



FELLIPE RAMOS PEREIRA

**EROTISMO E CRUELDADE EM *COXAS – SEX
FICTION & DELÍRIOS* DE ROBERTO PIVA**

Campinas

2015

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

FELLIPE RAMOS PEREIRA

**EROTISMO E CRUELDADE EM *COXAS – SEX
FICTION & DELÍRIOS* DE ROBERTO PIVA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes

Campinas

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

P414e Pereira, Fellipe Ramos, 1988-
Erotismo e crueldade em *Coxas - sex fiction & delírios* de Roberto Piva /
Fellipe Ramos Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Marcos Aparecido Lopes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Estudos da Linguagem.

1. Piva, Roberto, 1937-2010. *Coxas - Crítica e interpretação*. 2. Poesia
brasileira - História e crítica. 3. Erotismo na literatura. 4. Crueldade na literatura. I.
Lopes, Marcos Aparecido, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Eroticism and cruelty in *Coxas - sex fiction & delírios* by Roberto Piva

Palavras-chave em inglês:

Piva, Roberto, 1937-2010. *Coxas - Criticism and
interpretation* Brazilian poetry - History and criticism

Eroticism in literature

Cruelty in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Aparecido Lopes [Orientador]

Luís Cláudio de Santanna Maffei

Alexandre Bonafim Felizardo

Data de defesa: 26-02-2015

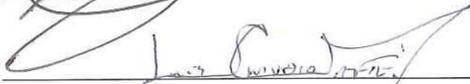
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Marcos Aparecido Lopes



Luís Claudio de Santanna Maffei



Alexandre Bonafim Felizardo



Alexandre Soares Carneiro

Pedro Marques Neto

IEL/UNICAMP
2015

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo desenvolver um estudo sobre a obra *Coxas – sex fiction & delírios* de Roberto Piva. Buscar-se-á analisar os pontos de contato entre a crueldade e o erotismo no interior desta obra. Cabe assinalar que *Coxas* é uma obra erótica, que tem por tema o erotismo, e não uma obra com passagens eróticas. Por isso o que se busca fundamentalmente neste trabalho é analisar como erotismo e a crueldade são trabalhados pelo poeta. Para isso se desenvolveu dois pontos principais na pesquisa. O primeiro é exatamente o que diz respeito ao erotismo, porque a crueldade que se busca analisar provém deste aspecto e ele se mostra bastante relevante na obra em questão. O segundo é uma análise formal, pois há nitidamente em *Coxas* certa hibridização dos gêneros poesia e prosa. Para cumprir estas tarefas buscou-se primeiramente compreender como se compunha o quadro poético da época em que Roberto Piva inicia sua trajetória nas letras e como se configura o erotismo em sua obra. Em seguida se procurou alguns parâmetros especulativos que servissem de apoio à análises da obra nos aspectos apontados, por fim o problema formal se mostrou também de grande relevância, por isso há um capítulo destinado a expor os traços formais de *Coxas*.

Palavras-chave: Roberto Piva, Poesia brasileira, Erotismo, Crueldade, Teoria Literária, Crítica Literária.

ABSTRACT

This dissertation aims to develop a study about the book “Coxas” – sex fiction & delirious, by Roberto Piva. We intend to analyze the points of contact between cruelty and eroticism within this work. It is worth highlighting that “Coxas” is an erotic literary work, whose theme is eroticism, and not an erotic passages book. That is why we seek primarily to investigate how eroticism and cruelty were used by the poet. In this regard we had developed two main points in the research. The first is exactly what concerns the eroticism, because the idea of cruelty that we seek to analyze comes from this aspect and it shows high relevance in the mentioned work. The second one is a formal analysis because it is possible to notice that there is poetry and prose genre hybridization into “Coxas”. In order to accomplish this goal we sought to understand firstly on how the poetic scenario was composed from the time that Roberto Piva had begun his career in the poetic world and how eroticism had been configured in his work. And then, we tried some speculative parameters that work in order to give us support in the work analysis on what concerns the highlighted aspects. Finally, the formal point had also been showed highly relevant, so there is a chapter that intends to expose the formal features in “Coxas”.

Key-words: Roberto Piva, Brazilian Poetry, Eroticism, Cruelty, Literature Theory, Literature Criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	pag. 19
I. O coito anal derruba o capital: um esboço para a poética de Roberto Piva	pág. 27
II. Cavalo de Dionísio	pág. 49
II.1. Piva e Dionísio, o poeta e o deus	pág. 55
III. A <i>cópula</i> de termos não é menos irritante do que a dos corpos – o erotismo poético	pág. 63
IV. <i>Coxas sex fiction & delírios</i>: o erotismo e a crueldade	pág. 73
V. Coxas: entre a prosa e a poesia	pág. 119
V.1 - Hipótese formal: A forma andrógina	pág. 125
V. 2 - <i>Coxas</i>, a ficção sexual e a lírica do desejo	pág. 131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	pág. 159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	pág. 161

À memória de minha tia Preta e
meus avós,
João e Maria.
A meus pais,
Gilberto e Iclair.

AGRADECIMENTOS

Pela paciência com minhas teimosias e pelo riso ao ler a Obra de Roberto Piva, agradeço a meu orientador Marcos Lopes.

Pelo companheirismo, cuidado e carinho nos momentos finais da dissertação, agradeço a minha companheira Camilla, que não sabe o que fazer quando digo quem vou colocar nos agradecimentos.

Pelo amor incondicional agradeço a todos de minha família, principalmente meus irmãos Camila e Leonardo, porque uma ouvia minhas explicações malucas sobre o Piva e o outro salvou meu computador algumas vezes durante a escrita da dissertação.

Pelo companheirismo agradeço a todos os meus amigos de rua, de vida, da pós (principalmente a Juliana que sempre me ligava para dar notícias e uma força), de bandas, de poesia com especial atenção aos de longa data que não puderam estar muito presentes neste momento de minha vida.

Pelas contribuições feitas ao projeto inicial agradeço à Sheila (minha eterna tia do coração) e Mônica que revisaram meu projeto e assim contribuíram com a aprovação deste.

Pelas contribuições importantíssimas na qualificação agradeço o prof. Eduardo Sterzi e Fábio Weintraub.

Aos professores do IEL e todos aqueles que já me ensinaram algo na vida ou na poesia.

Agradeço também a Ana que praticamente me obrigou a mandar o projeto ao IEL quando eu já estava desistindo dele.

“Desastres, revoluções e vulcões não fazem amor com os astros”.

Georges Bataille (Ânus Solar)

“A verdade dos deuses
carnais como nós e lânguidos
não provém do nada
mas do desejo trovejante do coração
partido pelo amor”

Roberto Piva (Coxas)

« JE PRÉVOIS UNE DESTRUCTION
PAR LE FEU. »

Antonin Artaud (Les nouvelles révélations de l'Être)

Introdução

O tema deste trabalho é fruto das repetidas leituras da Obra de Roberto Piva, pois o que mais salta aos olhos do leitor atento é exatamente a maneira como o poeta trabalha a questão erótica voltada para a liberação sexual. Essa questão, corrente nos anos em que Piva começa a publicar, pareceu ser passível de análise e importante para a compreensão de sua Obra. Após perceber isto procurou-se dentro de suas obras uma que tratasse amplamente do tema para que em análise pormenorizada se pudesse chegar a uma reflexão satisfatória sobre o erotismo proposto pelo poeta. Por este motivo é que se optou por analisar a questão erótica da obra *Coxas-sex fiction & delírios*, uma espécie de narrativa livre e erótica na qual o poeta termina por criar personagens que aparecem no decorrer dos “capítulos”. Os capítulos e poemas da obra compõem um quadro erótico, no qual os personagens, todos adolescentes, vagam pela cidade de São Paulo em busca de aventuras eróticas.

O presente trabalho analisa a questão da crueldade e do erotismo na obra referida. Ele surgiu principalmente de um desejo de compreensão da obra do poeta Roberto Piva. Tal desejo foi despertado logo no primeiro contato que se teve com alguns poemas do poeta, a constar na coletânea *Pontes/Puentes* de Heloísa Buarque de Hollanda. Ao ler os poemas de Piva não se pode deixar de notar o tom pessoal que o poeta imprime em sua poesia delirante, de onde tudo parece brotar do desejo erótico. Após este primeiro contato procurou-se por obras do poeta. Por este contato é que se buscou algumas obras de extremo valor literário, filosófico e antropológico, já que o poeta tem como uma fundamental característica a intertextualidade. Roberto Piva foi, portanto, um grande aglutinador de ideias e possibilidades poéticas e de vida.

A escolha da obra *Coxas-sex fiction & delírios* se deu a partir do problema levantado: há uma questão erótica que perpassa quase todos os poemas do autor. Tendo isto, buscou-se uma de suas obras na qual a questão erótica parecia ganhar mais força. *Coxas*, como se pode notar, já possui tal questão até mesmo em seu subtítulo e parece tratar do erótico até mesmo em sua forma, já que ao criar uma narrativa livre, o poeta termina por estabelecer um jogo de forças semelhante ao contato erótico entre a poesia e

a prosa. Essas duas se negam e se completam, lutam e dialogam nas estruturas formais da obra. É importante anotar que o título e o subtítulo da obra são de extrema importância para o assunto que será tratado porque há ali um trocadilho interessante do *science fiction* com o *sex fiction*, além de, é claro, o termo coxas, que por si só carrega uma carga erótica. São estes os principais motivos de se ter escolhido o poeta e a obra em questão para o desenvolvimento deste trabalho dissertativo.

O trabalho, portanto, se dividirá em duas partes principais. Uma que diz respeito à questão erótica e suas potências cruéis e outra que diz respeito ao problema formal. Não se considera, contudo, que a análise de uma das partes anula a outra, pois tal movimento resultaria na separação perigosa entre a forma e o “conteúdo”. Entretanto, a nível explicativo, tal separação se mostrou necessária, pois estas duas questões se mostraram muito relevantes para uma compreensão satisfatória da obra. É sabido que tal divisão nunca ocorre de maneira categórica, por este motivo, nas seções mais voltadas a análise dos capítulos de *Coxas*, o leitor notará que as questões formais e especulativas acerca do erotismo estarão extremamente interligadas. Por outro lado, manter esses dois núcleos centrais no trabalho possibilitará por um lado, a compreensão dos pormenores acerca da questão erótica e cruel e, por outro, a compreensão da forma literária da obra em um todo. Se se optasse por analisar em um só núcleo estas duas questões o trabalho acabaria por estender-se desnecessariamente, já que algumas questões acerca do erotismo e também da forma acabam se repetindo nos “capítulos” da obra.

As hipóteses de leitura provêm principalmente do elemento dionisíaco já apontado pela crítica que leu a Obra do poeta. Isso porque tanto o erotismo quanto a própria forma parecem descender deste elemento primevo da poesia lírica. O elemento dionisíaco como fonte do delírio erótico e narcótico que se apresenta na poesia de Piva será trabalhado em seção especial, porque a hipótese principal é a de que tal elemento permeia todo o seu fazer poético em *Coxas*, mas não somente nesta obra do poeta, já que tal elemento parece permear em maior ou menor escala toda a produção poética de Piva. Ele parece ser uma espécie de aglutinador da tensão temática e formal da obra. Tendo isto, pode-se afirmar que o deboche, a avacalhação e o escárnio que o poeta apresenta em suas cenas eróticas provêm principalmente do elemento dionisíaco que age ali como força geradora da poesia.

Nas leituras que se fez da obra em questão notou-se que havia ali um problema formal, já que parece que a obra é uma espécie de narrativa livre, como se afirmou anteriormente. Ao debruçar sobre a obra notou-se que tal “ficção sexual”, como indica o subtítulo, se dava sim, mas ela é apresentada de uma maneira muito particular, exigindo do leitor inúmeros esforços interpretativos por sua abertura semântica e ainda havia questões interessantíssimas a respeito da própria forma, pois há um intenso diálogo (ou luta) entre a prosa e a poesia. Esse diálogo, ao que tudo indica, não parece se desfazer na medida em que se compreende melhor a obra, ao contrário, a cada leitura essa tensão parece tornar-se mais forte e as linguagens (da prosa e da poesia) acabam por confundir-se cada vez mais uma com a outra, como em um ato erótico. É válido ressaltar desde já que não se está buscando desfazer esta tensão, mas compreendê-la para oferecer ao leitor entradas ao texto de Piva.

O trabalho divide-se em cinco capítulos, o primeiro discutirá a poética do autor, ou seja, como se constitui sua poesia. Após isto se fará um percurso teórico acerca do elemento dionisíaco, que se acredita ser uma importante chave de leitura de toda a Obra de Piva. No segundo capítulo, há uma outra exposição teórica e analítica, desta vez o tema é o erotismo. O mesmo será feito no terceiro capítulo, entretanto, a questão trabalhada diz respeito ao elemento cruel da obra de Piva, já que este descende do erotismo. No capítulo quatro se fará uma análise mais pormenorizada destes dois aspectos na obra em questão, considerando, portanto, como se constitui na obra os conceitos trabalhados anteriormente. Já no capítulo cinco será apresentado o problema formal que a obra suscita, no qual serão enfatizadas as teorias acerca da forma e também será apresentada uma análise mais voltada à própria forma de *Coxas*, já que se entendeu que o trabalho estaria incompleto se não tocasse em tal questão.

Os parágrafos que seguem são de nível introdutório ao contexto histórico e artístico no qual se insere a produção poética de Roberto Piva. Tal contextualização se mostrou necessária para que o leitor pudesse visualizar plenamente não a importância da obra do poeta dentro deste contexto, mas as contribuições em nível de poesia que a Obra de Roberto Piva possibilita.

Após os períodos das vanguardas¹ a poesia brasileira sofreu mudanças significativas e essenciais². A importância desse período é fundamental para o que se pretende apresentar aqui, já que Roberto Piva inicia sua trajetória poética nesse período, ou seja, na década de 1960. Essa década foi intensa em vários sentidos no Brasil e, como não poderia deixar de ser, também para a poesia. O impacto dos anos pré-ditadura com a intensa industrialização provocou uma euforia que gerou um intenso debate político em favor da modernização do Brasil. Contudo, essa euforia acabou com a chegada do regime militar. Por outro lado, a implantação da ditadura promoveu um movimento de inserção da arte na política e a poesia estava no núcleo deste debate. Nesse cenário houve o surgimento de diversas poéticas como o poema práxis, o poema processo e a poesia produzida nos centros populares de cultura. O impacto dessas produções culminou em um movimento crítico para a compreensão destas poéticas³. Far-se-á a seguir um esforço para remontar as tendências em poesia do período com o intuito de situar a obra de Roberto Piva no cenário poético do período.

A primeira obra individual de Piva⁴, *Paranoia*, publicada em 1963 possuía linhas de força que ligavam a poética de Piva à *beat generation* e ao surrealismo. A ligação com estas poéticas pouco convencionais na poesia brasileira fizeram com que a obra do poeta fosse classificada como “marginal”. É importante ressaltar que a compreensão da poesia dita marginal, rótulo corrente na época, talvez não fosse a mais adequada à obra de Piva, na medida em que ela se distanciava muito daquelas poéticas que possuem este rótulo. Contudo, ao não se enquadrar em nenhuma das características mais comuns da poesia produzida no Brasil na época, essa assimilação foi inevitável, como assinala Paulo Franchetti (2007)⁵. O mesmo crítico explica o motivo dessa

¹ Entenda-se período pós-concretismo que, segundo a maior parte dos críticos brasileiros, foi a última vanguarda.

² Houve uma abertura maior no que diz respeito à composição poética, com isso os novos poetas tinham um leque de possibilidades de composição que partia desde a retomada das tendências modernistas à apropriação da poética concretista e cabralina. A poesia deste período, portanto, sofria influências destas três correntes, além de poder dialogar com as vanguardas europeias, com a *beat* americana e com as poéticas mais antigas.

³ A obra de Heloísa Buarque de Holanda, *Impressões de viagem*, foi fundamental para a compreensão da cultura e poesia neste período. HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

⁴ Antes de publicar *Paranoia* o poeta havia lançado uma plaquete com o poema *Ode a Fernando Pessoa* e participado da coletânea *Antologia dos novíssimos* organizada por Massao Ohno.

⁵ FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura brasileira e portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

assimilação. Segundo sua opinião, isso ocorreu por vários motivos, mas o principal deles é o de não ter se enquadrado naquilo que denomina de “*quatro pontos cardeais da poesia do período em que começa a escrever*”⁶. Mas quais são objetivamente esses quatro pontos cardeais da poesia dos anos sessenta? A leitura de alguns textos críticos, bem como de poemas produzidos no período possibilita a compreensão desses pontos essenciais da poesia produzida após 1960. É importante ressaltar que se buscou textos que compreendiam a poesia brasileira dos anos sessenta e das quatro décadas posteriores, para que se pudesse estabelecer quais eram as principais diretrizes críticas do período em que o poeta publicou suas obras. Essa recuperação da leitura de poesia permite situar a obra do poeta dentro de um quadro da poesia brasileira no qual ele poucas vezes foi incluído. Resta saber os motivos dessa exclusão em muitos dos quadros críticos. É esta a questão que se tentará responder nas considerações a seguir com a exposição das principais diretrizes críticas.

Grande parte dos textos sobre poesia, que assinala as principais tendências contemporâneas instauradas a partir dos anos de 1960, reforça a importância de três linhas mestras de matrizes históricas conquistadas na primeira metade do séc. XX. Há, portanto, a permanência de tendências iniciadas no modernismo, sendo elas, segundo Benedito Nunes (2009): “*o verso livre, a variedade rítmica, o coloquialismo, o estilo de mistura combinando o elevado e o vulgar, as imagens choque, o humor*”⁷(...). O crítico defende que essas tendências conduziam parte da produção poética no Brasil ainda nos anos oitenta. Outra linha teórica relevante foi o concretismo que assinalou, a partir da leitura de Mallarmé entre outros poetas, a crise do verso. A interpretação dos concretos culminou na abolição do verso⁸ e na ênfase a visualidade, o uso do espaço em branco, entre outros aspectos que possibilitaram avanços no que diz respeito à forma. Para além do concretismo houve também o surgimento de outras vanguardas que de uma maneira ou de outra surgiram como contraponto aos concretos, ou mesmo como uma realização das lacunas do Concretismo, são os casos da Poesia Práxis e do Poema-Processo. A última tendência era a produção poética, que sem necessariamente negar essas duas anteriores, acabava por assumir certo objetivismo instaurado por João Cabral de Melo

⁶ Idem. p. 286.

⁷ NUNES, Benedito. *A clave do Poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 159.

⁸ Idem. p. 160.

Neto. Não é, portanto, aleatório o título do ensaio de Paulo Franchetti (2007)⁹. Essas três tendências seriam as principais influências sobre a poesia a partir dos anos sessenta em diante e perdurariam até os anos noventa com algumas especificidades em cada uma das décadas. Deve-se também reconhecer a importância de João Cabral de Melo Neto em meio a todas essas tendências. Poeta da geração de 45, João Cabral simbolizou (e simboliza hoje) o que há de mais objetivo na poesia, seu anti-lirismo é inegavelmente um marco na poesia brasileira, como ressalta grande parte dos críticos.

Voltando à efervescência de poéticas que surgiram no período pós-concretismo, pode-se assinalar que o poema-processo, poema-práxis, e o chamado Violão na Rua eram poéticas específicas que poderiam ser chamadas genericamente de literatura marginal. Todas essas tentativas de vanguarda acabavam, como se anotou anteriormente por negar o Concretismo, ou por tentar realizá-lo de maneira mais extrema. Não se pode falar exatamente em uma poética marginal, pois o período também contou com um enorme número de poetas que buscavam dar um tom pessoal as suas obras. Em linhas gerais, é possível dizer que os marginais eram poetas que negavam o passado imediato, ou seja, o Concretismo e a poética de Cabral e acabavam por retomar algumas das tendências modernistas. Os novos poetas que não se enquadravam em nenhuma dessas correntes também eram comumente assimilados por esta espécie de denominador comum. Os poetas paulistas que rodeavam o agitador cultural e editor Massao Ohno também receberam este denominador¹⁰.

O reconhecimento da poesia marginal inicia-se com a abertura política, já que anteriormente havia certo receio para com os órgãos de repressão do governo militar brasileiro. Os *anos de chumbo* que se iniciaram em 1964 e perdurou até o início dos anos 1980 foi, como anota Nunes (2009), uma época de “*repudio à inteligência e de desencanto relativamente à função libertadora da poesia*”¹¹ por parte dos poetas e do governo. Piva continua sua trajetória poética na abertura política, mantendo em sua poesia a crença na função libertadora da arte e levando até ela elementos não muito

⁹ Trata-se de *Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral*, ensaio do livro citado anteriormente. FRANCHETTI, 2007.

