Daí em diante, o poema passa a se comportar como que por uma uma paralógica. Nela as catástrofes são serenas, os espelhos despertam com mínimos ruídos e o som toma contornos circulares e de letras garrafais, “TEUS OLHOS SÃO GRITOS DEMASIADO REDONDOS” – embaralham-se os sons e as imagens, visão e audição.

Há o momento em que o sistema de correspondências do texto, como do piano cromático, de Giuseppe Arcimboldo, das “Correspondências”, de Charles Baudelaire, ou do “Poema das Vogais”, de Rimbaud. Tudo acontece em comunhão um rito de adoração profana, declarado pelo verso arrematador, “& meu amor por ti uma profanação consciente de eternas estrelas de rapina”.

Esse modo de operar dispositivos insinuantes por meio de sinestesias, em que se cruza a sensibilidade, não difere totalmente daqueles de que dispõe Giambattista Marino, que, com sua pena lasciva, compõe com aparentes paradoxos bruscas mudança de direção no sentido – ambos pretendem esfumazar a compreensão em prol da sensação incutida corporalmente, seja sinestésica ou paradoxalmente – ambas são formas de se produzir bruscas sensações:

Ilusão voluntária, mau cheiro de prazer,

repouso lasso, bem pernicioso,
esperança desesperadas, morte viva,
terror audacioso, riso entristecedor,
jarro inquebrantável, gelo ardente,
eterno abismo de “discordias concordantes”
paraíso inferno e inferno celestial. (MARINO, 1973, p. estrofe 173).

Esses recursos, por sua vez, não seriam distantes dos da lírica de Gregório de Mattos e Guerra, por exemplo. No poema do poeta baiano que remete ao mesmo assunto e à mesma ocasião do seu poema “Aos afetos e lágrimas derramadas na ausência da dama a quem queria bem”, cuja proximidade à maneira de Marino é evidente²³ nos versos “Incêndio em mares de água disfarçado/Rio de neve em fogo convertido” (MATOS, 2011, p. 232), há um trajeto cromaticamente insinuante sobre o qual rola uma lágrima, entre a palidez e o rubor. Por meio de uma anamorfose cromática ditada pelo ritmo das inversões, antíteses e paradoxos, corre o pranto:

SONETO

Corrente, que do peito destilada
Sois por dois belos olhos despedida;
E por carmim correndo dividida
Deixais o ser, levais a cor mudada.

Não sei, quando caís precipitada,
Às flores que regais tão parecida,
Se sois neves por rosa derretida,
Ou se rosa por neve desfolhada.

Essa enchente gentil de prata fina,
Que de rubi por conchas se dilata,
Faz troca tão diversa e peregrina,

Que no objeto, que mostra, ou que retrata,

²³ Hansen, em “Barroco, Neobarroco e outra Ruínas” (2000) bem mostrará a afinidade entre as bibliografias de consulta de ambos os poetas investigando, por exemplo, a grade curricular das aulas e cursos a que o poeta baiano atendeu e as similaridade entre aquilo divulgado poeticamente na Itália dos séculos XVI e XVII. A compatibilidade entre ambas é quase total, um dos fatos que reiterará a ideia de Hansen de que barroco é conceito inoperante: tal qual o classicismo, tomava como base instrucional uma poéticas e retóricas de matriz greco latina, ainda que radicalmente distintas das de matriz aristotélica. Deleuze, com Leibniz, pensará como conceito ontológico, por meio de uma metafísica imanente, em que tudo varia infinitamente – forma poética de pensar o conceito de barroco, a que aderi: se é, pois, aquilo que geneticamente varia ao infinito, analogicamente, é o justo conceito para pensar aquilo pra sempre esquivante, inclassificável, pois possibilita colocar poetas em relação sem os sacramentar com gaiolas estilísticas. Funciona como uma advertência estética: com esse conceito serão pensadas poéticas desviantes por excelência. Por fim, justo, neste momento, também ratificar outro ponto de vista assumido para a elaboração do pensamento por trás deste texto: o conceito de barroco parece operar para agrupar perspectivamente poetas que passaram por esse mesmo problema crítico, como Ana Cristina Cesar, Waly Salomão e Torquato Neto, que ainda pouco foram relacionados a Piva. Seria essa nossa neovanguarda neobarroca?

Mesclando a cor purpúrea, à cristalina,
Não sei quando é rubi, ou quando é prata (MATOS, 2011, p. 233).

Apesar da discordância quanto ao argumento defendido por essa pesquisa em relação ao conceito de barroco, os estudos de João Adolfo Hansen (a quem parece melhor a abolição total desse conceito) a respeito dessa temática permanecem relevantes, principalmente ao versar sobre essa referida retórica da agudeza, como seu artigo homônimo a esse expediente – “Retórica da Agudeza” (2000) – bem o faz. Revisitar a ampla base bibliográfica utilizada pelo crítico propõe uma tarefa necessária a esse estudo, mesmo que não se pretenda erradicar o barroco, mas mostrar sua operabilidade e sua presença enquanto traço ontológico de outras estéticas.

Da retórica alexandrina de Hermógenes, conhecida pelas monstruosas misturas de estilo, exceções à unidade aristotélica, à Itália, nos tempos de Torquato Tasso e Ariosto, estão escalados entre os artifícios aos quais o poeta deve se dedicar a *acutezza recôndita*, tal como formulada por Baldasare Castiglione (1965), a perfuração profunda – atravessamento – cuja resultante é o estupor provocado pela aproximação de pares, em tese, radicalmente conflitantes. Posteriormente, no século de ouro espanhol, com Baltasar Gracián, em *Agudeza y Arte de Ingenio* (1960) [1644], o conceito do expediente artístico ganha outra atualização: “Consiste, pois, este artifício conceituoso em uma primorosa concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos” (GRACIÁN, 1960, p. 239).

Na poética de Arthur Rimbaud, referência vital ao jovem Piva dos idos anos 60, o desregramento dos sentidos e a necessidade de se tornar vidente se casam: a maravilha só se produz após a transfiguração da sensibilidade, retorcendo a representação do real. Como abaliza Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica Moderna* (1978), os versos rimbaudianos se produzem com o “desconhecido sensivelmente excitado e excitante, removendo os limites de suas figuras, forçando seus extremos a se unirem” (FRIEDRICH, 1978, p. 80).

E se muito foi dito a respeito das lacunas a respeito do Surrealismo e do Barroco na crítica de Antônio Cândido, a respeito de Rimbaud, há comentários proveitosos em que são reconhecidos recursos de natureza similar a esses anteriormente chamados de ‘agudos’. Segundo o crítico, em seu texto “Transfusões”, escrito à Folha de São Paulo em 1991 – texto raro em que o autor aponta (mesmo que rapidamente) a presença

rimbaudiana na ontologia fundadora do Surrealismo –, Rimbaud funde “A força do mundo visível e a força do mundo imaginário”, que “se combinam para formar uma realidade ambígua acima do tema” (CANDIDO, 1991, s/p). A eficácia desses meios de criação é “devido ao fato de conservarem a referência ao mundo (que é sempre um ímã para nossa percepção), mas promovendo a invenção de outro mundo, que de certa forma suplanta e satisfaz nosso desejo de ir além do real” (CANDIDO, 1991, s/p). Em um excerto de “Fleurs²⁴”, Candido reconhece uma “lei de inversões funcionais, constituintes de um “*paradoxo* a seu modo”, pois “normal é o conjunto dos elementos artificiais que constroem um nexu próprio; anormal é a aparição espaçada e estratégica dos elementos da paisagem” (CANDIDO, 1991, s/p, grifo meu).

Esses meios não diferem dos descritos pelo poeta Pierre de Reverdy, a quem André Breton (1985) recorre: “a imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas” (BRETON, 2011, p. 35), ou daquilo dito por Marcel Raymond – “é próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações” (RAYMOND, 1997, p. 249).

Não obstante, Murilo Mendes, autor igualmente basilar no que toca ao modernismo para Roberto Piva, defende proposta similar em *O discípulo de Emaús* (1995) – “Um grande artista deve conciliar os opostos” (MENDES, 1995, p. 822), aforismo pertencente à obra do poeta que faz jus ao comentário de Haroldo de Campos a respeito de suas combinatórias, capazes de “abrigar a concórdia na discordância, uma versão atualíssima da barroca *discórdia concors*” (CAMPOS, 2006, p. 66). Parece ser a esse tipo de manifestação estética que Deleuze (2018) dedica sua atenção ao falar sobre a inflexão como gene da curvatura que caracteriza o traço barroco e os desvios que lhes são próprios:

O elemento genético ideal da curvatura variável ou da dobra é a inflexão. Esta é o verdadeiro átomo, ponto elástico. É ela que Klee extrai como elemento gráfico genético da linha ativa, espontânea,

²⁴ Eis o trecho do poema trazido por Antonio Candido, traduzido por Lêdo Ivo: “De um pequeno degrau dourado – entre cordões de seda, os cinzentos véus de gaze, os veludos verdes e os discos de cristal que se enegrecem como bronze ao sol – vejo a digital abrir-se sobre um tapete de filigranas de prata, de olhos e de cabeleiras”.

Moedas de ouro amarelo espalhados sobre a ágata, pilastras de mogno sustentando uma cúpula de esmeraldas, buquês de cetim branco e de finas varas de rubis rodeiam a rosa d’água.

Como um deus de enormes olhos azuis e formas de neve, o mar e o céu atraem aos terraços de mármore a multidão das rosas fortes e jovens”.

dando assim testemunho da sua afinidade do barroco e com Leibniz, opondo-se a Kandinsky, cartesiano, para quem os ângulos são duros e duro é o ponto posto em movimento por uma força exterior. Mas, para Klee [Figura 2], o ponto como “conceito não conceitual da não contradição”, percorre uma inflexão. Ele é o próprio ponto de inflexão, ali onde a tangente atravessa a curva. É o ponto dobra (DELEUZE, 2018, p. 31, figura incluída por mim).



Figura 2 – Pintura, 105 x 155cm, óleo sobre tela “Arctic Dew”, 1920, Paul Klee, Sezon Museum of Modern Art.

Dos comentários críticos preparados desse molho propiciatório de estéticas, em *Maneirismo: o Mundo como Labirinto* (1974), Gustav Hocke comenta a relação possível entre a obra de Breton, e o pintor maneirista²⁵ italiano Giuseppe Mazzola, de modo a possibilitar a restituição de agenciamentos sensíveis aos universos que se entranham no processo criativo da obra *Paranoia* (1964):

Na conclusão de seu romance *Nadja*, Andre Breton, o corifeu do Surrealismo, escrevia: “Ou a beleza será convulsiva, ou não será”. Mais tarde, em *L’amour fou*, ele comenta “A beleza convulsiva será eroticamente velada, explosivamente fixa, circunstancialmente mágica, ou não será beleza”. Não é o humano equilibrado que se encontra no centro do Auto-retrato diante do espelho convexo, de Parmiggianino (Figura 3), mas um aspecto parcial engrandecido e “paranoico” do humano. A mão gigante, convulsiva, demonstra o estilo serpentinata. Por detrás do enigmático, embora artisticamente velado, entrevê-se o disparate do para-lógico e do para-retórico (HOCKE, 1974, p. 49).

²⁵ Ao se pensar barroco como traço, o maneirismo, tradicionalmente concebido como “fase de transição estética entre a renascença e barroco” na taxonomia literária, adquire novas potências – e autoriza ao conceito de barroco expansões por mais territórios.



Figura 3 – Pintura, óleo em madeira, “Self portrait in a convex mirror”, 1523/1527, Girolamo Francesco Maria Mazzola, *Il Parmigianino*, Kunst Historisches Museum Wien.

Depois de um passeio por essas veredas estéticas, não parece nada absurdo conceber a presença de traços barrocos na obra de um dos nomes mais notório do surrealismo espanhol, caríssimo a Piva: Salvador Dalí. Basta pensar no efeito anamórfico de certos quadros do pintor e no quão semelhantes são àqueles elaborados por Giuseppe Arcimboldo. A sensação da obra de ambos desconcerta, como se pudessem ser animadas pelo olhar por meio da focalização e desfocalização em pontos específicos.

Um dos meios para essa anamorfose é a alegorização, “no sentido de uma para-retórica (valorização artística de tudo quanto Aristóteles, no livro V de sua *Retórica*, chama de “defeito”)” (HOCKE, 1974, p. 246), explicação de Hocke sobre a composição dos quadros (Figura 4) de Arcimboldi que opera igualmente à obra *Galatea de las esferas* (Figura 5), de Dalí. Um vórtice monista e infinito que compõe o retrato de seu objeto máximo de devoção amorosa conforme a perspectiva adotada, que se inclina ora ao figurativo, ora à abstração, conforme o olhar – “é esse o estatuto dos dois modos de percepção ou dos dois processos, o microscópico, e o macroscópico. Eis porque desdobra nunca é o contrário da dobra, mas o movimento que vai de umas dobras às outras” (DELEUZE, 2018, p. 160).



Figura 4 - Pintura, 94 x 85cm, óleo sobre tela “Four Seasons in one Head”, 1590, Giuseppe Arcimboldo, National Gallery of Arts.

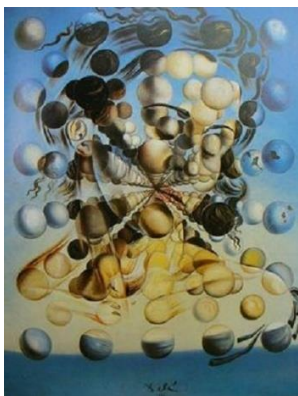


Figura 5 – Pintura, 65 x 54cm, óleo sobre tela, “Galatea e las esferas”, 1952, Salvador Dalí, Dali Theatre and Museum.

Atribui-se, portanto, força poética na obra de Roberto Piva ao movimento, ao deslocamento de um foco perspectivo a outro em busca de novas visões e audições, de um maravilhamento do mundo cuja ignição é poética – ainda que essa maravilha possa ser pavorosa e infernal, como a cidade de São Paulo apresentada pelo poeta.

O eu lírico se transfigura pelo espaço: com ele se contamina e por ele é contaminado, como em “Boletim do Mundo Mágico”:

Boletim do Mundo Mágico

Meus pés sonham suspensos no Abismo
 minhas cicatrizes se rasgam na pança cristalina
 eu não tenho senão dois olhos vidrados e sou um órfão
 havia um fluxo de flores doentes nos subúrbios
 eu queria plantar um taco de snooker numa estrela fixa
 na porta do bar eu estou confuso como sempre mas as
 galerias do meu crânio não odeiam mais a batucada dos ossos
 colégios e carros fúnebres estão desertos
 pelas calçadas crescem longos delírios
 punhados de esqueletos são atirados no lixo

eu penso nos escorpiões de ouro e estou contente
os luminosos cantam nos telhados
eu posso abrir os olhos para a lua aproveitar o medo das nuvens
mas o céu roxo é uma visão suprema
minha face empalidece com o álcool
eu sou uma solidão nua amarrada a um poste
fios telefônicos cruzam-se no meu esôfago
nos pavimentos isolados meus amigos constroem um manequim
fugitivo
meus olhos cegam minha mente racha-se de encontro a
uma calota minha alma desconjuntada passa rodando (PIVA, 2000, p.
72-75).

Eu lírico e cidade cantam o poema, conjugando-se. Mesclam-se suas perspectivas, como em uma espécie de *trompe-l'oeil* ²⁶ (Figuras 6 e 7) poético até a interminável fusão: é oferecido um ponto de vista inclusivo e indefinível através do qual voz lírica e espaço se misturam, anamorficamente, e ensejam o mágico relato sobre um novo mundo, maravilhoso e sombrio. Forma-se, assim, uma grande imagem da simbiose em ato entre a cidade corporificada e o corpo tomado por células cidadinas – estiramento mútuos de limites, tal como explica Omar Calabrese em *A Idade Neobarroca* (1987):

O carácter de uma tensão no limite das regras que tornam homogêneo um sistema percebe-se um pouco em todos os campos do saber contemporâneo, da arte à ciência, da literatura ao comportamento cotidiano, do desporto ao cinema. E uma constante sua é experimentar a elasticidade do confin, pondo à prova um conjunto a partir das suas consequências extremas. O caso mais típico, na história da arte, por exemplo, é o tardo-renascentista, maneirista, e depois barroco, de extremar os dados da perspectiva linear, variando “até o limite” o ponto de vista, de fuga, de distância. Consequência: a produção de uma série de outros modelos, nos quais a perspectiva se autodestrói, como o *trompe l'oeil*, o enquadramento, a anamorfose, o escorço (CALABRESE, 1987, p. 64).

²⁶ Recurso da pintura que “engana os olhos”, como nos quadros das figuras 6 e 7. No quadro de Chirico, vemos o sol a se pôr e produzir sombreamentos artificiais, como se também se pusesse por trás do edifício à direita, diagonalmente à linha do horizonte. Já na obra de del Caso, há algo bastante peculiar, mas já conhecido por pintores de séculos passados: trata-se de uma tela montada, ou modificada com algo que pudesse alterar seu relevo ou sua profundidade em áreas específicas de sua extensão. Esse é justamente um dos artifícios que permite ao pintor o efeito de atravessamento dos limites do quadro, como se dele saltasse – como no caso das meninas pintadas por Del caso. Sobre essa última estratégia óptica de montagem de telas, Deleuze (2018) comenta: “É uma contribuição barroca. Tintoretto e Caravaggio substituem o fundo branco de giz ou gesso que preparava o quadro, por um fundo sombrio marrom-vermelho; sobre esse fundo eles colocam as sombras mais espessas, pintando diretamente e degradando no sentido das sombras”.



Figura 6, Pintura, 74,9cm x 59,1cm, óleo sobre tela, “Mistero e malinconia de una strada, fanciulla com cerchio”, 1914, Giorgio de Chirico, Coleção privada.



Figura 7, Pintura, 69cm x 69cm, óleo sobre tela, “Dos niñas riendo”, 1880, Pere Borell del Caso, Gothslund, Barcelona.

O corpo que empossa a voz lírica se cria conforme o desenvolvimento do poema de forma absolutamente inorgânica e inverossímil: desde o verso de abertura do poema, são os pés que sonham em suspensão no abismo – pés cujo organismo se compõe de cicatrizes e olhos vidrados, exclusivamente, até então.

A vontade de atingir uma estrela com um taco de bilhar atravessa atmosferas, mesclando-as: o céu turvo é irrompido pelo desejo do eu lírico, que se estende aos céus. Realiza-se, em seguida, um corte: o leitor é transportado para a porta de um bar, em que, apesar do persistente torpor, seu crânio, feito de galerias, permanece inabalado pelo batuque dos ossos, sem mais o detestar. Neste instante, cidade e corpo personificado em voz começam sua simbiose. Transmutam-se, transfundem-se ao ponto do crânio sulcar-se com galerias e dos delírios brotarem de passeios públicos.

A imagem de esqueletos entulhados no lixo e escorpiões dourados que excitam o eu lírico propõe mais uma aproximação entre a luxúria e a miséria da carcaça descartada. O empossamento da cidade persiste: os luminosos cantam enquanto a lua e a visão do eu lírico se relacionam. De olhos abertos, a lua se aproveita do terror das nuvens, como se o abrir das pálpebras acionasse o sádico satélite, pronto para desfrutar do pavor das nuvens. Contudo, a noite é límpida: o céu roxo desencadeia uma visão suprema que estarrece o eu lírico e o cospe de volta à sua realidade: ele está palidamente alcoolizado e sozinho,

atado nu a um poste, num corpo a corpo com a cidade. A fusão terminantemente se alastra ao esôfago emaranhado de aflitos fios telefônicos enquanto os pavimentos são feéricos ateliês em que amigos constroem um manequim em fuga.

A atmosfera caótica é bruscamente decepada pela voz que declara o eclipse de sua visão e sua razão, rachada ao ser atingida por uma calota. Os rigores da lógica não são páreo para o submundo da cidade paulistana e seus seres mágicos e alucinados.

Por fim, o arremate do poema, composto de universos em mútua contaminação, o mantém aberto. Há um traço infinito, desferido no e pelo poema que não cessa sua transformação e permanece presente, mesmo após seu último som, reforçado pelo modo com o qual o último verso se constrói: Piva usa o presente do indicativo para o movimento da alma desconjuntada – ela “passa” e não termina seu movimento, que permanece em execução. Essa composição que evade os limites dos meios materiais e os corrompe, explode ao infinito e ultrapassa a folha de papel, comunica externo e interno, é explicada por Deleuze, na pintura:

Entre os pintores ditos barrocos, Tintoretto, e El Greco brilham, incomparáveis. Todavia eles têm esse traço do barroco. *O enterro do conde Orgaz* (Figura 8), por exemplo, está dividido em dois por uma linha horizontal e, embaixo, os corpos comprimem-se, encostados uns aos outros, ao passo que, no alto, por meio de uma tênue redobra, a alma ascende, esperada por santas mônadas, tendo cada uma delas sua espontaneidade (DELEUZE, 2018, p. 58).

Eis a mágica conjurada, o infinito restituído em finito que dilacera à última potência os limites da representação. Como no pensamento de Leibniz – por isso, para Deleuze (2018), o filósofo alemão terá tanta importância como intérprete da chamada operação barroca – há um desencadeamento infinitesimal, como uma dízima periódica para sempre irresoluta, no limite. O poema persiste, mesmo depois de calado.

Ainda que Irleamar Chiampi, em *Realismo Maravilhoso* (1980), assim como Candido, faça revisão crítica do paradigma realista e oponha os conceitos de magia e maravilha, o que não ocorre nas elaborações em que Piva se vale desse referencial teórico, a explicação etimológica da autora a respeito do conceito de *maravilha* é pertinente:

Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *marabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare*

se encontra também na etimologia de milagre – portentoso contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. (CHIAMPI, 2008, p. 48).

Complementarmente, a autora relaciona ao conceito “tudo que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais” (CHIAMPI, 2008, p. 48), e, com o arremate do conceito, tornam-se palpáveis algumas relações vincadas entre as descrições realizadas por Chiampi e os primeiros estímulos xamânicos recebidos por Piva, ainda quando pequeno, por meio dos quais o poeta afirma ter se tornado um neófito ocultista, em rituais espontâneos que marcaram sua infância passada em cidades no interior de São Paulo, e em que seu gosto pelo maravilhoso recebeu seus primeiros estímulos, antes mesmo do contato formal com a poesia. Nesse aspecto, mais uma vez a dicotomia formalista vida e obra se contaminam, de modo que de encontros iniciático, propriamente realizados, Piva tenha aprendido as cadências ritualistas empregadas em seus poemas:

Nossa, eu tinha doze anos, mas eu não sabia que aquilo chamava xamanismo, para mim ele estava fazendo bruxaria. Era um empregado na fazenda do meu pai, descendente de índio e de negro, que me iniciou no xamanismo e na piromancia. Ele acendia fogueira, toda noite a gente ia perto da casa dele. E ele perguntava à gente o que a gente via que o fogo formava. Então, tinham coisas espantosas, formava figuras espantosas, era uma fazenda num lugar muito estranho, num lugar muito alto (PIVA, 2008, s/p).

Esses estímulos seriam reforçados ao longo de toda a vida de Piva, enquanto formação poética e de uma espiritualidade voltada para práticas imanentes, vide seus estudos da obra de Mircea Eliade, leitura com a qual Piva tomou importantes aprendizados, como ele mesmo comenta em outra entrevista:

Em 1961, comprei o “Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase”, do (mitólogo romeno) Mircea Eliade. Fiz leituras desse livro com Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro. Ficamos impressionados com as palavras do Eliade. Pesquisei candomblé, umbanda, xamanismo, fui iniciado no catimbó, tomei vinho de jurema e tudo. É uma experiência espiritual ampla. (PIVA, 2000, s/p).

O paganismo de Piva incluía, como se constata, as mais variadas matrizes de credos espirituais. A relação desenvolvida entre a metafísica, a poesia e a vida de Piva estão intensamente ligadas ao seu corpo e é indivisível de seu plano de imanência. O corpo é presente e imprescindível nessa concepção de divino, pois, é ele próprio (o corpo) o responsável pela produção do ato desencadeador do extraordinário e suas visões – da

gnose, como afirma Cláudio Willer, em sua tese *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna* (2008). Gnose, essa, a que é particular a sensibilidade extremada ao desregramento dionisiaco em que importa o irascível máximo em seus ritos, como encenado na *Bacchae*, de Eurípedes.

É tão caro pensar os impulsos dionisiacos para a poética de Piva, pois, sua poética é como quer seu vaticínio: “Sob o império ardente de vida do Princípio do Prazer, o homem, tal como na Grécia dionisiaca, deixará de ser artista para ser Obra de Arte” (PIVA, 1980, p. 29), sacramenta-se, profanamente, na reunião de sua imanência, seu Deus e sua estética pela sensibilidade, pelo corpo lascivo.