¹⁰ Os poetas referidos são: Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Francheschi, Rodrigo de Haro, Hilda Hilst, Roberto Biccini entre outros.

¹¹ FRANCHETTI, 2007, p. 160.

comuns. Negava a participação nas vanguardas e também se distanciava da poesia dita marginal principalmente por não proferir o discurso da esquerda dominante. Um fato que chama a atenção nisto que se discorreu é que o poeta de *Paranoia*, mesmo não se enquadrando nas vanguardas ou na poesia marginal escreveu diversos manifestos. O fato se mostra interessantíssimo porque escrever este gênero só pode ser encarado como um desejo de se inscrever artística ou politicamente. Por outro lado, pode-se também levar em consideração que ao não se enquadrar em nenhuma poética o acesso e o entendimento à obra se torna mais complexo e dificultoso, portanto, o ato de se escrever o manifesto artístico é também uma espécie de legitimação da obra daquele que escreve.

Para adentrar devidamente nesta questão é necessário mostrar em linhas gerais os traços distintivos e particulares da obra de Piva. Comentar os traços distintivos de todas as obras lançadas pelo poeta desde *Paranoia* é uma tarefa árdua, pois há em cada uma de suas obras mudanças significativas. Entretanto é possível afirmar que há uma centralidade erótica (homoerótica), anárquica, dionisíaca e cruel na poesia de Roberto Piva. Não se está em momento algum afirmando que o poeta não partilha de um núcleo comum de temas e formas com seus companheiros geracionais. Essa afirmação pode ser facilmente confrontada com a *Antologia Poética da Geração 60* organizada por Carlos Felipe Moisés e Álvaro Alves Faria¹², há nesta antologia um acúmulo de vozes que partilham algumas características comuns como a crença na imagem poética, no verso livre, na paródia. Entretanto, há poetas muito distantes estilisticamente que começaram a publicar naquele período. É importante ressaltar que estes poetas não são partidários desta ou daquela poética, mas sim de todas as possibilidades poéticas, esta é a característica fundamental dos poetas que começaram a publicar em 1960 na cidade de São Paulo. O que Piva deve à sua geração é exatamente a rebeldia, o repúdio a certo corporativismo entre poetas e ao apelo à diversidade como única possibilidade de sustentação do próprio fazer poético. A diversidade poética parece para aquele grupo ser uma boa investida, já que como sustenta o já citado Franchetti (2007), estes poetas encontram-se no pós-tudo.

¹² FARIA, Álvaro Alves, MOISÉS, Carlos Felipe (orgs). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

Ao efetuar a leitura das *Obras Reunidas*¹³ de Roberto Piva nota-se que cada uma de suas obras possui linhas de força que estabelecem relações de ruptura e permanência umas com as outras. Alcir Pécora (2005) ressalta em sua apresentação de *Um estrangeiro na legião* que Roberto Piva publicou suas obras em três curiosos surtos com o intervalo de doze anos. Em cada um desses surtos, sua poesia adquiria traços nitidamente distintos sendo eles:

“...o primeiro período, de viés *beat*, whitmaniano e pessoano; outro para o segundo, de traços psicodélicos e experimentais; e um terceiro, para um período mais recente, predominantemente místico e visionário”¹⁴.

Para além dessa observação, Pécora (2005) avalia três traços distintivos na composição dos versos que acompanham os três períodos. Ressaltando que no primeiro há a presença de versos longos e cruzamentos entre poesia e prosa, no segundo experimentos gráficos e no terceiro uma versificação mais regular e curta¹⁵.

A experimentação, no entanto, ocorre objetivamente em dois diálogos fundamentais que podem ser esboçados da seguinte maneira: o diálogo entre a poesia e a prosa e o diálogo que ocorre com uma linguagem crua na escolha de palavras e certa sintaxe quebrada de linguagem mais sublime ligada à imagética. Também não se pode deixar de citar a maneira como o poeta trabalha o tema do homoerotismo, pois esta é uma questão de grande importância para a dissertação que segue.

A centralidade erótica também presente nas obras de Piva contrapõe-se à lógica do capital. Ali o sexo e o erotismo são sinônimos de diversão, de rebeldia, de desregramento. Por isso, comumente o ato erótico é também um ato de descompromisso, de não utilidade, assim como a poesia. Não se trata de uma atitude política, como sugere a oitava reivindicação do *Manifesto utópico-ecológico*, mas de uma atitude contra a política, ou seja, de subversão da ordem. Por isso a insistência em cenários noturnos, ao próprio caos da cidade (incoerência de um poeta que fala em ecologia, mas que “não se apoia em nada”) e a exaltação da adolescência e da pederastia.

¹³ Compreende-se aqui os três volumes publicados pela Editora Globo nos anos de 2005, 2006 e 2008. As referências completas constarão na bibliografia do presente projeto.

¹⁴ PÉCORA, Alcir. *Nota do Organizador*. In PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*, Obras reunidas - volume I. São Paulo: Globo, 2005. p. 10.

¹⁵ Idem.

I - O coito anal derruba o capital: um esboço para a poética de Roberto Piva.

“Abriste as plumas do antebraço”

Murilo Mendes

“*Distribuição de manuais entre sexólogas(os) explicando porque o coito anal derruba o Kapital*”. Eis a oitava exigência do *Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio* de Roberto Piva. O manifesto publicado em 1983 é, talvez, um exemplo da poética do autor de *Paranóia*. Isso porque ali, o erótico, o anárquico, o ecológico e o político (ou apolítico) caminham juntos. Entre muitas reivindicações o poeta se queixa da despreocupação por parte dos partidos políticos e instituições em trazer a utopia para o cotidiano além de exigir que se transforme a escola em cinema onde as crianças e adolescentes poderiam bolinar-se no escuro. A erótica é um dado fundamental na poesia de Piva, além da, é claro, ecologia. Esta última, por sua vez, acabou ganhando mais força nas últimas obras do poeta.

O homoerotismo se faz presente de uma maneira ou de outra em todos os seus livros, entretanto, a maldição do homossexual não tolerado socialmente parece não permear fortemente o universo piviano, pois o poeta acaba por tratar a homossexualidade de maneira extremamente subversiva e em sua obra, o homossexual é o normal em um mundo de anormais. Essa subversão dos papéis já institucionalizados é um dado importantíssimo para o tema que será trabalhado no decorrer destas páginas. O poeta parece, portanto, não somente escrever sobre o seu desejo, ele escreve sob esse desejo. Não é a transgressão do ato homoerótico descrito que mais chama a atenção na obra de Piva, mas a maneira como ele é apresentado, como se, na maior parte das vezes, um eu lírico atormentado por belos anjos, garotos, meninos, por todos os lados só conseguisse viver se cantasse eroticamente estes anjos, garotos e meninos. O poeta canta a partir da memória: “*quando eu lembrava Jean/ a olhar para mim/ citando Baudelaire*”¹⁶. Ou canta ainda no momento de descanso do amor, hora propícia para a poesia: “*MEU AMOR*

¹⁶ PIVA, Roberto. (org.) PÉCORA, Alcir, *Um Estrangeiro na Legião*, Obras Reunidas, Volume 1, Editora Globo, 2005. p. 87.

*DORME & SE COÇA EM SONHOS SE DEBATE(...)*¹⁷. A matéria para o canto é o que sobrou da orgia como afirma o próprio poeta, que por sua vez cita a máxima de Breton¹⁸. Por isso, como não poderia deixar de ser, o mundo criado por Piva é um mundo do caos orgiaco.

O caos das imagens e da própria linguagem é aquilo que se converte em matéria poética, seguramente este é o caos da orgia. A orgia é um termo chave para este trabalho, por isso quando se fala em orgia, está se falando das potencialidades eróticas e cruéis, da mistura de corpos e do sentimento de unificação que essa mistura provoca. A orgia, portanto, é entendida aqui como uma potencialidade dionisiaca por excelência. A começar pelas referências que talvez não se possa apontar seguramente como vindas dessa ou daquela escola ou corrente literária. Há sim, como afirma Pécora (2005), certa predominância da linhagem maldita do romantismo, mas não há uma escolha objetiva daquilo que faz referências, alusões e citações. São poetas, filósofos, historiadores, sociólogos, místicos entre outros que aparecem eventualmente no corpo dos poemas, todos os períodos literários, ficcionais ou não, aparecem de certa maneira na poesia de Piva. O poeta parece não ter medo de se apropriar daquilo que lê, vê ou ouve, tudo isso, evidentemente, utilizando-se daquilo que se poderia chamar de vertente maldita das artes e da cultura. Um claro exemplo dessa opção está no manifesto *A catedral da desordem* no qual após uma série de posicionamentos o poeta fecha o manifesto afirmando: “*contra tudo por Lautréamont*”¹⁹.

Desordeiro inveterado, Roberto Piva parece seguir a orgia não somente como forma de liberação sexual, já que este tema é corrente na poesia produzida a partir dos anos 1970 no Brasil²⁰, mas, sobretudo como uma experiência mágico-religiosa e literária. A *cópula* de termos, que Georges Bataille fala em *L'anus solaire*, faz muito sentido se se levar em conta a poesia de Piva, mas essa *cópula*, se dá em vários aspectos. Desde os

¹⁷ PIVA, Roberto (org.) PÉCORA, Alcir, *Mala na Mão & asas Pretas*, Obras Reunidas, Volume 2, Editora Globo, 2006. p. 34.

¹⁸ “O Breton, por exemplo, diz que a poesia é a mais fascinante orgia ao alcance do homem”, cita Roberto Piva em entrevista. PIVA, Roberto. *Encontros*. org. Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

¹⁹ PIVA, 2005, p. 141.

²⁰ A arte genericamente denominada de marginal produzida durante os anos 60 e 70 acabou por possuir como uma de suas linhas de força a questão da liberação sexual. A possibilidade de diversas formas de amar era aclamada pelos poetas, artistas plásticos, romancistas e etc. A questão foi trabalhada por Heloísa Buarque de Holanda, *Impressões de viagem*, foi fundamental para a compreensão da cultura e poesia neste período. HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980. .

temas de seus livros até às referências a autores, levantada anteriormente, e mesmo à própria composição de seus versos que muitas vezes parecem conectar termos distantes como “*saunas & supermercados*”, “*jazz e o brilho das árvores*”, isso para não voltar a exemplificar com seus primeiros manifestos. A aproximação de termos distantes é o que propicia a criação das imagens novas: “*o punhal é anfíbio*”²¹. “*Mas a cópula de termos não é menos irritante que aquela dos corpos*”, afirma Bataille na obra citada. A poesia de Roberto Piva centra-se na imagem, na busca da imagem, por isso a representação não só da cópula, mas do erotismo em geral, dado até mesmo como método de composição em suas possibilidades poéticas é de importante valor em toda a produção de Roberto Piva.

Coxas, obra na qual será focada a análise mais densa deste trabalho, foi inicialmente publicada em 1979, dezessete anos após o lançamento da obra individual, *Paranóia*. Alcir Pécora (2005) afirma em passagem já citada na introdução, que Roberto Piva publicou suas obras em três curiosos surtos de doze anos cada um e em cada um desses surtos sua poesia adquiria traços nitidamente distintos. Em *Coxas*, obra publicada no segundo dos três surtos ainda é predominante os “*traços psicodélicos e experimentais*”²². A experimentação é uma constante na obra em questão e pode até mesmo causar espanto ao leitor não familiarizado com este tipo de obra. Far-se-á considerações mais aprofundadas sobre esta questão mais à frente, pois se concentrará neste momento em uma breve apresentação de cada obra do autor para que seja mais fácil discorrer sobre o lugar que *Coxas* ocupa dentro da obra do poeta.

Há algumas linhas de força que perduram durante toda sua produção poética que aparecem mais ou menos intensas em cada uma de suas obras. O erotismo, a intertextualidade explícita ou não, a idealização da adolescência como idade erótica, e mesmo a poesia mais centrada em imagens que em construções verbais como anota Willer (2005) em sua apresentação a leitura do autor. Esses são exemplos claros de traços que permanecem em toda a sua produção. O fato interessante é que em todas as três épocas há a predominância de alguns traços diferentes uns dos outros e também a continuidade de outros. Na leitura que se pretende apresentar aqui, portanto, o

²¹ PIVA, 2006, p. 71.

²² PÉCORA, 2005, p. 10.

pressuposto principal é que ocorre um diálogo entre a permanência e a ruptura no seio de toda a produção poética do autor.

Em *Paranóia*, primeira obra do autor, há um eu poético que vê a cidade, as pessoas e as coisas, que ouve a multidão, mas esse eu delira, sonha, grita pela cidade e com a cidade. A cidade de São Paulo, que se pretendia metrópole, é cantada ao som do jazz com versos longos à maneira de Ginsberg, poeta da *beat generation*. Contudo, essa cidade é lisérgica: “*OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar/ asilo na tua face?*”²³ Pergunta no poema que abre *Paranóia*, mas resposta não há. Não há lugar para o poeta na cidade. Por isso o poeta se torna um blasfemo, que xinga a tudo e a todos assumindo assim a postura radical de iconoclasta. O poeta é um eu que vaga e observa a paisagem de morfina, não por acaso, os pronomes “eu” e “meu” aparecem no início de onze poemas dos vinte da obra. Como em *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”²⁴

Vê-se nos versos acima um eu descontente, que resmungua, que reclama, no entanto esse eu grita, ou melhor, urra seu descontentamento com as pessoas e as ordens sociais. A sintaxe também assume papel importante aqui, pois no início do trecho adquire forma mais longa, sem parecer se preocupar muito em demarcar o ritmo. Já no quarto verso inicia-se uma sintaxe mais marcada que repete a forma e, por conseguinte, o ritmo. Há, portanto, uma extrema liberdade de composição, que varia entre essas e outras formas que por vezes se repetem em alguns poemas. A abertura semântica é trabalhada a partir das imagens que são colocadas todas em função deste eu que possui o sexo indócil.

O dever social que o termo piedade implica não é uma categoria que o eu assume. O não ser piedoso resulta na aceção do erotismo desenfreado, de quem não se

²³ PIVA, 2005, p. 31.

²⁴ PIVA, 2005, p. 41

enquadra ou se curva. É um não ceder às regras institucionais da própria sociedade, por isso a primeira imagem remete à escola. Os professores, como detentores do saber falam da “*vontade de dominar*”. É uma clara crítica a instituição escolar e também às outras instituições citadas (igreja, comunismo e economia). Há uma vontade do eu de viver em permanente delírio por isso seu sexo não se ergue somente “*aos sábados à noite*”.

Falou-se anteriormente em certo privilégio que ganha a imagem na poesia de Piva, essa aparece em muitos, quiçá em todos, poemas de *Paranóia*. Os versos de abertura do poema *Boletim do Mundo Mágico* confirmam esta tendência:

“Meus pés 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(...)”²⁵

Nota-se a justaposição de imagens que evidenciam um eu que se compõe a partir de *closes* imagéticos. Os pés, cicatrizes, olhos, são partes do eu que deseja. O desejo é sobretudo poético, já que quer *plantar o taco de snooker numa estrela fixa*. Essas imagens são colocadas em justaposição, pois uma não apaga a outra, e sim vem compor esse eu que delira. O corpo do eu é colocado em primeiro plano, os versos são, portanto, feitos a partir de um corpo que deseja e que se coloca verbal e imagetivamente. Não é somente imagens de corpos que aparecem nesta obra, mas o corpo do eu foca a si mesmo. Esse eu está perplexo com o mundo e dilacerado, mas quer a estrela.

Há, também em *Paranóia*, o apelo que coloca personagens do imaginário do poeta em contato com a sua São Paulo revestida de um onirismo extravagante como em *Visão de São Paulo à noite Poema antropófago sob Narcótico* onde o personagem Lautréamontiano, Maldoror, aparece na rua São Luís e os anjos de Rilke “*dão o cu nos mictórios*”. Ocorre um diálogo entre a São Paulo de Piva, povoada por personagens das artes e a São Paulo “real”. Essa mesma relação entre o espaço imaginado e o “real” também aparecerá em *Coxas*.

Na obra seguinte, *Piazzas*, o eu agora contempla, mas ainda se mantém delirante, no entanto, com outra entonação, já que em *Paranóia* há, como se disse, uma

²⁵ PIVA, 2005, p. 47

sintaxe longa que aparece em poucos poemas de *Piazzas*. Ali os poemas em prosa aparecem em certos momentos, em outros predomina uma sintaxe mais quebrada com versos mais breves. O leitor terá, portanto, frente a seus olhos duas formas poéticas livres e discrepantes, pois *Piazzas* vai do poema em prosa ao verso breve. O que, entretanto, não vai em direção a um trabalho formal de pouco esmero, *Piazzas* é uma obra muito bem acabada formalmente. É interessante salientar, como foi dito anteriormente, que tal obra se inscreve a partir de uma tradição pouco comum na literatura brasileira, mas bem demarcada na historiografia literária.

Piazzas se configura de um modo diferente se comparada a *Paranoia* desde seu início, seja pela introdução e postfácio escritos em prosa poética que por si só mostram ao leitor parte do mundo poético que estão prestes a desvendar, seja pelas duas formas apontadas anteriormente que, díspares, estabelecem um belo diálogo. Já na introdução em prosa o poeta anuncia: “(...)Freud é o inferno musical Nietzsche é o Paraíso Meu companheiro é o Jardim das delícias(...)”²⁶. Apontando já aí para importantes chaves de leitura em três áreas do conhecimento diferentes umas das outras como acontecerá em outras em obras posteriores onde as referências fora do campo da literatura serão uma tônica comum. Um fato interessante que cabe assinalar é que em toda sua obra, Piva procura declarar válidos e equivalentes os diferentes saberes como o poético, é claro, o filosófico, o antropológico, o das artes plásticas, o da música, entre outros saberes dos quais o poeta utiliza para compor suas obras. Esses saberes poetizados de outras áreas evidenciam primeiramente que o poeta os utiliza como fonte de sua matéria.

Nos poemas onde os versos breves predominam Piva vai mais longe na apresentação gráfica, como em *O robot pederasta* em que o barulho do farfalhar das asas repetido (cra cra cra...) assume a forma de asas, ou mesmo em outros poemas em que o espaçamento dos versos constroem diferentes formas. Em *Piazzas* a apresentação gráfica assume um importante papel dentro da poética do autor.

Em seu texto *Uma introdução à leitura de Roberto Piva*, Claudio Willer (2005) afirma que em *Piazzas* o que predomina é a contemplação. O poeta agora contempla a cidade, por vezes, acompanhado pelos seus adolescentes, anjos, ou mesmo, por algum artista ou místico. O eu contempla suas praças sempre acompanhado, e ao sair dessa

²⁶ PIVA, 2005, p. 76

contemplação acaba por chegar em alguma arte que o leva também à contemplação, veja-se o conjunto de poemas em prosa *Heliógabalo* em referência a obra do mesmo nome de Antonin Artaud, a homenagem ao Marquês de Sade, no qual a sintaxe longa parece estabelecer um diálogo com *Paranoia* e o poema intitulado *Jardim das delícias* em referência a Bosch.

O poeta que contempla ainda se lembra:

“assobiando lentas canções
quando eu lembrava Jean
a olhar para mim
citando Baudelaire”²⁷

Ou escreve o poema na hora do amor:

(...)Assim transformados em ESTRELA teus cílios-lança-chamas incineram meu corpo ao nível da Lua. Hotel de carícias-penugem ao alcance das asas adolescentes e soluços arrastados pelas ribanceiras emolduradas, boulevardicas. Tuas mãos azuis são um contrapeso, um solo longínquo inanimado de um saxofone num deserto de beijos(...)²⁸

Os dois fragmentos são povoados por garotos, o primeiro ainda coloca o momento poético relacionado com a poesia, já que Jean cita o poeta francês. No segundo o que aparece é o ato de amor que “incinera” o corpo do eu. O ato de amor, contudo, assume um conteúdo poético pela aproximação de termos distantes para compor as imagens, possui cores (o azul da mão) e som, que o poeta descreve.

Sanadas as questões que aqui se mostraram as mais relevantes em *Piazzas* passar-se-á a *Abra os olhos & diga Ah!*, primeira obra do segundo surto de publicação do autor. Nessa última predomina o verso onde ocorre certo rompimento de ideias e a principal diferença nos poemas desta última obra para as anteriores é que a cidade deixa de aparecer nitidamente nos poemas dando lugar ao quarto²⁹.