Nessa chave de pensamento, o prazer reafirma a presença do corpóreo e o promove ao estado da arte, fazendo da vida o artístico em si. Para esse feito, de vida e poética encantadas pelo Princípio do Prazer, o xamanismo se apresenta como meio para Piva, afinal, como Eliade assinalara, as práticas xamânicas podem ser compreendidas como um repertório vasto de técnicas extáticas – “Meu relacionamento é com o xamanismo, que é uma religião de poesia, não de teologia.” (PIVA apud COHN, 2012, p. 51) – que o levam a equação sintetizadora de sua poética, registrada em entrevistas a Sergio Cohn: “poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase” (PIVA apud COHN, 2004, p. 112-113).

A gênese da poética de Roberto Piva, parece, portanto, se dar nos termos de uma *Ursprung*²⁷, sem bases estaticamente alicerçada, como argumentado por Walter Benjamin a respeito da *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984) [1928]. Afinal, seriam justamente as técnicas primitivas, promotoras de visões alucinatórias, às quais o poeta fora apresentado na juventude, além dos conhecimentos que constituiriam seu vasto repertório metafísico, do candomblé à umbanda, do xamanismo ao catimbó e aos preceitos dionisiacos, que se tornariam sinonímia de rito poético para Piva, como o próprio poeta afirmou: “Aplico então as técnicas arcaicas do êxtase que é a definição de xamanismo de Mircea Eliade na poesia. Isto é, seguir o seu êxtase, a sua intuição, o seu maravilhar-se” (PIVA, 2006, s/p) – Maravilhamento que Breton também fez questão de tomar como vital e artisticamente fulcral, de modo indiferenciado:

O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum

²⁷ Origem vertiginosa, irrastrável, diferente da lógica presumida pelo *Bildung*, a que se presume uma orientação lógica, como em uma construção, um edifício alicerçado em bases que o sustentam.

tempo. Nestes quadros que nos fazem sorrir, no entanto sempre se pinta a inquietação humana, e é por isso que os levo a sério, que os julgo inseparáveis de algumas produções geniais, as quais, mais que as outras, estão dolorosamente impregnadas dessa inquietação (BRETON, 1924, p. 7).

Por meio das curvas sinusoas da poética de Piva, calcadas pelos conceitos mutuamente estranhos colocados em relação, agudamente, cria-se a sensação do estupor poético, da magia profana conjurada pelo poeta, que se apresenta, maravilhosamente.

2 O ANTIDUALISMO COMO PRINCÍPIO POÉTICO

All Watched Over by Machines of Loving Grace

*I like to think (and
the sooner the better!)
of a cybernetic meadow
where mammals and computers
live together in mutually
programming harmony
like pure water
touching clear sky.*

*I like to think
(right now, please!)
of a cybernetic forest
filled with pines and electronics
where deer stroll peacefully
past computers
as if they were flowers
with spinning blossoms.*

*I like to think
(it has to be!)
of a cybernetic ecology
where we are free of our labors
and joined back to nature,
returned to our mammal
brothers and sisters,
and all watched over
by machines of loving grace.*

(BRAUTIGAN, 1967)

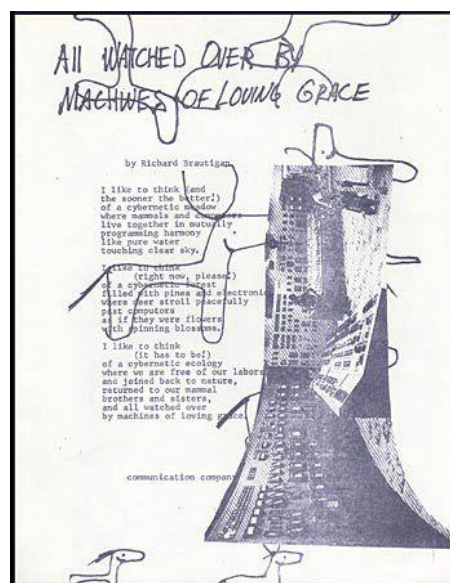


Figura 6 - panfleto distribuído publicamente nas ruas de São Francisco pelo poeta e romancista Richard Brautigan em 1967.

Se no capítulo anterior, ao ora abalizar, mesmo que panoramicamente, a crítica literária brasileira e seus embargos estéticos, e ora propor algumas linhas de fuga desse sistema, a que se propôs franco debate, pode-se dizer que se deseja mostrar como a própria poética de Roberto Piva se aproxima intrinsecamente a esse barroco da variação perpétua e da agudeza por meio da premissa antidualista que compartilham. Em sua poética, esse antidualismo se apresenta por meio da recusa às simplificações explicativas das dicotômicas. Esse ideário avulso à binaridade das convenções lógicas povoa os textos de Piva, irrestritamente, ao passo que também se inscreve como importante traço de sua poética na década de 60.

Também ao longo do que poderia ser chamada segunda fase de sua poesia, o poeta propõe-se a antever mundos, tocar o porvir, como fica patente pelas abnegações no texto o “O século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)”:

O Século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)

O século XXI me dará razão, por abandonar na linguagem & na ação a civilização cristã oriental & ocidental com sua tecnologia de extermínio & ferro velho, seus computadores de controle, sua moral, seus poetas babosos, seu câncer que-ninguém-descobre-a-causa, seus foguetes nucleares caralhudos, sua explosão demográfica, seus legumes envenenados, seu sindicato policial do crime, seus ministros gangsters, seus gangsters ministros, seus partidos de esquerda-fascistas, suas mulheres navios-escola, suas fardas vitoriosas, seus cassetes eletrônicos, sua gripe espanhola, sua ordem unida, sua epidemia suicida, seus literatos sedentários, seus leões-de-chácara da cultura, seus pró-Cuba, seus anti-Cuba, seus capachos do PC, seus bidês da direita, seus cérebros de água-choca, suas mumunhas sempiternas, suas xícaras de chá, seus manuais de estéticas, sua aldeia global, seu rebanho-que-saca, suas gaiolas, seus jardimzinhos com vidro fumê, seus sonhos paralíticos de televisão, suas cocotas, seus rios cheio de sardinha, suas preces, suas panquecas recheadas com desgosto, suas últimas esperanças, suas tripas, seu luar de agosto, seus chatos, suas cidades embalsamadas, sua tristeza, seus cretinos sorridentes, sua lepra, sua jaula, sua estricnina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero (PIVA, [1985], 2006, p 147).

Como no encerramento do “Canto I” de Lautréamont, em que o conde vaticina que “O final do século dezenove verá seu poeta” (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 106), a voz nos textos de Piva também assume, por vezes, tonalidades proféticas, que se asseveram conforme o abandono, na linguagem e na ação, da civilização cristã, e como se assim se produzissem vaticínios blasfematórios. Percebe-a tal qual na famosa afirmação do *Anticristo* (1997) [1886], de Nietzsche, como um platonismo para o povo,

pensamento de ordem tipicamente dualista e transcendental vetoriza seus sintomas posteriormente elencados.

Afinal, o título do poema com que se confabulou a respeito da personagem dantesca Vanni Fucci, e que integra sua última obra publicada (sendo o último poema editado no livro), não permite esquecer: “todo poeta é marginal desde que foi expulso da república de platão” (PIVA, 2008, p. 187). Presente no terceiro volume de sua poesia completa (autointitulada com o próprio nome do livro, *Estranhos Sinais de Saturno* (2006), até então, inédito), o poema torna a crítica ao platonismo literal – mais uma vez, já que essa matriz de pensamento e suas reticências cristãs são explicitamente alvejadas pelo poeta desde seus primeiros livros, como percebido no posfácio de Piazzas (2011):

As cavilosas maquinações contra a Vida como consequência de um Eu Ideal (Deus, Pai, Ditador) nos obrigando a renúncias instintivas, nos transformando em conflituados neuróticos sem possibilidades de Brecha alguma, reduzindo a vício o nosso espontâneo interesse pelo sexo, o cristianismo como a escola do Suicídio do Corpo revelou-se a grande doença a ser extirpada do coração do Homem (PIVA, 2011, p. 128-129).

O pensamento platônico é concebido, fundamentalmente, sobre a premissa de que há uma divisão entre dois mundos: um mundo sensível, de que fazem parte as coisas, e um mundo ideal, lugar das Ideias. A criação do plano sensível, nesse pensamento, se dá por meio da cópia das Ideias, formas perfeitas da qual decorrem seus simulacros imperfeitos, que, portanto, seriam ineficazes na busca pela Verdade, pelo Bom e pelo Belo, pois esses conceitos pertencem à ordem da perfeição transcendental. Somente o exercício da razão torna capaz a ascensão do intelecto ao mundo das ideias, e, conseqüentemente, à instrução válida. Assim, lega-se ao corpo o lugar intermediário entre o ser e um segundo grau de verdade, e por isso lhe é imputada apenas a capacidade de depreender ilusões e desviar os rumos do conhecimento e das virtudes.

O cristianismo, ao obedecer a essa lógica, promove o esquecimento do corpo e da vida sensível tal qual o platonismo idealista o faz, para dar seu lugar ao culto à vida transcendental. Repreende-se o corpo em busca da aprovação de uma deidade julgadora que, sob a condição de uma conduta moralmente inidônea, agracia-a com a verdadeira vida, perpétua e posterior à vida terrena. E é nesse aspecto que divergem os platonismos e a metafísica na obra de Piva, comentado com acidez pelo próprio autor:

Na última entrevista concedida à grande imprensa nos meados dos anos 50, o filósofo Martin Heidegger, perguntado sobre o que ele achava da Bomba Atômica, respondeu: “Qual delas? Esta de agora ou a que

explodiu há 2 mil anos?” “Como assim?”, perguntaram os jornalistas atônitos. “Pois quando Cristo falou ‘meu reino não é deste mundo’ ele detonou a primeira Bomba Atômica” (PIVA, 2006, p. 181).

Se Friedrich Nietzsche, já no crepúsculo da própria idade, autor de obras como *O Anticristo* [1895] e *Além do Bem e do Mal* [1886], oferece reflexões preciosas a respeito da moral a que se submete, principalmente, o ocidente, e sobre como essa constante moralização faz daqueles a ela sujeitados servos, desapropriados de suas vontades, no pensamento do consideravelmente mais jovem Nietzsche, de *O nascimento da Tragédia* [1872] (2003), há componentes que ajudam a assinalar as diferenças entre a metafísica cristã e aquela buscada na poesia piviana.

Na obra, o elogio tecido aos gregos em seu período cultural trágico se dá pela sua capacidade de, por meio do teatro, exercerem a integralidade espiritual ao cultuarem o dionisíaco, e não só a face apolínea, esteticamente. Enquanto a figura de Apolo se associa à razão, à harmonia e ao equilíbrio, Dionísio é a divindade correlata à sensibilidade e ao caos. É da relação dessas instâncias de que decorre a tensão em ato e da qual emanam seus efeitos. Haveria, por outro lado, com a constante moralização do mundo cristão civilizado, reiterada negligência às pulsões dionisíacas, enquanto as apolíneas subsistem – ou nem elas, tal como repensou Deleuze (1976): “*A origem da tragédia*, observa Nietzsche, silenciava sobre o cristianismo, não identificara cristianismo. E é o cristianismo que não é nem apolíneo nem dionisíaco” (DELEUZE, 1976, p.11-12).

Os impulsos dionisíacos, como adiantado, são vitais à poética de Piva, em que é sacramentada a reunião de sua imanência, seu Deus e sua estética pela sensibilidade, pelo corpo que canta em sinergia à mente – tal como na ideia de barroco defendida por Deleuze, em que a alegoria perfeita para o organismo barroco seria uma casa, com dois andares interligados por cordas que pedem do andar superior, da mente e da alma, ao inferior, do corpo e da sensibilidade: as agitações das cordas do corpo, invariavelmente produzirão afetos na alma, pois ambos estão intimamente conectados. Eis uma possível primeira razão pela qual Nietzsche se sentirá tão próximo a Leibniz em sua filosofia: a integralidade nietzschiana e o anti dualismo expresso pelo pensamento leibniziano, de certo modo, concorrem, como aponta Deleuze (2018). E, ao se apresentar como antípoda platônica, a poesia de Piva sugere ainda mais afinidade à filosofia de Gilles Deleuze, como explicado por Roberto Machado, em *Deleuze, a arte e a filosofia* (2009):

A glorificação deleuziana dos simulacros, que define seu antiplatonismo, consiste em considerá-los não como simples imitações, como uma cópia de cópia, uma semelhança infinitamente diminuída,

um ícone degradado, mas como uma maquinaria, uma máquina dionisíaca, uma potência positiva, "potência primeira" que, quando não é mais recalcada pela ideia, é a própria coisa; pois, se no platonismo a ideia é a coisa, na subversão do platonismo cada coisa é elevada ao estado de simulacro. Não se pode dizer que a subversão do platonismo segundo Deleuze consista apenas em virar a pretensão do pretendente contra a fonte da pretensão, o simulacro contra o modelo; o fundamental de sua estratégia antiplatônica de glorificação dos simulacros é abolir as noções de original e derivado, de modelo e cópia, e a relação de semelhança estabelecida entre esses termos na medida em que tal tipo de pensamento reduz necessariamente a diferença à identidade (MACHADO, 2009, p. 48-49).

No manifesto, há a nomeação de tudo que deverá ser rejeitado e que atrapalha a busca do êxtase, da imanência contra identitária e diferencial – mas que ainda persistirá na posterioridade, fato que chancela o abandono da voz e declina dessas vicissitudes civilizatórias, na ação e na linguagem por meio do manifesto.

Os referidos sintomas da *tristeza cristã*, para usar os termos que Piva costumava usar, são justapostos no texto por meio de uma longa nomeação daquilo que ratificará a postura do poeta perante um mundo assolado pelas consequências do processo civilizatório. O desprezo à dicotomização da vida herdeira do platonismo fica saliente ao longo da enumeração do texto, com o jogo de inversões e oposições realizado pelo abandono dos “seus ministros gangsters” e “seus gangsters ministros”, assim como na rejeição tanto aos pró quanto aos “anti-Cuba”, aos “capachos do PC” e aos “bidês da direita”. Como nos manifestos da década de sessenta em que o jogo de oposições arbitrarias compõe os textos até lhes exaurir a lógica, nesse manifesto posterior também não importa o mérito da discussão se a perspectiva utilizada para a operar parte de pressuposições dualistas.

E ainda, os choques de som e sentido, mas uma vez assinalam o caráter curvilíneo da poética de Piva, em que se realçam os traços abarrocados daquilo que pra sempre está a ziguezaguear. Eis a forma de se produzir o portento miraculoso e visionário: meter os supostamente irreconciliáveis em relação.

A lista é longa e ampla: percorre variadas manifestações de esmorecimento e é bastante autoexplicativa. São seus exemplos, o “câncer-que-ninguém-descobre-a-cura”, a “gripe espanhola” e a “epidemia suicida”, temor particularmente atualizado pela crise sanitária decorrente da pandemia da COVID-19, iniciada em dezembro de 2019 e que teve o Brasil como país dentre os mais assolados pelo vírus. Da década de 80, data em que o poema-manifesto fora produzido, também ressoa o pânico ocasionado pela

epidemia do vírus do HIV, cujos resíduos sorofóbicos retumbam, ainda, preconceitos contra a comunidade queer, propagado intensamente por meio dos bradados dos redutos mais conservadores da sociedade – apesar de novas pesquisas realizadas no Brasil terem, inclusive, demonstrado índices de infecção maiores em amostragens retiradas de grupos heterossexuais. Sustentam-se, assim, estereótipos ligados ao repulsivo e ao patológico. A gripe espanhola, responsável por pelo menos 50 milhões de mortes na segunda década do século XX, é integrada à lista de moléstias e assim parece reiterar o tempo disperso do poema-manifesto, em que passado, presente e futuro intercorrem por uma mesma linha da extinção da vida na terra.

O manifesto de Roberto Piva compreende o adoecimento e suas consequências fatais como constantes pertencentes à lógica civilizacional, que opera por intoxicação voluntária – hoje, sabe-se da relação estabelecida entre os “legumes envenenados” e o desenvolvimento de consequências oncológicas atribuídas a sua ingestão contínua, mas nunca tantos pesticidas cancerígenos tiveram seus usos autorizados no Brasil: é uma questão de ecologia viciada pela agropecuária suplantada politicamente por uma bancada institucionalizada em múltiplos setores do Estado Burocrático de Direito, numerosa e influente, além de intimamente ligada aos interesses da indústria de produção de agrotóxicos – “estricnina”.

A dilapidação dos recursos naturais incutidos pela presença cancerosa da indústria de extração de minérios, via de regra vinculado a empresas de capital estrangeiro, afeita às práticas abusivas exercidas sobre a terra e sobre o povo que nela subjaz, e, portanto, à reimpressão de traumas coloniais. Vertem funestas sensações tais quais as que alastram fogo pela Amazônia ou que convertem tudo em “rios de sardinhas”, “mares de lama” e “mananciais de desespero” – imagens da destruição que o poeta vaticina décadas antes dos seus agravamentos calamitosos, negligências arrasadoras, por exemplo, de todo o bioma dos quais fazem parte as cidades de Mariana e Brumadinho, no estado de Minas Gerais e suas respectivas populações, que se encontram literalmente submersas em miséria após os rompimentos de barragens de contenção de resíduos minerais altamente tóxicos.

E com a segunda bomba de que falou Heidegger, em 2022, o mundo dito civilizado foi abalado outra vez e pareceu prestes a, de fato, explodir: a invasão russa à Ucrânia fez com que o Ocidente, pouco atento às atrocidades incutidas pelas forças da OTAN na Síria e no Afeganistão em tempos nada distantes, lembrasse-se do horror da guerra provocado pela Segunda Guerra Mundial.

Além do horror, o medo apocalíptico da destruição de tudo se atualizou mais uma vez: com as investidas da maior potência nuclear do mundo, a Rússia, ao território ucraniano e com a mobilização de parte do seu arsenal de ogivas atômicas capazes de destruir a Terra (ao menos cem vezes), no intento de refrear as sanções econômicas e políticas a ela impostas, a ideia de *destruição mútua assegurada*, desde o fim da Guerra Fria, obsoleta, reassumiu o protagonismo nas aflições e angústias humanas.

Corroboram, ainda, com esse sentimento: o desenvolvimento do programa militar norte coreano, cujo armamento atômico tem sido intensamente testado, reiterando as ameaças a sua vizinha homônima ao Sul; o agravamento das tensões entre China e os territórios de Hong Kong e Taiwan; os atritos criados e reforçados entre as duas potências militares anteriormente referidas e a diplomacia norte americana, cujas histriônicas lideranças políticas por si só costumam bastar para atemorizar o planeta por meio da negação de tudo que o neutraliza e enrijece.

2.1 ANDRÓGINO ANDROIDE: ROBERTO PIVA, O POETA DO “CU”

“Ele realmente cultivava, eu acho, que... Eu não sei se primeiro Dioniso ou depois a bebida, não é? Qual é que se misturava primeiro, mas me lembro numa festa de entrega do prêmio “Intelectual do Ano”, um prêmio da UBE, União Brasileira de Escritores... E o Piva foi a essa festa, e quem tinha ganho o prêmio era o Fernando Henrique Cardoso. E o Piva bêbado no meio da festa, ele virava a mesa, era típico dele... Ele vira-se e começa a gritar “se o Fernando Henrique é o intelectual do ano, eu sou o intelectual do ânus!””²⁸.

Como recorda Donna Haraway, com suas considerações presentes em sua obra *Manifesto Ciborgue* (1985), na contemporaneidade, carece mais encarar a constituição (pós)humana como processo em curso, que se perfaz por recusa, mas igualmente por adesão a certas máquinas do que cogitar um futuro cibernético: “no final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo” (HARAWAY, 1985, p. 37). Resta, pois, criá-las, ainda que paradoxalmente, com um pensamento não sistemático, sempre inacabado e sem seguranças arquitetônicas. Fazê-lo é investigar outra possibilidade de acontecimento estético antidualista, que dissolva a imobilização do pensamento ocasionada por uma

²⁸ Anedota contada por João Silvério Trevisan, em *Assombração Urbana* (2004).

epistemologia em que as dicotomias prevalecem. No manifesto analisado há uma saída, mas, investiguemos, agora, aquelas mais pertinentes à primeira poética de Piva.

Como fora feito com os princípios formalistas de cisão entre autoria e obra e como bem percebido enquanto recurso recorrente em sua poética, seja pelo oxímoro, pela sinestesia ou pelo jogo sintático, Piva também atentará poeticamente contra pares de oposições como *natureza e cultura* e proporá, poeticamente, uma linha de fuga para o pensamento das questões de gênero, como quem antevê pautas urgentes da contemporaneidade.

Ressoa, no manifesto premonitório de Piva, a voz do abandono do ermitão que volta à natureza de que se distanciou, ao artificializar a sua vida. Mas a pluralidade de expressões da pulverização da fronteira entra as máquinas e o ser humano, na poesia de Piva, cria, ativamente, universos possíveis com seus andróides e andrógenos.

Há devires criados na obra de Piva que se afinam às considerações blasfematórias do *Manifesto Ciborgue* (1985), como a própria Haraway descreve sua obra, a respeito da condição pós-humana a qual os corpos já se vinculam hoje enquanto ciborgues, “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 1985, p. 36). Antes de confabulações mais extravagantes a respeito da questão cibernética, tal como Haraway o faz: o problema, se insere, pragmaticamente, por exemplo, nas práticas e tecnologias que permitem, às pessoas que possuem útero, o controle mais rigoroso sobre uma condição de não ovulação – desvinculam-se, assim, os signos relacionados à reprodução, ou a um sentido provedor:

Uma das mais importantes transformações da situação reprodutiva das mulheres dá-se no campo médico, no qual as fronteiras de seus corpos se tornam permeáveis, de uma nova forma, à “visualização” e à “intervenção” das novas tecnologias. Obviamente, saber quem controla a interpretação das fronteiras corporais na hermenêutica médica é uma questão feminista importantíssima. O espéculo tornou-se, nos anos 70, um símbolo da reivindicação das mulheres pela retomada do controle de seu corpo (HARAWAY, p. 74).

É evidente que não se trata de dizer que Piva foi um autor feminista, mas de mostrar como há traços em sua poética que confluem com essa perspectiva oferecida por Haraway – com seu verso mordaz, Piva indaga: “*que me importa saber se as mulheres são férteis se Deus caiu no mar se Kierkgaard pede socorro numa montanha da Dinamarca?*” (PIVA, 2000, p. 142, grifo meu), no poema derradeiro de *Paranoia* (2000)

“Meteoro”, desestabilizando o estigma provedor do signo feminino. O descaso do eu-lírico o afasta de perspectiva biologizantes, permite devires outros.

Para Haraway, não se trata de apenas cogitar um futuro cibernético, mas de encarar a constituição (pós)humana como processo em curso que se perfaz por adesão ou recusa a certas máquinas: “no final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos *quimeras*, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo” (HARAWAY, 1985, p. 37), Resta, pois, criá-las, ainda que paradoxalmente, com um pensamento não sistemático, sempre inacabado e sem seguranças arquitetônicas.

E ainda que haja aparente contradição entre ora abdicar a tecnologia, ora tornar-se ela própria, é esse o elemento componente crucial da ironia mordaz de que fala Haraway, e de que se serve a poética de Piva, ao tocarem a constituição cibernética como “telos apocalíptico dos crescentes processos de dominação ocidental” (HARAWAY, 1985, p. 38), e revolução em que “longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles” (HARAWAY, 1985, p. 41). É o que se percebe em poemas como “Robot Pederasta” cuja epígrafe, de Isaac Asimov, cuidadosamente selecionada, apresenta uma relação afetuosa entre máquinas e humanos: “Um dos ‘robots’ correria para junto da criança & pegara nela no colo, acariciando-a com uma gentileza que não parecia ser possível em um ‘robot’ daquelas dimensões” (PIVA *apud* ASIMOV, 2011, p. 83).

Essa simbiose que prazerosamente acopla humano e máquina aparece por meio dos processos envolvidos na manutenção do organismo que transmite o poema “Vísceras Para a Eternidade”, em que sua voz lírica dá espaço a uma voz *off*, dissociada, que anuncia – “ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS”. A matéria humana é tratada tal qual uma máquina, como se fosse passível de reparações em seus órgãos viscerais como uma forma inorgânica, como um motor. Ao mesmo passo que as renúncias do poeta a certas matrizes tecnologias colorem, criticamente, a imagem que se fez de Piva, é igualmente necessário conhecer a população de ciborgues, habitantes secretos da poesia de Piva. Essa abordagem é imprescindível para um outro olhar lançado sobre a contemporaneidade do século XXI, pois, como explica Haraway, nos tempos de hoje, há cada vez mais “junções entre organismos e máquina, cada qual concebido como um dispositivo codificado em uma intimidade e com um poder que nunca, antes, existiu na história da sexualidade” (HARAWAY, 1985, p. 36). Piva, desde a sua primeira poesia, antes mesmo daquilo que poderia ser chamada de terceira fase xamânica, o anunciava,

Com a “Homenagem ao Marquês de Sade”, podem ser feitos comentários proveitosos a respeito da relação prazerosamente limítrofe entre o humano e o não humano, nos termos de Haraway (1985), a que é própria a fusão excitante das forças outrora opostamente enviesadas – carne e máquina:

Homenagem ao Marquês de Sade

O Marquês de Sade vai serpenteando menstruado por
máquinas & outras víscera
imperador sobre-humano pedalando a Ursa maior no
tórax do Oceano
onde o crocodilo vira o pescoço & acorda a flor louca cruzando
a mente num suspiro
é aéreo o intestino acústico onde ele deita com o vasto
peixe da tristeza violentando os muros de sacarina
ele se ajoelha na laje cor do Tempo com o grito das
Minervas em seus olhos
o grande cu de fogo de artifício incha este espelho de adolescentes com
uma duna em casa mão
as feridas vegetais libertam os rochedos de carne
empilhadas na Catástrofe
um menino que passava comprimiu o dorso
descabelado da mãe uivando na janela a fragata
engraxada nos caminhos da sobrancelha calcina
o chicote de ar do Marquês de Sade
no queixo das chaminés
falta ao mundo uma partitura ardente como o hímen
dos pesadelos
os edifícios crescem para que eu possa praticar amor
nos pavimentos
o Marquês de Sade pôs fogo nos ossos dos pianistas
que rachavam como batatas
ele avança com tesouras afiadas tomando as nuvens de
assalto
ele sopra um planador na direção de um corvo agonizante
ele me dilacera & me protege contra o surdo século de
quedas abstratas. (PIVA, 2005 [1964], p. 80-81).

O marquês é um constructo sobre-humano de movimentos serpentinados que pedala uma constelação no oceano, um ciborgue de proporções cósmicas que por máquinas, e outras vísceras, menstrua. É digna de nota a forma como o escritor francês se move: “serpenteando”. A *figura serpentinata* (Figura 9) isto é, em forma de serpente ou serpentina associa-se diretamente à noção de barroco analisada por Deleuze, ao pensar com Heinrich Wölfflin e sua obra *Renascimento e Barroco*: “Assim, o mundo barroco, como Wölfflin mostrou, organiza-se de acordo com dois vetores, o afundamento embaixo e o impulso para o cima” (DELEUZE, 2018, p. 57) – tensão capaz de criar de espirais, um universo “como que comprimido por uma força ativa que dá à matéria um movimento

curvilíneo ou de turbilhão segundo uma curva sem tangente no limite” (DELEUZE, 2018, p. 7).

Por órgãos sintéticos e orgânicos acontece a vazão do seu fluxo de sangue por um vórtice, que assim constitui seu corpo com estruturas orgânicas, tesouras e um chicote de ar cujo fustigar oblitera e guarda o eu-lírico – e compõe a justa imagem do prazeroso acoplamento entre natureza e tecnologia (cultura), tradicionalmente dispostas dicotomicamente.

Deve-se assinalar ainda como o marquês é apresentado como uma figura cujo gênero permanece indefinido, desafiando a oposição dicotômica entre masculino e feminino: trata-se de um ser andrógino, que, mesmo em se tratando de uma figura historicamente concebida como masculina, menstrua. É possível, portanto, pensar nessa construção estética de Piva como uma figura que transfigura os limites impostos pelo binarismo de gênero: na homenagem a Sade, certa potência transexual, não binária, será o primeiro caractere introduzido. A estetização da figura do poeta, arquetipicamente, em uma das próprias definições de Piva, ressoa a imagem criada do Marquês:

O poeta é o violador da língua, das leis, dos comportamentos estereotipados. É o grande doente e cheio de saúde ao mesmo tempo, anunciador de tempestades, ladrão de fogo celeste e aliado dos deuses, bandidos, bandido, bruxo, bêbado, drogado pelo ‘espírito santo’, companheiro de farras do Satã, onipotente, eterno adolescente, macho/fêmea, vidente e grande desequilibrado (PIVA, 2009, p. 39).

A estabilidade do binômio composto pelas categorias de homem e mulher, tradicionalmente concebidas, estremecem com a lírica daquele que dela zomba e torna as limitações do dualismo matéria de escárnio poético, tanto na homenagem ao marquês, em que o aristocrata, por fim, dilacera & protege o eu lírico da sua antevisão do “século surdo e quedas abstratas”, trecho que reforça a tese de uma vontade premonitória desde os poemas de 60; ou em que são os “pesadelos”, substantivo masculino, aqueles possuidores de um hímen, como se faz no “Poema Lacrado”, em que se saúda, ironicamente, a heterossexualidade compulsória com “um abraço plurissexual na sua imagem niquelada” (PIVA, 2000, p. 90), pois, como se assume em “L’ovale della aparizione”, poema sucedâneo ao “Poema Lacrado”, em *Paranoia* (2000), há “eixos titânicos montados na mente onde a heterossexualidade quer nos comer vivos” (PIVA, 2000, p. 98).

Ao se articular dessa forma, seu projeto renuncia a *heteronormatividade compulsória*, como definida por Judith Butler, em sua obra *Corpos que Importam* (1993), como “parte da prática regulatória que produz os corpos que governa” por meio de uma

lógica binária de concepção de gênero que parte de pressuposições heterossexuais de afeto e que possibilita o reconhecimento de algumas formas de vida, somente, em detrimento de outras, como pontua a autora, sujeitando essas incompreendidas à violência e à invalidação social perante aquelas.

Não por acaso, Heliogábalos, o lendário déspota andrógino fora eleito para compor o homônimo e mais extenso arco de poemas de *Piazzas*. Herança legada por Artaud, a andrógina figura do Deus Sol Invicto é realçada pela epígrafe freudiana, versificada por Piva: “O Eros quer o contato” – o desejo é lascivo, como assinalado por Mattos (2015), “é a fusão dos amantes como faces opostas e complementares (...) além de tender ao êxtase da dissolução” (MATTOS, 2015, p. 99), mas é igualmente desejo de desestabilizar a rigidez do binarismo de gênero em novas e variáveis formas: fazer do gênero potência e experimentação, tanto do ponto de vista da sexualidade quanto poeticamente, pois, “em Heliogábalos, há essa mesma experiência de um corpo entregue ao princípio do prazer, cuja libido trafega para além da funcionalidade dos órgãos ou da classificação dos sentidos” (MATTOS, 2015, p. 101).

Nesse sentido, nota-se ao longo do poema a recorrência mínima de marcas que determinem com precisão o gênero da interlocução amorosa da voz lírica, fazendo derrapar as sensações difundidas, fluidamente, entre o masculino e o feminino. Quando ocorrem, por exemplo em sua seção “I”, permanecem opacas: o sedutor garoto heráldico, cujos encantos são comparáveis aos de uma garrafa à deriva – a garrafa, substantivo convencionado como feminino e imberbe, liso – empresta seus caracteres a Heliogábalos, brincalhão hasteado em uma garra ferina; ou ainda como um anjo que, em consonância ao que sustenta Mattos (2015) a respeito do poema, reforça, nesse caso, “a inocência adâmica do perverso polimorfo da sexualidade infantil” (MATTOS, 2015, p. 106).

Essa oposição pode ainda ser desmobilizada (e a causticidade nela investida potencializada) se pensada com Paul Preciado e seu *Manifesto contrassexual* (2004), texto em que se propõem linhas de fuga às limitações impostas pelas estratificações heteronormativas, pautadas na dedutibilidade de suas categorias por meio de asserções biológicas. Esse raciocínio identitário, e, conseqüentemente, dicotômico adota como critério constitutivo do gênero sexual a verificação biológica, portanto, seguindo essa lógica: mulher = vagina, homem = pênis. Refere-se a um modo genitalista de se pensar, que, para o autor, seria o responsável pelo processo histórico de restrição e mitigação do prazer sexual às genitálias, ou seja: sob essa visada, o prazer se produziria *no* genital e *pelo* genital, desproporcionalmente em comparação aos outros órgãos.

Preciado atenta contra esse raciocínio ao discutir o *dildo* filosoficamente e pensá-lo como qualquer extensão do corpo capaz de estimulá-lo por toda sua completude, e não como réplica peniana limitada e que, portanto, reproduziria sua mecânica autocentrada e restritiva de estímulo erógeno. Neste caso, os apetrechos do marquês de Sade, no poema de Piva, seu chicote e suas lâminas cortantes, tornam-se uma espécie de inventário sadomasoquista. São eles, portanto, *dildos*, como conceituado por Preciado (2004), são parte extensivas do corpo, que, na opulenta imagem do texto, realiza eróticos açoites, como um adepto às práticas sadomasoquistas.

Tal conceito desempenha, para Preciado (2004), o papel de “primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno” – é um desdobramento cibernético pós-humano, como pensado por Haraway: parte integrante de um ciborgue. Haveria margem, ainda, para questionar, por que no vaticínio apocalíptico sobre o século vindouro, de Piva, os foguetes que veiculam a destruição do mundo são “caralhudos”, adjetivados com uma genitália hiperbólica? Apesar de ser tópica frequente de sua terceira fase poética, Piva ainda dá indícios da sua adesão a um ponto de vista através do qual se percebe nocividade no genitalismo, como sua poesia sugere na década de 60.

Paul Preciado e Roberto Piva se aproximam ainda mais com a discussão de outro objeto temático contrassexual: o ânus. Em “Catedral da Desordem”, manifesto de 1962 já mencionado, sua reivindicação a Catulo (em detrimento de Virgílio) encontra a segunda epígrafe da obra auto teórica *Testojunkie* (2018) de Preciado, “meu pau no cu e na boca vou meter-vos”, referência aos versos de abertura da invectiva “Carmen XVI” do poeta latino, “*pedicabo ego vos et irrumabo*”:

Meu pau no cu e na boca vou meter-vos
Aurélio bicha e Fúrio chupador
que por meus versos breves, delicados,
me julgaste não ter nenhum pudor.
A um poeta pio convém ser casto
ele mesmo, aos seus versos não há lei.
Estes só têm sabor e graça quando
são delicados, sem nenhum pudor
e quando incitam o que excite não
digo os meninos, mas esses peludos
que jogo de cintura já não mais têm
E vós, que muitos beijos (aos milhares!)
já lestes, me julgais não ser viril?
Meu pau no cu e na boca vou meter-vos (CATULO, 1996, p. 49)

Em “Minotauro dos minutos” (também de 1962), a proposição da descentralização genital como via única da sexualidade e do erotismo é novamente perceptível, “nós o curto-circuito, a escuridão e o choque somos contra a mensagem lírica do Mimo, contra as lantejoulas pelos caracóis, contra a vagina pelo ânus” (PIVA, 2011, p. 135). Nem o pênis, nem a vagina – nenhum deles passou impune pela língua ferina de Piva. As verves antidualista e antiburguesa de Piva se casam por meio de suas reivindicações ao ânus ao se pensar com Deleuze e Guattari, a respeito dos processos de limitação das potências do(s) corpo(s), atinentes à modernidade:

As mitologias cantam órgãos – objetos parciais e suas relações com um corpo inteiro que os repele ou atrai: vaginas rebitadas no corpo feminino, um imenso pênis compartilhado pelos homens, um ânus independente que atribui a si mesmo um corpo sem ânus [...] e nossas sociedades modernas, em vez disso, efetivaram uma vasta privatização dos órgãos... O primeiro órgão a ser privatizado, removido do campo social, foi o ânus. Foi o ânus que se apresentou como modelo para a privatização... (DELEUZE E GUATTARI, 1972, p. 142-143).

É marcante como se contrastam os apelos eróticos em diferentes fases da trajetória poética de Piva. Se na terceira fase xamânica, de livros como *Ciclones* (1997), presume-se, como afirma Pécora (2011), “um conjunto muito regular de personagens”, nuclearmente composto pelo “xamã bem dotado com seu *pênis de elefante*” e pelo “adolescente sensual, andrógino que se apresenta predominantemente através dos atributos do falo duro e das coxas fortes” (PÉCORA, 2011, p. 11). Nos textos da década de 60 e no manifesto analisado da década de 80, se havia um órgão protagonista, certamente, esse órgão era o ânus, radicalizador dos protocolos sexuais. Os “sexos” só aparecem para cair, nos versos bloqueados de “Volume do grito”, ou para, invectivamente, “só se erguerem aos sábados”, em “A piedade”, uma alusão mordaz à forma normativa de se fazer o sexo ‘padrão’ – com data marcada e uma vez por semana – distante, pois, da poesia orgiástica e libertária, ambientada nos submundos infernais criados por Piva:

A Piedade

Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento abatido na extrema paliçada
os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida
as senhoras católicas são piedosas
os comunistas são piedosos
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
eu seria um bom filho meus colegas me chamariam cu-de-ferro e me

fariam perguntas: por que navio bóia? por que prego afunda?
 eu deixaria proliferar uma úlcera e admiraria as estátuas de fortes
 dentaduras
 iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos pederastas ou
 barbudos
 eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho todas
 as virtudes
 eu não sou piedoso
 eu nunca poderei ser piedoso
 meus olhos retinem e tingem-se de verde
 Os arranha-céus de carniça se decompõem nos pavimentos
 os adolescentes nas escolas bufam como cadelas asfixiadas
 arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através dos meus
 sonhos (PIVA, 2000, p. 47-53).

Antes de poetizar com o pênis, Piva fora o poeta do ânus: há “cus de granito destruídos com estardalhaços nos subúrbios demoníacos pelo cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes” (PIVA, 2000, p. 19) desde o primeiro poema de *Paranoia* (2000); a imagem de “medalhas esqueleto vidrados flocos dálías/ *explodindo no cu ensanguentado dos órfãos*” (PIVA, 2000, p. XX, grifo meu) em “Stenamina Boat”, em que o ânus e os visionários compõem uma imagem com a voz lírica que reconhece sua loucura em crescimento escalonar – “minha loucura atinge a extensão de uma alameda” (PIVA, 2000, p. XX).

Há “o cu ensanguentado de um Deus-cadela” por meio do qual o mundo é parido. É uma construção imagética chocante, que reforça a tese do papel singular desempenhado pelo ânus na poesia de Piva dos anos 60: é pelo ‘cu’ de um animal que se concebe o mundo, escatológico por natureza. Nem se quer há menção explícita aos órgãos genitais em nenhuma²⁹ de suas obras do período. A grande tecnologia sexual (re)descoberta é o ânus, e seu poder de sabotagem a uma cadeia (re)produtivista da vida e da sexualidade, poeticamente. E, nesse sentido, Preciado (2004), ao sublinhar o poder subversivo do ânus, potencializa as possibilidades de leitura do poeta:

O ânus constituiu um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero *vai à merda*. A reconquista do ânus como centro contrassexual de prazer tem pontos comuns com a lógica do dildos cada lugar do corpo não é somente um plano potencial no qual o dildo pode se deslocar, mas também um

²⁹ A menos que em tom invectivo, como se mostrará nos comentários contidos no capítulo 3, a respeito da série de manifesto d’*Os que viram a Carcaça* [1962] (2011): “contra a vagina, pelo ânus”.

orifício-entrada, um ponto de fuga, um centro de descarga, um eixo virtual de ação-paixão (PRECIADO, 2004, p.)

O ânus, desse modo, se torna uma via de insurgência contra os vetos à vida e seu perecimento perversamente sistematizado por todas as formas de *biopoder*, termo foucaultiano para a prática dos estados modernos referentes à “explosão de técnicas numerosas e diversas para obter a subjugação dos corpos e o controle de populações” (FOUCAULT, 1999, p. 152), que Peter Pál Pelbart bem elucida:

O poder tomou de assalto a vida. Isto é penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, e as pôs para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes (...) o poder, nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar (PELBART, 2007, p. 57).

E é justamente por meio desse irremediável inconformismo com o poder estabelecido que Piva se mostra, de seus primeiros escritos aos últimos, consciente dos debates que se projetam sobre o futuro do mundo por meio de um projeto poético combativo e antidualista e que pressente o modo do século XXI se indagar a respeito da natureza e da tecnologia, do gênero e do sexo, poeticamente, tal como Willer sublinha: “mais do que anti-cristão e anti-burguês, Piva é anti-dualista” (WILLER, 2011, p. 182).

CAPÍTULO 3 MALDITO, MARGINAL: MENOR

“Agora, você está assustada porque a poesia é uma arte minoritária? Ela sempre vai ser minoritária”³⁰.

“A marginalidade é formada por aqueles que estão *out* – aqueles que não têm acesso ao poder estabelecido involuntariamente por miséria, ou voluntariamente por escolha estético-religiosa” – eis o décimo sexto tópico do *Manifesto da poesia xamânica e bio-alquímica* de Roberto Piva, escrito em 1992 e publicado na revista *Azougue* em 1996, como escreve Sergio Cohn, em *Ciranda da Poesia* (COHN, 2012, p. 52). Apesar da autoria do manifesto ser de Piva, a citação que compõe o décimo sexto tópico de seu manifesto se atribui ao professor da universidade de Harvard, entusiasta da ingestão de alucinógenos como o ácido lisérgico e uma das inspirações contra culturais de Piva, Timothy Leary. Ser marginal, nos termos em que proclama Piva, por meio de sua apropriação do pensamento de Leary, ou se faz por miséria e exclusão involuntária daqueles que, portanto, estariam *in*, inseridos dentro de um padrão dominante, ou pelo desvio, tanto no âmbito estético quanto espiritual em relação a um paradigma estratificante. É nesse sentido que Piva confirma, em uma das entrevistas do documentário *Assombração Urbana* (2004), o entrelaçamento de sua vida e poesia, rebeldes do começo ao crepúsculo de suas trajetórias pulsantes: “Eu fui poeta na impossibilidade absoluta de conformar-me”.

Entretanto, se “é preciso forçar a mão para incluí-lo entre os autores da chamada 'poesia marginal' da década de 70, como inúmeras vezes ocorre até hoje” (COHN, 2012, p. 34-35), para pensá-lo como antecessor paulistano dos métodos de circulação dessa geração de poetas não é requerido esforço algum. Não por acaso, à época do lançamento da antologia de Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje* [1976], o encontro, no Rio de Janeiro, entre Piva e os autores da chamada Nuvem Cigana teria como tônica a simpatia compartilhada entre si por aqueles e aquelas envolvidos nessa célebre reunião: “Piva compartilhava com os poetas cariocas a irreverência, o desejo de união entre poesia e vida e o entusiasmo contracultural” (COHN, 2012, p. 34). Não seria exagero, portanto, pensar que a poesia de Piva e dos demais Novíssimos abriria – ainda que em veredas – algum caminho para a sucedânea geração de poetas marginais cariocas e sua forma de viver a arte.

³⁰ Declaração de Roberto Piva no já citado documentário *Assombração Urbana* (2004).

Não por acaso, a divulgação de *Ode a Fernando Pessoa* (2008) ter se dado nos termos em que descreve Cohn: “o poema foi publicado numa tira cumprida de papel amarelo e era vendido de mão em mão pelo próprio autor nos bares da Avenida São Luiz, ponto de encontro dos artistas e intelectuais de então” (COHN, 2007, p. 18), feita com retalhos de papel da editora de Massao Ohno, e vendida numa espécie de gesto (proto)marginal, nos termos em que se conceberam os meios de divulgação da poesia carioca assim alcunhada na década de setenta.

É de se imaginar como a própria venda do poema mimeografado nos resíduos editoriais de Massao Ohno podia instaurar uma verdadeira performance no centro de São Paulo: com o poeta que se alterna entre a venda e o recital poético do próprio livro que oferece aos transeuntes.

Se não se trata exatamente de classificar Piva como autor maldito, apesar da operacionalidade do conceito, nem o considerar marginal nos termos em que se concebeu o acontecimento da poesia marginal, na década de setenta. É preciso, então, arriscar uma guinada a outra direção epistemológica, outro sentido, sem se esquecer do que assinala Davi Arrigucci Jr., em *O cavaleiro do mundo delirante* (2011), ao abalizar a crítica literária contemporânea, em que o próprio crítico se inclui: “A crítica brasileira (e não me ponho fora dela), já de si vasqueira, fez que não viu e voltou as costas para uma obra poética com quase meio século de produção incessante e grande contundência” (ARRIGUCCI JR., 2008, p. 198).

Desse primeiro surto poético de Piva retumbam com veemência os ecos de uma estética que pode ser chamada *maldita*, como cunhado na obra *Les Poètes Maudits* [1884], de Paul Verlaine, em que Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, e, posteriormente, Marceline Desbordés-Valmore e Villiers de l’Isle-Adam³¹ são compilados ao longo das publicações do livro, como signos poéticos da maldição, tal qual relatado por Claudio Willer (WILLER, 2021, p. 51). As devidas ampliações e os devidos ajustes entre a perspectiva através da qual Verlaine se lança e aquela por meio da qual se

³¹ Curioso objeto de discussão entre Gilles Deleuze e Claire Parnet – essa conversa, advém das vídeo entrevistas que mais tarde integrariam a obra *Diálogos* [1996]. Claire coloca l’Isle-Adam num rol de poetas inferiores. E Deleuze a questiona, como quem diz: oras inferiores para que crítica? O apreço do filósofo francês por um certo “malditismo” se confirma pelo pensamento com Marcel Proust e Franz Kafka, com quem pensou as obras *Proust e os Signos* (2003) [1964] e *Kafka: por uma literatura menor* (2018) [1975] (esta última escrita com Félix Guattari). Esses autores figuram na obra *A literatura e o mal* (2020) [1957], de Georges Bataille, que me parece dar continuidade ao projeto de Verlaine de cartografar uma literatura maldita – e que é continuado pelos esforços da estética de Deleuze e Guattari, como apresentado no capítulo a seguir.

melhor focaliza a poética de Roberto Piva são feitos por Claudio Willer, em seu artigo “Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva” (2013), por meio das ressalvas: “Roberto Piva não foi um satanista; tampouco, um neo-simbolista. Contudo, projetar tais parâmetros em sua poesia – e na sua recepção – enriquecerá a leitura de sua obra. E permitirá atualizar essa categoria, dos “poetas malditos”” (WILLER, 2013, p. 138), forjada por Verlaine.

Da estética dos poetas que antecedem Piva no título do texto de Willer (2013), decorrem em sua poética andanças errantes e as tentativas de reinstituir o Belo por meio da composição com objetos distantes do cânon de possibilidades abertas à poesia, tradicionalmente, como um pintor da vida moderna do centro mofino da cidade de São Paulo em constante transformação autofágica. Da lírica satânica de Baudelaire ainda retiniriam ecos nas obras de Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, referências cabais para a constituição da formação poética e maldita de Piva. São sensibilidades como essa atividade de vida e poesia subversivamente irmanadas que permitem ao poeta audições outras, em que aqueles mais violentamente constrangidos à margem pela vida metropolitana vociferam e ruidosamente permeiam a composição do plano estético da poesia.

E foi por meio desses mesmos caminhos, sombrios e sinuosos, da arte poética, que Gilles Deleuze desenvolveu, com seu pensamento, uma cartografia de escritores de mesma ordem, escritores ditos malditos, marginais, *menores* – como pensado em *Kafka: por uma literatura menor* (2003), escrito com Félix Guattari. Segundo os autores, a criação literária, em sua face mais experimental, está diretamente atrelada a um discurso minoritário, mas que não é medido necessariamente de modo quantitativo, mas de acordo com um princípio de dominância que sobre esse agrupamento menor se exerce, como pontuam os autores a respeito da concepção kafkiana de literatura:

É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade activa apesar do cepticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (...) a literatura é assunto do povo. É exactamente nestes termos que o problema se coloca para Kafka (DELEUZE E GUATTARI, 2003, p. 40).

Trata-se daquilo que se da hegemonia da literatura maior e, dessa forma, propicia, pela sua diferença e resistência à homogeneização estratificante, devires na contrarregra

das programações do poder, devires sempre menores – se todo devir é um devir minoritário, como reiteram os autores, em *Mil Platôs* (1995), o vir a ser da literatura, de certo, também o deverá ser. Esse conceito de menor é explicado por Deleuze e Guattari em três premissas que os sumarizam resumidamente, quais sejam: a “*desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo de enunciação*” (DELEUZE E GUATTARI, 2003, p 41, grifo meu).

Para além das três categorias descritas, o conceito de menor desenvolvido pelos autores parece possuir como princípio a vontade de incluir as coisas no mundo: enquanto o maior exclui, como a hegemonia da língua maior o faz – é pensar no que o advento das gramáticas fez com outros falares menores e quais eram os objetivos dessas codificações no contexto de dominação colonial, por exemplo – o menor é qualidade daquilo sempre propenso a se infiltrar, caber, dividir espaços e fronteiras, como uma carta colocada em um envelope, que só se acomoda em seu invólucro quando compactada pela dobradura que põe frente à frente duas faces do papel, cujo rosto inflexível de outrora tornava a folha de papel incabível: “Ora, trata-se de uma intuição muito simples: por que alguma coisa seria dobrada se não fosse para ser envolvida, ser posta em outra coisa?”, (DELEUZE, 2018, p. 43) questiona Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2018). Ora, então, por que alguma coisa seria minorada, feita menor, senão fosse para fazê-la caber onde ainda não há cabimento, infiltrar-se?