Abra os olhos & diga Ah! não possui tanta intensidade blasfematória quanto a primeira obra do autor, mas ainda possui alguns traços como nos versos: “...política do

²⁷ PIVA, 2005, p. 87

²⁸ PIVA, 2005, p. 111

²⁹ Willer (2005) anota essa mudança ao comentar o livro em questão.

esquecimento/ sistemático ESTAMOS NA MERDA GENTIL”³⁰. O poeta que agora canta o amor não perde um pouco de veneno de sua língua mordaz, anuncia ao leitor o lugar onde está e ainda mais, o inclui. O momento soturno pelo qual o Brasil passava na época da publicação do livro (1975) pode ser a referência implícita nos versos anotados acima e também nos seguintes versos: “(A *POLITICA DO CORPO EM FOGO DO CORPO EM CHAMAS/DO CORPO EM FOGO*)”, grafados em caixa alta entre parênteses como se o poeta viesse a explicar algo no início de seu poema. Vale lembrar aqui que no famoso ensaio *Devassos no Paraíso* de João Silvério Trevisan há uma interessante passagem:

“E aconteceram cantadas programadas, com finalidade exclusivamente proselitista. Era o que chamávamos sarcasticamente de política da cama, em contraposição a política do corpo; a cama se politizara a tal ponto que era uma extensão do Partido”³¹.

A política do corpo que se fizera uma tônica no ativismo homossexual, como anota Trevisan (1986) em seu ensaio, foi burocratizada e o movimento em questão acabou por tratar sarcasticamente dela como política da cama. Mas o poema quer ir mais além, para ele não basta a política do corpo, é necessário que esse corpo esteja em chamas, que ele queime, que arda de desejo. Se existe algum apelo político em *Abra os olhos e diga Ah!* certamente é o apelo dessa faceta na qual o amor homossexual em chamas está certamente envolvido.

A mudança no tratamento do tema erótico não diz respeito somente ao espaço onde ocorrem as cenas dos poemas, porque agora ele é o amor homoerótico como se comprova no primeiro verso do segundo poema da obra: “*eu sou o jet set do amor maldito*”³². O poeta espera seu amante, escreve enquanto o amante dorme, escreve sobre os encontros e desencontros, por isso tantos anjos, tantos adolescentes, tantos garotos que o poeta já anuncia na epígrafe de Picabia que fecha a obra: *Je suis comme vous/ un enfant*. O poeta é um garoto que canta o amor encontrado. Se o pecado nefando sempre existiu, mesmo antes de existir o pecado, Piva tenta por força torná-lo sagrado. Aqui a pederastia é divina, talvez seja essa a razão de o poeta homenagear o garoto Antínoo,

³⁰ PIVA, 2006, p. 31

³¹ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. Max Limonad: São Paulo, 1986.

³² PIVA, 2006, p. 27.

amante de Adriano César, em dois poemas do livro. A figura desse casal homossexual aparecerá novamente em *Coxas*. Antínoo se torna o garoto pornógrafo e povoa o imaginário do poeta que em seu eu poético, Adriano, canta:

“venha, lamba minha mão &
se prepare para um milhão
de comas loucas loucas
antes que a lua chegue
morda meu coração na esquina
& não me esqueça”³³

O eu que enuncia, nestes versos em primeira pessoa, clama pelo adolescente morto por paixão a partir de um ritmo muito bem marcado pela quebra de linhas e formam imagens belíssimas.

Não é somente neste poema que o amor apaixonado, levado ao extremo se faz presente. Há também em outros, versos que comparam o amor com atos nada singelos como os seguintes versos:

(A EPOPEIA DO AMOR COMEÇA NA CAMA COM OS LENÇÓIS
DESARRUMADOS FEITO UM CAMPO DE BATALHA)
é ali que eu começo a nascer para a madrugada & suas
vertigens onde meu amor se enrosca em
meu coração paranoico de veludo verde & as delícias de continentes (...)³⁴

O amor é vertigem, luta e é marcado também pelos encontros casuais:

(...) gostei de você eu também
Amanhã então às 7
Amanhã às 7
Tudo começa agora num ritual lento & cercados de gardêneas de pano³⁵

A rapidez com que ocorre o marcar do encontro é contraposta à lentidão do ritual da conquista e o poema fecha com o pedido do eu: “*assim te quero: anjo ardente no*

³³ PIVA, 2006, p. 38

³⁴ PIVA, 2006, p. 35

³⁵ PIVA, 2006, p. 37

abraço da Paisagem”. O amor é luta e beleza em *Abra os olhos e diga Ah!*, é singelo e vertiginoso. O amor, em todas as possibilidades que essa palavra possa ter, é matéria de poesia.

Como se pode notar a partir dos poemas expostos o jogo erótico é uma tônica nas obras de Piva. A liberação sexual, a diversidade do encontro erótico é acompanhada por uma presença anárquica individualista que não parece se apropriar dos “ismos” tão frequentes neste tipo de arte. Não há uma “política” de aceitação do homossexual evidente nos poemas de Piva, mas sim um desejo de exaltação da própria liberdade de escolha do objeto erótico. Entretanto, essa liberdade se dá propriamente para o eu e não para o objeto do desejo, o eu é aquele que quer e seu querer se impõe sobre o outro e sobre aquilo que está em torno, talvez por esse motivo é que não se coloca em questão a condição sexual tanto do eu quanto do objeto frente à sociedade. .

Seguiu-se até aqui a ordem cronológica das obras de Piva, no entanto, como a obra publicada após *Abra os olhos e diga Ah!* foi *Coxas*, passar-se-á a *20 poemas com brócoli*, pois só se entrará efetivamente em *Coxas* após a apresentação de todas as outras obras para que se possa demarcar o real lugar desta obra dentre as obras completas do poeta.

20 poemas com brócoli é uma obra muito próxima à *Abra os olhos e diga Ah!*, no entanto vai um pouco mais à fundo nas construções de imagens. Essas imagens agora são *flashes*, como aponta o próprio poeta no postfácio da obra em questão. Aproxima-se muito da linguagem imagética do cinema experimental pela sobreposição de imagens e pela falta de fio narrativo no interior dos poemas. Poucos são os poemas onde as imagens são complementos umas das outras, na maioria das vezes elas parecem funcionar separadas do todo. Como se disse anteriormente, elas são apenas *flashes*. Esses *flashes* muitas vezes aparecem marcados com pontos finais, o que é uma mudança interessante na linguagem do poeta, já que este em outras obras usa a pontuação apenas para demarcar os possíveis ritmos. Muitas vezes o poeta opta por não utilizar a pontuação aumentando assim a significação ou mesmo a possibilidade de ritmos. Contudo a tônica da imagética breve e do uso da pontuação podem ser observadas, entre outros, no poema VIII:

a tarde que passa escorrega. jazz & o

brilho das árvores.
o deus Pã de Brecheret &
chuva fina no bicho-preguiça.
creme das bicicletas em flor.
constelação qualquer deitada
na cama do universo.
jenipapo prata do sonho.
você carrega a paisagem.
(as mandíbulas do
mundo no dia do
violador)³⁶

As imagens são fragmentadas e povoadas por diversos “tipos” artísticos, como no poema acima onde ocorre uma referência ao escultor Brecheret, mas comumente aparecem poetas como Baudelaire (poema II), Homero (poema I), o filósofo Max Stirner (poema IX), entre outros, além de personagens de obras literárias (Cobra Norato, Macunaíma) e também os celebrados garotos. Vale à pena destacar a referência a Murilo Mendes que em tom de homenagem é celebrado por Piva:

mestre Murilo Mendes tua poesia são
os sapatos de abóbodas que eu calço
nestes dias de verão.
negócio de bruxas.
o sol caía na marmitta do
adolescente da lavanderia.
você veria isso com
seu olhar silvestre.
um murro bem dado no vitral
que eu mais adoro.³⁷

O tom de homenagem que inicia o poema é logo rompido no terceiro verso e seguido com uma visão comum do sol na marmitta do adolescente, mas tudo isso faz parte daquilo que o poeta homenageado veria com o “olhar silvestre”. Aqui não ocorre a fragmentação imagética de outros poemas do livro, mas é de característica fundamental nesta obra os poemas e versos breves como estes. Outra característica fundamental em muitos poemas de Piva é a homenagem, por isso a escolha do poema acima. A homenagem é uma tônica e aparece em quase todas suas obras. Parece que Piva cria sua

³⁶ PIVA, 2006, p. 103

³⁷ PIVA, 2006, p. 102

“tradição pessoal” elegendo estes ou aqueles poetas, artistas e escritores a quem homenageia. Mesmo quando não há uma homenagem explícita o tom que o poeta assume quando escolhe algum outro poeta ou autor para cantar é também o da homenagem.

As homenagens não param somente para personagens célebres como se indicou acima. Há também referências à maneira *beat* de pessoas nem tão conhecidas ou aos amantes como no poema XIV que o poeta dedica a Carlinhos:

vou moer teu cérebro. vou retalhar tuas
coxas imberbes & brancas.
vou dilapidar a riqueza de tua
adolescência. vou queimar teus
olhos com ferro em brasa.
vou incinerar teu coração de carne &
de tuas cinzas vou fabricar a
substância enlouquecida das
cartas de amor.³⁸

A paixão ardente um tanto cruel exaltada pelo eu poético acima é semelhante ao amor cantado em outras obras, mas contrasta com um outro poema da mesma obra que também tem o amor como tema. Um fato interessante é que ao dedicar um poema ao amante, Piva termina por declarar qual é a substância de sua poesia. O amor, a paixão, é na maior parte das vezes uma batalha e parece ser desta batalha que o poeta retira a matéria de seu canto. No entanto, no poema XVII o amor é sereno, pois nele ao invés de desejar retalhar o amante o eu quer dividir “*a ventania a morte/ & as flores do pessegueiro*”.

Versos divididos apenas pelo sinal gráfico barra nos quais o poeta cria imagens de referências distintas umas das outras e vindas de lugares díspares. Lugares, pessoas, objetos de arte, poemas, músicos do *pop*, do *jazz*, filósofos, entidades do candomblé etc. todos eles juntos reverberando em 17 poemas incógnitas. *Quizumba* celebra a baderna e é um “*conflito em que se envolvem numerosas pessoas*” como se evidencia já na capa da primeira publicação³⁹.

³⁸ PIVA, 2006, p. 109

³⁹ Na primeira publicação é encontrado na capa um verbete no qual se explica o que é quizumba e nele as referências à baderna, desordem, confusão aparecem.

Os poemas numerados de *Quizumba* já colocam uma dúvida ao leitor logo no primeiro poema intitulado *Chovia na merda do teu coração*. Esse consiste em três trechos de obras de outros autores (Jorge de Lima, Giordano Bruno e Guimarães Rosa) que o leitor não consegue identificar se é uma simples epígrafe ou se o poeta pretendeu compor um poema inteiro sem intervir com suas palavras. A dúvida permanece.

Os poemas que seguem instauram de vez a desordem com as imagens vindas de distintos lugares e tempos. O segundo poema já expressa bem o espírito dessa “baderna”:

Antenas de TV lambuzadas de veneno/ caminhões despencando dos eucaliptos/ doze picadas de sal de anfetina na manhã embolorada da alma/ você assava pulmão de abutre/ partia pra Pensão Estrada/ eu vi a amora gotejante do Sol depois do primeiro Purple Haze/ fazia calor na Cantareira/ garotas apodreciam/ guinchos dentro do mato anunciavam (...) Wittgenstein coberto de pétalas radioativas/ trilhões de sabonetes de toaia/ cabelos cacheados do Exu Erva-Doce/ anjos de pipoca/ eu peneirava tudo: da estrela-do-mar até a língua do panamenho/ coração de Urânio puro/ só na moita/ veleiro de tecnicolor sob os ventos da Paixão/ cultivando rosas na tua boca/ Verbenas.⁴⁰

Os poemas de *Quizumba*, como se denota, são construídos sobre imagens que se conectam por meio do sinal gráfico barra assim tais poemas assumem um ritmo frenético. Como se o poeta caminhasse pelas ruas anotando as imagens que vê, as leituras e experiências que se lembra. Em *Quizumba* a lisérgica é a tônica, não é por acaso que sua experiência com o LSD 25 é narrada no poema que se recortou acima.

Quizumba é uma viagem imagética e lisérgica que se aproxima de *Coxas* no que diz respeito à imaginação delirante, pois apesar de serem obras totalmente distantes, a imaginação delirante lisérgica desta parece estar intimamente interligada com àquela mais erotizada, entretanto, em *Coxas* mais prosaica e em *Quizumba* mais lírica. Contudo, com o risco de fazer uma afirmação categórica, é possível dizer: *Quizumba* é a obra na qual o poeta mais se distancia do erotismo. As quatro obras anteriormente comentadas aqui possuíam muito mais imagens eróticas que essa última, mesmo as duas primeiras, nas quais a cidade era tema importante, havia muito mais de erotismo que nesta, pois ela se limita a poucas imagens dentro dos 17 poemas.

⁴⁰ PIVA, 2006, 122

Vale à pena apontar aqui que os poemas *Eu daria tudo para não fazer nada*, *A Coréia é na esquina* e *Cliente da Mucosa* são compostos de maneira divergente dos outros da obra. O primeiro dos três é o mais próximo, pois escrito em apenas um parágrafo, sem quebras de linhas ou as barras, apresenta apenas um tema. O segundo, este com quebras de linhas, é uma espécie de recado, à maneira de Ginsberg em *Mensagem*⁴¹, no qual o poeta se queixa do desejado companheiro que não está com ele. Já o terceiro que se anotou acima é um poema também estranho, como todos os outros da obra, mas que aparece de maneira diferente:

Exu comeu Tarubá & você nunca
foi a Paramaribo
quando garoto eu me impressionei
com o estudo de Lawrence sobre
Edgar Allan Poe
nunca mais esqueci
assim como não esqueci Ferreira da
Silva & nossas leituras de
Sein und Zeit (...)⁴²

A citação de Jorge de Lima do primeiro verso é contraposta a afirmação sobre o leitor, do qual se denota pelo pronome. A memória aparece marcada nos versos seguintes e essa memória é acima de tudo literária, pois não se esquece do estudo sobre Poe e também das leituras de Heidegger. Mas por que lembrar dessas leituras em um poema? Será um poema sobre a memória? Isso não se evidencia, pois nos versos que seguem o poeta começa a cantar sobre si mesmo, dizendo que nesse momento pode se virar do avesso “*como um escorpião que injeta leites vindouros no/ seu braço*”. Em linguagem o poeta pode mesmo tudo, até mesmo provocar no leitor o que Pécora (2005) chamou de experiência dolorosa da incompreensão.

Adentrar-se-á agora nas duas últimas obras de Piva onde ocorre uma mudança radical em sua poesia, mas ainda, como já se apontou nas outras obras comentadas, há a permanência de algumas linhas de força. O empenho neste momento é, para além de expor essas linhas, mostrar como ocorre essa relação de ruptura e permanência nestas duas obras tão díspares em comparação com as apresentadas até aqui.

⁴¹ GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM editor, 1984.

⁴² PIVA, 2006, p. 134

Ciclones a primeira que se irá comentar se liga a certa mística religiosa na qual o poeta parece aderir de forma mais radical às referências do xamanismo do qual sempre ofereceu alguns indícios em algumas de suas obras, incluindo *Coxas* com seu “Andrógino Antropocósmico”. Esse mundo do xamanismo é religioso, mágico e acima de tudo é poético, como considera o próprio poeta. A opção do xamanismo não é aleatória, já que esta religião é poética por excelência e ainda, como aponta Mircea Eliade (1999) em seu célebre ensaio sobre o Andrógino, muitos xamãs eram invertidos⁴³. Portanto, se se está falando de um poeta que em quase toda a sua obra celebrou o amor homossexual não se pode nunca deixar de observar estas questões que se configuram de extrema importância, principalmente na amplitude que essa figura ganha nesta e nas outras obras que se tratará adiante.

A ruptura na forma também é clara em *Ciclones* e as formas breves se configuram de diferente maneira até mesmo de *Abra os olhos e diga Ah!* e de *20 poemas com brócoli*. Muitos dos poemas não possuem mais que oito ou nove versos e estes são muitas vezes compostos por duas ou três palavras somente. As quebras de linhas também se modificam em relação com o que se explanou até aqui. Há nitidamente uma marcação mais exata do ritmo, mesmo que esta poesia pareça menos oral do que, por exemplo, a de *Paranóia*. Entretanto, pode-se ressaltar que a concisão é uma marca fundamental da oralidade, já que torna mais fácil o acesso a partir da memória.

O espaço também ganha ares novos. Nas obras anteriores o espaço da cidade e do quarto eram os mais comuns em seus poemas. Agora a grande maioria dos poemas aparecem em espaços naturais, a floresta, os quatro elementos, ou simplesmente a céu aberto, esses são os espaços de mais destaque em *Ciclones*. A cidade, quando se apresenta aqui é sempre referida em tom de queixa de um eu que a vê como algo em ruínas ou até mesmo morto diferentemente daquela erotizada de outras obras.

Os garotos voltam a povoar muitos dos poemas e agora assumem de uma vez por todas a condição de deuses erotizados e sensuais como no poema que segue:

o garoto
& seu cu em flor

⁴³ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

adorno de um deus
deslumbrando o caos⁴⁴

Ou como seres mais próximos à natureza e tribalizados:

garoto jaguar
& sua tribo
descendo dos telhados
pulando janelas
skates carnívoros
rondando
cidades mortas⁴⁵

Vê-se que mesmo nessa poesia mais sintética ainda há certo privilégio da imagética, principalmente nesse segundo poema onde a tribo ronda as cidades mortas. A tribo formada por garotos aponta para o imaginário erótico do poeta, por outro lado parece também fazer alusão ao conceito de tribo urbana, já que o *skatistas* são obviamente uma delas. A contraposição da cidade e daquilo que é tribal aliada a certa inscrição do desejo é o que parece mais saltar a atenção nesta leitura que se está empreendendo aqui.

Uma característica marcante que permanece, mas em menor escala, é a intertextualidade. A mudança de tema parece de certa maneira impossibilitar certas referências e privilegiar outras, mas ainda há a permanência das figuras de poetas que já apareceram em outras obras comentadas anteriormente. A grande diferença aqui é que não há nenhuma referência ao modernismo brasileiro, se limitando a autores malditos como Artaud, Rimbaud, Nerval e a autores mais ligados a essa tradição da poesia iniciatória como Chazal e Paracelso. São menores ainda a referência a músicos e pintores, o que mostra não ser aleatória a escolha dos diálogos, pois dentro de uma poética que pretende se aproximar de uma poesia arcaica, ou mesmo de fuga, a poesia merece destaque por ser a arte que menos necessita das tecnologias, pois pode ser apenas declamada. Já a música, a pintura e o cinema necessitam de certa dominação da natureza por parte do homem. Se existe linguagem, há poesia.

⁴⁴ PIVA, 2008, p. 28

⁴⁵ PIVA, 2008, p. 41

Linguagem e poesia também são temas de alguns dos poemas de *Ciclones*. Essa é uma ruptura de grande destaque na obra, já que o poeta não havia ainda demonstrado preocupação explícita com a questão. Dentro dessa preocupação há até espaço para o questionamento da poesia “oficial” brasileira:

Dante
conhecia a gíria
da *Malavita*
senão
como poderia escrever
sobre *Vanni Fucci*?
Quando nossos
poetas
vão cair na vida?
Deixar de ser broxas
pra serem bruxos?⁴⁶

Divergindo um pouco dos temas centrais em grande parte dos poemas da obra, aqui há uma referência explícita a condição do poeta dentro da cultura brasileira contemporânea. Essa condição se coloca, é claro, a partir do ponto de vista do eu lírico que sempre aderiu a uma poética experimental e ainda a levou ao extremo, como se viu. Ao usar o cânone para explicitar sua indignação, o poeta acaba por colocar uma autoridade para justificar seu argumento. Se Dante podia usar uma linguagem que difere da grande maioria de sua época, por que ele, Piva, não pode usar? Talvez esteja aí o questionamento de um poeta que se sente (e é) incompreendido em sua época. Poucos leram, muitos fingem que não leram. Mas os poetas, até eles vão continuar sendo brochas? Queixa-se Piva.

Outros poemas de *Ciclones* aparecem de maneira diferente tanto na forma quanto no conteúdo. Retomando a vertigem, Piva parece ter momentos de oscilação entre esse mundo mágico/místico e o mundo erótico/lisérgico. Esses poemas possuem comumente versos mais longos, em comparação com os outros da mesma obra, e também por conterem mais versos. O *Poema vertigem* sintetiza essa outra faceta de *Ciclones*:

Eu sou a viagem de ácido

⁴⁶ PIVA, 2008, p. 43

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 beijo de Urânio
de Al Capone
Eu sou uma metralhadora em
estado de graça
Eu sou a pomba-gira do Absoluto⁴⁷

As belas imagens formadas a partir do eu que remetem a lugares, pessoas e coisas muitas vezes distantes entre si são pertinentes com o verso inicial no qual o eu é “*a viagem de ácido*”. Há, sobretudo, três versos que retomam a figura do xamã⁴⁸ estabelecendo assim um diálogo com os outros poemas da obra. Os outros poemas dessa linhagem que aparecem em *Ciclones* não diferem tanto em conteúdo dos poemas dos quais se falou anteriormente, ou seja, ainda estão filiados a uma vertente mais mágica e mística. Contudo, essa poética vertiginosa do poema recortado acima é comum nelas, ou seja, há a permanência de conteúdo, o que difere é a maneira de enunciar.

Muitas das questões que se apresentou em *Ciclones* serão retomadas a seguir na apresentação do último livro que Piva publicou em vida: *Estranhos sinais de Saturno*. Entretanto, há neste último o retorno das referências em quase todos os poemas e também uma pequena mudança no que diz respeito à forma.

Essa última obra de Piva adquire também um viés místico/mágico desde sua epígrafe na qual o poeta faz alusão ao Marx do manifesto comunista dizendo: “*Xamãs de todo o mundo, espalhem-se!*”. No entanto, se se recortar a parte última da obra intitulada *Uma dimensão extrema*, serão encontradas poucas referências no interior dos poemas sobre esse misticismo xamânico.

Reaparecem em grande parte dos poemas as referências intertextuais. Whitman, Heliogábalo de Artaud, Stirner, Dante, Marquês de Sade e Paracelso são algumas dessas referências. Cabe salientar que em *Ciclones* as referências haviam sido deixadas um pouco de lado, ocorrendo em poucos poemas e se limitando a poucos poetas e filósofos,

⁴⁷ PIVA, 2008, p. 74

⁴⁸ “*Eu sou o Tambor do Xamã/ (& o Xamã coberto/ de peles e andrógino)*”.

como foi dito anteriormente. É válido afirmar que este retorno é de extrema importância já que o recurso mencionado sempre fez parte da poética do autor como demonstra o percurso argumentativo que se desenvolveu até aqui.

Outra personagem que passa a figurar com mais frequência os poemas de *Estranhos sinais de saturno* é a da garota. Aqui é um acréscimo importante, pois em muitas das obras de Piva a figura feminina é quase anulada e o universo instaurado nos poemas acabava por ser inteiramente homoafetivo masculino. A figura feminina, contudo, aparece quase sempre em par com alguma figura masculina apontando, então, para uma mudança radical no universo criado por Piva que passa a reconhecer a heterossexualidade. O poema de abertura que possui o mesmo título do livro já apresenta esses personagens:

o fundo do corredor
cheio de ursos mal-assombrados
garoto porco
garota porca
observam o
porco das sombras
transformando no monstro da mídia
os sete sanduíches capitais (...)⁴⁹

Também ocorre no poema *Grito do anjo negro*:

O garoto & a garota
o hermafrodita o
andrógino
caminham pelo império
romano
a bicha seca & a lésbica
redonda (...)⁵⁰

Nota-se que o poeta continua como em *Ciclones*, a optar pelos versos breves, contudo o número de versos em cada poema é grande. Esse acréscimo de versos compactua com o número maior de referências artísticas ou não. O aparecimento de

⁴⁹ PIVA, 2008, p. 120

⁵⁰ PIVA, 2008, p.140

personagens meio humanos, meio animais é uma tônica em alguns poemas de Piva não só nesta obra comentada agora, mas também em *Coxas* como se verá adiante. Contudo essa referência a animais totêmicos talvez seja uma escolha importante tendo em vista que o poeta é um observador assíduo de estudos de ritos e sociedades arcaicas. Note-se que no interior dos versos recortados acima há uma mistura fina de elementos dessas sociedades arcaicas (os totens urso e porco) e elementos da sociedade moderna (corredor, mídia e sanduíches). O poeta parece, ao introduzir esses elementos cantar um universo onde a mistura ou aceitação de ambas as partes é necessária, pode-se utilizar o mesmo raciocínio para a relação garoto e garota nos versos paralelos.

As referências à natureza também são uma recorrente em muitos dos poemas de *Estranhos sinais de saturno* que no poema III é anunciado: “*Sou poeta na cidade/ Não da cidade*”. Piva faz questão de enunciar que seu título de poeta da cidade é uma condição e não uma opção. Nos poemas da obra em questão há uma relação de diálogo entre a cidade e a natureza, pois apesar de não ser da cidade ele está na cidade. Animais como a orca, o gavião, o já anotado porco, abutre, unicórnio, tubarão, carcará, mamute entre outros compõem a fauna dos poemas, bem como rios, pedras, lagoas e árvores são insistentemente lembradas nos versos. O conhecimento do natural arcaico, aquilo que a civilização europeia ainda não permeou, é invocado nos poemas, bem como aquilo que é de muito valor por simbolizar toda a técnica humana acumulada por anos, a arte. Para isso também se deve levar em conta o suporte pelo qual esse arcaísmo é tornado público. O poeta que se pretende xamã, ou que considera os xamãs poetas, se utiliza não da fala, mas da palavra escrita que sempre existiu na sociedade da qual se queixa. O poema *Chapéus do irmão ciclone* sintetiza as explanações acima:

Os rios revoltados saberão
vingar-se
Oh Paracelso
Oh Dino Campana
Oh Xangô
da minha janela da lua
vejo cidades que
sufocam no cimento
rosas de barbitúricos explodindo
nas sacadas
garotos de bicicleta dissertando

A aliteração no primeiro verso lembra a dicção dos versos livres americanos à maneira de Whitman e Ginsberg, mesmo sem os versos longos de *Paranoia*. Essa sonoridade e quebra de linhas não é tão extrema no que tange à quebra de sintaxe, pois é claro os cinco momentos do poema: no primeiro e segundo verso há a espécie de profecia, para nos três seguintes o poeta invocar os “deuses” que ajudam a relacionar a natureza e o homem, os dois homens de letras, malditos e místicos, e o deus da justiça. Os outros três movimentos são as três visões do poeta. Sobre essa questão da quebra de nexos e sintaxes pode-se afirmar que talvez seja uma mudança importante na poética do autor, pois em muitos dos poemas, principalmente os com menor número de versos, há apenas uma ideia que se desenvolve, formando assim um poema mais cíclico que se fecha em si mesmo e centrado em apenas uma imagem. Muito diferente dos primeiros poemas que se recortou anteriormente. Talvez seja essa a principal mudança nesta última obra de Piva.

Se se atentar o olhar para *Coxas – sex fiction & delírios* se verá que o homoerotismo alcança possibilidades inigualáveis. Isso porque, longe de cantar liricamente os corpos e o encontro amoroso, há em *Coxas*, uma espécie de “*narrativa livre*”, como assinala Pécora (2006). Experimenta-se nessa narrativa livre as possibilidades não somente temática e de “conteúdo”, mas também as formais, de prosa e verso, de narrativa e lírica. Não é por acaso que se pode anotar que há mudanças formais durante toda a obra, ora narração, ora delírios, ora manifesto, ora poema lírico. Tudo isso convivendo em um mundo onde Dionísio é um deus onipresente. Dionísio em todas as suas possibilidades eróticas, cruéis, andróginas e poéticas.

No parágrafo anterior longe de tentar sintetizar a essência da poesia de Piva, procurou-se salientar a tendência que se pode denominar de *dionisíaca*. Não é arbitrária a denominação dada aqui, além do deus figurar muitos versos do poeta e deste se dizer um “poeta dionisíaco”, a crítica, aquela que leu a obra de Piva, acabou por reconhecer traços dionisíacos nessa poesia. Para ilustrar o que foi dito pode-se observar as palavras de Davi Arrigucci Jr.:

⁵¹ PIVA, 2006, p. 125

Esse fluxo poético sem margem, não teme o informe e a falta da medida, sob o impulso dionisíaco, e que retoma muitas vezes à inspiração de Nietzsche, alimenta-se da fonte originária da lírica que é o ditirambo, para exprimir tanto a alegria jubilosa quanto a mais profunda tristeza⁵².

A fonte originária da lírica, o ditirambo, é reclamada pelo poeta em muitas entrevistas⁵³. A força dionisíaca assumidamente encontrada na poesia de Roberto Piva pode indicar um possível caminho para a leitura de todas as suas obras, entretanto, é importante ressaltar que o presente estudo pretende fazer uma leitura cerrada de *Coxas – sex fiction & delírios*, por esse motivo a operação analítica será empreendida apenas nessa obra. Como um dos traços essenciais da obra do poeta, procurou-se esclarecer da melhor maneira possível a questão dionisíaca, principalmente a que provém do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, como sugere a indicação de Arrigucci Jr. (2008). Isso porque o reconhecimento dos traços dionisíacos podem ser uma chave de leitura interessantíssima que acolhe em si alguns símbolos, temas e formas de boa parte da poesia de Piva.

Não se está dizendo, contudo, que o elemento dionisíaco possa ser uma estratégia analítica de tudo aquilo que o poeta produziu, pois isso seria reduzir a poesia à aplicação de uma espécie de “teoria estética”. A poesia de Roberto Piva não se explica a partir dessa ou daquela teoria, como é de se esperar em qualquer obra artística na qual se reconhece certa entrega à esta ou aquela teoria, mas alguns dos procedimentos utilizados pelo poeta são reconhecíveis em certas categorias e uma delas é exatamente a dionisíaca. O que se está tentando dizer, em outras palavras, é o seguinte: há, na poesia de Roberto Piva, a forte presença do elemento dionisíaco, daquele formulado por Nietzsche e também daquele da própria mitologia. Resta agora saber o que é evidentemente esse elemento e em seguida como ele aparece na poesia de Piva.

⁵² ARRIGUCCI JR. *O mundo delirante (a poesia de Roberto Piva)*. In PIVA, 2008, p. 201.

⁵³ Ver publicação *Encontros – Roberto Piva*, e os filmes *Heróis da decadência* e *Assombrações urbanas*.

II. Cavalo de Dionísio

De onde vem a força dionisíaca da poesia, esse deus que permite inúmeras interpretações se associado à arte? Aproximar-se de Dionísio sob uma perspectiva poética não é uma tarefa tão simples quanto parece. Debruçar-se sobre Dionísio é estar frente a um deus muito comentado, muito interpretado, por isso optou-se aqui por iniciar esta exposição relacionando-a àquela dada pelo poeta que se está estudando aqui. Roberto Piva cita o deus em vários poemas e manifestos, evidenciando assim que tal deus compõe um lugar de destaque em sua mitologia pessoal. No entanto a questão a ser colocada aqui é: em que medida o elemento dionisíaco pode auxiliar na compreensão da poesia de Piva?

Ao levantar a questão anterior, decidiu-se centrar as atenções nas possíveis aparições do deus nos versos do poeta para que a partir destas se possa alcançar um bom nível de compreensão do problema. No mesmo sentido, acredita-se ser importante sublinhar tais aparições para que a análise não pareça querer forçar a presença do deus. Um dado importante para o problema é que a figura do deus não aparece nos dois primeiros livros do poeta, entretanto não se pode dizer que ela não esteja presente. Isso porque no pósfacil de *Piazzas*, sua segunda obra, há a seguinte epígrafe: “*As musas da arte da ‘aparência’ empalideceram diante de uma arte que proclamava a verdade na sua embriaguez*”⁵⁴. Observando essa afirmação de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* se pode introduzir um pouco a possível interpretação do poeta para o mito e, sendo assim, tal obra é uma referência fundamental para a discussão que se pretende fazer. A questão será vista com o devido cuidado mais à frente. Contudo, se se concluir a leitura do pósfacil citado, o leitor encontrará, no último período, outra referência à mesma obra de Nietzsche, desta vez sem a indicação da fonte, com alguma alteração. O período referido é o seguinte: “*Sob o império ardente de vida do Princípio de Prazer, o homem, tal como na Grécia dionisíaca, deixará de ser artista para ser Obra de Arte*”⁵⁵. O filósofo alemão, por sua vez, já na primeira seção de *O nascimento da tragédia*, afirma: “*O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa*

⁵⁴ PIVA, 2005, p. 128

⁵⁵ PIVA, 2005, 131

*satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez.*⁵⁶. Tais indícios demonstram não que o poeta leva para sua obra o Dionísio nietzschiano, mas não se pode negar que o pensador possui certa relevância para o autor de *Paranoia*. Por esse motivo optou-se aqui por expor atentamente a compreensão do dionisíaco para Nietzsche antes de se tratar das particularidades da figura na obra de Piva.

A importância do deus Dionísio para o filósofo alemão é incontestável. No entanto, antes de se expor a leitura da obra deste se pode considerar em qual contexto tal obra se insere. Roberto Machado (1997) em *Zaratustra – tragédia nietzschiana* já em suas primeiras palavras acerca da obra mais instigante do filósofo alemão considera que para se compreender *Assim falou Zaratustra* é importante relacioná-la com *O nascimento da tragédia*. Essa relação, segundo Machado (1997) é necessária porque já nessa obra de juventude Nietzsche viria atacar o racionalismo conceitual instaurado na filosofia por Sócrates e Platão. A alternativa oferecida pelo filósofo seria sua principal tese sobre a arte trágica dos gregos que são apresentadas como expressão das “*pulsões artísticas dionisíaca e apolínea*”⁵⁷, ou seja, estas pulsões artísticas são uma alternativa à racionalidade filosófica. Se se observar atentamente, portanto, o projeto nietzschiano se pode considerar que ocorre ali uma mudança radical na maneira como a filosofia trataria tanto a forma literária, quanto a maneira que se encarava até então as artes do ponto de vista filosófico. Isso porque, ao oferecer as pulsões artísticas como alternativa à racionalidade, Nietzsche acabava por não subordinar mais o poeta ao filósofo e por mostrar que talvez o conceito não conseguisse ultrapassar a imagem. Desconfia-se da linguagem, desconfia-se da “*verdade do conceito*”. Cessa-se, portanto, o “*antagonismo entre o conceito e a palavra poética*”⁵⁸. Não é por acaso que o filósofo alemão viria, posteriormente, criticar-se acerca deste primeiro escrito, já que ali ele acaba oferecendo uma alternativa à escrita do conceito que na verdade não usa neste primeiro momento, mas somente em *Zaratustra*. Como criticar a racionalidade escrevendo racionalmente a partir da linguagem conceitual? Esta é a principal questão que se pode colocar acerca de *O Nascimento da tragédia*. A mensagem de Nietzsche é: a palavra poética pode e deve ser a expressão do pensamento.

⁵⁶ NIETZSCHE, 2007, p. 28

⁵⁷ MACHADO, Roberto. *Zaratustra – tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

⁵⁸ MACHADO, 1997, p. 12.

Essa polêmica acerca de *O nascimento da tragédia* não exclui nem reduz, para o problema que se discorre, a importância das categorias apresentadas pelo filósofo. Isso porque, como se viu, há indícios de que Roberto Piva entendia a categoria dionisíaca muito próxima daquela apresentada por Nietzsche e, como afirma no poema *Piazza VIII*, aprendeu com Rimbaud e Nietzsche seus “*toques de inferno*”⁵⁹.

A princípio deve-se considerar as pulsões artísticas como polos contrários um ao outro. Apolo seria o deus do sonho e da aparência, ou seja, um representante do onírico e da imagem. Figurador plástico, Apolo, pode também ser interpretado como o deus da forma artística. Por esse motivo é o deus “*aparente*” por completo: *o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho*”⁶⁰. O princípio artístico formulado pelo filósofo alemão é também aquele que concentra o elemento “*beleza*”, pois o mundo do sonho seria um mundo da “*bela aparência*”. O belo apolíneo é, entretanto, calmo “*mesmo que se enconterize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência*”⁶¹. Isso porque tal deus não é um deus dos excessos, mas um deus do conhecimento próprio, imagem divina do princípio de individuação, como assinala Roberto Machado (2005)⁶². O sonho apolíneo não é, contudo, um sonho de êxtase, mas aquele sonho que revela imagens belas.

Ao mesmo tempo que o deus solar é um revelador, ele deixa de expor o que não é agradável, o que não é aparência, por isso que Machado (2005) afirma: “*Os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o princípio de individuação*”⁶³. A ilusão encobre o indesejável e este é exatamente aquilo que não é o belo. Por isso, Nietzsche afirma:

Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade

⁵⁹ PIVA, 2005, p. 103.

⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (coleção Tópicos). p. 7.

⁶¹ NIETZSCHE, 2005, p. 9.

⁶² MACHADO, Roberto. “Arte, ciência, filosofia”. In *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

⁶³ MACHADO, 2005, p. 7.

grosseira: isto é, aquela limitação mesurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranquilidade do deus plasmador⁶⁴.

Apolo revela em sua claridade o belo, entretanto, como fica evidente no recorte anterior, a beleza “selvagem”, “instintiva” ou “grosseira”, não pode ser clarificada por Apolo, pois desta maneira Apolo estaria ultrapassando a linha tênue da aparência, entre o apolíneo e o dionisíaco.

A arte dionisíaca (ou o dionisíaco da arte) é interpretada pela embriaguez, pelo excesso, talvez a miscelânea caótica da orgia. O Dionísio nietzschiano é o deus devasso que representa a possibilidade de integração, não somente do homem com a natureza, mas do homem ao *Uno-primordial*. O princípio artístico dionisíaco, ao contrário do apolíneo, é o êxtase, é a confusão caótica entre homens e natureza. Não há distanciamento artístico, aqui o homem se envolve, se confunde de tal maneira que acaba por se tornar a própria obra de arte. Contudo, segundo Nietzsche a aliança dionisíaca não se dá somente “*de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem*”⁶⁵. Dionísio pode ser, portanto, entendido como uma pulsão primaveril, do semear tanto da terra quanto do homem. Não é por acaso que além de deus do vinho, é também o deus da orgia, do êxtase, não só narcótico, mas também sexual. Esquecendo-se de si, ou esquecendo-se do princípio de individuação, o artista é de tal maneira revolvido que acaba confundindo-se com a “*realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade*”⁶⁶.

Por outro lado, essa restituição humana por meio do princípio dionisíaco não pode ser entendida como algo sereno. Dionísio, como se expôs no parágrafo anterior, é o deus da orgia, ou seja, compreende também certo princípio sexual. O sentimento de unidade dionisíaca pode ser também interpretado como o da união sexual, que, como se sabe, é uma união violenta, mas prazerosa. Nietzsche comenta as festas dionisíacas, ou seja, festas em honra ao deus, dizendo que:

⁶⁴ NIETZSCHE, 2007, p. 26.

⁶⁵ NIETZSCHE, 2007, p. 28.

⁶⁶ NIETZSCHE, 2007, p. 29.

(...) o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas veneradas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desacomodadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre me afigurou ser⁶⁷.

Vê-se que a serenidade não é uma categoria dionisíaca, mas apolínea. O deus Apolo é aquele dos ditados “nada em demasia”, “conhece-te a ti mesmo”⁶⁸, portanto, a “medida” também faz parte do princípio de individuação. O autoconhecimento é um dado importante para a pulsão do apolíneo. Por sua vez, em sua “medida” o apolíneo se opunha ao conhecimento bárbaro dos instintos, das paixões e dos desejos, que são representados pelo princípio dionisíaco. O comedimento, o formalismo, a medida na arte são características do princípio apolíneo, enquanto a violência cruel dos excessos e das paixões são características do dionisíaco.

Não se pode deixar de assinalar aqui que Nietzsche, ao expor esses conceitos falava da tragédia grega e da música alemã de sua época. Ao mesmo tempo que, em algumas proposições, há certos apontamentos em direção da estética de maneira geral. Em outras palavras, Apolo e Dionísio seriam princípios artísticos que possuiriam relação com toda a arte. Não é gratuitamente que a primeira seção de *O nascimento de tragédia* inicie-se afirmando que a ciência estética ganharia muito se assumisse que o desenvolvimento da arte está conectado à duplicidade destas figuras. Isso quer dizer que as pretensões do autor, mesmo que não chegassem a tal ponto, eram de determinar o que para ele seria o duplo caráter da arte: o sonho (ou aparência) e a embriaguez (ou o não-figurado), ou ao menos restaurar aqueles princípios na arte contemporânea a ele.

Resta saber se o apolíneo e o dionisíaco são duas questões distintas, ou seja, se são princípios antitéticos. Parece que não. Isso porque as proposições nietzscheanas indicam certa conciliação entre as duas pulsões artísticas. Os *Extractos* sobre Apolo e Dionísio que fecham o livro sobre Nietzsche do filósofo francês Gilles Deleuze⁶⁹ possuem, após uma divisão em dois pontos, a indicação da conciliação entre as

⁶⁷ NIETZSCHE, 2007, p. 30.

⁶⁸ NIETZSCHE, 2007, p. 37. Tais ditados fazem parte da argumentação de Nietzsche na seção 4 de *A origem da tragédia*.

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2007.

divindades no trágico. Observa-se a conciliação nas considerações do filósofo alemão ao tratar do poeta lírico.

Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa *imagem similitforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho⁷⁰.