Passemos pelos estudos de Ossip Mandelstam, poeta futurista russo e pensador da literatura cujo faro para a diferença própria aos seus usos menores possuía raio de alcance alargado, até para autores que, via de regra, são lidos de maneira ortodoxa pela crítica: em seu último ensaio, e suspiro derradeiro de sua obra, estrangulada pelo stalinismo, *Conversazione su Dante* (1994), o poeta russo aponta como prática incorporada à vida de Dante Alighieri o convívio com gagos e um olhar atencioso a eles dirigido. O poeta italiano compreendia suas singularidades expressivas como potenciais expedientes de criação, distantes daquilo prescrito à literatura de dicção exemplar; ele não possuía o intuito de perceber supostos defeitos ou imperfeições na gagueira (DELEUZE, 1997, p. 124), mas pretendia, de modo multifocal, apreender como fazer gaguejar sua própria invenção imberbe: a língua italiana. Sob esse prisma, observa Raphael Salomão Khede em seus comentários em uma nota de rodapé em *Sobre o canto XXVI do Inferno* (2015):

Em italiano há uma tríplice aliteração em “m”: “*ma misi me*”: quase um “gaguejar”, cujo efeito fono-simbólico será aproveitado também por Petrarca no ilustre soneto de abertura do *Canzoniere*: *di me medesimo meco mi vergogno* (KHEDE, 2016, p. 640).

Não por acaso, há grande apreço por parte de Piva pela personagem Vanni Fucci, que, da sétima bólgia do inferno no canto XXIV da *Divina Comédia: Inferno* (2010), narra sua queda e começa a série de encontros com todos os ladrões presentes nos cantos XXV e XXVI: “Caí da Toscana,/ há pouco despenhado à cova fera; vida bestial vivi, não vida humana/fui mulo Vanni Fucci bastardo cuja/condigna toca foi Pistoia Insana” (ALIGHIERI, 2010, p. 304). Personagem dos menores da epopeia dantesca, mas cujos detalhes, que assim como para Mandelstam, não passaram despercebidos pela poesia de Roberto Piva:

Dante é pra ser lido em uma sauna rodeada de adolescentes. Não num escritório-abrigo-antiatômico. (...) Veja o episódio de Vanni Fucci, no Inferno de Dante. Gíria da pesada de malandro medieval. Mimetismo. Para uma estética da crueldade (PIVA, 2008, p. 187).

Piva se mostra atento à uma marginalidade que trespassa as periodizações da crítica literária. De Dante, Piva, para constituir sua próprio ideia de marginalidade, absorve detalhes minuciosos da vida gatuna de Fucci e de sua obscenidade blasfematória, assim como da gagueira buscada e apreendida com aqueles que balbuciam às margens das convenções da língua maior e que fazem ressoar os tepes e retroflexões de uma língua menor: “Dante/conhecia gíria/de Malavita³²/senão como poderia escrever sobre Vanni Fucci? Quando nossos poetas vão cair na vida? (PIVA, 2008, p.43). A voz lírica intima a uma queda na vida, questiona sobre uma poesia da sem representação em detrimento da elevação transcendental, recurso de vida e poética. A ambas, é comum uma espécie de movimento luciferiano, de *cair* na vida, como um anjo desterrado do céu que arremete contra a Terra. Fosse à companhia dos amigos de juventude e da vida toda, os poetas da chamada Geração Novíssimos do Massao Ohno, Cláudio Willer, Rodrigo de Haro e Antônio de Franceschi, nas ocasiões em que a ação surrealista se impunha à caretice de São Paulo em seus furtos ou jogos macabros. Ou, ainda, em associação a figuras como Kid Pacau (Figura 10), jovem chefe de gangue conhecido no *bas-fond* ³³ paulistano e reconhecida por Claudio Willer, em seu artigo *Roberto Piva, poeta do corpo* (2015), como um dos garotos dentre os fotografados por Wesley Duke Lee para o livro *Paranoia*

³² Expressão italiana para marginalidade, criminalidade.

³³ Expressão francesa para aquilo visto como de baixo calão, *underground*. Desse dizer, originou-se, inclusive a expressão “bafón”, que foi, e é, amplamente utilizada por participantes das comunidades LGBTQI+, principalmente como forma de anunciar uma surpresa, uma história ou acontecido chocante que se relatará.

(1963), e “Li”, menino identificado por Piva como exímio declamador de Baudelaire (de cor) e dos poetas da turma dos Novíssimos, além de ladrão de motocicletas – acompanhado desses tipos, Piva percebe e vive a língua selvática das ruas de São Paulo, tornando-a atravessamento poético até suas últimas obras, mas desde suas primeiras publicações da década de 60:

Maldoror em taças de maré alta
na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida
a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria feroz
na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas, definitivamente
fantásticas (PIVA, 2000, p. 37).



Figura 10 – Detalhe de fotografia de Wesley Duke Lee, capturada entre os anos de 61 e 62, para o livro *Paranoia* (PIVA, 2000, p. 52). Como descrita por Willer, em seu artigo “Piva poeta do corpo” (2015): “Foi tirada em uma das calçadas que margeiam a Praça da República. Possivelmente, um dos rapazes era aquele apelidado de Kid Pacau (“pacau”, como então se designavam os pacotinhos de maconha), jovem chefe de gangue que despertava simpatia em Piva (...) (WILLER, 2015, p. 2).

Sobre esse interstício marginal de vida e poesia, Cohn é pontual ao relembrar que “Piva era um excelente recitador de poesia e gostava de brincar com sotaques e palavras. Mas tinha horror a tudo que pudesse soar como excessivo ou histriônico. O que está em jogo ali é uma variação de intensidades (COHN, 2012, p. 36).

3.1 DESTERRITORIALIZAR A LÍNGUA, URGIR POLITICAMENTE: OS DOIS PRIMEIROS TRAÇOS DA POESIA MENOR NA POÉTICA DE ROBERTO PIVA

“Certo. A poesia vai ser sempre resistência. Por que há uma... Como disse o Octavio Paz, [a poesia] é uma linguagem, uma arte que não tem correspondência no real. Então, ela foi sempre posta de lado, coisa de alucinado...”³⁴

É dessa ordem multilíngue de recursos estéticos apontada por Cohn (2012) o barbarismo do título *Piazzas* – um aportuguesamento da gramática italiana, em que o plural de substantivos terminados na vogal “a”, é, regularmente, realizados pela utilização da vogal “e”: ao invés de *piazzes*, como prescreveria a ortografia italiana, são doze *piazzas* esculpidas pela linguagem engendrada por *Piazzas* (2008) [1964], em que o *significant* modificado do título anuncia como serão as praças virulentas da cidade São Paulo, de onde o poeta se nutriu de inspiração e que avançarão sobre os olhos leitores.

A sutileza desses expedientes poéticos multilíngues, como alertado por Cohn (2012), era um princípio de sua poética: seu multilinguismo afluía em abundantes epígrafes cuidadosamente escolhidas de poetas de variadas origens, além operar certas palavras estrangeiras em seus poemas com a perícia necessária para manipular sensações singulares. As *banderillas*, de o “Volume do Grito” (2000), compõem as visões do tabu da voz lírica sendo espetado por um estaleiro, local em que se guardam ou reparam navios. A visão desencadeada desse estranho esgrimir sexual, disparada pelas *banderillas*, evocam as visões de um acontecimento específico, a terça parte de uma tourada em que o toureiro atravessa bandeiras no touro com que ele se digladiava, e que no poema se transfigura morbidamente:

encontro com Lorca num hospital da Lapa
a Virgem assassinada num bordel
estaleiros com coqueluche espetando banderillas em meu Tabu
eu bebia chá com pervitin para que todos apertassem minha mão elétrica
as nuvens coçavam os bigodes enquanto masturbavas colérico sobre o cadáver ainda quente de tua filha menor (PIVA, 2000, p. 81).

A composição que se vale de Garcia Lorca como figura estética, signos sacros de castidade, referências a touradas e à necrofilia parece sintetizar leituras de obras do poeta andaluz e de Georges Bataille, para quem a literatura se radicaliza na forma d’ “O Mal –

³⁴ Resposta dada por Piva em 2008, em entrevista à revista Interzona, ao responder à pergunta “Poderíamos dizer então que a arte necessariamente vai ser resistência por ser minoritária?”

uma forma aguda do Mal – de que ela é a expressão (que) tem pra nós, acredito, o valor soberano (BATAILLE, 2020 [1957], p. 9)”. Tanto Lorca quanto Bataille são escritores que possuem textos sobre touradas (Figura 11) em sua bibliografia. No romance *História do Olho*³⁵ (2003) [1929], de Bataille, a personagem Simone possui forte fixação sexual com touradas e seus ritos, práticas que levam sua excitação ao delírio extático: um dos episódios sensíveis da realização sexual de Simone se dá com a cena em que ela se senta sobre os testículos extirpados de um touro recém abatido. Essa mesma personagem mostra excitação anormal diante do cadáver de sua amiga Marcela, como conta o sombrio narrador do romance:

Cortei a corda, ela estava bem morta. Nós a colocamos em cima do tapete. Simone me viu de pau duro e me bateu uma punheta; deitamos no chão e eu a fodi ao lado do cadáver. Simone era virgem e aquilo nos machucou, mas estávamos contentes justamente por nos machucar. Quando Simone se levantou e olhou para o corpo, Marcela já era uma estranha e até Simone o era para mim. Não amava Simone nem Marcela, e se me tivessem dito que eu mesmo acabara de morrer, não teria ficado surpreso. Aqueles acontecimentos me eram vedados. Olhei para Simone, e o que me agradou, lembro-me claramente, foi que ela começou a se comportar mal. O cadáver excitou-a. Não podia suportar que aquele ser, com forma igual à sua, já não a sentisse mais. (BATAILLE, 2003, p. 59).



Figura 7 – Página de jornal que noticia e veicula a imagem da morte de Manuel Graneio durante uma tourada, segunda, 8 de março de 1922, Madrid.

³⁵ Peça produzida pelo grupo de estudo e pesquisas cênicas “Grupo do Olho”, foi apresentada no TUSP ao longo do segundo semestre de 2022, a que devo créditos pela experiência imersiva no romance de Bataille. A montagem performática contava, na cena da tourada, com uma das atrizes suspensa por ganchos perfurados em sua pele. Depois de alçada, ela era toureada por outra atriz, conforme pendulava no ar. Nesse momento, distribuíram-se cópias de um jornal de 1922 que noticiava a morte brutal do toureiro Manuel Granero – evento em que Bataille esteve presente.

Essa mesma personagem mostra excitação anormal diante do cadáver de sua amiga Marcela, como conta o sombrio narrador do romance:

Cortei a corda, ela estava bem morta. Nós a colocamos em cima do tapete. Simone me viu de pau duro e me bateu uma punheta; deitamos no chão e eu a fodi ao lado do cadáver. Simone era virgem e aquilo nos machucou, mas estávamos contentes justamente por nos machucar. Quando Simone se levantou e olhou para o corpo, Marcela já era uma estranha e até Simone o era para mim. Não amava Simone nem Marcela, e se me tivessem dito que eu mesmo acabara de morrer, não teria ficado surpreso. Aqueles acontecimentos me eram vedados. Olhei para Simone, e o que me agradou, lembro-me claramente, foi que ela começou a se comportar mal. O cadáver excitou-a. Não podia suportar que aquele ser, com forma igual à sua, já não a sentisse mais. (BATAILLE, 2003, p. 59).

Essa atmosfera tensionada pelo perversamente sexual e pelo agressivamente lúgubre foi instaurada pelo condão da palavra espanhola operada por Piva, *banderillas*, capaz de acionar um caractere violento próprio às tauromaquias e à arte espanhola, comentada por Garcia Lorca: “Espanha é o país onde a morte é o espetáculo nacional, onde a morte toca grandes clarins à chegada da primavera, e sua arte está sempre regida por um duende agudo que lhe deu sua diferença e sua qualidade de invenção”³⁶ (LORCA, 2014, p. 43 (tradução nossa)).

Há, pois, maneiras encontradas pelos escritores para forjar uma literatura menor: como um Kafka, desestabilizador da língua alemã manejada de modo canônico e criador de um alemão ídiche-tcheco-judeu atemorizante (DELEUZE E GUATTARI, 2018), ou como um Alighieri, gago e sensível aos usos menores da língua, como se abalassem a dureza de suas estruturas de dentro para fora. Inclusive o referido Maldoror, personagem-persona de Isidore Lucien Ducasse, o Conde de Lautréamont, posto ao lado dos anjos de expressão feérica no excerto trazido de “Visão de São Paulo à noite Poema Antropófago sob Narcótico”, a eles relaciona-se intimamente: na ferocidade imprecatória e na contaminação da língua francesa acometida pelo castelhano na prosa poética do autor franco-uruguaio, que lhe conferia efeito assombroso análogo àquele kafkiano, propositalmente, como exposto por Leyla Perrone Moisés em *Lautréamont Austral: Percalços de um livro* (2019), ao se referir ao trabalho realizado conjuntamente a Emir Rodríguez Monegal:

³⁶ Trecho traduzido do livro *Medio pan y um libro/Teoria y juego del duende* (2014), extraído da conferência de Lorca que enseja a segunda parte do título - “España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su calidad de invención” (LORCA, 2014, p. 43).

Juntando meu conhecimento do texto e da fortuna crítica de Lautréamont com a erudição de Monegal, pudemos destrinchar vários enigmas relativos ao poeta: seus erros de francês que nada mais eram do que hispanismos de um bilíngue; seu conhecimento do barroco espanhol pelos numerosos exemplos fornecidos (e condenados) pelo retórico Hermosilla; a influência de Homero oriunda de uma tradução espanhola, mais crua e violenta do que as traduções francesas da época (PERRONE-MOISÉS, 2019, p. 176).

Esses artífices multilíngues agem na rigidez da língua com força tamanha que a fazem vibrar em intensidades outras e inventam novas audições. Distantes de usos paradigmáticos, homogeneizantes e apagadores da diferença, esses poetas fazem a língua, e, conseqüentemente, a literatura, estremecerem. É desse calafrio na linguagem que se propaga o inaudível e o impossível: por meio da articulação dos rejeitos da língua padronizada, valorados como impotentes ruídos e por isso descartados sumariamente, mas apropriados como matéria-prima viva da arte por certos autores.

É vária a gama de escritores artificies apresentados por Deleuze em seu texto “Gaguejou”, do livro *Crítica e Clínica* (DELEUZE, 1997, p. 124), como capazes de produzir frissons na língua e que se somam aos já referidos: o próprio Kafka é retomado por meio do pio provocado por Gregor Samsa, que, com o tamborilar de suas patinhas de inseto e as oscilações de seu corpo, cria músicas; Ghérasin Luca, “que faz da gagueira um afeto da língua e não da fala” (DELEUZE, 1997, p. 125), mobiliza a língua inteira a deslizar e variar e assim faz “desprender um bloco sonoro último um único sopro no limite do grito *JE T'AIME PASSIONEMENT* [Eu te amo apaixonadamente” (DELEUZE, 1997, p. 125); as duplicações dos balbucios das personagens de Sacher Masoch, cujas vozes se misturam aos rumores de cidades e florestas

Igualmente notáveis, são as poéticas que despontam hoje em uma cena *underground* de poesia brasileira, em que há uma pluralidade de seres e diferenças que se traduz em variedade de linguagens e poéticas, capazes de fazer a língua portuguesa ainda hoje gaguejar – destaca-se, nesse aspecto, a poeta Amara Moira, com textos reunidos na compilação *Neca + 20 poemets travessos* (2021): “Passada! O ocó, cê acredita que ele pediu para eu nenar na neca dela? Ainda bem que na neca e não na boca, porque você sabe que tem. Três horas fazendo a chuca e me aparece o lixo...” (MOIRA, 2021, p. 11). O trecho encriptado em pajubá, dialeto das transexuais e travestis brasileiras, descreve uma cena da vida de uma profissional do sexo, em que seu cliente homem, o “ocó”, pede para ela “nenar”, defecar em sua “neca”, seu pênis.

Então, a voz do relato transparece alívio pela manobra sexual requisitada se endereçar ao sexo e não à boca, pois, segundo ela, não seria uma surpresa em seu cotidiano. Abruptamente, longe do cliente cropofílico, a cena é cortada por uma reflexão: depois de três horas “fazendo a chuca”, isto é, realizando uma espécie de procedimento profilático do reto realizado com duchas, sondas ou bombas de água manuais, no intuito de prepará-lo para o coito anal sem que haja contato com excrementos residuais, o “lixo” surge – as fezes que se pretendiam evitadas? Não: “lixo” é o termo usado para clientes deploráveis, homens casados que oferecem quantias miseráveis por sexo desprotegido, por exemplo. Esse trecho inicial de “Neca” inclui seu interlocutor em um aparente diálogo entre duas mulheres transexuais, trabalhadoras do sexo, reconhecidas pela familiaridade com as expressões utilizadas. Revela-se, depois, como fala dirigida à própria narradora que emite o relato, em um processo dialógico interior típico ao fluxo de pensamento em que somos nossos próprios interlocutores. Prosa poética contemporânea que só se abre àqueles atentos às multiplicidades de variações daquilo às margens da hegemonia da língua maior.

Apesar de comporem parcelas das diversidades sexuais e de gênero – contudo, absolutamente distantes da heteronormatividade e seus códigos de conduta – Piva e Moira compartilham procedimentos semelhantes para incutir seus abalos na norma linguística: valem-se de instrumentos performáticos da própria estetização da vida desses poetas cujas poéticas nos enlaçam com vívidas línguas com as quais se compõem suas linguagens.

Em entrevistas e poemas de Piva, expressões como “bofes³⁷”, “boys” e “garotos” podem pertencer a um universo de relações em que eles se tornam seres sensualmente angelicais, onde “há anjos de Rilke dando o cu em mictórios” (PIVA, 2000, p. 38), como em “Visão de São Paulo à noite sob Narcótico”. Esse cenário se refaz em “Stenamina boat”, cuja epígrafe de Lorca dá lugar, ao longo do texto, aos “meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtases alfinetados/ nos mictórios atômicos” (PIVA, 2000, p. 88). O mictório torna-se um signo poético do sexo: a voz no texto remete aos encontros nos *mictórios* dos banheiros de parques³⁸ e praças – hoje também chamados

³⁷ Incluo nessa nota a entrevista a que me refiro, encontrada no livro *os Dentes da Memória* (2011): “Acho que foi só por uns dois anos que eu fiz isso. Fazia pra ganhar dinheiro, pra sobreviver e porque gostava. Foi um período muito criativo, conheci muitas pessoas interessantes, mas cabeça de roqueiro, como de *bofe*, é cabeça de Congo Belga, muito limitada” (D’ELIA e HUNGRIA, 2011, p. 105, grifo meu).

³⁸ Vale lembrar: em “Poema da Eternidade sem Vísceras”, o Parque do Ibirapuera é um *locus* libidinal: “No Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão”, anuncia o eu lírico dilacerado. Igualmente, no poema tributário a Mário de Andrade, *michês* angelicais povoam esse território: “Nos gramados regulares do Parque do Ibirapuera/ Um Anjo da Solidão pousa indeciso sobre os meus ombros”.

popularmente de “banheirões” – em que o sexo praticado sigilosa e casualmente em banheiros públicos possui seu próprio dialeto.

Lorca reaparece em “Praça da República dos meus Sonhos”, à espera de seu dentista, em uma *piazza* do centro paulistano, em que, nos devaneios líricos de Piva a prática do sexo em locais secretos de confinamento, toma, assalta, um lugar na luz – torna-se possível, à luz do dia, na liberdade de uma praça, sem que haja qualquer tipo de restrição ou represália, ainda que subversivamente:

Praça da República dos Meus Sonhos

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

A esse respeito, Piva já comentara, de modo a retificar, ao menos, uma das conjecturas postuladas – “Fiz o seguinte: tirei os anjos de Rilke daquele pedestal metafísico e os coloquei no mictório, quase numa interpretação shivaísta do anjo do Rilke. O anjo como uma categoria de orgia, de transtrismo” (PIVA, 2000, p. 8).

A língua se transforma, portanto, tanto para a constituição de uma identidade e desenvolvimento do pertencimento a uma comunidade, quanto para burlar repressões à sexualidade e validar esses grupos, lexicalmente: inscrevê-los na língua e os fazerem visíveis, existentes perante o código. São ações políticas que sabotam a hegemonia da língua maior: acossada pela diferença própria à imanência, impassível de contenção, ela

se desterritorializa, reterritorializando-se com novas vozes. Trata-se de importantes linhas de força poéticas que possibilitam uma nova língua, minúcias da língua que corroboram novas poéticas.

Essa linguagem, estetizada por meio dos poemas de Piva, desde a década de 60, compõe a riqueza da diversidade da língua portuguesa, patrimônio cultural fomentado por grupos não normativos ao longo de suas histórias, frequentes alvos de apagamento. A todo instante, populações oprimidas codificam sua comunicação, como é necessário (des)fazer para sobreviver e para experimentar esses acontecimentos furtivos – bem como a própria poesia de Roberto Piva.

3.2 AGENCIAMENTO COLETIVO DE ENUNCIÇÃO: O TERCEIRO E ÚLTIMO TRAÇO DA LITERATURA MENOR NA POÉTICA DE ROBERTO PIVA

“A poesia deve ser feita por todos, e não por um.”³⁹

Como analisado por Pécora, o verso estirado, típico a sua produção da década de sessenta, que esfumaça o sentido e se oferece ritmicamente como diversidade anamórfica, é um dos meios para a poesia piviana desde o princípio, em *Ode a Fernando Pessoa* (1961), sua obra inaugural:

Considere-se, por exemplo, o primeiro verso, longuíssimo: “O rádio toca Stravinsky para homens surdos e eu recomponho na minha imaginação tua vida triste passada em Lisboa”. Bem considerado, pode-se destacar nele uma divisão de seis membros, a saber: O rádio toca Stravinsky/ para homens surdos/ e eu recomponho/ na minha imaginação/ tua vida triste/ passada em Lisboa”. Ou seja, o verso longo se recompõe facilmente como seis redondilhos, alternados entre maiores e menores.

Mas não é só: se se reunir os membros dois a dois, reconheceremos que o conjunto do verso se compõe de três versos de doze sílabas, alexandrino, pois, em sentido lato, sendo que o último deles arredonda-se num alexandrino perfeitamente equilibrado, com o acento principal na sexta sílaba! (PÉCORA, 2011, p. 13-14).

Esse verso exordial da ode é um arranjo composicional que privilegia a variedade de possibilidades de recepção dos ritmos do texto em detrimento da sua significação, fragilizada desde o início pela tensão imposta pelas figuras paradoxais do rádio que toca Stravinsky e dos homens surdos que o escutam. A construção do lirismo nesse poema se dá de modo que a sua metrificação possa performar efeitos anamórficos, como se a sua

³⁹ De *Poesias* (2018), do Conde de Lautréamont.

metrificação estivesse potencializada por outras metrificações reconhecidas conforme o contato com a dimensão sonora do poema, que interna e ocultamente já contém a potência de diversificar a oralização por meio de possibilidades sonoras que se bifurcam em versos retráteis.

Não é o ponto de vista que varia com o sujeito, pelo menos em primeiro lugar; ao contrário, o ponto de vista é a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação (metamorfose) ou algo = x (anamorfose). Em Leibniz, como também em Nietzsche, em William e Henry James e em Whitehead, o perspectivismo é certamente um relativismo, mas não é o relativismo em que costumeiramente se pensa. Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com o sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito: o “perspectivismo certamente é um pluralismo, mas como tal, implica a distância e não a descontinuidade” (DELEUZE, 2018, p. 41).

Os versos de abertura do hino pessoano, inicialmente proferido por um único e exclusivo eu, logo se coletiviza e se constitui por meio de um lirismo que se identifica, alternadamente, com os pronomes relativos a uma primeira pessoa, tanto no singular quanto no plural, como se sua enunciação estivesse carregada de potências além de uma subjetividade cerrada em si. Há um “eu”, por vezes elíptico, acompanhado de seus páreas – “sempre *levo* teus poemas na alma *e todos os meus amigos* fazem o mesmo” (PIVA, 2011, p. 20, grifos meus), e um “nós”, respectivamente – “Nós, tenebrosos vagabundos de São Paulo, te ofertamos em turíbulo, para uma bacanal em espuma e fúria” (PIVA, 2011, p 21).

Nota-se como, para o poeta, importa a performance vocálica sobre uma lógica rígida que entrincheira o sentido em uma via única de realização, um dos procedimentos utilizados para encontrar a linguagem justa àquele homenageado pela ode: o poeta múltiplo, Fernando Pessoa.