Ao poeta lírico cabe a paixão e a medida. Apolo e Dionísio conciliados são duas partes de uma mesma coisa. Talvez o “Uno-primordial” artístico seja exatamente essa conciliação entre as duas pulsões. Elas já se encontravam na tragédia grega:

Essa conjugação caracteriza o ponto alto da helenidade: originalmente, apenas Apolo é um deus helênico da arte. Além disso foi seu poder que estabeleceu a tal ponto medidas ao Dionísio que irrompia tempestuoso da Ásia que a mais bela aliança fraternal pôde surgir. Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos mais baixos, uma pan-hetairaica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose. Todos os impulsos sublimes de sua essência revelavam-se nesta idealização da orgia⁷¹.

Entretanto, essa “irmandade” se perdeu no momento em que se retirou a música daquelas representações artísticas. Restituir Apolo e Dionísio seria uma tarefa dada ao poeta lírico.

Apolo e Dionísio são agora irmãos, duas partes de uma mesma coisa. Dionísio como força natural, erigida da natureza, dos instintos, da confusão e Apolo como força plástica, erigida da figuração, da representação, do comedimento. Por esse motivo é que:

(...)quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dioniso: ao mesmo tempo que o primeiro chegava ao completo aspecto imóvel da beleza, no tempo de Fídias, o outro interpretava na tragédia o enigma e o horror do mundo, exprimindo na música

⁷⁰ NIETZSCHE, 2007, p. 41.

⁷¹ NIETZSCHE, 2005, p. 10.

trágica o mais íntimo pensamento da natureza, o tecer da Vontade em e para além de todos os fenômenos⁷².

Apolo acaba, de certa maneira, por tocar Dionísio e este, por sua vez, toca Apolo. A conciliação entre o princípio de individuação e o princípio da união, entre o princípio de dos excessos, do êxtase e o princípio da medida e do comedimento parece ser, para Nietzsche, a essência da arte. A aparência iluminada pelo apolíneo termina por encontrar-se com o instinto natural e cruel do dionisíaco. Mas como não cometer excessos na orgia?

No último parágrafo de *Uma visão dionisíaca do mundo* Nietzsche formula uma possível resposta. A arte conciliada seria a arte poética, já que esta se encontra dividida em ambos mundos e com isso alcança, ao mesmo tempo, a imagem apolínea e a embriaguez sentimental do som. A poesia, no dizer do filósofo, pode não ser a mais alta das artes, já que ainda encerra em si, certa “falsidade da aparência”, mas é sim a arte conciliada por excelência. Nesse mundo conciliado não se pode creditar a categoria da “verdade” reconhecida pelo filósofo na embriaguez dionisíaca, já que aqui essa embriaguez está envolvida na aparência apolínea. Desta forma a poesia acaba por velar as “verdades da embriaguez” por se utilizar da imagem do deus figurador.

II.1. Piva e Dionísio, o poeta e o deus.

Dionísio parece assumir diversas máscaras na poesia de Roberto Piva. No *Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio* o poeta invoca entre outros o “*deus da vegetação Dionísio*”⁷³, a poesia então se aproxima do ritual sagrado, o poeta inventa sua *gira* e pede licença ao deus para que este se faça presente em seu escrito. Já em *Ciclones*, após aparecer sob o nome latino e transformar o eu-lírico em um “astro vibratório”, volta a aparecer no seguinte poema:

⁷² NIETZSCHE, 2005, p. 11.

⁷³ PIVA, 2006, p. 142.

seja devasso
seja vulcão
seja andrógino
cavalo de Dionysos
no diamante mais precioso⁷⁴

A referência ao deus precedida pela figura do andrógino merece uma atenção especial, entretanto, é importante assinalar o vocábulo *cavalo* que se encontra no quarto verso. A palavra *cavalo* ali faz referência às religiões brasileiras de origem africana. Ela designa a pessoa que “empresta” o corpo à entidade, ou seja, *cavalo* é o corpo no qual a entidade se manifesta. A repetição do verbo imperativo nos versos anteriores a esse, leva a crer que há uma elipse verbal apontando para uma mesma imperatividade no verso referido. Isso quer dizer que o eu-lírico exige que seu interlocutor seja um cavalo do deus, ou seja, que este sirva de corpo físico à entidade Dionísio. É válido assinalar também que em muitas das representações de Dionísio o deus aparece montado sobre algum animal.

Ao trazer para o vocabulário da religião brasileira a figura do deus ocorre um sincretismo mágico-religioso que indica por si só certa aproximação do sagrado. Em uma parte de *Heróis da decadência* de Tadeu Jangle, filme experimental no qual o poeta faz um personagem que na verdade é sua própria persona publica, o poeta afirma: “*aquilo do Nietzsche: ‘Eu só acredito num deus que saiba dançar’. Eu só acredito num deus que saiba beber: Dionísios, não é? Baco, não é? Exu tranca-rua, como quiser, chame como quiser...*”⁷⁵. Nessa fala há o apontamento de que para o poeta existe sincretismo entre o paganismo clássico e as religiões afro-brasileiras. Este é um dado importantíssimo, pois indica que o deus grego pode assumir diferentes aspectos em sua poesia. Para esclarecer tal questão pode-se também trazer a luz o ensaio de Alain Daniélou *Shiva e Dioniso* – a religião da Natureza e do Eros⁷⁶. Neste ensaio o escritor discorre sobre o que seria a única e verdadeira religião: o shivaísmo, para os orientais e dionisismo, para os ocidentais.

⁷⁴ PIVA, 2008, p. 37

⁷⁵ JANGLE, Tadeu. *Heróis da decadência*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDAoWcgg8ds>. Acesso em: 15/04/2013

⁷⁶ DANIELLOU, Alain. *Shiva e Dioniso* – A Religião da Natureza e do Eros. Trad. Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Daniélou (1989) defende durante mais de duzentas páginas que Shiva e Dionísio são entidades semelhantes que apontam para a reconciliação do homem com a terra através dos excessos e da embriaguez. Esta seria a verdadeira religião porque além de ser um culto antigo que foi reinventado através do tempo, não é uma religião na qual o homem serve-se da natureza em detrimento de um benefício próprio, mas apenas como uma parte do todo.

Nestes termos tanto na obra de Piva quanto nas proposições de Daniélou (1989) ocorre o que se poderia denominar de generalização da presença sagrada que, por sua vez, termina por não reconhecer os aspectos particulares de religiões tão díspares como a da religião afro-brasileira, dos antigos cultos de povos ancestrais e do paganismo clássico. Mas em que sentido o reconhecimento dessa generalização por parte do poeta pode ajudar nos problemas levantados?

Além da entidade citada, *Exu tranca-rua*, se pode atribuir a Dionísio a presença de forças naturais, por isso instintivas e sexualizadas na poesia de Piva. O que se está tentando dizer é que na poesia do autor de *Coxas*, Dionísio assume diversas “máscaras” como, por exemplo, a da oposição entre a floresta e a cidade que acaba culminando em uma opção explícita pelas forças naturais, agressivas e cruéis. O dionisíaco seria para ele a união mais íntima e por isso cruel, entre o homem e a natureza. O deus silvestre, portanto, religa o homem com a natureza, assim como propõe Nietzsche, e essa força que leva o homem no sentido contrário do princípio de individuação é exatamente o dionisíaco. A união ou re-união do homem não é, evidentemente, algo tomado a princípio de uma maneira formal, mas a partir do delírio visionário, narcótico ou não.

Dionísio, portanto, é, na poesia de Piva, uma pulsão artística que por vezes aparece também como um personagem apelando assim para certo diálogo com o sagrado, como se viu. Se se observar o caso de *Coxas* se pode afirmar que se trata de uma obra especial nesta questão porque apreende o elemento dionisíaco em uma obra que apresenta um problema formal extremo de ordem que se revela também no constructo temático da obra. As personagens, as ações destas, as maneiras como a própria narrativa se desenvolve apontam não somente para certa experimentação de possibilidades literárias, mas sim como uma obra na qual o delírio, o erotismo, a crueldade e a religação do homem com a natureza, ou seja, a busca pelo instinto perdido se cruzam com a própria

questão histórica da apropriação da sexualidade não como medida de subversão social, mas como algo tomado pelo próprio sistema de dominação.

Por outro lado, em *Coxas*, Dionísio não aparece como um personagem, mas se faz presente naquilo que se poderia chamar de força natural da qual a poesia emerge, ou seja, um impulso artístico, como pretendia Nietzsche. Dessa maneira, não é somente o sincretismo mágico-religioso instaurado a partir da figura de Dionísio que importa aqui. Parece que a poesia de Piva está e sempre esteve impregnada pela presença do deus. Pode-se creditar tal presença na própria exaltação da adolescência, já que é importante lembrar que há relatos do aparecimento do deus na forma de adolescente ou acompanhado por muitos adolescentes aos quais passava seus ensinamentos. As possibilidades testadas pelo poeta desde sua estreia em *Paranoia* apontam não para a experimentação incondicional de todas as possibilidades poéticas, mesmo porque se se observar formalmente suas obras é possível reconhecer procedimentos já conhecidos na história da literatura.

É verdade que em *Paranoia* o tema é a cidade de São Paulo. Entretanto, nota-se desde ali a opção por uma vertente que aproxima a poesia do delírio, como no ritual dionisíaco. Forças do sagrado são tomadas a partir do delírio, mas o delírio de *Paranoia* é o delírio narcótico. Para além do delírio, há ainda a atitude cruel tomada como postura blasfematória, que como afirma o Nietzsche citado por Piva, faz empalidecer as “musas” das artes, já que declara a “verdade” na embriaguez. *Paranoia* não “fala” da cidade, mas “grita” contra ela, contra os muros dessa cidade, contra os cidadãos, e puxa a descarga sobre a cidade e sobre os moradores dela. A cidade, contudo, não é assexuada. O elemento dionisíaco tem sua presença na crueza com que o poeta canta o sexo: “há anjos de Rilke dando o cú nos mictórios”⁷⁷. Isso sem ressaltar a agressividade de um *Poema porrada* ou de *Meteoro*. Essa postura blasfematória que rebaixa a matéria poética, se se considerar o tom solene de outros poetas, longe de ser uma estratégia retórica para se tratar de temas tabus, parece muito mais como a única maneira que Piva encontrou para construir sua voz poética destoando daquilo que já está posto na própria poesia não somente no contexto brasileiro. O ato de rebaixar a matéria poética com termos e imagens insólitas aponta para um desejo irreparável de composição satírica da própria imagem

⁷⁷ PIVA, 2005, p. 38.

poética bem como a apropriação da linhagem maldita da poesia. Isso quer dizer que ao levar à poesia imagens como a recortada anteriormente, Piva termina por criar um universo no qual o bem e o mal, o belo e o horrendo, o solene e o despretensioso caminham juntos, mas sempre em conflito. É a afirmação da diversidade como uma única maneira de potencializar a própria liberdade individual e poética. Não é por acaso que em *Ciclones* o poeta reafirma seu lugar no já citado poema em que fala sobre Dante⁷⁸.

Não se pretende nesse momento comentar os traços distintivos do elemento dionisíaco em todas as obras de Piva. Contudo, é válido ressaltar que as mudanças sofridas por esta poesia desde a primeira obra, não indicam de maneira alguma a mudança de orientação, ou seja, o cambio entre o dionisíaco e o apolíneo. A interpretação possível aqui é a seguinte: Roberto Piva se aproxima cada vez mais do dionisíaco, entretanto, ele o faz de maneiras diferentes. Dos delírios de *Paranoia* até a poesia xamânica de *Estranhos sinais de Saturno* há um núcleo comum que se poderia denominar de dionisíaco.

Os versos longos de *Paranoia* são desmedidos e delirantes sim, mas como se viu Dionísio não é somente o delírio da embriaguez. Dionísio é também a força natural e instintiva da natureza. Havia um indício no já citado *Manifesto utópico-ecológico*. Viu-se que ali Dionísio é tratado como o deus da vegetação. Dionísio é o deus silvestre e primaveril, ou seja, da floresta e da germinação. A opção por uma poesia mais encantatória, visionária e mística (não se pode considerar que esses elementos aparecem somente em *Ciclones*, no entanto, é nessa obra que tais elementos ganham mais força), mesmo que com mais “medida”, é ainda Dionisíaca. Há muito de erotismo e ainda crieza no poemas nas duas últimas obras, a constar, *Ciclones* e *Estranhos Sinais de Saturno*. Também, é necessário apontar que a poesia sintética não pode ser considerada uma poesia formalista. A conciliação entre Apolo e Dionísio proposta por Nietzsche é talvez uma alternativa interessante para se pensar algumas obras de Piva, mas não somente estas duas. O delírio tem relação com a forma na qual o poeta trabalha aquilo que se propõe a comunicar, ou seja, é possível ser formalíssimo e escrever sobre (ou sob) a embriaguez. Piva sempre optou pelo delírio visionário silvestre de Dionísio e continuou até suas últimas produções por esse viés. A síntese poética, muito mais do que rigor formal, na

⁷⁸ PIVA, 2008, p. 43.

poesia píviana indica certa aproximação do poeta com a palavra exata, com a “única maneira de dizer”. Não há mais necessidade de utilizar-se de versos longos, o ritmo de sua poesia mudou. Assim como o tema deixa de ser a cidade e passa a ser a natureza. A questão a se colocar agora é a seguinte: Há mais do dionisíaco na poesia delirante e cosmopolita de *Paranoia* ou na poesia visionária e “bucólica” de *Ciclones*?

Para evocar melhor a questão da compreensão dionisíaca na obra de Roberto Piva é importantíssimo citar um texto sobre a ecologia publicado originalmente na revista *Chiclete com banana* em 1979. O primeiro parágrafo do texto é o seguinte: “*Dionysos, na Grécia Antiga, era o Deus da vegetação, da orgia, do vinho, da anarquia. Pra começar a falar em Ecologia, precisamos iniciar a gira invocando Dionysos, que traz a renovação da primavera & da vegetação*”⁷⁹. Nota-se, portanto, que a compreensão do deus que o poeta expressa cerca justamente essa relação que se está procurando estabelecer aqui. Dionísio, como uma das forças de erupção da poesia, é compreendido tanto como deus da vegetação e da primavera quanto como deus da orgia, do vinho e da anarquia. A aproximação da poesia de Piva ao deus é válida no sentido de que o deus aparece de diversas maneiras na obra do poeta paulistano. Por esse motivo é que se defendeu nos parágrafos anteriores a permanência do elemento dionisíaco em toda sua produção, mesmo reconhecendo as mudanças que ocorreram em sua obra desde a publicação de *Paranoia*.

Se se olhar com atenção para *Coxas*, obra escolhida para a parte analítica desta dissertação, pode-se afirmar que a particularidade de tal obra no que toca à figura de Dionísio é exatamente aquilo que mais chama a atenção nesta obra, a apreensão do elemento do delírio erótico criado sobre uma espécie de narrativa livre. Essa narrativa, por outro lado não compreende uma opção clara pela prosa ou mesmo pela poesia. Parece que ao propor esta narrativa erótica, criando personagens que se fazem presentes em boa parte dos “capítulos”, o poeta termina por ir mais longe na ideia de liberdade do relacionamento amoroso, erótico e, porque não, político com o próprio corpo. É a política do “*corpo em chamas*”. O elemento dionisíaco parece ser uma espécie de aglutinador da essência poética, tanto em relação ao tema quanto em relação à forma, da obra em questão, por isso se optou por uma compreensão mais cerrada da tal pulsão artística. A

⁷⁹ PIVA, 2008, p. 178.

questão essencial para a análise de *Coxas* é, não a de explicar a partir desta pulsão artística aquilo que se busca na leitura que será empreendida, mas sim a de analisar qual é a maneira que o poeta trabalha esta pulsão e ainda analisar se Dionísio aparece ou não como uma personagem. A força dionisíaca é expressa não somente na centralidade erótica que predomina em muitos poemas, mas também na natureza instintiva das imagens sagradas e profanas, na embriaguez (simulada ou não) evidenciada pela opção narcótica que o poeta expressa em várias ocasiões, nos delírios, na própria forma poética que, embora mude de obra a obra, parece sempre adotar, de uma maneira ou de outra, uma atitude experimental. A princípio, o intuito de expor o conceito dionisíaco foi com a intenção de vinculá-lo à esfera erótica na qual a obra que será analisada está embebida. Entretanto, observou-se com a leitura atenta tanto da própria obra quanto do referencial teórico, que o elemento dionisíaco é uma espécie de aglutinador das principais características de toda a Obra de Roberto Piva. Por esse motivo é que optou-se por iniciar as considerações sobre o problema a partir do desvelamento da figura do deus. Sendo assim, considera-se como dionisíaco a força de erupção do erotismo, da crueldade, da embriaguez e do próprio fazer poético em *Coxas – sex fiction & delírios* e também nas outras obras do autor.

Entretanto, não se pode tomar como algo dado a questão erótica na obra referida. Ou seja, a exposição acima não contempla plenamente os elementos mais marcantes do erotismo piviano. Há muitas teorias sobre o erotismo literário que servirão de amparo à análise que se pretende fazer. Dentro dessas teorias optou-se, principalmente, por expor como o filósofo francês Georges Bataille compreendia a questão. O poeta paulista cita tal filósofo e em epígrafes indicando assim ao menos certa convergência de pensamento. Considera-se, contudo, que a teoria batailleana não conseguirá abarcar de maneira suficiente a erótica de Piva, entretanto, como se afirmou tal teoria servirá apenas de amparo à análise, quer dizer, a análise que será empreendida não pretende aplicar a teoria do erotismo, mas utilizá-la como auxílio. Outra obra que terá o seu devido destaque nas considerações sobre o erotismo é *A dupla chama* de Octávio Paz. É este um outro autor que se poderia destacar como um pensamento convergente com o de Piva, já que o poeta em diversas ocasiões demonstrou conhecer e apreciar o escritor de *El Arco y la Lira*. Para todos os efeitos, buscou-se também compreender de maneira satisfatória as teorias em

torno da obra sadiana, já que há muito deste autor das luzes na obra de Piva. Para comprovar esse apontamento basta ler o último “capítulo” de *Coxas*, ou mesmo o segundo poema de *Piazzas*, pois em ambos o poeta homenageia o autor de *Filosofia da alcova*. Tal autor é também uma referência obrigatória para a maior parte das pesquisas sobre erotismo literário. Outras obras ou autores poderão figurar as considerações que seguem, porque o intuito dessa seção do trabalho é justamente o de oferecer um quadro geral à questão erótica, já que se entende que a obra literária em questão (ou qualquer obra literária), mesmo se pretender, não é a aplicação desta ou daquela teoria, ela é sempre algo mais além.

III. A *cópula* de termos não é menos irritante do que a dos corpos – o erotismo poético

O título desta seção foi tomado de empréstimo do belíssimo texto *L'Anus Solaire* de Georges Bataille. A imagem da *cópula* criada já na primeira página do texto do filósofo francês diz muito a respeito daquilo que será tratado nesta seção, a constar, o erotismo literário. A irritação da qual fala Bataille pode ser entendida como enervação textual, no caso da *cópula* de termos (ou frases), ou enervação dos corpos, na *cópula* sexual. Ela também sempre atua, para Bataille, como uma violência, uma violência íntima porque comumente promove uma união entre dois seres: com o objeto de desejo, ou com o próprio texto. Isso sem levantar a relação do leitor com o autor, por um lado, e a do autor com o próprio texto que produz por outro. Mas no caso do erotismo literário a *cópula* textual vai mais além? Sim. Isso porque no erotismo literário, por diversas vezes, a *cópula* textual é acompanhada pela representação daquela física, aquela que se faz empiricamente. Não se está dizendo, é claro, que se pode reconhecer todas as imagens representadas em poemas ou narrativas eróticas na realidade empírica mesmo porque sabe que ao se tratar de textos ficcionais se está jogando com o imaginário tanto daquele que escreve quanto daquele que lê, entretanto, certamente reconhece-se ao menos parte dessas cenas ou imagens. Se se interpretar a imagem de Bataille a partir desse viés se chega a um ponto no qual a *cópula* se dá também entre a representação e a realidade empírica que por muitas vezes se apresenta também sob a forma de leitura desse gênero literário.

Pensar a *cópula* literária aproximando-a da orgia foi um ponto de partida estratégico para a compreensão de alguns aspectos do erotismo na poesia de Roberto Piva. Só a partir de uma imagem como essa se pôde iniciar o entendimento desse aspecto em algumas de suas obras. Essa estratégia de leitura serviu de luz, por exemplo, para a leitura dos poemas de *Quizumba*, ou seja, a ler aquelas imagens lisérgicas a partir da ideia de uma orgia poética imagética é uma boa maneira de procurar compreender a singularidade irreduzível desta obra. O poema *Ardor na água* pode exemplificar o que está sendo exposto:

Papo com Julio Bressane & Jairo Ferreira no Cachação/ Lésbicas discutindo semiótica/ saídas de um filme de Bressane/ saídas de um poema de Roberto Piva/ o arco-íris toma jeito/ estilo Farinata no Inferno/ Carma da pesada & fuorilegge/ caipirinha B-52/ noite de cobalto/ espectro radioativo dos políticos dos Pampas/ garras Kamikase/ Bacanal na sauna/ garoto pendurado no Porta-Estandarte/ menino loiro materializado na praça Roosevelt/ Relendo os gregos/ Cheeseburger ditirâmico de Arquiloco (...)⁸⁰

Nota-se que há referências vindas de lugares completamente distantes e distintos. O poema é, portanto, formado por imagens sobrepostas que reforçam o caráter orgíaco e anárquico (da anarquia, não do anarquismo) da própria forma do poema. Poesia, em Piva, é sinônimo de orgia, em todos os sentidos que essa palavra possa ter. Orgia naquilo que ela possui de ritualístico, remontando os preceitos dionisíacos, naquilo que ela possui de êxtase dos sentidos, de confusão de corpos, de sementeira, de partilha e, principalmente, de reencontro do Homem com a natureza perdida a partir desta forma de erotismo mágico. Tal operação formal, entretanto, pode ser reconhecida, em maior ou menor escala, em algumas obras literárias do modernismo brasileiro. Não se busca enfatizar determinado ineditismo na obra de Piva, mesmo porque muitos dos traços característicos de sua poesia são reconhecíveis dentro desta ou daquela corrente literária, mas sim que em sua obra há certa reatualização ou certa operação de levar ao extremo alguns temas e formas que fazem parte da tradição não somente da poesia brasileira, mas também de boa parte da poesia com a qual o poeta adquiriu certa afetividade.

É necessário evidenciar que talvez a prática erótica representada não seja a única forma de erotismo possível em literatura. Toda a produção de Roberto Piva faz o leitor se deparar, de uma maneira ou de outra, com a prática erótica, mesmo quando ela não é explicitamente representada nos poemas. Isso não significa que se pode afirmar categoricamente que todos os seus livros são eróticos. *Quizumba, Abra os olhos e diga ah!, 20 poemas com brócolis* e outras obras de sua produção não devem ser compreendidas como eróticas, mas apenas como obras nas quais, por vezes, a representação sexual aparece. Toca-se aqui em um ponto fundamental do erotismo

⁸⁰ PIVA, 2006, p. 126.

literário, que em certa medida, aproxima-se da definição de literatura erótica dada por Alexandrian(1993). Para o teórico francês literatura erótica é aquela que tem por tema o erotismo, e não aquela que possui somente algumas cenas eróticas⁸¹.

Obras que possuem o tema erótico são escritas nos mais diferentes gêneros, do lírico ao romance. São comuns trabalhos que tratem da erótica na narrativa, isso porque normalmente as obras líricas acabam não tratando de um só tema, mas é válido lembrar que muitas obras líricas podem e devem ser consideradas eróticas. Na tradição brasileira existem muitas delas, desde Gregório de Matos até a contemporaneidade, passando por Carlos Drummond de Andrade em seu *O Amor Natural* ou mais recentemente Hilda Hilst em sua poética erótica de *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

A discussão acerca do erotismo será iniciada a partir do texto *Metáforas* de Octávio Paz, pois neste a clareza e a concisão permitem um acesso importante ao tema. Paz (1999) inicia seu texto dizendo que o erotismo se concebe a partir daquilo que se pode denominar de “atos eróticos”. Mas o que são esses atos eróticos? O escritor mexicano procura formular o que são esses atos::

(...)ao realizá-los, o homem se cumpre como natureza. Essa ideia é um lugar-comum, mas um lugar-comum paradoxal: nada mais natural do que o desejo pelo sexo; nada menos natural que as formas em que se manifesta e se satisfaz (...) Mesmo em suas expressões mais simples e cotidianas – satisfação do desejo, brutal, imediata e sem consequências – o erotismo não se deixa reduzir à pura sexualidade animal⁸².

Pode-se depreender das palavras de Paz (1999) que há uma comunicação entre erotismo e sexualidade, mas que os dois não são a mesma coisa, pois a sexualidade é o cumprimento do homem como natureza, no sentido de perpetuação da espécie, já o erotismo é a sexualidade e algo mais. Em outras palavras, o erotismo se manifesta a partir da sexualidade porque é exatamente uma das formas de manifestação daquela sem se reduzir a ela.

⁸¹ ALEXANDRIAN, Sarane. *História da Literatura Erótica*. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 09.

⁸² PAZ, Octavio. *Um além mais erótico: Sade*. Tradução de Waldir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

O erotismo, portanto, inicia-se no instinto, comunica-se com este, mas é sempre algo além. É por esse motivo que Paz (1999) assinala a desnaturalização no erotismo. Desnaturaliza-se porque atravessa a natureza que é a sexualidade. Esta por sua vez é pouco complexa, é o homem servindo a natureza para a perpetuação. Entretanto, na sociedade a sexualidade encontra barreiras complexas, sendo assim, “*entre a natureza e a sociedade, existe um abismo, uma linha divisória. A complexidade do ato erótico é uma consequência dessa separação*”⁸³. A separação entre homem e animal proporciona à sexualidade uma espécie de socialização e esta, por sua vez, têm como consequência o surgimento do erotismo.

A partir da ideia da separação que o escritor mexicano desenvolve sua hipótese de erotismo como metáfora. Isso se dá na constatação de que o homem, na complexidade de seu erotismo, acaba por imitar o animal, ou seja, a sexualidade deste. Entretanto, essa imitação, longe de ser uma simplificação do ato complexo é uma maneira de complicar a partir do jogo erótico. Ao complicar a sexualidade animal o homem termina por reforçar a faceta representativa do ato erótico. Trata-se de uma representação espelhada, por isso:

A imitação erótica nos faz viver mais profundamente o ato, ou seja, leva-nos a vivê-lo de verdade, não como um rito público, mas como uma cerimônia subterrânea. O homem imita o caráter complexo da sexualidade animal e reproduz seus gestos graciosos, terríveis ou ferozes porque deseja voltar ao estado natural⁸⁴.

É importante ressaltar que no texto em questão Paz (1999) não está se referindo apenas aos jogos eróticos complexos, perversões ou ritos sexuais. Para ele essa imitação do animal se dá, em sua extrema complexidade, no ato erótico mais comum. Neste o homem acaba por imitar a sexualidade animal com rugidos, arrulhos, gemidos e etc. Isso sem levantar a questão das posições sexuais adotadas cotidianamente por casais monogâmicos. O autor de *A dupla chama* ressalta o desejo do homem de sair fora de si. É a partir desse desejo que o homem acaba por representar a sexualidade animal no jogo erótico, portanto:

⁸³ PAZ, 1999, p. 23.

⁸⁴ PAZ, 1999, p. 31.

Quer dizer, quer ser um homem que se comporta como um leão. A palavra *como* implica tanto a distância entre os termos homem e leão quanto a vontade de aboli-los. A palavra *como* é o jogo erótico, a cifra do erotismo. Só que é uma metáfora irreversível: o homem é leão, o leão *não* é homem. O erotismo é sexual, a sexualidade não é erotismo. O erotismo não é uma simples imitação da sexualidade – é sua metáfora⁸⁵.

A metáfora que é o erotismo parte, portanto, da sexualidade primeva herdada do animal. A solução dada por Paz (1999) ao problema erótico é antes de tudo uma proposta de conciliação entre o animal e o homem, ou ainda, entre o homem erótico e a sociedade. Ali o escritor encontrou a vitória da imaginação erótica sobre o caráter grave e dilacerador que para outros teóricos possui o erotismo. O erotismo é criação artística, invenção representativa, poesia. Por isso ele é o *algo mais* e o “*além mais erótico*” que Paz (1999) denomina a Obra sadiana pode servir para todo o erotismo, esse eterno algo mais.

As considerações de Paz (1999) longe de esgotar a questão apresentam um conceito de erotismo que se poderia chamar de “menos grave” que o de Bataille, porque o último termina por considerar o erotismo de uma maneira um tanto quanto soturna, próxima ao mal. Não é por acaso que o filósofo francês aproxima o fato erótico ao fato derradeiro, ou seja, à morte. Por isso, já na introdução da obra na qual trata do assunto, Bataille, formula que há indiscutivelmente uma relação entre o erotismo e a morte. Basicamente, nessa introdução Bataille define os três tipos de erotismo, sendo eles o erotismo sagrado, o erotismo do corpo e o erotismo do coração.

Primeiramente deve-se considerar que estas formas de erotismo das quais Bataille trabalha estão intimamente ligadas à descontinuidade e continuidade do ser. O ser, que para ele é sempre pensado a partir dos movimentos da paixão, é descontínuo. A continuidade do ser se dá no movimento erótico. Ao partir de tal pressuposto o filósofo faz uma longa demonstração sobre a continuidade e descontinuidade dos seres. Estes são contínuos a partir do momento em que se reproduzem. “*O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas eles se unem, e conseqüentemente uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do*

⁸⁵ PAZ, 1999, p. 33.

desaparecimento de seres separados”⁸⁶. Os seres descontínuos tornam-se contínuos na reprodução, e a partir daí desaparecem.

A questão da descontinuidade é central nessas considerações conceituais acerca do erotismo. E aqui é necessário colocar uma indagação: o corpus desse trabalho não possui relação com a continuidade por que se trata de uma obra homoerótica? Se se considerar que a perpetuação do ser se dá apenas na fecundação há que se relacionar, sobretudo, o próprio ato sexual, já que este normalmente ocorre a partir da junção de um ser e um objeto, imaginário ou presente. Essa união indica o desaparecimento dos seres separados do qual fala Bataille (2004). No entanto, não se pode deixar de lembrar que tal ato é uma transgressão. O erotismo está para a violência, para a violação, não é ao acaso, portanto, que Bataille (1981) inicia a terceira parte do belíssimo texto *El culpable* dizendo que o erotismo é “*cruel, leva à miséria, exige ruinosas despesas*”⁸⁷. Muitos são os momentos na obra do filósofo (não somente em suas obras filosóficas, mas em sua suma ateológica e também nos textos ficcionais) nos quais há aproximação do erotismo com aquilo que se pode denominar de crueldade, violência, miséria, dilaceração. Parece que a prática erótica, no entender do filósofo, leva o homem a desencadear o vil, o maléfico.

Para atestar tal concepção se pode ressaltar que o ato erótico, para o filósofo francês, compreende certa similitude ao ato de matar. Para se entender melhor essa afirmação é necessário se voltar à questão da descontinuidade. Para o filósofo a experiência humana mais violenta é a morte. Na morte encerra-se o ser descontínuo. No ato erótico também, por isso, questiona o filósofo: “*O que significa o erotismo dos corpos senão a violação do ser dos parceiros? Uma violação limítrofe ao limiar da morte? Limítrofe ao ato de matar?*”⁸⁸. Para o filósofo, o parceiro ativo é o violador enquanto o passivo o violado. O erotismo como limítrofe à morte é a principal hipótese de Bataille (2004), por isso inicia sua obra que trata do erotismo dizendo que este é a “*aprovação da vida até na morte*”⁸⁹. O erotismo dos corpos seria, então, similar ao discorrido por Paz (1999), entretanto, é válido assinalar, o caráter maléfico acentuado por

⁸⁶ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004. p. 24

⁸⁷ BATAILLE, Georges. *El aléluya y otros textos*. Trad. Fernando Saváter. Alianza Editorial : Madrid, 1981..

⁸⁸ BATAILLE, 2004, p. 28.

⁸⁹ BATAILLE, 2004, p. 19.

Bataille (2004) a partir da presença da violência e da morte. O ato erótico corporal é uma violência similar à da morte.

O filósofo francês também pondera sobre duas outras formas de erotismo que merecem ser explicitadas. A primeira é o erotismo sagrado. Para ele, a busca e o desejo por Deus (considera-se aqui somente a tradição Ocidental) é uma forma de erotizar. Porque nessa busca, nesse desejo, se encontra um desejo maior que é o de continuidade, assim como o obtido no ato erótico. Isso quer dizer que para o filósofo o ato erótico não se dá apenas no desejo do objeto empírico visível e palpável, mas também na busca do oculto, que na tradição cristã acaba por apontar para a continuidade do ser.

Já o erotismo do coração expressa-se, em primeiro momento, como o “menos violento” dos erotismos batailleanos. Menos violento na medida em que configura-se na continuidade da fusão dos corpos. Tal continuidade se prolonga, ou seja, vai além do ato erótico carnal, isso porque há algo mais na ligação entre os seres, esse algo mais é a paixão. Não se coloca em questão a exclusividade amorosa no ensaio de Bataille (2004), entretanto, pode-se acrescentar que o prolongamento da fusão dos corpos concentra-se na promessa do amor. A promessa supõe dois seres intimamente ligados por um mesmo sentimento, este sentimento é exatamente o que Bataille (2004) denomina de erotismo do coração. Assinalou-se o caráter mais sereno desta forma de erotismo, entretanto, há que se considerar os poderes maléficos da paixão. Muitas vezes a paixão termina por corromper de maneira muito mais violenta que o próprio ato sexual. Bataille (2004) não deixa essa questão de lado. Por isso *“as chances de sofrer são ainda maiores na medida em que apenas o sofrimento revela a inteira significação do ser amado”*⁹⁰. Ainda é válido considerar que a fusão dos seres implica na morte dos seres separados. A morte dessa espécie de individualidade é uma violência sem tamanho. Isso sem considerar toda a dificuldade amorosa de se apreender o objeto amado e fazer com que ele permaneça fiel à promessa do amor.

O erotismo possui um algoz que é ao mesmo tempo seu irmão ou parceiro: a interdição. Bataille (2004) credita muito de sua teoria à interdição porque esta, ao mesmo tempo em que proíbe o ato erótico, incentiva-o. Desta maneira a interdição é uma das chaves do erotismo. Para o filósofo, as interdições nada mais são que proibições que a

⁹⁰ BATAILLE, 2004, p. 33.

princípio diziam respeito à atitude humana em relação aos mortos e, completa ainda Bataille (2004): “Muito provavelmente, ao mesmo tempo, elas diziam respeito à atividade sexual”⁹¹. O erotismo e a interdição, para o pensador francês, estão intrinsecamente ligados. Segundo as palavras do autor o homem despreendeu-se da animalidade primeira “ao trabalhar, ao compreender que morreria e ao passar da sexualidade sem pudor à sexualidade vergonhosa, da qual o erotismo resultou”⁹². O erotismo é, portanto, a sexualidade envergonhada (ou interdita). A conduta contrária à interdição desta sexualidade envergonhada é a transgressão. Por isso, para Bataille (2004) a essência do erotismo é transgressiva. Se se levar ao extremo essa análise se chegará à conclusão de que todo erotismo literário é transgressivo, na medida em que coloca à prova imaginariamente, ao descrever o ato sexual e escrever o desejo (tanto daquele que comunica quanto do interlocutor), o próprio erotismo. A literatura que se proponha discorrer, seja imagetivamente ou conceitualmente, sobre o erotismo é uma literatura que, antes de mais nada, trata das práticas humanas que envolvem a sexualidade, os desejos corporais e o ato de escrever esses desejos seja através da linguagem da prosa ou da poesia.

A transgressão está para o erotismo assim como este está para o humano, ou seja, o homem se torna humano quando adquire consciência, começa a trabalhar, compreender que morreria etc. e o erotismo surge da interdição, da sexualidade vergonhosa. O interdito e, por sua vez, a transgressão, constituem o próprio erotismo, nas palavras de Bataille (2004) o que, por um lado, leva as interdições, as próprias imagens eróticas e religiosas, já por outro, essas mesmas imagens levam à transgressão. A transgressão, entretanto, não é um retorno à natureza da mesma maneira que a interdição não é somente o apelo da civilização ao indivíduo. Para o filósofo, ao transgredir o homem acaba por suspender a interdição, mas nunca a suprimi-la⁹³. A interdição e seu par, a transgressão, são dois aspectos da vida humana que se encontram no erotismo, na religião e também na atitude em relação aos mortos. O mal ao qual se liga o erotismo é

⁹¹ BATAILLE, 2004, p. 47. Nota-se nesta afirmação do filósofo francês a proximidade entre suas formulações e as de Octávio Paz (1999). Ao menos na questão do surgimento do erotismo os dois autores dialogam e convergem, isso porque ambos consideram que o homem, ao distanciar-se da animalidade acabou por iniciar-se nas práticas eróticas, isto é, começou a erotizar.

⁹² Idem. p. 48.

⁹³ BATAILLE, 2004, p. 55.

principalmente devido à relação que o ato erótico possui com a interdição. Mas qual é essa relação?

O erotismo busca sempre o sentido oposto da interdição. A permissão do casamento possui regras bem dispostas que conjugam exatamente a aquilo que concerne à reprodução. Essa última é permitida, no entanto, a licenciosidade ou luxúria na qual a reprodução também pode se dar é sempre uma transgressão, principalmente em um contexto cristão ocidental. Liga-se, portanto, a reprodução ao mal, mesmo dentro do casamento. O olhar que o cristianismo deu ao erotismo e seus excessos acabou criando essa atmosfera “sinistra” ou “do mal”. Entretanto, não se está defendendo aqui que o cristianismo foi o primeiro a se atentar para o mal contido no erotismo. Michel Foucault, em sua *História da sexualidade*, descreve e analisa brilhantemente a visão que se tinha sobre os excessos no prazer desde a antiguidade clássica⁹⁴. Na antiguidade se atentava, contudo, aos excessos, mas não ao pecado. O excesso era sempre um problema, este sim era relacionado ao mal. É válido lembrar que no mundo pagão não se via apenas no excesso sexual um problema, mas em todos os excessos. Portanto, a ligação do mal a qualquer tipo de erotismo, porque o último, por si só é uma transgressão, deve ser compreendida como uma categoria do mundo cristão ocidental⁹⁵.

Para relacionar a crueldade da vida com as proposições eróticas da seção anterior pode-se retomar a questão da anulação dos seres no ato erótico. Ao relacionar-se eroticamente, o ser termina por entregar-se ao outro e os dois anulam-se para tornarem-se um ser uno. A violência dada neste momento limite entre a sexualidade animal e o requinte do pensamento humano, é de suma importância para o problema que se está discutindo. O abrir-se ao outro, o entregar-se, não se dá sem crueldade, sem a violenta percepção da descontinuidade. Se a vida, para Artaud (1984), é crueldade e o erotismo a tentativa de perpetuação da vida, um não pode ser compreendido sem o outro.

As considerações teóricas e de alguns aspectos da obra de Roberto Piva sirvam, talvez, apenas como algumas possíveis entradas em *Coxas – sex fiction & delírios*,

⁹⁴ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

⁹⁵ Reconhece-se que podem haver em outros contextos essa mesma ligação. Talvez por uma falta de erudição tais contextos fujam da compreensão do redator, por isso resolveu-se adotar as mesmas categorias descritas por Bataille (2004), já que este termina por reconhecer a ligação entre o Mal e o erotismo em um contexto cristão. Tais ideias são desenvolvidas pelo filósofo no capítulo XI de *O erotismo*.

entretanto o cuidado que se teve é necessário para uma boa investida nesta obra tão árdua de se compreender. Quando se diz que *Coxas* é, em suma, uma narrativa erótica e livre sobre adolescentes que circulam pela cidade de São Paulo, nada se disse sobre essa obra. Ler *Coxas* é ler uma obra que aponta para vários caminhos, para variadas direções que fazem com que o leitor, a cada vez que entra em contato com tal obra, se sinta ou subestimado por aquilo que ela apresenta, ou encantado com aquilo tão belo ou tão importante que havia passado despercebido na leitura anterior. É esse trabalho que se desenvolverá em seguida, uma leitura que procurará contemplar os aspectos da crueldade e do erotismo que se desenrolam na narrativa e nos poemas da obra. É válido lembrar que nessa leitura entende-se que uma espécie de narrativa poética se desenrola até o capítulo cinco e após este há poemas que também fazem parte da obra. A questão da narrativa na obra em questão será trabalhada no capítulo seguinte no qual desenvolver-se-á também alguns aspectos teóricos sobre tal questão. Por esse motivo alguns dados importantes não aparecerão neste momento da análise já que se entendeu que seria melhor desenvolvê-los em momento oportuno.

IV. *Coxas sex fiction & delírios*: o erotismo e a crueldade.

“*Eu estava obcecado por suas coxas*”. O verso de *Corações de Hot Dog*, obra não publicada de Roberto Piva, pode dizer muito a respeito do título da obra em questão. *Coxas - sex-fiction & delírios* carrega essa obsessão em seu título e também no nome de um personagem. A palavra coxas aparece em diversos versos de Piva e, na leitura que se propõe aqui, ela termina por funcionar muito mais como um determinado símbolo do desejo. Vale lembrar, voltando à questão do deus Dionísio, que algumas mitologias contam que este foi gerado na coxa de Zeus. As coxas parecem ser a parte do corpo que mais chama a atenção para a contemplação no universo piviano. É uma espécie de símbolo para o qual o olhar do eu-lírico sempre termina por observar atentamente, já que, como se explicita no verso que deu início ao parágrafo, ele é obcecado por coxas.