Um hino a Pessoa poderia ser diferente, senão cantado com vozes alhures àquela da subjetividade oclusivamente identitária e fixa, que constrange o processo de criação do poema em uma única persona? Como louvar aquele que é Caieiro, Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Vicente Guedes e Fernando Pessoa – “Tu, o Ampliado, latitude-longitude, Portugal África Brasil Angola Lisboa São Paulo e o resto do mundo” (PIVA, 2011, p. 22) – sem se multiplicar, perspectivamente? Como homenageá-lo sem um texto plural, cuja linguagem engendra sua dicção (des)montável sob diferentes perspectivas e que sugere sempre um “outrar-se”, ao somar-se a um coro de vozes outras? Como seria possível reverenciá-lo sem que o lirismo de seu hino não fosse fruto de uma

profusão múltipla de vozes em uníssono? Deleuze e Guattari (1995) analisam *Les Portes du Paradis*, de Jerzy Andrzejewski, e, assim, propiciam uma analogia que bem opera nos textos de Piva:

O livro de Andrzejewski, *Les Portes du Paradis*, feito de uma única frase ininterrupta, fluxo de crianças, fluxo de caminhada com pisoteamento, estiramento, precipitação, fluxo semiótico de todas as confissões de crianças que vêm declarar-se ao velho monge no início do cortejo, fluxo de desejo e de sexualidade, cada um tendo partido por amor, e mais ou menos diretamente conduzido pelo negro desejo póstumo e pederástico do conde de Vendôme, com círculos de convergência — o importante não é que os fluxos produzam "Uno ou múltiplo", não estamos mais nessa: *há um agenciamento coletivo de enunciação*, um agenciamento maquínico de desejo, um no outro, e ligados num prodigioso fora que faz multiplicidade de toda maneira (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 25, grifo meu).

Piva, em suas primeiras publicações, dos anos de 61 e 62, parece se valer de recurso familiar a esse descrito pelos filósofos: o fluxo dos versos/períodos alongados reparte voz líricas em vozes, explícita e implicitamente. Em seus manifestos reunidos sob o título *Os que viram a carcaça* (1962), posteriores à ode, o teor invectivo dirigido, especificamente, a um vós, àqueles com que se pretender pelejar, encerra textos em curtas prosas proclamatórias. O discurso direto por meio do pronome vós, além de acrescer à ambiência da enunciação uma atmosfera de arena de combate, ressalta a quem esses textos se dirigem, pois esses gritos rebeldes querem escarnecer e desestabilizar lugares majestáticos do *status quo*, apontando-os com virulência.

Até porque, como Ricardo Mendes Mattos aponta em seu artigo “A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962” (2015), não eram raras as ocasiões na década de sessenta em que a poesia e os manifestos de Piva, via de regra, mordazes, escapavam da clausura da intimidade individualizada e tomavam o Teatro de Arena para se deflagrarem em eventos públicos e atravessarem aqueles que se punham a ouvi-los e entoá-los ou ovacioná-los. O manifesto “Bílis, bules & bolas” (PIVA, 2011, p. 137) é um desses textos em que a enunciação que difunde o texto convoca outras vozes:

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A Vida explode sempre no mais além. Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros. É preciso não ter medo de deixar irromper a nossa Alma Fecal. Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude. Abaixo a Segurança Pública, quem precisa disso? Somos deliciosamente

desorganizados e usualmente nos associamos com a Liberdade (Piva: 2011, p. 137).

Como também assinalado por Mattos, “o manifesto traz a visão do mundo de um grupo. Não trata apenas de questões artísticas, mas iminentemente políticas” (MATTOS, 2015, p. 141) – menores, como pensado por Deleuze e Guattari (2003). Menores ainda pois a questão estética e política não se apartam na obra de Piva, seja nas reivindicações anárquicas pelo mote “abaixo a Segurança Pública”, seja no repúdio à mensagem lírica do Mimo e suas lantejoulas poéticas ornamentais, tal como se percebe também em outro manifesto, “Minotauro dos minutos”, em que as testemunhas da carcaça, aqueles por suas palavras inflamados estão “perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listras cujos representantes são bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda cidade” (PIVA, 2011, p. 135).

Reafirma-se, por meio da coletivização do enunciado a relação inseparável entre um contingente histórico-político e a literatura, contudo, dessa vez, negativamente. Nesse caso, entre uma ideologia nacionalista salpicada de ufanismos eufemizados e subserviência artística, motivadas por desejos narcísicos de reconhecimento poético e de inscrição nos anais da literatura.

No último manifesto da série d’*Os que viram carcaça*, “Catedral da Desordem”, reúnem-se essas duas propriedades: a voz pluralizada, coletivamente emitida, e a criação de um fluxo vocálico capaz de construir dutos, vias de sentido para uma experiência com o texto que alargue as raias estreitas e lineares dos entendimentos lógicos da poesia – em troca, o caminho oferecido é o dos enfrentamentos, norteados por oposições arbitrárias:

A nossa batalha foi iniciada por Nero e se inspira nas palavras moribundas: “Como são lindos os olhos deste idiota”. Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre. Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra a lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo box, contra a rádio-patrolha pela Dama das Camélias, contra Valéry por D. H. Lawrence, contra as cegonhas pelos gambás, contra o futuro pelo presente, contra o poço pela fossa, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a bomba de gás dos funcionários públicos pelos chicletes dos eunucos e suas concubinas, contra Hegel por Antonin Artaud, contra o violão pela bateria, *contra as responsabilidades pelas sensações*, contra as trajetórias nos negócios pelas faces pálidas e visões noturnas, contra *Mondrian por De Chirico* (figuras 10 e 11, respectivamente), contra a mecânica pelo Sonho, contra as libélulas pelos caranguejos, contra os ovos cartesianos pelo óleo de Rícino, contra o filho natural pelo bastardo, contra o governo por uma convenção de cozinheiros, contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra a invasão de

borboletas pela invasão de gafanhotos, contra a mente pelo corpo, contra o Jardim Europa pela Praça da República, contra o céu pela terra, contra Virgílio por Catulo, contra a lógica pela Magia, contra as magnólias pelos girassóis, contra o cordeiro pelo lobo, contra o regulamento pela Compulsão, contra os postes pelos luminosos, contra Cristo por Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikowsky por Carl Orff, contra tudo por Lautrémont (PIVA, 2011, p. 141, grifos meus, figuras incluídas por mim).

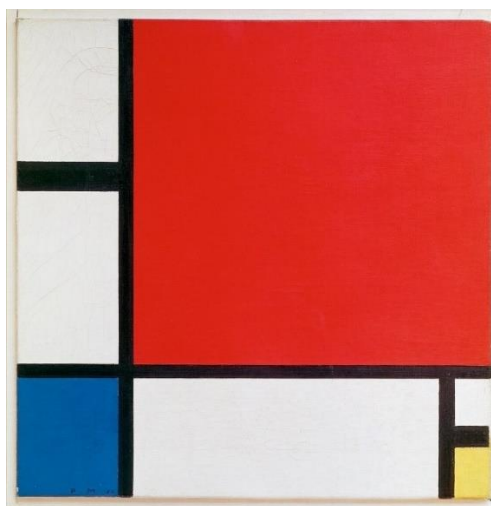


Figura 12 – Pintura, 45 x 45 cm, óleo sobre tela “Composition with Red, Blu and Yellow”, 1930, Piet Mondrian, Kunsthau Zurich.



Figura 13 – Pintura, 160 x 240cm, óleo sobre tela “The Gladiators’ School: the Combat”, 1928, Giorgio de Chirico, Boschi di Stefano House Museum.

A batalha dos que viram a carcaça foi deflagrada, portanto, por Nero, com o fogo ateadado sobre Roma. E a Nero, de certa forma, relaciona-se também um dos episódios derradeiros da vida de uma dessas testemunhas da carcaça: a de Roberto Piva, seu escriba.

Em seu documentário biográfico *Assombração Urbana* (2004), divulgado seis anos antes de seu falecimento, em cena próxima ao fim do vídeo, Piva é capturado por meio de um plano em que sua silhueta obsta os fotogramas de um filme e projeta sua sombra sobre uma tela que reproduz *Satyricon* [1969], de Federico Fellini.

O cineasta italiano, na sua produção mais surrealista, elege a obra homônima do poeta latino Petrônio, baseada nas crônicas do tempo de Nero, para sua adaptação cinematográfica, repleta de homoerotismo, androgenia e um caos absoluto do qual saltam os acontecimentos vibrantes do enredo, suas personagens desconcertantes, a sombria fotografia do filme entre ruínas e uma *mise-en-scène* repleta de elementos oníricos. Para Heráclito, o fogo é o elemento da natureza próprio a transformação, à mudança, que inclusive será apropriado por Deleuze (solo e em composição com Félix Guattari) para a fabulação a respeito da criação de um corpo sem órgãos, presente nas obras *Lógica do sentido* (1969), *Mil Platôs* (1995) [1980] *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981), dando desenvolvimento à ideia de Antonin Artaud, outro dos preteridos no manifesto, no seu caso, à Hegel.

A rocha sedimentária está para a geologia como o organismo está para o corpo cujos órgãos se estratificaram num organismo mecânico altamente rígido, tal qual a formação rochosa das quais os sedimentos tornaram-se indiferenciados, homogeneamente pasteurizados. Na cena do filme Fellini, encena-se o decepamento do braço de uma personagem do teatro de Vernacchio, evento antecedido por peidos e grunhidos que restam elípticos no documentário, mas que arrancam comentários entusiásticos de Piva ao se encadearem à amputação – “Teatro da crueldade é isso, oh! Teatro da crueldade é isso aí!” – pois naqueles que viram a carcaça, precipita-se a vontade incendiária de transformar anarquicamente, “Barbaramente”, tanto vida quanto poesia, embebidas em uma aura que refaz os limites do corpo.

As oposições criadas no manifesto de Piva não trabalham para a lógica, mas a rechaçam: na verdade, além de definir uma linha de fuga para um paradigma poético estanque, cujas pompas já foram denunciadas em textos preteritamente comentados, travam também uma batalha contra a razão nuclearizada pela significação – explicitamente, “contra a mente” e “em favor da magia”, mas também pela sucessão de dicotomias operadas, constituintes do sentido do texto.

O projeto poético de Piva, pretende-se, desde a confecção desses seus manifestos de 62, a favor das sensações. Eis um dos recursos herdados da estética não-aristotélica de Fernando Pessoa: a poesia sensacionista, imanente. Nesse manifesto, Piva e seus

partidários estão pelas “sensações”, como forma de potencializar a vida, como propõem Deleuze e Guattari, em *O que é Filosofia?* (2010). Mesclam-se os sentidos para se atingir, esteticamente, o corpo todo e produzir múltiplos atravessamentos simultâneos, tal como explicado em escritos críticos de Fernando Pessoa:

E, como é nas nossas sensações, e sobretudo em nossos sonhos, sensações inúteis apenas, que encontramos um presente, que não lembra nem o passado nem o futuro, sorrimos à nossa vida interior e desinteressamo-nos com uma sonolência ativa da realidade quantitativa (PESSOA, 1982, p. 329).

Piva nos põe diante de polarizações autocraticamente estabelecidas para apresentar um caminho alternativo àquele oferecido paradigmaticamente⁴⁰ em termos de poesia, mas, sobretudo, para mostrar como o *logos* se produz a partir desse tipo de mecanismo, que é reiteradamente fragilizado pela arbitrariedade das escolhas ao longo do texto e vem abaixo em sua última sentença, em que tudo se trai por Lautréamont. E nesse ponto sustento algumas discordâncias a respeito daquilo trazido na dissertação de Fabrício Carlos Clemente, *Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer* (2012).

Para o autor, repousa sobre a forma de construção do texto o perigo do binarismo, que “pode incorrer em fraqueza: o poeta e seus amigos correm o risco de fincar raízes ao firmarem os pés em território específico. Assim, uma vez localizados, podem ter suas estratégias cerceadas” (CLEMENTE, 2012, p. 42), sob pena de, por essa conduta, serem capturados e servirem “muito bem aos propósitos do capitalismo e da sociedade técnico-industrial que sabe utilizar largamente desses elementos” (CLEMENTE, 2012, p. 42) e contra a qual se dirigem as vozes nos manifestos muitas vezes. Retomo a constatação de Willer: “mais do que anti-cristão e anti-burguês, Piva é anti-dualista” (WILLER, 2011, p. 182) – não percamos isso de vista.

É bem verdade, como cita Clemente (2012), que Alcir Pécora (2011) ressalta a forma dos manifestos em que prevalecem sistemas de oposições esquemáticas, mas esses dispositivos não estão ali para cravar territorialmente essa ou aquela bandeira, mesmo porque, como constatado, no fim do manifesto, ocorre a deserção daquilo outrora defendido. Os pares opostos no texto, mais do que mostrar adversários ou confrades, entregam *nonsense* ao gosto da própria lógica, que se sustenta por meio desse tipo de

⁴⁰ As referências a Hegel e Valéry confrontam a compreensão progressiva e evolucionista da literatura concreta e uma das grandes referências da poesia cabralina, respectivamente.

estratagema dicotômico e geralmente nele se fecha. Piva reúne filiações e adversários dentro da arena de combate construída pelo manifesto e, por fim, os trai, por Lautréamont.

A aparente binaridade pueril do texto é, na verdade, ardilosa: esvazia a precisão da significação, do que exatamente o texto “quer dizer”, opondo até mesmo ideias aparentemente desprezíveis e tradicionalmente concebidas em conjunto – “polenta” e ragu”, por exemplo, costumeiramente servidos juntos – e desse modo, ao colocar as palavras em combate, constrói uma estranha via transformadora do seu próprio curso, ritmada pelo choque de conceitos do qual range um sentido sinuoso em detrimento do significado melífluo; entoa-se uma voz marcada justamente pela repetição do advérbio “contra”, anáfora que conduz à deformação e que assevera sua urgência e sua necessidade destrutiva, uma certa “lógica da metamorfose”, tal qual a de Dazet e de outras personagens de *Os Cantos de Maldoror* (2018), de Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, comentada por Claudio Willer em robusto prefácio a sua própria tradução dos cantos:

Assim, a matéria do texto, - vocabulário, fórmulas, e figuras de retórica, demais recursos de estilo, é coerente com as histórias e reflexões nele contidas. São um correlato do conteúdo explícito as invenções, os símiles paradoxais, contrastantes, como estes, semelhantes a oxímoros, locuções internamente contraditórias, já no primeiro canto (...) até sua imagem mais famosa, o belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação. Esse pseudossímile, logo utilizado por Jarry, precedeu a noção de imagem poética de Pierre de Reverdy (*aproximação de realidades diferentes*, sendo *um tanto mais forte quanto mais distantes forem essas realidades*), em seguida adotada pelo surrealismo (WILLER, 2018, p. 30-31).

Por isso não surpreendem as lembranças de Cohn (2012) a respeito de afirmações de Piva, supostamente lastreadas pela premissa de Allen Ginsberg, sobre como “poesia é eloquência”, ainda que insolentemente: “Piva utilizava a erudição para chegar ao delírio (COHN, 2012, p. 30);

Como também trazido por Mattos (2015), Claudio Willer, em seu manifesto “As fronteiras e dimensões do grito” (1976) [1964], presente na obra *Anotações para um apocalipse* (1964), complementarmente, oferece subsídios para a identificação daqueles aos quais Piva assalta:

Esta fauna de “poetas jovens”, de “Neo-Rilkeanos”, de frequentadores de salões e participantes de recitais em night-clubs, de autênticas bordadeiras de poesia, de travestidos de “angústia” e “rebeldia”, de bajuladores de cronistas sociais, representantes da imprensa mundana e todos aqueles que lhes possam oferecer possibilidades de promoção,

de sucesso, de satisfação de um narcisismo menor, deste mesmo tipo de promoção e popularidade que constitui a aspiração máxima e a base de toda a atividade dos poetas cívicos e patrióticos à la [Paulo] Bomfim & [Guilherme de] Almeida e, disfarçada por um verbalismo teórico inconsequente, de grupos como o Praxismo e o Concretismo (WLLER, 1976, p. 104).

E é notável como essa mesma abjeção às causas do nacionalismo e do progresso já é tópica desde a ode pessoana: “Ó maior parque industrial do Brasil, quando limparei minha bunda em ti?” (PIVA, 2011, p. 25). Apesar de Piva diferir seus manifestos e seus poemas, como elucida Mattos (2015), tanto os temas quanto os dispositivos de linguagem neles empregados concorrem. As enunciações coletivizadas e o trabalho com a voz como matéria prima textual se destacam, especialmente, em “A catedral da desordem” e na *Ode a Fernando Pessoa* de modo que o poema propicie ao longo de sua extensão possibilidades abertas de navegação pelos seus sentidos, como se por eles a(s) voz(es) lírica(s) conduzisse(m) o poeta lusitano por uma flana oblíqua, à própria maneira das odes de Álvaro de Campos, correspondência predileta⁴¹ do hino contra representativo de Piva, como posto em *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* [1924]:

Mas, assim como para os « clássicos», ou pseudoclássicos — os «aristotélicos» propriamente ditos — a beleza pode estar, não nas disposições da sua sensibilidade, mas só nas preocupações da sua razão, assim, para os não-aristotélicos postigos, pode a força ser uma ideia da inteligência e não uma disposição da sensibilidade. (...) De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes — a Ode Triunfal e a Ode Marítima — que publiquei no «Orpheu». Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade (PESSOA, 1980, p. 251)}.

Não seriam apenas episódicas as ocasiões em que Piva, inspirado por Pessoa, investiria contra os aristotelismos, com os versos estirados de sua poesia, ao longo da década de 60. Orientado pela lógica cartesiana, “O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho”. (PIVA, 2000, p. 81), em “O Volume do Grito”. A deserção à bomba acompanha o abandono da lógica aritmética, ponto de vista racionalista sob a qual a operação 2+2 terá como resultado 4, sempre. Novamente, a razão lógica cartesiana colabora como elemento

⁴¹ “A ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso” (PIVA, 2008, p. 20).

fulcral para a figuração da arma por meio do homem aritmético que vocifera a urgência do tempo e contempla a bomba como quem nela admira o próprio reflexo de seu raciocínio auto exterminante.

Ao invés disso, a poesia de Piva se constitui de agenciamentos de vozes propagadora dos poemas, cujas tonalidades os oferecem por diferentes trajetos de leitura, rítmicos e, especificamente, vocálicos. Vozes pessoanas, na ode ao poeta lusitano e em obras posteriores, mas também de poetas como Walt Whitman e, novamente, Allen Ginsberg, como mostrou Mattos (2015), por meio da aproximação entre a ode de Piva dedicada a Pessoa e o poema “Um Supermercado da Califórnia”. Essas vozes ainda ressoam no poema “Parque Ibirapuera”, de *Paranoia* (2000). A voz de Whitman reverbera no poema de Ginsberg, assim como a voz de Mário de Andrade o faz por meio dos versos de Piva. A quem ouvimos? A vertigem anamórfica uma vez mais salta dos versos, dessa vez, em direção aos ouvidos – como em um *trompe l’oeil*, mas *l’oreilles*.

Trata-se, portanto, de considerar questão de mérito exclusivamente intertextual, mas, sobretudo, de apontar a poesia de Roberto Piva como prisma através do qual “toda percepção é alucinatória, porque a percepção não tem objeto” (DELEUZE, 2018, p. 161) – antes do reconhecimento das vozes, temos as sensações que as compõem bloqueadas, ainda inclassificáveis e em estado bruto a atravessar o interlocutor poético. Willer nos diz algo parecido, a respeito do processo de assimilação das nuances poéticas de Jorge de Lima nas leituras de Piva – “Vê-se que delirar não implica perda da precisão da leitura: ao contrário, corresponde à percepção mais aguda do texto” (WILLER, 2008, p. 177).

As indagações de Walt Whitman, que fita jovens moços em um supermercado, “Quem separou as costeletas de porco? Qual o preço da banana? É você o meu anjo?”⁴² (GINSBERG, 1973 [1956], p. 23, tradução minha), encontram correspondência nas perguntas de Mário, elaboradas pelas fabulações líricas contidas no poema de Piva – enunciações que carregam consigo vozes emaranhadas por meio das quais o sentido é proposto de acordo suas profusões, misturadas à de Piva, que assim se forma: “Olho para os adolescentes que enchem o gramado de bicicletas e risos/ eu te imagino perguntando a eles:/ onde fica o pavilhão da Bahia?/ qual é o preço do amendoim?/ é você meu girassol?” (PIVA, 2000, p. 122, grifo meu).

A poesia de Piva, alucinatória como um coral de vozes múltiplas que falam à cabeça, provoca a sensibilidade à extrapolação: da vertigem do som faz crescer imagens

⁴² No original, “Who killed the pork chops? What price bananas? Are you my Angel?” (GINSBERG, 1973, p. 23).

belas e monstruosas. As sensações delas disparadas, como flechas, alvejam a quem as experimenta, mas o que resta quando tudo cessa? O que sobra depois do silêncio, depois de estancar a verborragia das vozes?

CAPÍTULO 4 POESIA EM PERFORMANCE NA OBRA DE ROBERTO PIVA

*É finalidade do poeta a maravilha!*⁴³

*“O Piva era um poeta mesmo, ele não era uma pessoa que escrevia um livro de poesia, ele vivia como poeta, o tempo todo ele era um poeta, ele não deixava de ser um poeta para fazer outra coisa”*⁴⁴

A propósito dos já mencionados comentários de Willer (2018) a respeito dos recursos retóricos operados por Lautréamont, em *Os Cantos de Maldoror* (2018), para além das radicais oposições engendradas no texto, que as submetem a uma pressão compressora, nota-se que elas se inserem em uma série de sentenças análogas, disparadas pela repetição da comparação “*belo como*”, repetida ao longo de toda obra, a começar pelo que se encontra nos elogios ao colega Dazet, feitos no primeiro canto – “Como é belo! É difícil ter que dizê-lo. Talvez sejas poderoso pois tens uma aparência sobre humana; triste como o universo, belo como o suicídio” (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 104).

Esse expediente anafórico perpassa o livro, repetindo-se no quinto canto: primeiro como “O bufo da Virgínia, belo como uma dissertação sobre a curva descrita por um cão correndo atrás de seu dono” (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 223). Em seguida, “O abutre devorador de cordeiros, belo como a lei da parada do desenvolvimento do peito dos adultos cuja propensão ao crescimento não está em relação direta à quantidade de moléculas que seu organismo assimila (...)” (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 223); Depois, “O escaravelho, belo como o tremor das mãos no alcoolismo, desaparecia no horizonte” (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 223).

E, por fim, no sexto canto, o procedimento reincide, quando Maldoror declara, ao falar sobre as monstruosidades naturais ou adquiridas de seu corpo: “... e me acho belo. Belo como o vício de conformação congênito dos órgãos sexuais do homem” (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 263). Mas, não antes de introduzir o mais célebre de seus símiles – já adiantado por Willer (2018) – que arremata uma série desse mesmo procedimento, empenhada na descrição de um jovem:

⁴³ No original, escrito pelo Cavalier Giambattista Marino, “È del poeta il fin la meraviglia” (MARINO, 1913, p. 395), trecho que compõe poema de seus versos satíricos, em *Poesie Varie* (1913).

⁴⁴ Em entrevista concedida ao grupo de estudos Deleuze e Poéticas Literárias em 2022, Marcello Drummond, ator vital ao Teatro Oficina e performer dos versos de *Paranoia*, assim nos introduz Roberto Piva.

É belo como a retratabilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas da parte mole da região cervical posterior; ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinha os roedores, infinitamente, e funcionar até mesmo escondida sob palha; e, principalmente, *como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecção de uma máquina de costura e um guarda-chuva!* (Figura 12) (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 252, grifo meu).



Figura 14 – Pintura de técnica mista, óleo e guache, sobre painel, “Sewing Machine with Umbrellas in a Surrealist Landscape”, 1941, Salvador Dalí, Heide Museum of Modern Art. Outra evidência da força exercida pela literatura de Isidore Ducasse, o conde de Lautréamont, sobre o Surrealismo.

As anáforas lancinantes também têm papel de destaque na poética do Piva dos anos 60. A recorrência dessa figura retórica reitera aquilo dito por Pécora (2008), a respeito da poesia de Piva, que, como um todo, possui efeito alucinatório. Uma das chaves para esse transe, na primeira fase de sua poesia, encontra-se no recurso anafórico que transfigura gradativamente a voz lírica, cada vez mais a cada repetição.

A repetição cria uma espécie de batida para o poema, que o atravessa como uma percussão toda feita de compassos quebrados em que uma breve constância soa como inconformidade. É poesia íntima ao jazz, gênero da maior admiração de Piva, como Patrícia Lochini e Paulo Andrade mostram, com a análise rítmica e procedimental de

poemas de *beats* como de Jack Kerouac, William Carlos Williams e de Ginsberg – além de Piva, é claro – em seu artigo “Poema em 78 R.P.M.: o ritmo do jazz na poesia de Allen Ginsberg e Roberto Piva” (2019):

O prazer proporcionado ao ouvinte pela quebra da expectativa rítmica ocorre, portanto, em função da forma como os pulsos afastam-se e ressurgem. E é nesse espaço de tempo, entre a descontinuação da batida básica 4/4 e o seu retorno infalível, que o poeta, como um solista, mergulha nas águas profundas daquele mar de que fala Whitman, deixando que a curiosidade pueril guie seu percurso, com um estilo de nado que marca sua identidade – nisso consiste a improvisação, ou melhor, o “jazz break” (LOCHINI E ANDADE, 2019, p. 445).

Nos próprios manifestos, anteriormente discutidos, a anáfora é o catalizador do *nonsense* discutido. Em “Catedral da Desordem” (2011), a repetição excessiva dos advérbios “contra” e “pelo”, leva à desorientação quando somado à arbitrariedade das oposições conceituais, que, por fim, são renunciadas por Lautréamont – transfigurador do belo por excelência, como visto. De transfiguração em transfiguração, pelo transfigurador.