É importante salientar também o jogo poético do próprio subtítulo da obra. A aproximação sonora entre *sex fiction* e *science fiction* é uma questão que suscita uma importante discussão. Ressaltou-se anteriormente a questão dionisíaca em toda a produção poética de Piva, ali procurou-se cercar a presença do deus como personagem e como força propiciadora do fazer poético. Contrapor o subtítulo da obra à denominação do gênero *science fiction* é apontar para dois caminhos interessantíssimos que podem ajudar na compreensão da obra. A *sex fiction* seria, portanto, uma ficção pautada no frenesi erótico, na escrita do desejo enquanto a *science fiction* seria uma ficção pautada no imaginário humano como certa previsão do futuro próximo, escrever ficção científica é pensar o futuro seja ele utópico ou não. Por outro lado, se se colocar em questão apenas o termo *science* e *sex* tem-se outra categoria importante para se cercar a questão erótica de *Coxas*. Isso porque assinalou-se a presença dionisíaca como uma força que provém do delírio, do desejo sexual e cruel, da restituição do homem como parte da natureza, ou seja, o dionisismo é uma força criadora da poesia que é contra a lógica, ou seja, contra a “ciência”. O dionisismo prega, como se pode denotar da seção dedicada ao deus, a restituição do homem à natureza, portanto, se se está defendendo que *Coxas* é uma obra dionisíaca, se está afirmando que ela busca ou remontar em seus personagens a animalidade perdida, portanto, um passado distante, ou um futuro muito distante no qual o homem se reencontrará com seu animal interior. Qualquer uma destas duas

possibilidades vão na direção contrária a da ficção científica, já que esta sempre busca pautar-se no presente para imaginar o futuro, por isso este sempre acaba por ser algo um tanto próximo. Pode-se ainda ler as aventuras eróticas de Pólen e seus companheiros como uma ficção científica, ou seja, como uma história criada a partir de um espaço reconhecível (a cidade de São Paulo), mas em um tempo indefinido e imaginado pelo poeta. Essa suposição pauta-se nas próprias cenas de *Coxas*, já que ali o poeta imaginou uma São Paulo totalmente sexualizada, ou melhor, homossexualizada, na qual em nenhum momento se questiona a condição sexual dos personagens.

Reafirmar a liberdade de escolhas para a “vida” por meio da experiência erótica que nega a reprodução parece ser a tônica de *Coxas – sex fiction & delírios*. A experiência homossexual que, ao ser um tabu, acaba agredindo, de certa maneira, o leitor, é colocada frente aos olhos deste a todo o momento. É o controle da reprodução levado ao extremo porque o sexo, ali, por ser improdutivo acaba fazendo com que os garotos neguem qualquer tipo de produtividade reafirmando assim a liberdade de uma maneira libertina. É o erotismo do ócio e da vadiagem permanente. É o erotismo descompromissado contra a lógica utilitarista do capital. Este último parece ser a representação do mal maior. Essas ideias não fazem parte apenas da obra em questão, mas está presente em boa parte de todas as obras do poeta. Não é, portanto, descabida a oitava exigência do *Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio* na qual o poeta pede que se distribuam manuais entre os sexólogos “*explicando por que o coito anal derruba o Kapital*”⁹⁶. Como se notou no percurso argumentativo a questão homoerótica está sempre presente na poética de Piva de uma maneira direta, crua, sem rodeios:

O adolescente abriu a braguilha da calça de
Pólen & começou a chupar.
Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no
topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen
& Luizinho foram fazer amor e tomar vinho⁹⁷.

⁹⁶ PIVA, Roberto. (org.) PÉCORÁ, Alcir, *Mala na Mão & asas Pretas*, Obras Reunidas, Volume 2, Editora Globo, 2006. p. 145.

⁹⁷ PIVA, 2006, p. 51

O recorte acima é a abertura de *Os escorpões do sol*, primeiro “capítulo” da obra em questão, esse recorte diz muita coisa a respeito do assunto que se pretende tocar. O primeiro período no qual a figura do adolescente já se apresenta, assim como a do herói que posteriormente se saberá que se trata também de um adolescente, é composta a partir da ação praticada por este. *Coxas* é uma obra de ação. As ações acontecem sem explicação ou reflexão alguma, sem uma relação evidente de causa e efeito, como ocorre já neste primeiro período que, sem interpelar ao leitor, chama-o junto a si. Isso porque ao iniciar uma obra dessa maneira direta, o narrador da obra parece compactuar com a célebre ressalva de Maldoror: “*Não convém que qualquer um leia as páginas que vêm a seguir; somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo*”⁹⁸. Como se pode denotar este movimento não é feito sem a utilização do deboche, do escárnio, do riso, já que a cena apresentada se aproxima muito mais da pornochanchada e de certa ambientação dos HQs que de um ato grave, pesado. A ação se sobrepõe à descrição, entretanto, é uma ação que se diz, ela não precisa de intervenções por parte do narrador. O narrador, no recorte, acaba apenas expondo o tempo, o espaço e a cena. Não há meios termos.

A cena erótica homossexual, que ocorre no centro da metrópole a céu aberto, evidencia, antes de tudo, certa atitude política por parte dos personagens pelo fato de desmascarar o tesão. Tornar público o ato sexual e ainda, o ato homossexual no seio da metrópole carrancuda, é uma atitude anárquica porque é uma opção contra a produtividade. Parece que há um desejo de escrachar, de esculhambar não somente com a ordem social imposta pelo espaço no qual ocorre a cena, mas também com a própria condição de ou do homossexual que os personagens assumem. O sexo ali está apenas pela curtição, pelo amor e pelo vinho, a curtição sobrepõe-se às engrenagens da metrópole, por isso vale à pena insistir: *o coito anal derruba o capital*. Cabe aqui ressaltar que esta curtição que parece na verdade zombar daquilo que está posto socialmente é também uma característica dionisíaca indiscutível. Ela está impregnada pelo êxtase sexual remontando, portanto, o que se discorreu sobre a presença dionisíaca na poética de Roberto Piva.

⁹⁸ LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Tradução, prefácio e notas Cláudio Willer. 2. Ed. rev. Ampl. São Paulo: Iluminuras, 2008.

A narração objetiva da cena homoerótica também evidencia certa criação de um universo particular da obra em questão, tal universo centraliza-se no próprio erotismo. O universo criado por Piva é um universo erotizado. No entanto, esse universo não se separa daquele que se pode denominar de “real”. Sabe-se do perigo que se corre ao empregar o termo, entretanto, a “realidade” se apresenta a partir das referências pontuais a cidade de São Paulo. O que se está tentando dizer aqui é que, ao fazer referências a lugares reconhecíveis da cidade, o poeta acaba por reinventar a própria cidade de São Paulo. Tal movimento é importantíssimo para a compreensão da obra, pois não se trata de um lugar qualquer, ou seja, um espaço imaginado pelo poeta, mas sim de um espaço demarcado a partir das referências feitas. O êxtase sexual ganha ainda mais força na sequência do capítulo:

O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no
Peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas
& calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha
putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser
chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah
acho que vou gozar todo o esperma do Universo!⁹⁹

Há que se reconhecer que o adolescente é descrito de maneira direta, crua e sintética, com ênfase a suas vestimentas “adolescentes” e sua maneira afeminada. A descrição do adolescente está muito mais próxima a linguagem da prosa, o que reforça a hipótese de leitura da crueza com que o texto vai se desenvolvendo. O diálogo erótico dos adolescentes é um fator importantíssimo para o estabelecimento do problema que se está levantando aqui, isso porque tal diálogo tende muito mais a certo tipo de humor pelo exagero, um humor pela crueza das palavras e da própria imagem. Como foi dito no recorte anterior, esses trechos parecem fazer certa alusão à pornochanchada. Gênero de obras cinematográficas brasileiras, a pornochanchada possui aquilo que se pode denominar de despretensão do ato sexual, esta despretensão provoca, muitas vezes, no espectador certa atitude muito mais cômica que sensual. É importante salientar a pretensão política dessa “despretensão” deste gênero cinematográfico, já que tal gênero

⁹⁹ PIVA, 2006, p. 51

foi um ato de rebeldia da arte brasileira que vivia sob intensa censura. A respeito deste tema pode-se dizer ainda que o humor, quando utilizado em relação ao ato sexual, acaba por retirar certo caráter “sinistro” que envolve o ato. O pecado, a culpa e o tabu são ultrapassados não somente pela imagem do ato sexual, mas pela própria maneira descarnada com o qual este é colocado frente aos olhos do leitor. O que se está tentando demonstrar é que ao transformar o ato profano pelo humor se termina por, ao mesmo tempo, retirar deste certo apelo de provação da morte e também por remontar às características do erotismo à brasileira.

Para exemplificar tal questão, pode-se retomar a brilhante obra de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*. Ao discorrer sobre os costumes sexuais no Brasil colônia, o sociólogo promove, em sua interpretação, a exposição de um Brasil depravado. A luxúria assoprava aos quatro ventos pelo Brasil e um dos maiores feitos de Freyre (1978) em tal obra foi justamente o de analisar a questão segundo as relações de poder de tal época. Ou seja, para ele, a constituição do erotismo e também do próprio povo brasileiro, miscigenado, se deve muito as relações de senhores e escravos, salientando que os primeiros eram donos dos segundos, ou seja, se tinham algum desejo, logo o satisfaziam utilizando-se de algum objeto seu, um escravo ou escrava. Há, portanto, certa tendência à curtição despreziosa, ao menos do lado do dominador, no que diz respeito ao ato erótico. Sabe-se que existem críticas duras ao modo como Freyre apresentou a questão sexual do Brasil colônia, já que ali o sociólogo parecia banalizar o estupro, entretanto, é importante reconhecer os traços despreziosos do dominador no ato sexual. No erotismo de *Coxas* parece haver uma relação próxima com o “erotismo desprezioso” anotado por Freyre em *Casa Grande e Senzala*.

A descrição do encontro erótico de Pólen e Luizinho continua:

Neste instante um helicóptero do Citibank se aproximava pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heroicas e assassinas.
O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo.
Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração.
Por onde é preciso começar?
Pólen não sabia, mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua

A utilidade é contra a curtição sexual. Tudo deve ser produtivo, por isso o adolescente morre. Não foi por ter ultrapassado o tabu, por ter pecado ou por ter negado a culpa cristã, o dinheiro, esse deus do capital, acaba por imolar a vida humana que, além de negar a reprodução, estava emperrando a engrenagem da Grande Máquina. Vale lembrar o último adjetivo dado às blasfêmias dos garotos, mas não é assassina tal blasfêmia, é suicida. A própria palavra blasfêmia retoma alguns aspectos do erotismo que já foram tocados anteriormente, a ligação que Bataille (2004) encontra entre o erotismo e a religião. Se o cristianismo, segundo a compreensão de Bataille (2004), possui em seu fundamento a busca da continuidade por meio da morte, blasfemar até o momento em que a morte ocorre é uma transgressão que ultrapassa muitos dos preceitos da moral cristã. A continuidade ali se dá pela violência que é o próprio ato erótico dos adolescentes e não pelo enfrentamento explícito do sistema. A inutilidade do ato erótico dos personagens ganha utilidade de enfrentamento daquilo que se impõe sobre o tesão, tudo isso por meio do delírio lascivo.

O caráter grave do erotismo se deve, evidentemente, à relação que este estabelece, como se viu, com a morte e também com o estabelecimento do mundo cristão que acabou por considerar o erotismo, quando possui ou não como fim último a reprodução, um mal. A teoria de Bataille (2004), como se viu, termina sempre por associar o erotismo à violência e, não por acaso, o filósofo considera em certo momento que:

A violência, que em si mesma não é cruel, constitui na transgressão a maneira de um ser que a organiza. A crueldade é uma das formas de violência organizada. Ela não é forçosamente erótica, mas ela pode derivar em direção a outras formas que a transgressão organiza. Como a crueldade, o erotismo é pensado. A crueldade e o erotismo se organizam no *espírito* que a resolução de ir além dos limites da interdição possui¹⁰¹.

Por outro lado, se se colocar em questão a crueza sintática da narração da cena que aponta muito mais para o deboche, para o escárnio que para imagens sublimes, pode-

¹⁰⁰ PIVA, 2006, p. 51

¹⁰¹ BATAILLE, 2004, p. 123.

se constatar que o mal é uma categoria natural da vida, assim como a crueldade. Apesar de organizada, já que o adolescente morre por não obedecer a uma instituição importante para a sociedade, a crueldade da morte é naturalizada por essa sintaxe seca, direta, mas ainda sim o amor começa pela perda, assim como a narrativa, daí o tom elevado ao sublime das imagens que seguem no capítulo.

O amor começa, então, por meio de uma perda. A morte, vale lembrar, causada pelo ato erótico desprezioso, mas desafiador, termina por impulsionar Pólen à suas aventuras pela metrópole. Se se comparar a narrativa livre de Piva com os romances eróticos de iniciação, pode-se dizer que a iniciação de Pólen não é a ligada ao ato sexual em si, mas sim à própria morte. Uma leitura deste tipo parece reforçar o caráter sinistro do erotismo do qual a todo momento se está, por força, tentando desviar. Contudo, o que se deve observar é, exatamente, a maneira como essa “iniciação” é revelada a aquele que lê. Tudo acontece em uma atmosfera cômica e irreverente. É necessário dizer que esta aproximação entre o sexo, o riso, a blasfêmia e a morte é um dado importante para a leitura que se está propondo, porque marca a singularidade desta obra. Essa aproximação é algo irredutível no erotismo de Piva e pode-se ainda afirmar, com base em vídeos de leituras, que o poeta não se preocupava com as gargalhadas do público em relação à seus poemas. O riso provocado pela irreverência parece ser uma marca fundamental da poesia de Piva.

Os recortes feitos anteriormente remetem formalmente à linguagem dos HQs, como se disse. Se se estabelecer que este gênero possui como característica fundamental o espaço de uma ação no interior de um quadrinho no qual a linguagem verbal e imagética se complementam e reconhecer apenas a linguagem verbal destes quadros, pode-se inferir que há certa similaridade entre aquele gênero e *Coxas*. Se em uma leitura hipotética se retirar os elementos dêiticos, transformando-os em possíveis desenhos e fazer-se recortes pontuais dos períodos, como ocorre nos quadros, não é difícil imaginar a transposição de tais trechos para o gênero referido. Os próprios elementos dêiticos, a concisão dos detalhes, que mais parecem funcionar apenas para formar a imagem física das ações e os diálogos pueris da cena sexual também apontam para a apropriação do gênero.

O delírio lascivo se dá no frenesi sexual incontrolável dos personagens e tal delírio, após a morte de Luizinho, faz com que Pólen invoque a dor do amor perdido:

Hermafrodita morto no musgo mais alto. Suas baleias de ternura, suas tranças do mais puro ouro, suas sardas em torno do narizinho meio arrebitado e insolente.
Luizinho era uma sombra dentro do seu coração anarquista & rápido suas lágrimas quebraram o aço dos elevadores com seus guinchos de múmias eletrificadas ondas de reflexos polaróide em frente a igreja da Consolação rostos picados nos escritórios & seus violinos enfadonhos, o amor começaria por uma perda?
A atmosfera cor de azeitona era um alívio para o coração metralhado pela dor construída ao crepúsculo doente em cargas elétricas & surdas feitas de veludo & espinhas de peixe um rodízio de aberrações crispou o rosto de Pólen que agora tomou um ônibus & percorreu São Paulo num suspiro rodando & rodando por aquela massa cinzenta do capitalismo periférico sem escapatória & suas grandes asas cobriam o Sol & seus escorpiões.¹⁰²

Há certa mudança do tom prosaico para um tom mais elegíaco desencadeado pela perda do amor. Ao descrever a perda de Pólen, o narrador inicia um procedimento que perdurará por toda a obra, isso porque na maior parte das vezes em que o parceiro erótico é perdido há uma clara tendência de mudança para imagens e sons próximos ao tom poético e, por conseguinte, de distanciamento da crueza prosaica. A comicidade que talvez provoque em alguns leitores tais imagens não anula o fato do poeta ter procurado estabelecer um procedimento muito mais voltado à poesia. As imagens delirantes da perda apontam para uma aproximação entre o sublime e o grotesco. Tal procedimento fica evidente no final do trecho recortado onde Pólen roda pela “*massa cinzenta*” e por fim suas grandes asas cobrem o “*Sol & seus escorpiões*”.

A relação dessa mudança de tom com o erotismo se dá na medida em que se reconhece ali o que se poderia denominar de erotismo do coração frente à realidade do amor. Realidade essa que é a perda. A perda, por sua vez, implica em uma crueldade explícita no erotismo, já que o sujeito termina por deparar-se com uma dor profunda por não poder mais possuir o seu objeto amado. O erotismo do coração coloca em questão

¹⁰² PIVA, 2006, p. 51, 52.

dois seres e o desejo destes dois seres de possuir um ao outro nunca é plenamente satisfeito, a perda é uma categoria essencial se se pensá-lo desta maneira. A dor da perda e a crueldade que brota desta só podem ser ditas em tom elegíaco, por isso tal procedimento é tão recorrente na poesia. A tristeza é beleza, entretanto, tal beleza é apagada pelo sofrimento, como diz o verso de Jorge Mautner¹⁰³, por isso ela só pode ser dita através de algo que, mais ou menos, apele para a emoção. É provavelmente com essa compreensão que o poeta optou por este tom elegíaco. Perder o amor, ou melhor, o objeto erótico, é uma das violências maiores no erotismo. O amor em *Coxas*, portanto, começa por uma perda. É importante ressaltar que a perda no amor erótico é inevitável, já que não há a possibilidade de se adentrar no universo que é o outro, não se pode abarcar o outro, possuir o outro, isto é apenas um ideário humano, uma busca de continuidade. Para ilustrar a mudança de tom a partir do tema que se trabalha, pode-se utilizar o penúltimo poema de *Coxas*, no qual o eu-lírico descreve a perda:

A verdade dos deuses
carnais como nós & lânguidos
não provém do nada
mas do desejo trovejante do coração
partido pelo amor
em sua disparada pelo rosto de um
adolescente
com sua fúria delicada
cruzo avenidas insones & corroídas
de chuva
minha mão alcança minha dor
presente(...)¹⁰⁴

Nota-se que o eu procura descrever que sua “verdade” provém do desejo do coração partido. O partir do coração, essa categoria inimputável do erotismo do coração, acaba por fazer com que o eu assuma um tom menos blasfematório e mais sublime. Essa parte mais lírica da obra em questão acaba por demarcar mais esta faceta composicional de Roberto Piva, entretanto, como se notará mais à frente, no interior dos capítulos desta

¹⁰³ O verso referido está na música *Lágrimas negras*, gravada por Gal Costa no disco *Cantar* de 1974, e diz: “tristezas são belezas apagadas pelo sofrimento”.

¹⁰⁴ PIVA, 2006, p. 88.

ficção sexual há sempre uma mudança de tom quando a matéria cantada trata o amor e não do erotismo corpóreo.

O texto *L'anus solaire* de Georges Bataille é também de grande valia para a discussão erótica e para o conceito de continuidade, que foi descrito na seção anterior. Isso porque em tal texto o filósofo concebe o mundo, primeiramente, a partir da paródia. O mundo é uma paródia e é regido por dois movimentos fundamentais: o rotativo e o sexual. Segundo Bataille (2007), estes movimentos transformam-se reciprocamente. Essa consideração, por si só, já revela a centralidade do sexo (ou erotismo) no pensamento de tal autor. Não é, portanto, por acaso que Eliane Robert Moraes (2011) ressalta a comparação que o autor de *História do olho* faz no texto em questão. Ali há uma relação importante para compreender-se a proximidade entre a morte (sempre é importante lembrar que o autor compreendia a morte como a maior forma de violência) e o erotismo. Isso porque Bataille observa que “*os seres só morrem para voltar a nascer*” e assim acaba por comparar o “*ciclo da vida à atividade erótica dos falos, ‘que saem dos corpos para nele retornarem’*”¹⁰⁵. O movimento sexual adquire também, dessa forma, o movimento rotativo, cíclico. Se o ciclo da vida é semelhante ao movimento sexual, a morte, como o encerramento do ciclo da vida, só pode também possuir certa relação com o movimento sexual, uma das partes daquilo que Bataille (2004) denomina de atos eróticos.