Em *Paranoia* (1963) são justamente essas repetições pivotais que transfiguram, em maior ou menor escala, as imagens da cidade e as visões do eu-lírico ao longo de seus poemas e possibilitam mais fôlego à extensão dos versos, abrindo-os à livre associação vociferante, como em “Paranoia em Astrakan”: “Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci/ *onde* anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com lágrimas invulneráveis” (PIVA, 2000, p. 27, grifo meu) – *onde* por outras onze vezes (totalizando doze no total) a bela urbe esquecida se atualiza em novas imagens que se somam às anteriores e propiciam um panorama onírico, vivamente caleidoscópico, da paisagem apresentada, que é, por fim, “onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da imaginação” (PIVA, 2000, p. 27).

Trata-se do mesmo modo de ignição de “Os anjos de Sodoma”, em que o paralelismo ocorrido em “eu vi os anjos de Sodoma”, por seis vezes reiterada, propicia uma visão caleidoscópica de suas cenas apocalípticas:

Eu vi os anjos de Sodoma escalando
um monte até o céu
E suas asas destruídas pelo fogo
abanavam o ar da tarde
Eu vi os anjos de Sodoma semeando
prodígios para a criação não
perder seu ritmo de harpas
Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
as feridas dos que morreram sem

alarde, dos suplicantes, dos suicidas
e dos jovens mortos
Eu vi os anjos de Sodoma crescendo
com o fogo e de suas bocas saltavam
medusas cegas
Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e
violentos aniquilando os mercadores,
roubando o sono das virgens,
criando palavras turbulentas
Eu vi os anjos de Sodoma inventando
a loucura e o arrependimento de Deus (PIVA, 2000, p. 105-106).

Essas repetições sonoras e gráficas territorializam os espaços e desencadeiam sensações intensificadoras da experiência imanente e são capazes de inventar universos altamente imersivos, como os construídos na lírica de Piva. A transmutação do espaço do poema rapidamente se converte em vertigem, visão introjetada por uma prosódia ritualística a que são típicos esses dispositivos de repetição. É o que Willer observa em sua tese de doutoramento, *Um Obscuro Encanto* (2007), ao também se deter a esse mesmo expediente anafórico, presente em escrituras gnósticas da biblioteca de Nague Hamadi: “Exortação por uma voz feminina, *O Trovão – Intelecto Perfeito* consiste na repetição do *sou*, conferindo-lhe qualidade litúrgica, acompanhada por antinomias” (WILLER, 2007, p. 76) – constatação essa que faz lembrar outra vez da aproximação feita por Pécora entre as poéticas de Roberto Piva e Hilda Hilst, escritores cujas obras foram organizadas pelo crítico na Editora Globo: “Hilda até quando é sublime tende ao obsceno; Piva, ainda quando é obsceno, tende ao sublime” (PECORA, 2007, p. 5).

Isso se deve aos recursos performáticos incorporados à poética de Piva: para além do anafórico, em *Piazzas* (1964), desde a “Introdução”, há marcas que sobressaltam uma escritura que, em si, operam como notações performáticas. Como enxerga Cohn (2012), os poemas feitos com escadarias à Maiakovski (e depois à Reverdy) revelam as preocupações do poeta com as suas partituras poéticas, repletas de notações a apresentação. Há espaços maiores e menores que proporcionalmente traduzem pausas, silêncio maior ou menor entre os sons.

Esse potencial altamente espontâneo fora atingido na produção piviana da década de sessenta como um todo, mas tem seu ápice em *Piazzas* (1964), o que faz jus a certa irritação do poeta com a aclamação de *Paranoia* em detrimento daquela julgada por ele sua melhor obra até então: da blasfêmia paranoide desdobra-se à contemplação além do bem e do mal, cujas paisagens esculpidas liricamente entoam-se com força máxima se percebidas suas marcas de performance, gravadas na própria escritura dos poemas: “O

uso de letras capitulares, como o próprio Piva assumiria, veio das leituras do poeta beat Michael McClure, que costumava utilizar o mesmo artifício em seus poemas” (COHN, 2012, p. 36), com o propósito de “realçar versos ou intensificar leituras, mas não, como sempre gostou de deixar claro, para que aquelas palavras fossem gritadas quando recitadas em voz alta” (COHN, 2012, p. 36). Se os versos nessa obra se alternam entre extensos e enxutos, a voz como matéria poética persiste a fim de propor novas nuances à sua poética, por meio de abruptos “cortes cinematográficos, de pequenos *flashes*, de um universo que corre com muita velocidade” (COHN, 2018, p.35).

E se olharmos (e ouvirmos) bem, as notações com letras capitulares, ainda que se articulem de modo embrionário em relação à recorrência percebida em *Piazzas*, já estão também em *Paranoia*: as maiúsculas são utilizadas, para além do início de verso e início de nomes próprios, para marcar o texto, mostrar trocas de fluxos intensivos – são abundantes nos textos e merecem o destaque devido em ao menos três momentos notáveis ao longo da obra.

Em “Visão 1961”, poema de abertura do livro, as maiúsculas ocorrem 28 vezes, seja por atribuição do poeta ou alinhamento à prescrição gramatical, no que tange às maiúsculas e os nomes próprios e seus respectivos regramentos. Se lida como uma espécie de rubrica, em que a escritura pluraliza suas emissões e versa sobre a entoação, a velocidade ou qualquer outra variação, alguns minuciosos detalhes parecem reforçar a defesa desse tipo de perspectiva como via de entrada no poema e para sua realização: no verso “de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar asilo em sua face”? (PIVA, 2000, p. 11) a interjeição “OH” é grafada de forma distinta em outros poemas, como no verso final de “Praça da República dos meus sonhos” – “Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa” (PIVA, 2000, p. 58 (grifo nosso)). Uma terceira versão se percebe no verso final de “Volume do Grito”: “ó rosas ó arcanjos ó loucura apoderando-se do luto azul suspenso na minha voz” (PIVA, 2000, p. 49) – para uma mesma espécie de som, apresentam-se marcas diferentes para sua realização, como se cada texto possuísse demandas performáticas próprias.

Em “Paisagem a 78 R.P.M”, o verso que encerra o poema é composto de letras maiúsculas, apenas, “REFRÃO NO CRÂNIO SEM JANELAS” (PIVA, 2000, p. 113), tal como no verso “ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS” (PIVA, 2000, p. 139), do poema “Visceras para a Eternidade”, em que a interjeição reaparece no verso posterior “todos os meus sonhos são reais oh milagres

epifanias” (PIVA, 2000, p. 139), afinal “Paranóia foi pensado por Piva como poesia pública, para ser falada e não apenas lida” (WILLER, 2015, p. 5). Willer endossa o argumento de Danilo Monteiro Ferreira Leite, em sua tese de dissertação *Teatralidade da palavra poética em Paranoia de Roberto Piva* (2010):

Seus poemas parecem orientados para a performance de um orador frente ao público, são poemas recebidos na própria leitura como performance, ao trazer a sensação no declamatório, evidenciando a busca de um diálogo com o público, mais amplo do que aquele preparado para a *literatura literária* (LEITE, 2010, p.12).

E por *literatura literária*, pode-se tomar aquela em que a escrita e a poesia, bem como seus estudos correlativos, são conceitos, tradicionalmente, indissociáveis: estão tão mutuamente impregnados os conceitos de escrita e poesia que, durante séculos, a interpretação da antiguidade e de seus respectivos mecanismos culturais esteve subjugada ao *a priori* do escrito, exclusivamente. São os estudos de Milman Parry (1971), em sua obra *Making of the Homere Verse* (1971), que propiciam horizontes distintos para a Questão Homérica ao rediscutir questões fulcrais ao *Prolegomena ad Homerum*, de Friederich August Wolf [1795], bem como o desenvolvimento dessa teoria, pensado por Paul Zumthor em *Introdução à literatura oral* (1997), em que se afirma que, com esses pensadores, houve, “ao menos, pela primeira vez, um cenário adequado da descrição do fato épico” (ZUMTHOR, 1997, p. 109). E com essas elaborações, a respeito da composição formular dos poemas de Homero, autoriza-se reconhecer modulações épicas na voz em *Paranoia* (2000), como sustenta Davi Arrigutti Jr. (2009). As investigações de Parry e, posteriormente o desenvolvimento desses argumentos por Zumthor, oferecem margem para o reconhecimento de uma espécie método performativo próprio à poética de *Paranoia* (2000), que dispõe de mecanismos análogos aos do epíteto, do *enjambement* e do hexâmetro dactílico da obra homérica, e que como eles pretendem agir sobre o corpo, como explica Trajano Vieira, em *Homero e a tradição oral* (1992):

O aprendizado mnemônico de um material extremamente codificado em unidades rítmicas realiza-se pelo empenho de uma série de movimentos físicos. Os *pulmões*, a *laringe*, os *braços*, organizam-se de maneira particular a fim de facilitar a repetição do extenso movimento. (...) Essa participação física é de certo modo responsável pelo efeito hipnótico e terapêutico da épica (VIEIRA, 1992, p. 170 (grifo nosso)).

Cria-se com esses acontecimentos poéticos um novo tempo e espaço a partir do encontro entre o bloco de sensações emitido performativamente e a recepção poética que

é acometida, como que por um feitiço. A manutenção contínua das repetições, variações, intensificações e desacelerações, físicas e sonoras, aliada à destreza do rapsodo em executar esses atos elocutivos da fórmula em proveito da mobilização da matéria-prima vocálica condicionam o estado de transe sinérgico nos receptores, que se incluem no presente imersivo e no acontecimento poético reclamando seu espaço por meio do grito poético, presente no início de todas as comunidades atávicas, como observado por Édouard Glissant, em *Introdução a uma poética da Diversidade* (2005), em textos tais quais o “*Antigo Testamento, A Ilíada e a Odisseia, a Canção de Rolando, os Nibelungen, o Kalevala* finlandês, os livros sagrados da Índia, as *Sagas* islandesas, o *Popoh Vuh* e *Chilam Balam* dos ameríndios” (GLISSANT, 2005, p. 43, grifos do autor).

Instaura-se, nesses textos a presença de um corpo, vocálico e visual, que assinala a importância do conceito de inspiração, que em sentido corrente é explicado por meio do sobrenatural ou extraordinário diretamente ligado à mente e à memorização dos versos pelo aedo. Contudo, para uma compreensão afinada à natureza imanente do fenômeno poético em Homero, inserido num contexto pré-literário, alheio ao *logos* e, portanto, antitético àquilo imposto pelo aristotelismo – “uma ideologia da escritura, e que deve ser doravante, se não recusada, pelo menos dissociada da noção de epopeia” (ZUMTHOR, 1997, p. 109) – deve-se abrir sob um prisma outro, o do atravessamento corporal, como em uma inspiração literal. A musa à qual clama o aedo no próêmio da *Ilíada* é filha de *Mnēmē* (memória) sem que reste inobservada a predicação de sua natureza elementar atrelada ao ar, que passa *no* e *pelo* corpo - pulmões (inflados), laringe (dúctil) braços (móveis), como dito por Trajano (1992). Pouco diferem essas qualidades daquelas preteridas, também, pelo músico de jazz:

Nesse fôlego intenso, composto pelos nossos pulsos íntimos, está intrínseco o caráter cíclico, marcado pelas repetições que, como dito anteriormente, são características da música africana, essência do jazz, e que nos faz retornar ao eixo sempre quando estamos já distantes (LOCHINI E ANDRADE, 2019, p. 441).

Eis a forma encontrada por Piva para reclamar poeticamente o território para os atravessamentos sensoriais do corpo, contra uma “literatura literária”, representativa. Sobre esse tópico, especificamente, Davi Arrigucci Jr. (2008) realiza seu diagnóstico acerca da poesia piviana:

Resíduo do tempo forte da inspiração o poema corre o risco do informe ao preferir a autenticidade da expressão de uma experiência emocional intensa ao trabalho de arte. Embora episódico, o discurso toma a forma de um magma ou um fluxo verbal contínuo, derivado da fala, para o qual um ritmo de repetições e associações se torna fundamental, combinando os materiais mais diversos em liga estreita e explosiva (ARRIGUCCI JR, 2008, p. 200).

Arrigucci (2008) aponta a multiplicidade combustiva dos versos de dinamite de Piva, embora ainda discuta no campo da emoção, somente, e não da sensação, e reconhece esse expediente estético apenas como episódico. A performance ritualística dos poemas perpassará sua escrita também amplamente – da poesia produzia em 60 à terceira e última fase. Em “Roberto Piva e o Surrealismo” (2014), Willer aproxima a composição do texto sacro “O Trovão – Intelecto Perfeito”, anteriormente citado, à do “Poema Vertigem”, do livro *Ciclones* (2011) [1997], de Piva. Nesse caso, a anáfora “eu sou”, se repete ao longo do início dos versos do hino órfico e propõe uma dissociação da identidade fixa, transformada a cada novo verso que se inaugura. A voz lírica, nas duas escrituras, se transfigura, vertiginosamente, por meio da repetição, como mostrou Willer (2014):

“Poema Vertigem”	“O Trovão – Intelecto Perfeito”
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 Eterno Retorno Eu sou o espaço cibernético Eu sou a floresta virgem das garotas convulsivas Eu sou o disco voador tatuado Eu sou o garoto e a garota Casa Grande & Senzala Eu sou a orgia com o garoto loiro e sua namorada de vagina colorida (ele vestia a calcinha dela & dançava feito Shiva no meu corpo) Eu sou o nômade do Orgônio Eu sou a Ilha de Veludo Eu sou a Invenção de Orfeu Eu sou os olhos pescadores	Pois eu sou a primeira: e a última Sou eu a venerada: e a desprezada. Sou eu a meretriz: e a santa. Sou eu a esposa: e a virgem. Sou eu a mãe: e a filha. Eu sou os membros de minha mãe. Sou eu a estéril: e a que tem muitos filhos. Sou eu aquela cujo casamento é magnífico; e a que não se casou. Sou eu a parteira: e a que não dá à luz; Sou consolação: de meu próprio trabalho. Sou eu a noiva: e o noivo. E o meu marido é quem me gerou. Sou eu a mãe do meu pai: e a irmã do meu marido. É ele que é minha prole. [...] Sou seu silêncio incompreensível: E pensamento posterior, cuja memória é tão grande. Sou eu a voz cujos sons são tão numerosos: E o discurso cujas imagens são tão numerosas.

Eu sou o Tambor do Xamã (& o Xamã coberto de peles e andrógino) Eu sou o beijo de Urânio de Al Capone Eu sou uma metralhadora em estado de graça Eu sou a pomba-gira do Absoluto (PIVA 2008, p. 74-75)	Sou eu a fala: de meu próprio nome (LAYTON, 2003, p. 96-97).
--	---

A voz feminina, do canto da exortação, parece ganhar densidade ao longo do poema, em que as oscilações entre a identificação com artigos e substantivos masculinos e femininos produz uma voz andrógina. Para essa transformação, os versos inscrevem palimpsestos, constantemente atualizados até o transe extático – “eu sou o garoto e a garota”, “Eu sou o Tambor do Xamã/ & o Xamã coberto de peles e andrógino”, “eu sou uma metralhadora em estados de graça”, “eu sou a pomba-gira do Absoluto”. A análise do hino gnóstico, extensiva ao poema de Piva, realizada por Willer, mais uma vez nos coloca diante da propriedade antidualista da poesia de Roberto Piva, argumento já defendido neste texto, que se reforça:

Tal expressão através de antinomias, oximoros e paradoxos é arcaica. Pode ser encontrada em hinos órficos do século IV d.C. No Asclépio, um dos livros do Corpus Hermeticum, “Deus é uma esfera inteligível, cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma”. Nessas manifestações órficas, gnósticas, herméticas e de outros cultos, o Ser perfeito – em “O Trovão – Intelecto Perfeito” quem fala é Barbelô, um princípio feminino criador do universo – se expressa ou é descrito através de antinomias por estar além do princípio lógico da identidade e não-contradição. O acesso a esse plano é através da gnose, do conhecimento absoluto, caracterizado por Layton como “entendimento não-discursivo” (WILLER, 2014, p. 2).

Tomando parte das assertivas de Arrigucci (2018) a contrapé, com aquilo pensado até aqui, percebe-se: tanto nos poemas apreciados anteriormente, cronologicamente inclusos na primeira fase da poesia de Piva, quanto no “Poema Vertigem”, pertencente à terceira e última fase de sua poesia, esse tipo de expediente não se trata de mera exceção no processo criativo de Roberto Piva. São justamente esses recursos que conferem liturgia e alucinação a sua poesia através dos anos. O já comentado manifesto “O Século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)” é texto que bem oportuniza destaques às figuras retóricas nomeadas por Willer (2014), articulações entre o presente, vislumbrado pela atualidade incessante de seus versos, e o passado século XX, do qual se difunde sua voz

clarividente. Item a item, cataclismo a cataclismo, desastre a desastre: matérias brutas arroladas pelo fluxo de voz, decepado pelo ponto final que opera na composição do texto de Piva como geratriz de rasgões estéticos – pausas bruscas – como aqueles mostrados por Deleuze, em “O esgotado” (2010), típicos à poética de Samuel Beckett.

4.1 PALAVRAS, LÍNGUAS E SILÊNCIOS: PIVA E O ESGOTAMENTO BECKETTIANO

“Difícil fotografar o silêncio.

Entretanto eu tentei. Eu Conto:”⁴⁵

Enxergar a poesia de Roberto Piva com as lentes da literatura menor e dos expedientes anafóricos apresentou o intenso trabalho do poeta com a matéria prima vocálica e seu atletismo da língua. Tal fato oportuniza a discussão sobre um último autor, dentre aqueles indicados por Deleuze (1997) como capazes de acometer a dureza da língua com uma gagueira desestabilizadora: é indispensável que se fale, então, ao menos um pouco (ou nem tão pouco assim), sobre Samuel Beckett, que, assim como Piva, era um inconformado, incapaz de tolerar as palavras. A ocasião parece oportuna, pois no teatro de Beckett há uma veia pós-dramática que tende, também, à performatividade por meio do manejo da voz nos textos, habilmente praticado na poesia de Roberto Piva, também.

Logo no prólogo de *Crítica e Clínica* (1997), Deleuze evoca Beckett para falar de seu desejo de “perfurar buracos” na linguagem para ver e ouvir “o que está escondido atrás” (DELEUZE, 1997, p. 9). Curioso pensar em como, implicitamente, Deleuze sugere uma leitura de Beckett por meio da prismática de sua conceituação de barroco, ao tratar da matéria infinitamente esburacada que constitui seu universo:

A matéria apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando-se o conjunto do universo a um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas (DELEUZE, 2018, p. 17).

Como provocar essas fissuras? Como esburacar os sentidos e a linguagem? São indagações que conduzem por caminhos tortuosamente sulcados e que fazem questionar

⁴⁵ Do poema “O fotógrafo”, da obra *Ensaio fotográficos* (2000), de Manoel de Barros.

qual a abordagem mais proveitosa para que nesse trajeto se possam sentir suas derrapagens e quedas livres: como deseducar a sensibilidade e fazer disso método?

Há, no prognóstico de Piva sobre o século XXI, comentado anteriormente, a presença de uma sorte de esgotamento das possibilidades de existência, que permite compreender na poética do autor o condão desse recurso. Piva compõe, com seu texto, um mosaico das causas da devastação da Terra e da vida, exauridas a cada nova atrocidade adicionada a sequência do manifesto. Contudo, apesar da literalidade do conceito de esgotamento presente tematicamente no texto, é necessário abalizar de que modo a linguagem também se esgota: quais os caminhos para uma estética do esgotamento.

Chama atenção a maneira encontrada por Piva para essa exaustão poética: imbricar uma espécie de esfacelamento da linguagem à destruição da Terra e assim fazer eclodir das visões apocalípticas o silêncio do mundo esgotado, que, depois de implodido pelas exaustivas flagelações que o acometem, libera do seu ventre obscuro imagens sem precedência, puras.

É nesse sentido que Annita Costa Malufe observa o fazer filosófico de Gilles Deleuze, no texto *O que Beckett ensina a Deleuze?* (2021), sempre talhado por afetos outros que não aqueles típicos da auto reflexividade da filosofia, mesmo porque, para o filósofo francês, a filosofia é criação – no plano de imanência cria seus conceitos, no enfretamento com o caos: tal qual a ciência no plano referencial, ou como a arte no plano estético, fato que não as exclui de interações e deformações mútuas, contaminações territoriais, como os filósofos descrevem em *O que é filosofia?* (2010).

Malufe (2021) conta em seu artigo, que Deleuze precisava de “encontros intensivos”, denominados pelo filósofo francês de intercessores para o pensamento e para a linguagem, penetrações, atravessamento em sua filosofia – “Deleuze diz que a arte era seu intercessor favorito. Na intersecção e na modulação com a arte, cinema, música, literatura, mas também com a antropologia, a psicologia, psicanálise, biologia, matemática, etologia...” (MALUFE, 2021, p. 2). Com Beckett, aprendeu “modos de fazer com que o não senso seja extremamente produtivo e vital: que seja a própria condição de existência do sentido” (MALUFE, 2021, p. 3). E, principalmente, aprendeu a respeito dos procedimentos de criação das chamadas imagens puras.

É no seu ensaio “O esgotado”, incluído na tradução intitulada *Do Teatro* (2010), que Deleuze nos devolve suas lições com Beckett. A encorpada introdução à obra, de Roberto Machado, traça uma linha interessante a respeito dos dispositivos de que Beckett dispõe ao criar suas obras, em explicação aos ensaios de Deleuze. Em específico, parece

conferir alguma docilidade ao entendimento dos mecanismos de esgotamento que em Beckett, por mais delicioso que sejam de se saborear em ato, direi, que, custa ali *alguma cabeça entre as mãos olhando para o texto em posição curvada* ⁴⁶ para se sintonizar ao funcionamento das combinatórias esgotantes que Beckett cria, e diferenciá-las da lógica que rege o cansaço, distinguindo-os “pela relação que eles têm com o real e o possível, defendendo que o cansado esgota a realização, enquanto o esgotado esgota o próprio possível, todo o possível, o que não se realiza no possível” (MACHADO, 2010, p. 17).

Pode-se fazer digressão da leitura de Deleuze para a introdução de Machado, como boa forma de trazer outra voz àqueles pensamentos mais nublados do filósofo francês, prática a qual, inclusive, mostra-se zelosa sempre que se pensa com Deleuze. Enfim, do segundo texto copilado, a explicação da distinção reelaborada por Machado de se lançou mão tem sua premissa apresentada, agora, *ipsis litteris*:

O esgotado é muito mais que o cansado. “Não é um simples cansaço, não estou simplesmente cansado, apesar da subida.” O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjativa) - não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objetiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. (DELEUZE, 2010, p.67).

Resta, então, compreender bem – que é se esgotar? É, para o filósofo francês, meter-se, insone, entre todas as possibilidades cuidadosamente distribuídas por meio de uma análise combinatória que matematicamente esgota todas as relações e lhe confere o condão capaz de estirar seus recursos ao extremo, dos quais nasce a criação, pureza desgarrada da representação que se desloca das significações e até mesmo da voz e de suas reminiscências, como Deleuze sublinha em *Murphy* [1938] e *Molloy* [1951] – a diferença se produz no esgotamento:

A permutação das “pedras de chupar” em *Molloy* é uma das passagens mais célebres. Desde *Murphy*, o herói se dedica à combinatória dos cinco bolinhos, mas com a condição de ter eliminado qualquer ordem de preferência e ter, assim, conquistado os 120 modos da permutabilidade total: “Ofuscado por essas perspectivas, Murphy caiu estatelado sobre a grama, ao lado dos biscoitos dos quais se poderia dizer, com tanta justeza quanto pode ser dito das estrelas, que o brilho de um era diferente do brilho do outro, e de cuja essência ele só poderia dar conta com a condição de não mais preferir um a outro (DELEUZE, 2010, p 70).

⁴⁶ Deleuze destaca como as personagens de Beckett tendem a se esgotar nessa posição, ao invés de deitadas. Nem de pé, nem deitadas: sentadas com a cabeça entre as mãos, como em *Nacht und Träume* (1982).

Deleuze, ao pensar o esgotamento com Beckett, encontra uma forma de pensamento, isto é, de superação de todas as possibilidades, e desse modo subtrai da virtualidade máxima a criação estética que apresentar uma fonte de imagens puras que se atualizam repetitivamente: “Ele acaba com o possível, para além de todo cansaço “para novamente acabar” (DELEUZE, 2010, p. 68) – podendo replicar esse procedimento até produzir diferenças impensáveis, pois, potencialmente, para esgotar-se novamente, recalculam-se as combinatórias, atualizadas e esgotadas outra vez. Inaugura-se então uma *atividade para nada*, pois, apesar de retraída e curvada, não é passiva a postura de esgotar-se: “apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação” (DELEUZE, 2010, p. 71).

É ele, o esgotado, portanto, quem produz e apresenta o esgotamento como mecanismo ativo de criação; a passividade inativa está mais para o cansado, que em detrimento dessa atitude, deita-se após exaurir tudo que pode ser realizável, e, assim, repousa, de modo que as réstias do possível contra a qual seus empenhos não tenham se lançado subsistam e inibam a criação das imagens de que fala Deleuze. No caso daquele que se esgota, é ele sempre quem incansavelmente produz seu esgotamento, ao mesmo passo que por ele se afeta: cada vez mais liquidado, propenso a superar o esgotamento, justamente extenuando-se a outro nível mais, outra dimensão de possibilidades esgotáveis, procedimento que, segundo Deleuze, percorrerá toda obra beckettiana por meio do pensamento sobre as diferentes línguas engendradas na obra do dramaturgo, e que operarão na apreciação da linguagem performativa com que se tece a poética de Piva.

Existe nas obras de Beckett, segundo Gilles Deleuze, a articulação de três línguas: “Chamemos língua I, em Beckett, a língua atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias, as relações sintáticas: uma língua dos nomes” (DELEUZE, 2010, p. 75) e que, vale lembrar, trata-se de recurso de linguagem que produz seus efeitos, ainda, no campo da significação.

Concerne com mais contundência a esta proposição de leitura da poesia piviana a chamada língua II, “que não é mais a dos nomes, mas a das vozes, que não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis” (DELEUZE, 2010, p. 76), diferentemente, arrasta a linguagem para fora dessa seara, começa a fluidificar a rigidez dos significados, colocando-os em um turbilhão de voz, que os desterritorializam. A percepção estética não mais se obtém pela compreensão, que de significado em significado se depreende, mas pelo sentido, direção em que se vetoriza uma força com altíssimo potencial de variação e que ritma a percepção estética, pois, como argumenta

Deleuze, “para esgotar as palavras é preciso remetê-las aos Outros que as pronunciam, ou melhor, que as emitem, as secretam, seguindo fluxos que às vezes se misturam e às vezes se distinguem” (DELEUZE, 2010, p.76), bem como se constatou anteriormente, nas tratativas a respeito dos agenciamentos coletivos de enunciação na poesia de Piva.

A produção de fluxos de vozes helicoidais é expediente mais do que assíduo na poética do autor: da *Ode a Fernando Pessoa* (2011), passando pelos manifestos d’*Os que viram a carcaça* (2011), até *Paranoia* (2000) e *Piazzas* (2011) – nessa última obra, com mais sutileza, já que prevalecem na maioria de seus versos princípios de economia e concisão poética. Então, pode-se dizer que a língua II, descrita por Deleuze (2010), possui papel fulcral nos processos criativos do poeta em sua produção na década de 60, como se com esse artifício se tornasse possível detectar um encontro do pensamento-linguagem de Deleuze, Beckett e Piva.

É o que se percebe em uma das lições preciosas tomadas de Beckett, que Deleuze passa adiante e assimila ao próprio pensamento – lição também que também se apreende, com a poesia de Piva. Com a sua estética repleta de espirais vocálicas, sugere, de forma parecida, uma via de leitura para o processo de criação do pensamento de Deleuze:

Por isso que parece ser importante para Deleuze a constatação de que “Beckett suportou cada vez menos as palavras”. Os textos de Deleuze também não parecem suportar as palavras sob o modo explicativo, representativo, significativo, e mais e mais se valem de estratégias para torcer a língua e buscar abalar o código, como ele diz ter tentado fazer desde *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, seus primeiros livros mais autorais: “tratar a língua como um fluxo e não um código”, conforme lemos em *Conversações*. (MALUFE, 2021, p. 8).

A constatação de Malufe, ao tratar do aprendizado de Deleuze, dá acabamento à compreensão do conceito de língua II, que não suporta as palavras e as torce, criando seus vórtices vocálicos, “ondas ou os fluxos que dirigem e distribuem os corpúsculos linguísticos” (DELEUZE, 2010, p. 76). Cria com eles verdadeiras serpentinhas para fazê-los serem sentidos, e não exclusivamente dissecadas pelos objetos oferecidos pela razão e pela lógica da decodificação ou da interpretação.

Nessa segunda língua deve-se destacar, novamente, seu poder de outrar-se. A língua sempre é estrangeira e nativa, desterritorializa e é instantaneamente reterritorializada por uma voz outra, num helicoide infinito enquanto durar a vocalização. É passado o mundo da palavra: comunicam-se intensamente os fluxos de voz, compondo uma helicoide, provocadora das memórias – “Os Outros, isto é, os mundos possíveis com seus objetos, com suas vozes, que lhes dão a única realidade à qual eles podem pretender,

constituem “histórias”” (DELEUZE, 2010, p. 77). Se bem repararmos, parece ser esse o *modus operandi* dos mecanismos descritos no capítulo anterior, em que se misturam as vozes de Mário de Andrade, Whitman e Ginsberg na serpentina vocálica que compõe os versos retráteis da *Ode a Fernando Pessoa* (2008).

Resta, pois, falar da língua III, porquanto “Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos” (DELEUZE, 2010, p.76). Silêncio. Nasce, o que José Celso Martinez costumava dizer depois das encenações de *Esperando Godot* (2022), a longo da temporada de 2022, com sua companhia, no Teatro Oficina: “o que há de mais belo nesta peça é o silêncio”.

Esgotaram-se as palavras e estancaram-se os fluxos, criando, vale lembrar, diferentes tipos de silêncio e, portanto, diferentes tipos de imagens puras, que pertencem à terceira língua, enfim. Nela, nada possui remissão a “linguagem, objetos enumeráveis e combináveis, nem as vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões” (DELEUZE, 2010, p. 78). Aqueles, de que falava Deleuze, introdutoriamente, em *Crítica e Clínica*, e de que nascem as tais imagens puras, sem remissão às outras línguas I e II, sem manchas de significado da primeira, ou de lembranças, memórias, evocadas pela segunda: A imagem é um pequeno ritornelo, visual ou sonoro, quando é chegada a hora: “a hora preciosa...” (DELEUZE, 2010, p. 80), momento a que Deleuze se detém e destaca na obra beckettiana:

Em *Premier amour*, ele vê um pedaço de céu estrelado balançar, e ela canta baixinho. É que a imagem não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna”, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto. A imagem não é um objeto, mas um “processo” (DELUZE, 2010, p. 81).

Produz-se em ato, pois decorre de uma operação inacabada, que se reformula conforme ultrapassa suas dimensões anteriores, capturadas para fazer a imagem saltar, como em um lampejo, névoa mais do que rapidamente evanescida – “a imagem dura o tempo furtivo de nosso prazer, de nosso olhar” (DELEUZE, 2010, p. 85). Para produzi-las, leia-se, para se esgotar o possível, Deleuze sintetiza quatro maneiras: “• formar séries exaustivas de coisas, • estancar os fluxos de voz, • extenuar as potencialidades do espaço, • dissipar a potência da imagem” (DELEUZE, 2010, p. 86). Eis a deixa para que se dê cabo de uma discussão tão detida ao esgotamento em Beckett, para, enfim, utilizá-lo como

perspectiva para uma apreciação que se dedique mais intensamente ao pensamento com a obra de Roberto Piva.

4.2 UMA ALUCINAÇÃO NA PONTA DOS TEUS OLHOS: A PUREZA DAS IMAGENS EM *PARANOIA*

Ao relermos as premonições de Piva, do texto “O Século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)”, agora, munidos dos recursos criativos de Beckett, conceituados por Deleuze (2010), percebe-se como a corrente vocálica do poema e o mundo coincidem em um silêncio fatal em que a representação se esfacela e a linguagem dispara imagens sem reminiscência. Mesmo porque, em que pode se agarrar uma imagem difundida pelo ponto final do texto, em que acaba sua voz e mundo tematizado, fazendo-os ruir ao mesmo tempo? A produção das imagens puras em Piva parece ser como aquela operada em Beckett: o poeta enumera exaustivamente as razões que o farão ter razão no porvir dos tempos e, dessa forma, promete uma imagem jamais antes vista ao cessar a voz hemorrágica do texto.

É a quantidade de açoitarias do mundo cristão civilizado que anuncia, desde o título, o fim, com a iminência da explosão. Do texto apocalítico de Piva em que o silêncio de seu término sucede sua voz persistentemente enumerativa, os elementos do esgotamento da linguagem coincidem com os do fim do mundo, que, desse modo, fazem nascer uma imagem pura da aniquilação:

Há um tempo para as imagens, um momento certo em que elas podem aparecer, inserir-se, romper a combinação das palavras e o fluxo das vozes, há uma hora para as imagens, quando Winnie sente que pode cantar a Hora preciosa, mas é um momento bem próximo do fim, uma hora próxima da última. A canção de ninar é um ritornelo motor que tende para seu próprio fim, e nele precipita todo o possível, indo “cada vez mais rápido”, sendo “cada vez mais breve”, até a brusca parada, logo mais. A energia da imagem é dissipadora. A imagem acaba rápido e se dissipa, uma vez que ela própria é o meio de terminar (DELEUZE, 2010, p. 85-86).

Há um sofisticado dispositivo de disparo para as imagens puras em *Paranoia* (2000), desferido quando seguido, uma vez mais, o raciocínio em que Deleuze (2010) que pontua momentos decisivos para o rompante performático das imagens no teatro de Beckett: o momento de propagação das séries extenuantes, de dissipação da potência imagética e de estanque dos fluxos de voz.

LUCKY Dada a existência tal como se depreende dos recentes trabalhos públicos de Poinçon e Wattmann de um Deus pessoal quaquaquagua de barba branca quagua fora do tempo e do espaço que do alto de sua divina apatia sua divina athambia sua divina afasia nos ama a todos com algumas poucas exceções não se sabe por quê mas o tempo dirá e sofre a exemplo da divina Miranda com aqueles que estão não se sabe por quê mas o tempo dirá atormentados atirados ao fogo às flamas às labaredas que por menos que isto perdure ainda e quem duvida acabarão incendiando o firmamento a saber levarão o inferno às nuvens tão azuis às vezes e ainda hoje calmas tão calmas de uma calma que nem por ser intermitente é menos desejada mas não nos precipitemos e considerando por outro lado os resultados da investigação interrompida não nos precipitemos a investigação interrompida mas consagrada pela Academia de Antropopopometria de Berna-sobre-Bresse de Testu [...] não obstante o tênis os esforços interrompidos inacabados mais grave as pedras numa palavra recomeço ai de mim ai de mim interrompidos inacabados a cabeça a cabeça na Normandia não obstante o tênis a cabeça ai de mim as pedras Conard Conard... (*Confuso, Lucky deixa escapar ainda vociferações*) Tênis!... As pedras!... Tão calmas!... Conard!... Inacabadas!...

Vladimir pega o chapéu de Lucky, que se cala e cai. Grande silêncio. Os vitoriosos ofegam (BECKETT, 2014, p. 51-52).

104

que os sinuosos enunciados são sucedidos por pausas antes que se reiniciem em novos movimentos:

MOUTH: ... out ... into this world ... this world ... tiny little thing ... before its time ... in a godfor ... what? ... girl? ... yes ... tiny little girl ... into this ... out into this ... before her time ... godforsaken hole called ... called ... no matter ... parents unknown ... unheard of ... he having vanished ... thin air ... no sooner buttoned up his breeches ... she similarly ... eight months later ... almost to the tick ... so no love ... spared that ... no love such as normally vented on the ... speechless infant ... in the home ... no ... nor indeed for that matter any of any kind ... no love of any kind ... at any subsequent stage ... so typical affair ... nothing of any note till coming up to sixty when ... what? ... seventy? ... good God! ... coming up to seventy ... wandering in a field ... looking aimlessly for cowslips ... to make a ball ... a few steps then stop ... stare into space ... then on ... a few more ... stop and stare again ... so on ... drifting around ... when suddenly ... gradually ... all went out ... all that early April morning light ... and she found herself in the ... what? ... who? ... no! ... she! ... (pause and movement 1) (BECKETT, 1971, p. 1)

Não seria análoga a forma de se produzir imagens de Piva ao longo da produção da sua obra na década de 60? A voz helicoidal e retrátil da Ode a Pessoa e os esquemas *non sense* de oposição dos manifestos de 62 (e do manifesto prognóstico do século XXI, de 1984), entoados pelas vozes do bando, têm como traço comum a criação de distendidas serpentinas vocálicas. Nos manifestos, a atmosfera frenética e bélica é fatura das oposições conceituais arbitrárias: tanto em “O Minotauro dos Minutos” quanto em “A catedral da desordem”, em que esse expediente atinge alto potencial de realização, se comparado aos outros manifestos d’*Os que viram a carcaça* (2011). Na performance de leitura de *Paranoia* (2000), as imagens alucinatórias criadas por Piva atingem sua máxima potência ao se encontrarem com as fotografias de Wesley Duke Lee, constituindo um ritmo próprio.

A chave de leitura verbal e sonora dos versos é substituída pela figuração requerida pelo plano de composição visual da foto. As imagens capturadas por Duke Lee compõem com os poemas de Piva, operando como espécies de sinais de leitura, que, por sua vez, produzem diferentes tipos de marcações, como se operassem sinais que solicitam diferentes formas de prosseguir no livro.

Desse modo, percebem-se as fotografias de Duke Lee como parte indissociável dos poemas, pois carregam consigo notações para a sua performance e compõem com eles seus versos. *Paranoia*, então, mostra-se forjada com uma sorte de tecnologia que

varia cruelmente os momentos de afastamento e intensificação de sua voz em carne viva, da qual emanam as visões dos luxuriosos pesadelos de São Paulo, dotadas da força que faz saltar das páginas imagens atordoantes. Piva compôs com Wesley Duke Lee um texto com a mudança, a metamorfose, como o encadeamento de objetos sugere em “L’ovalle delle apparizioni” – “som morte tempo ossos verdes vontade energia e as habituais velhas loucas distribuindo bombons aos meninos pobres (PIVA, 2000, p. 97).

Trata-se de uma obra que possui o condão capaz de trovejar imagens sem qualquer precedência, criar a pureza, fabricar a diferença. Trata-se de uma profusão de sensações inomináveis, que contém em si a potência para o maravilhamento instantâneo, como se o instante do seu *click* da percepção reunisse as intensidades e as sensações necessárias para a criação de um novo presente. Dos poemas e das fotografias contiguamente articuladas saltam, sobre nós, imagens abismais, como na máxima em que o abismo flerta, reciprocamente, conosco:

partos desenfreados extraindo larvas angulosas
e as crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin
sobre os pavimentos a *esperança desesperada* que acompanha cada
gosto ritual
enquanto nossas tripas agonizam nos indefesos caules das hortênsias
(PIVA, 2000, p. 98, grifos meus).

A agudeza dos recursos poéticos empenhados ao longo dos textos de Piva se apresenta mais uma vez: a aproximação das distâncias irreconciliáveis, complexificadoras das sensações difundidas por *Paranoia* (2000), é destacada pelo trabalho artisticamente multidisciplinar com que a obra é tecida – expressões artísticas, seus veículos e suportes, tornam-se artifícios que sintonizam a recepção do texto de modo a constituir uma experiência estética inespecífica, altamente performática.

Se seguirmos o pensamento de Friedrich (1978), que apontará, na lírica moderna, a força poética conferida por meio da relação tensa entre seus elementos composicionais distintos, essa modernidade de que fala o crítico alemão estaria superlativizada em de *Paranoia* (2000), em que o próprio livro é tramado com a tensão: a vizinhança entre a visualidade da fotografia e a voz abundante da poesia verborrágica de Piva são as veredas subterrâneas por onde deambulamos *com* e *nos* poemas. A tensão sai de dentro dos versos e se torna um elemento composicional, um *hiper* modernismo, agudamente barroco.

A começar pela confecção do livro na horizontal ao invés de na vertical, o que pretendia aproximar seu formato ao de um cartão postal, como se o imenso o pesadelo de São Paulo se apresentasse em vívidas capturas da cidadela paulistana. Do livro, então, febricitante coleção postal e partitura de correntes sonoras, ampliações e silêncios, nasce a possibilidade de delirar pelas esquinas da capital maldita e deliciosa a que Piva se agenciou.

Recurso agudíssimo este que cruza linguagem poética e a matéria que a suporta, conhecido também por Ovídio. Como recorda Gracián (1960), e, posteriormente, Hansen (2000), o poeta empenhou recursos de naturezas múltiplas ao longo das elaborações de sua escrita, ao compor, por exemplo, epigramas a sua interlocutora amorosa Nix em uma pedra de ônix: por meio da decomposição da palavra “ônix” obtém-se o vocativo ao objeto homenageado, que é provocado agudamente, mostra Hansen:

Ovídio é agudo porque decompõe, no vocativo: O, nix, com que se dirige à amante, chamada Nix, /neve/, o nome da pedra: onix. E escreve, na mesma pedra, o termo flamma, chama, associado às noções de /fogo/ e /calor/, em oposição a nix, termo associado às noções de /brancura/ e /frio/. Com isso, além de /frio/quente/, produz outro contraste, /preto/branco/, ambos adequados a Eros (HANSEN, 2000, p. 7).

Em *Paranoia*, antes mesmo da amálgama obsedante entre os poemas de Roberto Piva e a fotografia de Wesley Duke Lee, união que os fazem reluzir um no outro ao ponto de cintilarem de maneira inseparável e constituírem a linha, o fio da leitura de ambos os artistas se deslocaram de suas próprias searas artísticas, explorando métodos e processos de outros territórios, e, de certo modo, iniciando seu rito de transbordamento. Wesley Duke Lee já possuía íntima relação pretérita com as artes plásticas. Lee fora, inclusive, aquele a conceber e compor as ilustrações presentes em *Paranoia* (2000), a exemplo da insólita gravura da capa do livro, e, como narra Willer, para produzir as fotografias que integram o livro, flertou intensamente com a poesia:

Já dei palestra sobre a relação de Wesley e Piva durante a criação de *Paranóia*: exemplo, da parte de Wesley, da dedicação a uma obra poética. A fotografia não era seu principal meio de expressão. Recebeu os originais de *Paranóia* através do jornalista Thomas Souto Correia, que também apresentara a Piva obras de autores *beat*. Encantou-se com os poemas e, por dois ou três meses, na passagem de 1961 para 62, acompanhou-o por lugares e roteiros citados no livro: Parque Xangai, Rua São Luiz, Rua Aurora, Rua das Palmeiras, Praça da República, Parque Ibirapuera. Traduziu visualmente as imagens poéticas,

utilizando, como principal recurso, o foco no detalhe, o recorte, a metonímia (WILLER, 2015, p. 1).

De modo análogo, Piva se projeta para fora dos limites da literatura concebida ao pé da letra e se utiliza do método paranoico crítico, de Salvador Dalí, no processo criativo dos poemas de *Paranoia* (2000), como o próprio poeta conta em entrevista a Bruno Zeni para a Folha de São Paulo, no ano da primeira reedição da obra em questão, até então esgotada desde seu lançamento:

“Paranóia” é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações. Apliquei o método paranóico-crítico criado por Salvador Dalí: o paranóico se detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, de temas, de poesia (...) “Paranóia” esgotou em duas semanas e, desde então, ficou como um mito, parado no ar (PIVA, 2000, s/p).

Complementarmente, na ocasião de outra entrevista, dessa vez à revista *Cult*, um mês depois daquela concedida à Folha e a Zeni, Piva comenta mais uma vez a questão da paranoia crítica e sua relação com a poética engendrada em *Paranoia* (2000), ao responder a Fabio Weintraub:

O Dalí criou esse método a partir do delírio do paranoico. Você, que é psicólogo, sabe que o paranoico se fixa num detalhe e constrói um mundo alucinatório, imaginário, a partir daquele detalhe. Um poema como “Praça da República dos meus Sonhos”, por exemplo, foi construído a partir dos detalhes da praça num delírio semelhante ao do paranóico. *Só que não é um poema de alucinação persecutória* apesar de eu também me sentir um pouco perseguido dentro desta cidade, onde você precisa ser passarinho para atravessar a rua, para não ser atropelado. Não é isso? O poeta Allen Ginsberg dizia que a realidade é que era paranoica, não ele (PIVA, 2000, s/p, grifos meus).

Como um desdobramento dos postulados criados por André Breton a respeito da escrita automática – isto é, a respeito do “automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento”, de modo a se excluir “todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, 1924, p. 10) – Dalí elabora seu método e com ele cria imagens insólitas, duplas ou mesmo múltiplas. Breton ainda definiria o método do surrealista espanhol como um “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objetividade crítica e sistemática das associações e interpretações dos fenômenos delirantes” (BRETON, 2001, p. 328). O próprio Dalí ainda

comentaria, em “O Asno Apodrecido” (2002), seu próprio processo e seus potenciais desdobramentos:

Eu acredito que esteja próximo o momento em que, por um processo de caráter paranóico e ativo do pensamento, será possível (simultaneamente ao automatismo e outros estados passivos) sistematizar a confusão e contribuir para o *descrédito total do mundo da realidade*. (DALÍ, 2002, p. 184, grifos meus).

A paranoia crítica adotada por Piva, e, extensivamente, por Duke Lee, trata-se de uma forma de descrédito, de esgotamento total da realidade – como quis Dalí e como assinalou Deleuze (2010) a respeito da criação das imagens puras em Beckett: eis o porquê de *Paranoia* (2000) ser um disparador de imagens alucinatórias. Não são essas imagens somente as dos versos de Roberto Piva, ou das fotografias de Wesley Duke Lee, mas aquelas que se configuram por meio da combinação de ambas.

Como nos fluxos de vozes que Deleuze escuta na obra de Beckett, e que, quando esgotados, geram imagens puras de sua pausa, do seu silêncio, a voz lírica delira seus longos versos, que, ao finalmente cessarem, disferem o silêncio. Eis uma certa lógica do esgotamento em *Paranoia* (2000): o artifício, consciente ou inconsciente, criado pelos autores, em que as fotografias obrigam pausas na leitura dos poemas e reverberam seus detalhes, como se ecoassem e conectassem os sons, confere o acúmulo e a aceleração necessária para decepar, enfim, a caudalosa voz lírica e dela verter imagens puras. Ao entendermos as fotografias também como metonímias ou outras figuras retóricas referentes a detalhes de versos de Piva, como sugere Willer (2015), esse uso figuras de estilo autorizaria como esses recursos visuais possuem correspondências sonoras. Como se nesses instantes a leitura visual devesse coexistir ao trecho verbal com o qual se estabelece relação e pudesse demorar o instante da reprodução do fragmento de verso correspondente, soando ora como sussurro que sobrepõe versos, ora como um breve e poluído eco que os precede ou sucede, apresenta ou estende.

“Visão 1961”, mostra-se, mais uma vez, um poema cujos recursos estéticos são abundantes e assim nos convida a passar por ele mais uma vez. Os versos cumpridos, caoticamente imagéticos e sonoros constroem com a voz verdadeiros fluxos de dissolução da linguagem atômica do significado para a fluidez do universo do ritmo.

As imagens impuras, remetentes a toda a malha de significados com que são (des)construídos os poemas de Piva, bem como as imagens capturados do mundo, portanto, igualmente impuras, de Lee, ao se estranharem criam a performance do texto. A imagem da bailarina contorcionista no plano fechado e centralizado, em que seus membros evadem e invadem o enquadramento da foto, inicia a leitura, introduzindo algumas das imagens verbais dos versos de abertura do poema com uma condensada fotografia, como explica Mariana Outeiro Silveira (2016):

Devido à grande concorrência de imagens do corpo no escrito de Piva, a primeira fotografia certamente recriou a imagem das “coxas do primeiro amor brilhando como uma flor de saliva” uma vez que, pelo ângulo escolhido por Duke Lee, o homem que segura a bailarina tem os olhos fixados em suas coxas, que estão brilhando talvez por conta da blusa de paetês de bailarina.

Outras imagens verbais que encontram repercussão nesta fotografia parecem ser: pálido maxilar, mágico vazio, cafetinas magras, “costureiros arrancando ovários dos manequins” (SILVEIRA, 2016, p. 109).

Ao retomar seu fôlego, na segunda estrofe, “da noite profunda” à companhia de Mário, e das fotografias de lajes sob o sol e das pernas imberbes pendendo de uma árvore, a voz lírica constata o lapso brutal do tempo de duração das suas alucinações: “já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela Noite” (PIVA, 2000, p. 11).

Com o encaixe das fotografias, é como se as fotos murmurassem e anunciassem a imagem que se apresentará, como uma voz ruidosa que antecipa os “cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes” (PIVA, 2000. p. 19), por meio da imagem (Figura 14), aparentemente abstrativa, do sulco negro em uma superfície porosa em escala de cinza. Assim, suprime-se a pausa do som entre estrofes, adiantando a voz, como se as hachuras da fotografia se referissem à dilaceração do ânus, presente no verso que a sucede, anunciando-o em uma língua cifrada e ruidosa

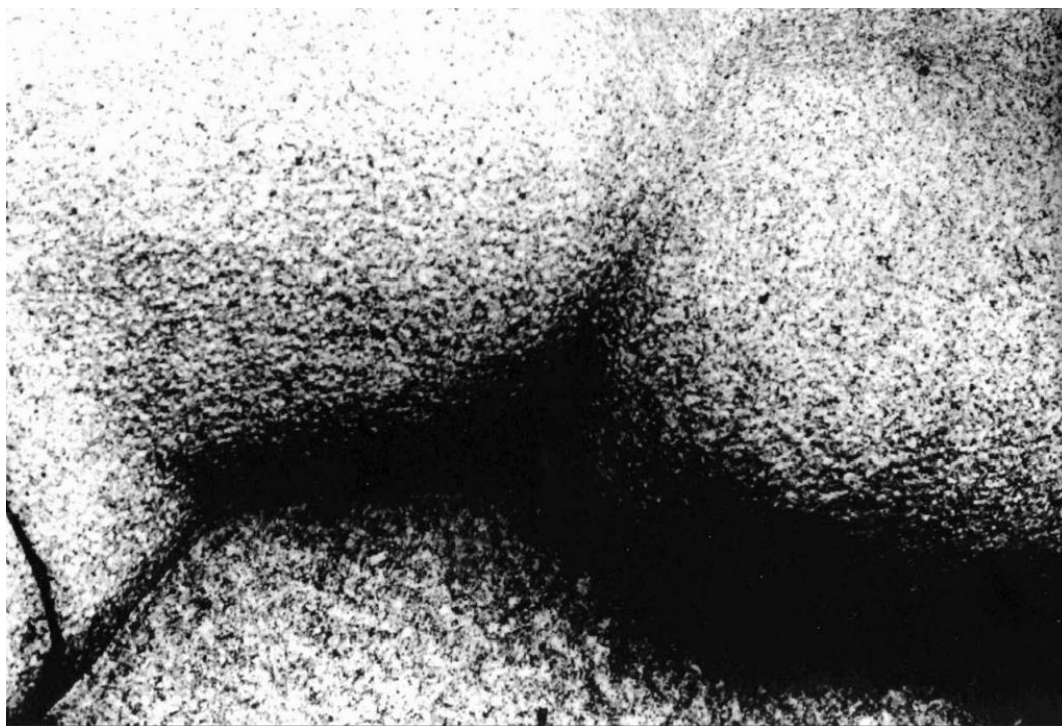


Figura 14 – Fotografia de Wesley Duke Lee, página 18 de *Paranoia*.

Em seu fôlego derradeiro, o verso “no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores pulam no Caos” (PIVA, 2000, p. 20) encontra com a fotografia de uma fantasmagórica TV disposta ao lado de uma rosa sombria, que rapidamente estira o som uma vez mais antes de se calar. Opera, dessa maneira, um último som indiscernível e sem remissão a se esvaír antes do emudecimento do poema. Desse modo, faz-se o silêncio que interrompe o longo fluxo vocal e, enfim, conclui-se o desencadeamento do expediente visionário proposto por Piva por meio da imagem pura que o arremata. O texto irradia imagens fustigantes e que apelam a sensibilidades outras, próprias à experiência estética – “É de toda arte seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou visões que nos dá” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 207).

Esse expediente da criação de visões não se trata de procedimento ocasional, mas da própria matéria prima investida na poética de *Paranoia* (2000), repleta de vozes e imagens ressoantes. A criação de imagens alucinatórias permeia toda obra, mas há ainda mais um momento em que a vontade de proporcionar visões se faz explícita no livro: em “Visão de São Paulo à noite Poema Antropófago sob Narcótico”, a começar pelo título, dispõem-se artifícios da mesma natureza.

São objetos como: “putos patacos torres chumbo chapas chopes vitrinas homens mulheres pederastas e crianças”, sucedidos por “lua gás rua árvores lua medrosos repuxos colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror” (PIVA, 2000, p. 42) que se justapõem e adquirem a velocidade necessária para se transfigurarem rapidamente e propiciarem visões repletas de movimentos vertiginosos.

Esse meio não se distingue, por exemplo, daquele encontrado para fluidificar os objetos em “O Volume do Grito”, conferindo a eles velocidade e movimentos metamórficos, como ocorre no verso “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). Nem do ágil fluxo de objetos arrolados no antepenúltimo verso de “Stenamina Boat” – “havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos dalias explodindo no cu sangrento dos órfãos” (PIVA, 2000, p. 88). São figuras que se estiram e se contaminam enquanto se desenvolvem, enquanto durar o fluxo das livres associações encadeadas pelo acaso objetivo, típico às primeiras manifestações surrealistas (e incrementadas pelo método paranoico de Dalí):

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, 1924, p. 10).

O longuíssimo poema compactua da mesma abundância verbal, inteiramente conectada pelas fotografias, que a ressoa até o grande momento de irrupção da imagem pura – nessa ocasião, agudíssimo: o silêncio arrematador, que disfare as imagens imaculadas, conjuga-se ao “estrondo” que encerra o poema em seu último verso em mais uma conciliação de opostos irreconciliáveis:

chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me
nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado
quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopéias libertas
ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,
correrias de maconha em piqueniques flutuantes
vespas passeando em voltas das minhas ânsias
meninos abandonados nus nas esquinas
angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos entre a
solidão e o sangue, entre as colisões, o parto e o Estrondo (PIVA, 2000,
p.45)

A sucessão de imagens “impuras”, retorcidas ao longo das enumerações que compõem os fluídos versos, e de imagens puras, altamente oníricas, produzem um transe vertiginoso. A experiência poética desencadeia seu maravilhamento paranoico, desde o primeiro poema da obra, que assim se condiciona até o último verso do livro. A leitura se faz no liame drapeado entre palavra e fotografia: “o limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 9).



Figura 15 – Fotografia de Wesley Duke Lee, página 46 de Paranoia.

É a escrita feita com a mão que abafa a boca do verso ao mesmo passo que a amplifica ao sussurrar e ecoar com as fotos. É para a poesia verbal e para a fotografia “um fora mais longínquo que toda forma de exterioridade e um dentro mais profundo que todo o mundo interior” (DELEUZE, 1992, p. 79). Do desdobramento do livro pela sua performance de leitura, esgueiram-se as imagens puras, paridas entre as imagens verbais e fotográficas: tensas capturas do breve instante silencioso em que é o livro que nos olha e assim deflagra opulentas alucinações.

A obra de Piva se elabora de modo a nos bombardear com raro e igualmente vasto repertório estético. Verbal e visual, ruidoso e silencioso – o livro se mostra objeto mágico, como queriam os surrealistas, máquina irradiadora de blocos sensacionais aberrantes,

horríveis e fascinantes, capazes de criar um universo lírico de admiração e pavor com que estranhamente nos deleitamos esteticamente. Afinal, “nada é mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel” (DELEUZE, 2012, p. 200), como os das páginas enfeitiçadas de *Paranoia* (2000), que, depois de nos levarem à exaustão delirante, assumem, zombeteiramente, cientes do torpor que infligem – “eu sou uma alucinação na ponta dos teus olhos” (PIVA, 2000, p. 150).

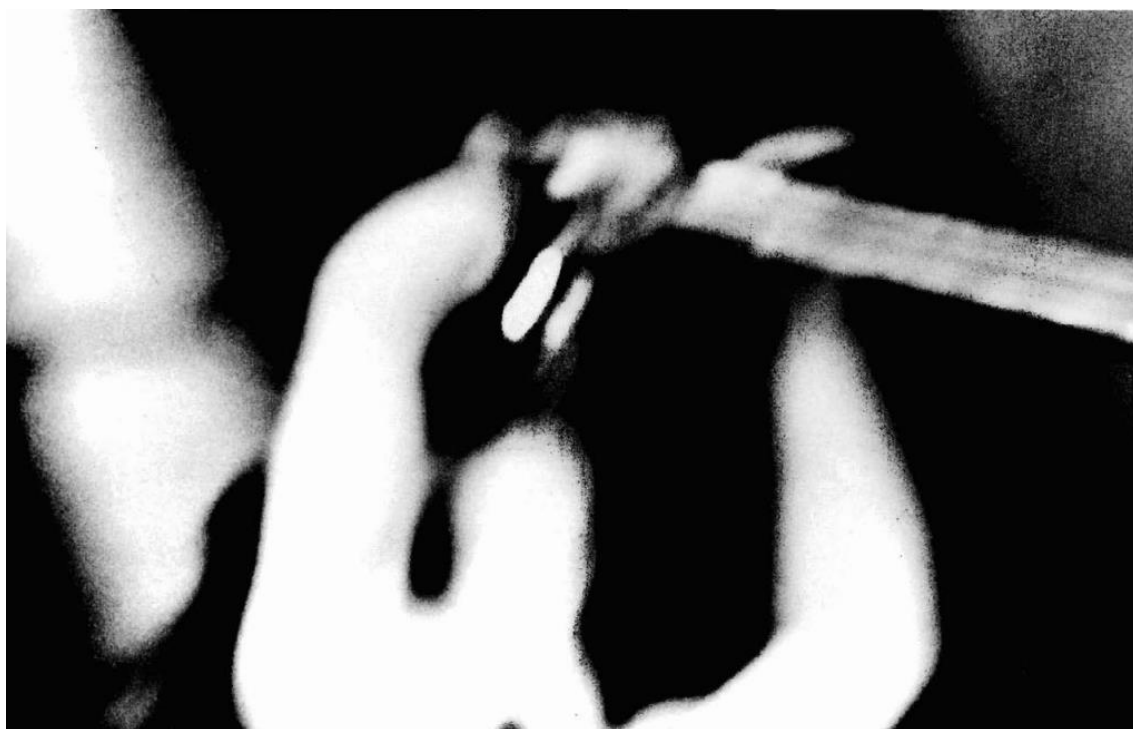


Figura 16 – Fotografia de Wesley Duke Lee, página 150 (última) de *Paranoia*.

CONCLUSÃO

Como muitas vezes ratificado por Claudio Willer, Piva foi certo em alguns de seus vaticínios: não somente pela antevisão fornecida pelo conteúdo do seu manifesto sobre a degradação e o arrasamento do mundo, mas pela ciência de que somente no próximo século seus escritos teriam maior repercussão – “Uma trajetória ascendente, que felizmente prossegue” (WILLER, 2023, p. 454), como pontua o crítico em ensaio incorporado à poesia completa de Piva, *Morda meu Coração na Esquina* (2023), publicada pela editora Companhia das Letras.

A quantidade de textos críticos a respeito de Piva e sua obra crescem assim como o interesse por uma espécie de estética que parece particular ao autor: altamente orgiástica e psicodélica, sempre pronta para apontar as esquinas mais infernais da cidade de São Paulo. Basta andar pela via proposta por Piva: há, ainda hoje, nos itinerários tirados dos versos de Piva, uma constante cena de coletivos de festas que reivindicam mais libertação sexual como via de transformação social e política. E falarmos dessas iniciativas da noite de São Paulo, merece destaque, por exemplo, aquilo produzido nos últimos dez anos pelo coletivo-festa Mamba Negra, conhecido por promover *raves* em ocupações para angariar fundos para as organizações autônomas responsáveis pelos assentamentos que se espalham pelo centro de São Paulo, cada vez mais inabitável em razão da especulação imobiliária.

Uma das idealizadoras do projeto, a cantora Laura Dias, em apresentações performáticas com os músicos que integram junto a ela o grupo musical Teto Preto, ao compor sua faixa “Gasolina”, música que se tornaria uma espécie de vinheta da cena de música eletrônica *underground* paulistana nos últimos anos, relança os versos de Piva, pelas mesmas vielas poetizadas pelo autor – “eu sou uma metralhadora em estado de graça”, repete o eu lírico em “Gasolina”, ecoando, uma vez mais, a voz do poeta pelo seu habitat natural: a noite de São Paulo.

Há muito o que celebrar ao pensarmos na procura pela poesia de Piva, na atualidade: o espetáculo realizado no Teatro Oficina pelo ator Marcello Drummond, que adapta *Paranoia* (2000) para os palcos, ultrapassa dez anos em cartaz enquanto o livro do poeta celebra seu aniversário sexagenário de publicação.

E se no Brasil a divulgação de Piva passa pela utilização direta dos seus versos em músicas tocadas em altíssimo volume em ermas pistas de dança, há, na contemporaneidade poética portuguesa, autoras que comungam de elementos fulcrais dessa poética. A poeta e performer da cidade do Porto, Odete, é um desses casos, em que a paranoia é absorvida como força motriz para a desencrença de uma história escrita pela normatividade e que, invariavelmente exclui aqueles que se opõem aos seus regimentos binários da ‘normalidade’ – “WE ARE NOT FROM THE FUTURE, WE ARE FROM THE PAST” (ODETE, 2021, p. 22), versos da autora que denunciam o apagamento de identidades transexuais da historiografia das artes. Trata-se de uma poética que, paranoicamente, desconfia de todas as premissas oferecidas pela história registrada pelo poder, que marginaliza os dissidentes de seus pactos. Sua obra *The Elder Femme and Other Stone Writings* (2021) encerra questionamentos mordazes a esse respeito:

ACTIVIST MOVEMENTS ACROSS ALL CONTINENTS ARE TRYING TO RECLAIM THE EXISTENCE OF THIS CITY AS REAL. THEY DEMAND THAT, BASED ON THESE DISCOVERIES, HISTORIANS PROVE ITS EXISTENCE. HOWEVER, ARCHAEOLOGISTS ARE AFRAID OF GOING TOO FAR; OF OVERSTEPPING THEIR ROLE AND INSERTING RETROACTIVELY INTO HISTORY A LIE BASED ON WHAT THEY CALL A “PARANOIA TRIGGERED BY THE SCARCITY OF PROOF OF TRANSGENDER PEOPLE EXISTING IN ANCIENT CULTURES.” ARE THESE DISCOVERIES THAT FRAIL THOUGH? (ODETE, 2021, p. 22).

Essa paranoia, que constantemente põe em xeque a validade das convenções do real, foi lapidada por Piva ao longo de toda uma juventude: da ode pessoana à obra derradeira desse percurso, das vozes retráteis aos violentos disparos imagéticos. A obra de Piva, desde sua origem vertiginosa, resistiu, e ainda hoje resiste e faz resistir também aqueles autores que comungam com o poeta da mesma verve alucinatória, minoritária e antidualista e aos quais ele se agenciou.

No subsolo, há micélios de nutrição e reprodução que se alastram de modo a perder de vista o ponto de partida e o fim da teia de conexões. Não há, portanto, ponto nevrálgico, determinante da vitalidade dos demais, como faz pensar o modelo de uma árvore, cuja amputação do caule ocasiona a morte de todo organismo e cujas raízes imobilizam-na num ponto fixo do solo: os fungos realizam tantas trocas entre si quanto sejam possíveis, o que autoriza o contato entre pontos distantes do seu mapa de difusão subterrânea em constante movimento de entrelaçamento, sem que seja possível tolhe-las,

pois além da ausência de um ponto de partida detectável ao qual se atribuiria importância matriz sobre os demais, é típica dessas organizações a regeneração realizada pelo desenvolvimento de novos micélios, que restituem as conexões destruídas e atualizam as trocas interrompidas pelo corte: evitam-se assim as exclusões e a identidade fixa.

Eis a forma de operar da poesia e da vida de Piva nos anos 60: belicamente contagiosa e vertiginosa, traços que nos autorizam uma última vez pensar, e assim concluir, com Deleuze: “Os barrocos sabem perfeitamente que a alucinação não finge presença, mas que a presença é alucinatória” (DELEUZE, 2018, p. 215) – como Piva sabia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) OBRAS LITERÁRIAS E CRÍTICAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Inferno**. Tradução: Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.

A POLLINAIRE, Guillaume. **O espírito novo e os poetas**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia & modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O cavaleiro do mundo delirante**. In: PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de Saturno** – obras reunidas volume III (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.

BARROS, Manoel de. **Ensaio fotográfico**. São Paulo: Editora Record, 2000.

BATAILLE, George. **A Literatura e o Mal**, Porto Alegre: LP&M, 1989.

BATAILLE, George. **O erotismo**, Porto Alegre: LP&M, 1987.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Ouvres Complete de Baudelaire**. Paris: Gallimard, 1954.

BLANCO, José. **Nem Tudo São Rosas**, in: **Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil**. Porto: Afrontamento, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRAUTIGAN, Richard. **All watched over by machines of loving grace**. San Francisco: Communication Company, 1967.

BRETON, André. **Primeiro Manifesto Surrealista**, 1924 – domínio público: [Domínio Público - Detalhe da Obra \(dominiopublico.gov.br\)](http://dominiopublico.gov.br)

- CAMPOS, Haroldo de. **Depoimentos de Oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. **O do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CASTIGLIONE, Baldasare. **Il libro del Cortegiano**, Torino: Einaudi, 1965.
- CATULLUS. **O livro de Catulo**. Tradução, introdução e notas: João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COHN, Sergio. **Ciranda da poesia: Roberto Piva por Sergio Cohn**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.
- D'ELIA, Renata et HUNGRIA, Camila. **Os Dentes da Memória**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix. **Franz Kafka: para uma literatura menor** Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Lisboa: Assírio e Alvin, 2003.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix. **Mil Platôs (volume 1)**. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Editora Papirus, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: Puf, 1968.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon, **Logique de la Sensation**. Paris: Aux Éditions de la Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução: Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Ed Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. **O esgotado**. In: Do Teatro (organização Roberto Machado) Tradução: Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUCASSE, Isidore. **Cartas**. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2018.

DUCASSE, Isidore. **Os cantos de Máldoror**. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2018.

DUCASSE, Isidore. **Poesias**. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2018.

FRIEDERICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARRAMUÑO, Florência. **Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

GINSBURG, Allen. **HOWL, KADISH E OTHER POEMS**. San Francisco: City Lights Books, 1973.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a Uma Poética da Diversidade**. Tradução: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2005.

GRACIÁN, Baltasar. **Artificio y Arte de Ingenio**. Madrid: Aguilar, 1960.

GUATTARI, Félix et ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: Tadeu, T.(Org.) Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009

HERNÁNDEZ, Juan Sanz. **Biografia a três**. São Paulo: Editor Massao Ohno, 1981.

HOCKE, Gustav. **Maneirismo: o Mundo como Labirinto**, São Paulo: Perspectiva, 1974.

LASCARIZ, Gilberto. **Deuses e Rituais da Antiga Lusitânia**. Sintra: Zéfiro, 2009.

LAYTON, Bentley, **As Escrituras Gnósticas**. Tradução de Margarida Oliva, São Paulo: Loyola, 2002;

LORCA, Federico Garcia. **Medio pan y um libro/Teoria y juego del duende**. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2014.

MARINO, Giambattista. **Poesie Varie**. Bari: Laterza, 1913.

MATTOS, Ricardo Mendes. **A poética de Roberto Piva nos manifestos de 62**, 2015 – disponível em: [A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962 | Mattos | Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea \(ufrj.br\)](#)

MELLO E SOUZA, Laura. **Claudio Manoel da Costa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1995.

MOIRA, Amara. **Neca + 20 poemets travessos**. São Paulo: O sexo da palavra, 2021.

PARRY, Milman. **The Making of the Homeric Verse**. London: Oxford University Press, 1971.

PASINI, Leandro. A mediação local: Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 40, n. 2, p. 767–790, 2020. DOI: 10.20396/remate.v40i2.8655861. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655861>. Acesso em: 10 jan. 2023.

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando (Álvaro de Campos). **Textos de Crítica e de Intervenção**. Lisboa: Ática, 1980 – disponível em: [Arquivo Pessoa: Obra Édita - APONTAMENTOS PARA UMA ESTÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA -](#)

PESSOA, Fernando (Bernardo Soares). **Livro do desassossego**. Lisboa: Ática, 1982 – disponível em: [Arquivo Pessoa: Obra Édita - O SENSACIONISTA -](#)

- PIVA, Roberto. **Antologia Poética**. Porto Alegre: L&PM, 1985
- PIVA, Roberto. **Estranhos sinas de Saturno** – obras reunidas volume III (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2008.
- PIVA, Roberto. **Morda meu coração na esquina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- PIVA, Roberto. **Mala na mão e asas pretas** – obras reunidas volume II (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2006.
- PIVA, Roberto. **Ode a Fernando Pessoa**. In: Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.
- PIVA, Roberto. **Os que viram a carcaça**. In: Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.
- PIVA, Roberto. **Paranóia**. São Paulo: IMS, 2000.
- PIVA, Roberto. **Piazzas**. In: Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.
- PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião** – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.
- PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifiesto Contrasexual**. Barcelona: Anagrama, 2011
- RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté, os deuses canibais**. São Paulo: ANPOCS, Jorge Zahar Ed., 1986.
- WEINTRAUB, Fabio. Entrevista Roberto Piva. **Revista Cult**, São Paulo, ano IV, n. 34, mai. 2000, p. 6-9.
- WILLER, Claudio. “As fronteiras e dimensões do grito”, In: **Dias circulares**. São Paulo: Massao Ohno, 1976.
- WILLER, Claudio. **Os rebeldes: geração beat e anarquismo místico**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WILLER, Claudio. **Surrealismo no Brasil**. Lisboa: Cadernos Ultramares, 2021.

WILLER, Claudio. **Uma introdução à leitura de Roberto Piva**. In: PIVA, Roberto. Um estrangeiro na legião – obras reunidas volume I (organização Alcir Pécora). São Paulo: Globo, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Literatura Oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

2) ARTIGOS CIENTÍFICOS E OUTROS GÊNEROS DE CIRCULAÇÃO ACADÊMICA E/OU ARTÍSTICA

BRAUTIGAN, Richard. **All watched over by machines of loving grace**. San Francisco: Communication Company, 1967 – (panfleto).

DINIZ, Guilherme Grané et MOURA, Alex de Campos. “Máquinas e outras vísceras”: Sade, Piva e o antidualismo *queer*. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 18, p. 01-22, jan./dez. 2021. Universidade Federal de Santa Catarina. ISSN 1807-1384. DOI: <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2020.e76035>

HANSEN, J. A. Retórica da agudeza. **Letras Clássicas**, [S. l.], n. 4, p. 317-342, 2000. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v0i4p317-342. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73792>. Acesso em: 10 jan. 2023

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**, [S. l.], n. 2, p. 10-67, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: 10 jan. 2023.

KHEDE, R. S. Sobre o canto XXVI do Inferno. **Gragoatá**, v. 21, n. 41, 28 dez. 2016.

LOCHINI, P.; ANDRADE, P. Poema em 78 R.P.M.: o ritmo do jazz na poesia de Allen Ginsberg e Roberto Piva. **REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS**, [S. l.], v. 2, n. 22/1, p. 428–455, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3767>. Acesso em: 11 jan. 2023

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Sopro: Panfleto Político Cultural, Desterro, p. 1-6, 2010.

MALUFE, Annita Costa. O que Beckett ensina a Deleuze?. **Revista Limiar**, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 28–38, 2021. DOI: 10.34024/limiar.2021.v8.12762. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/12762>. Acesso em: 11 jan. 2023.

MOISÉS, Leyla Perrone. Lautréamont Austral: percalços de um livro. **Revista Landa**, UFSC, n. 2, 2019 – disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/199542>

PELBART, P. P. Biopolítica. **Sala Preta**, [S. l.], v. 7, p. 57-66, 2007. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>. Acesso em: 13 jan. 2023

PIGNATARI, Décio. METÁFORA: BARROCO, SURREALISMO, ROSA. **Revista USP**, [S. l.], n. 36, p. 96-99, 1998. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i36p96-99. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26988>. Acesso em: 10 jan. 2023.

VIEIRA, T. Homero e a tradição oral. **Revista USP**, [S. l.], n. 12, p. 162-171, 1992. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i12p162-171. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25585>. Acesso em: 11 jan. 2023

WILLER, Claudio. **Roberto Piva poeta do corpo**. Revista Eutomia, Recife, 15 (1): 1-19, jul, 2015. <http://dx.doi.org/10.19134/eutomia-v1i15p1-19>

3) TESES E DISSERTAÇÕES

CLEMENTE, Fabrício Carlos. **Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.8.2012.tde-11122012-101230. Acesso em: 2023-01-11

LEITE, Danilo Monteiro Ferreira. **Teatralidade da palavra poética em Paranoia de Roberto Piva**. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.8.2010.tde-30092010-102524. Acesso em: 2023-01-11

MATTOS, Ricardo Mendes. **Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos**. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.47.2015.tde-05082015-123432. Acesso em: 2022-06-25

MILARÉ, Marcelo Antônio. **O estudo da intertextualidade na poesia contemporânea de Roberto Piva**. 2012. Dissertação (mestrado em Crítica Literária) – Universidade Estadual de Campinas. Acesso em: 2022-06-25

MORAES, Leonardo David. **Uma alucinação na ponta de teus olhos: imagens poéticas em Paranoia, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee**. 2015. Dissertação (mestrado em Estudos de Linguagem) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Acesso em: 2022-06-25

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna**. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-27082008-135709. Acesso em: 2023-01-11

FILMES

Uma outra cidade. Ugo Giorgetti. São Paulo: SP filmes de São Paulo e TV Cultura, 2000. 1 vídeo (58 min.). Disponível em: JM AV DG 0041 Uma Outra Cidade - YouTube. Acesso em: 29/01/2023

Assombração Urbana com Roberto Piva. Valeska Dios. São Paulo: Brasil Imaginário. vídeo (55 min.). Disponível em: Assombração Urbana com Roberto Piva - YouTube. Acesso em: 29/01/2023