Se se associar essa teoria de Bataille (2004) à cena da morte em *Coxas*, o morrer do garoto é o que propicia o desencadeamento dos encontros eróticos de Polén pela cidade de São Paulo. Após a perda os delírios se instalam e a narração da saga de Pólen deixa de se fazer presente nas seguintes linhas:

Enquanto isso os cinemas sofriam ataques contínuos de
office boys armados com estilingues & bolinhas de gude &
partilhavam da turbulência do Grande Terror com
máscaras feitas de bananeiras & bermudas
justíssimas onde se podiam ver magníficas coxas & lindos pés
descalços com tornozelos rodeados com florzinhas amarelas
& muitos traziam a palavra COMA-ME costurada na
bermuda na altura do cu.

¹⁰⁵ MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade* – ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Naquela tarde todo mundo estava com vontade de nadar
em sangue.¹⁰⁶

A simultaneidade do delírio evidenciada pela palavra *enquanto* expõe a mudança de espaço daquilo que é narrado. O poeta se faz presente para descrever a cidade delirante de seu próprio imaginário. Os *office boys* selvagens invadem um dos símbolos da cultura moderna para atacá-lo, não somente com suas armas, já que estas são precárias, mas também com suas próprias imagens de sodomitas explícitas em seus traseiros.

A imagem dos adolescentes, cômica por apelar ao imaginário *gay*, merece ser observada com bastante cuidado. Isso porque o que se está buscando é analisar como se constitui o erotismo nesta obra de Piva. O erotismo posto nas imagens analisadas até aqui evidenciam que há certo esgotamento do ato erótico em si mesmo, propondo que tais atos não possuem somente algo de cruel ou de sinistro, mas essa crueldade e esse caráter grave são, antes de tudo, cômicos, despreocupados. Não é por acaso, portanto, a opção pelos personagens adolescentes. O riso e o desejo são aqui dois lados da mesma coisa e um não sobrevive sem a outro. Essa poesia *hardcore*, como afirma acertadamente Alcir Pécora (2006), coloca o corpo em primeiro plano não para mostrar o quanto este é lacerado e escondido pela moral cristã, mas sim para propor uma nova maneira de relação ou “ralação” entre os corpos. O riso e o desejo são aproximados a todo o momento em *Coxas*, porque a curtição está para muito além da gravidade com que se trata do sexo.

Sobre esta questão pode-se retomar o texto *L’Aleluia* de Georges Bataille, já que o filósofo francês propõe uma vitória pueril no que diz respeito ao desejo. O filósofo afirma que a seriedade completa é a pior impotência e propõe a seu interlocutor que busque desejar o prazer que só se consegue com a alegria pueril, por isso “*o desejo permanece em nós como um desafio ao mundo, incluído ainda que o furto infinitamente seu objeto. O desejo é em nós como um riso; nós burlamos do mundo desnudando-nos, entregando-nos sem limites ao desejo de desejar*”.¹⁰⁷ Burlar do mundo com o riso e com o erotismo é que salta aos olhos em *Coxas*. O poeta está pela avacalhação total.

¹⁰⁶ PIVA, 2006, p. 52

¹⁰⁷ BATAILLE, 1986, p. 166

Essa digressão psicodélica presente neste capítulo de *Coxas* é uma operação muito comum principalmente nos romances do escritor *beat* Willian S. Bourroughs. No recorte em questão, há uma referência explícita à obra do autor, já que, em pelo menos duas de suas obras, garotos selvagens e libidinosos aparecem para atacar de alguma maneira a sociedade. Não é raro em *Naked Lunch* ou em *Wild Boys* aparecer cenas com alguma semelhança das cenas de *Coxas*. Apropriação e repetição são categorias importantíssimas para a poesia. Não se pode tomar, portanto, o poeta que se apropria como um simples repetidor daquilo que toma para apropriar, mas sim como um recriador. Isso porque o poeta na maior parte das vezes acaba por se utilizar de recortes que têm o seu sentido modificado quando ocorre esta operação. O caso de Lautréamont, por exemplo, que suscitou no século XIX pesquisas sobre a intertextualidade, ou mesmo, uma obra como *Big Bang* de Severo Sarduy mostram como os poetas acabam por criar outro sentido para aquilo que se apropriam. A própria mudança de suporte, ou seja, a retirada de um verso, trecho, ou ideia por meio dos diferentes tipos de intertextualidade acabam por produzir uma mudança de sentido mais que significativa. Essa mudança de sentido pode até mesmo ser total. Por esses motivos ao dizer que a poesia se ocupa cada vez mais dela mesma, Dufrenne (1969) não está dizendo que desta maneira ela perde seu vigor ou sua importância. Pode-se até mesmo dizer que a poesia sempre se ocupou dela mesma, já que desde o começo dos tempos algumas regras são estabelecidas, quebradas e recriadas de tempos em tempos. O soneto, por exemplo, uma forma pré-determinada que foi (e é até hoje) utilizada pode ser em certa medida considerada uma repetição da forma pré-estabelecida. A operação intertextual na obra de Piva é também muito conhecida pelos leitores de sua obra, mas limitar-se-á, neste momento do trabalho, em considerar esta presença, pois no capítulo dedicado à forma poética pretende-se observar com muita atenção os modos e momentos em que esse diálogo com outras obras aparecem e qual a significação dessa operação intertextual. Voltar-se-á ao primeiro capítulo de *Coxas*.

Pólen volta a aparecer:

Anjos da verdade pensou Pólen em sua calma estranguladora
de babuínos agora devem começar as quermesses com leitões
coloridos purê de maçã & delicados tutus à mineira ostras de
cananéia apimentadas servidas com retumbantes batidas

de Maracujá (a fruta da paixão) codorninhas recheadas com uvas passas & torresminhos com queijo ralado o verão bem poderia chegar com seu perfume de acarajé invadindo os colégios fazendo os adolescentes terem ereções & as garotas desmaiarem de desejo com seus pequeninos seios latejantes.¹⁰⁸

O Eros frenético se encontra também na mesa, como se sabe. À maneira sadiana de sentar-se à mesa mostra que os prazeres devem ser contemplados em toda a sua liberdade, as possibilidades são muitas no recorte e servem para excitar os adolescentes asfixiados nos colégios.

Os prazeres da carne são contemplados na cama e na mesa, por isso o banquete. O Marquês de Sade, escritor homenageado por Piva em duas ocasiões, por meio de seus personagens libertinos também possuía como traço fundamental os prazeres da mesa como um dos fundamentos importantíssimos de sua filosofia, por isso “*o filósofo que se senta à mesa do deboche é aquele que reconhece no excesso e na fartura não apenas o requinte, mas igualmente a possibilidade – digamos também: a liberdade – de comparar e escolher*”¹⁰⁹. A luxúria do banquete de *Coxas* é muito semelhante à aqueles de Sade, compará-los não é nenhum exagero. O exagero, o excesso, encontra-se mesmo é no cardápio do recorte. Regulamentar o acesso ao prazer da mesa oferecendo ao mesmo tempo uma enorme variedade de alimentos é o anseio libertino que, por sua vez, apesar de parecer o contrário, possui uma dieta tão rigorosa quanto à oferecida comumente pelas ideologias que controlam os corpos.

As relações entre os prazeres da mesa e os da cama foram também analisados por Michel Foucault em sua *História da sexualidade – o uso dos prazeres*. O filósofo ao analisar a dietética em textos clássicos apresenta uma série de regras para a alimentação que supostamente nutriria o corpo levando em conta as estações. Regras muito semelhantes eram também aplicadas aos prazeres da carne. A relação entre o ato sexual e o comer à mesa é, portanto, algo estudado desde a antiguidade. Há também na língua falada no Brasil essa relação explícita, já que popularmente usa-se tal verbo para designar o ato sexual, como apareceu na mensagem pendurada no traseiro dos garotos no recorte anterior.

¹⁰⁸ PIVA, 2006, p. 52

¹⁰⁹ MORAES, 2011, p. 158 – 159.

A questão a se colocar é: qual é a relação entre a comida (ou o ato de comer) e o erotismo? A comida possui um papel importante nas relações eróticas, não é por acaso que ela aparece como elemento importante em quase todas as narrativas eróticas. Gilberto Freyre (1978), no já citado *Casa-Grande e Senzala*, ao falar do escravo negro na vida sexual das famílias brasileiras, faz uma longa explanação acerca das relações entre a comida, a feitura da comida pelas negras da cozinha, e o sexo. As escravas dominaram a cozinha e a dieta das casas de fazenda no Brasil, essa dominação serviu também para formular o papel da negra na sociedade escravocrata que aqui se estabelecia. O papel daquela mulher, de iniciadora sexual, pervertida e perigosa, se iniciava antes de tudo na própria cozinha onde essa mulher elaborava os pratos afrodisíacos que havia aprendido com seu próprio povo. A negra na cozinha e a branca na sala. Uma servia para comer, outra para se observar. O mito de que são os negros parceiros sexuais mais luxuriosos e fervorosos vêm desde o Brasil colônia, entretanto, esclarece Freyre (1978), essa relação entre a etnia e o apetite sexual não pode ser observada sem levar em conta a servidão a qual eram acometidos os escravos.

Affonso Romano de Sant'anna analisa a questão da vida amorosa brasileira a partir da representação que desta era feita na poesia produzida aqui desde o Romantismo. O crítico converge com Freyre (1978) em suas análises e ressalta a aparição de dois tipos de mulheres em nossa poesia. A mulher flor e a mulher fruto. A mulher flor seria aquela que, comparada com o belo adorno, possuía um lugar privilegiado na sala de estar das famílias brasileiras. A mulher fruto, por sua vez, ficava na cozinha e servia de “comida” para o macho ávido de apaziguamento do desejo. A flor é branca de família, mulher feita para casar e para assumir certa posição social frente à sociedade. A fruta é negra, mulher feita transar sem a preocupação social que acarretava à branca “de família”. Daí é que surge no imaginário brasileiro, preconceituoso, é claro, a ideia de que a mulher negra é “quente”, sexualizada e promíscua. Enquanto a mulher branca é quem merece respeito. A dominação da mulher ocorria de duas maneiras e pode-se encontrar traços desse imaginário até os dias de hoje.

Se se observar a questão do erotismo na sociedade brasileira contemporânea, nota-se que ocorre o que se poderia chamar de “frutificação” do objeto erótico, ou seja, mesmo se o objeto erótico é afeito à sala, há que se transformá-lo em fruta. Tudo que está

aí, tudo que se deseja é comível. Reconhece-se que essa relação entre a fruta e aquele que come ainda passa por relações sutis (muitas vezes nem tão sutis) de poder. O fator econômico é de uma importância sem tamanho nessas relações eróticas, porque em um mundo capitalista o dinheiro (a mercadoria mais acabada de todas) acaba se transformando em sinônimo de poder. Essas relações, no entanto, merecem muita atenção, principalmente por parte dos sociólogos e é evidente que não se esgotou nesses breves comentários.

O que se pode retomar das palavras de Freyre (1978) é exatamente a questão gastronômica ou dietética relacionada ao erótico. Nota-se que há no recorte de *Coxas* certa erotização da dieta que só pode ser compreendida se for relacionada a um ato erótico. Comer o outro e comer o alimento são duas pontas de um mesmo osso. O sexo serve à fome e a comida serve ao sexo. Aquelles luxuriosos alimentos colocados frente aos olhos do leitor é a erotização alimentícia levada ao extremo. Entretanto, há uma notável operação poética na qual a abertura semântica é a tônica, isso porque estes alimentos são lançados como imagens sem a preocupação de se explicitar quem se serve nesta mesa libidinosa. Ao contrário de outras obras eróticas, como a do Marquês de Sade, pois ali o alimento serve ao prazer da boca e também ao reestabelecimento do libertino, ou seja, o alimento serve como reforço físico e libidinal do libertino. Já no recorte da obra analisada o banquete serve muito mais aos olhos do leitor que para a restituição física dos personagens, ali o delírio de Pólen com tais pratos parece ser mais evidente que a sua permanência naquela mesa, já que esta não fica explícita em momento algum. A força selvagem dionisíaca senta-se à mesa em *Os escorpiões do sol*.

Após o delírio gastronômico ocorre uma operação de mudança formal:

agora
um anjo pousou
em seu ombro
& Pólen adormeceu.
Quando acordou alguém tinha deixado em suas mãos o
livro *As Américas e a civilização* de Darcy Ribeiro & ele
desceu do ônibus para sentar na praça Buenos Aires & ler.
Abriu na página 503 & leu:
“Os Guerreiros do Apocalipse.
Uma vez implantada as bases do Estado militarista na
América do Norte, uma série de acontecimentos comoveu

a opinião pública, os governantes, os militares, conduzindo toda classe dirigente do país a crises sucessivas de apavoramento e histeria”.¹¹⁰

As quebras de linhas apresentam uma tendência que diz respeito à rítmica e ao visual que não havia sido apresentada até então. A imagem do anjo que leva o descanso ao protagonista choca-se com a crueza do período seguinte no qual a forma volta a ser aquela do início do capítulo. O fato da obra sociológica aparecer possui um sentido importantíssimo. É importante porque parece evidenciar a maneira que o próprio poeta, e não somente o narrador, lê. Ou seja, em muitos momentos de sua obra, Roberto Piva opta por citações diretas, indiretas, alusões etc. essas operações evidenciam que o poeta cria sua poesia principalmente por meio da própria poesia, mas não somente dela, já que ele acaba por citar não somente obras poéticas, outros gêneros da cultura escrita possuem o mesmo lugar de destaque nessas citações. No entanto, a presença desses outros gêneros acaba explicitando que o poeta os lê da mesma maneira que lê a própria poesia. O recorte da imagem feita por Darcy Ribeiro é um belo exemplo desta poetização que faz o poeta. Para ele a poesia acaba permeando outras escrituras. O poeta lê filosofia, antropologia, sociologia, romances, entre outros gêneros, como se fossem poemas. A respeito da obra citada no recorte, o poeta responde em entrevista: “*É um livro não tanto de poesia, mas de delírio que surgiu em parte através do livro A América e as civilizações, de Darcy Ribeiro. Essa obra do Darcy também é delirante em certos trechos, quando o superego marxista dele permite*”¹¹¹. Nota-se, portanto, a procura do Piva leitor pelos “delírios” que segundo ele estão na obra referida. A obra de Piva é uma orgia literária na qual nenhum autor de sua predileção sai intacto.

Se o delírio de *As Américas e a civilização* é o ponto de partida, os delírios do narrador de *Coxas* desdobram-se. Os dois últimos adjetivos do recorte pontual das palavras de Darcy Ribeiro são os títulos das imagens apresentadas na sequência:

Apavoramento n° 1

dezoito garotos & dezoito garotas foram emparedados vivos

¹¹⁰ PIVA, 2006, p. 53

¹¹¹ PIVA, Roberto. (org.) COHN, Sergio. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 65.

em caixas construídas com chicletes que só a Adams fabrica & tostados dentro de um porão de arsênico & cascavéis.¹¹²

Apavoramento n° 2

quinze adolescentes de ambos os sexos foram chicoteados na bunda por batalhões da TFP que os insultavam enquanto trezentos rapazes & moças de seita imperialista Igreja Católica cortavam rodela de cebola & colavam em seus olhos.¹¹³

Histeria n° 1

a confraria reacionária Unidos em Série promotora de festivais de telenovelas nas fábricas jogou uma substância criadora de histeria CBK7 no reservatório de água de um colégio de freiras & as alunas peidaram 3 dias e 3 noites sem parar & depois se flagelaram & crucificaram.¹¹⁴

Histeria n° 2

setenta adolescentes fascistas do Colégio Objetivo criaram no laboratório de química (com o auxílio de alguns professores) uma substância hipnótica cuja finalidade é levar a vítima ao arrependimento seguido de crises de misticismo histérico.

Essa substância foi testada no bairro operário da Mooca & durante 2 meses às 6 horas da tarde na avenida Paes de Barros os operários se reuniram para rezar.¹¹⁵

Nota-se que há claramente uma mudança de direção daquilo que até o momento era narrado. Tal desdobramento da narrativa se dá, objetivamente, pelo encontro do personagem com a obra de Darcy Ribeiro citada pontualmente. Entretanto, o que é válido destacar neste momento da análise são as referências eróticas contidas nos apavoramentos e histerias.

Na obra em questão, como já foi dito, o sexo acaba por assumir uma posição central na qual tudo aquilo que o rodeia torna-se também libidinoso de certa maneira. Nos apavoramentos, por exemplo, as imagens são sempre ocupadas pelo par masculino e feminino. Ressaltar esta questão óbvia não é somente repetir o já dito, isso porque no universo erótico de *Coxas* a figura feminina não ocupa uma posição de destaque, pelo

¹¹² PIVA, 2006, p. 54

¹¹³ PIVA, 2006, p. 55

¹¹⁴ PIVA, 2006, p. 56

¹¹⁵ PIVA, 2006, p. 57

contrário, a mulher acaba quase sendo aniquilada pelo universo homoerótico masculino. Por outro lado, as imagens não mostram em nenhum momento a união sexual entre o par heterossexual. Entretanto, já se destacou anteriormente a questão da figura do andrógino na obra de Roberto Piva. Como se sabe o conceito de androginia permite diversas interpretações, mas os escritos sobre o andrógino convertem no que diz respeito a união dos contrários. Estas aparições de ambos os gêneros já promove certa preparação para a figura do andrógino além de salientar certa liberdade de criação poética. O encontro entre o par atesta também outro encontro curioso que ocorre diversas vezes na erótica do poeta: o riso e o sexo.

Riso e sexo se tocam não somente nesta parte da obra, mas em quase toda ela. O humor é uma categoria importante na erótica de Piva e pode ser lido como um apelo à despreensão, assim como também pode ser lida desta maneira a opção pela figura do adolescente. A libido ganha potência se colocada lado a lado com o descomprometimento gerado pelo tom humorístico. Sabe-se que tal descomprometimento é falso porque o humor possui o poder de destacar o aquilo que muita vezes não pode ser dito nem ouvido de outra maneira. Mas o narrador de *Coxas* parece ser comprometido somente com a esculhambação total de tudo e de todos. Por isso, nestes fragmentos que parecem ter pouca relação com a narrativa da saga erótica de Pólen, ataca-se a moral cristã ocidental por meio de símbolos de diferentes instituições.

A esculhambação total toma corpo já no primeiro apavoramento, já que ali é a própria tortura que provoca o efeito humorístico. O Eros de Roberto Piva sabe rir, mesmo quando maltrata a carne. Tal afirmação consegue tocar em um ponto importante à leitura que se propõe aqui, pois se se levar em conta o momento histórico que o poeta escreve considerando as referências à cidade, ou seja, ao espaço no qual ocorre a saga erótica de Pólen e seus companheiros, tais cenas apelam para um imaginário no mínimo doloroso ao leitor brasileiro. A tortura ainda era, em 1979, uma realidade próxima aos brasileiros, já que formalmente o regime militar ainda não havia terminado. A chacota feita pelo poeta, que inclui a sigla TFP¹¹⁶, termina por esculhambar até mesmo essa realidade. Não se

¹¹⁶ TFP é a sigla da organização tradicionalista católica Tradição, Família e Propriedade. Essa organização é conhecida pelo seu apoio ao regime totalitário da ditadura.

deve, contudo, ignorar uma atitude política nessas imagens, entretanto, se deve sim considerar que a tortura era um fantasma que rondava ainda a bocas miúdas.

Por outro lado, o universo criado por Piva em *Coxas* é um universo no qual a adolescência ganha um lugar de destaque, portanto, não é por acaso que essa figura apareça em destaque nas imagens das histerias e dos apavoramentos. A pergunta fundamental neste ponto da análise é: por que a figura do adolescente aparece como protagonista das imagens cômicas de tortura dos apavoramentos e histerias?

A questão acima toca em um ponto importante da leitura que se propõe, isso porque em tais imagens condensa-se metaforicamente certo aparato repressivo que vai ao encontro da própria figura do adolescente exaltada na obra. Em outras palavras o adolescente é vítima da tortura cômica no universo onírico de *Coxas* o que não anula a atmosfera satírica na qual a obra está envolvida. Basta chamar a atenção para determinada simbologia condensada no trecho recortado (a repetição mais do que simbólica do número três na primeira histeria, o nome do colégio dos adolescentes fascistas) para notar que o riso é acompanhado pela transgressão a principalmente por aquilo que se poderia chamar genericamente de Moral Cristã.

Após os apavoramentos e as histerias, a dicção volta a ser semelhante a dos primeiros parágrafos da obra. Novamente narra-se as aventuras de Pólen, oferecendo lugar a certo delírio por parte do narrador:

Pólen costumava organizar sua vida às quintas-feiras mas estávamos numa quarta & sua loucura era da pesada sem distinção de raça credo ou cor & uivava pelas ruas com duas panteras pintadas em seu peito falando com os amigos sobre as poesias de Maquiavel, César Bórgia, Castruccio Castracani o herói das galáxias medievais no início da era burguesa dos chinelos & pincenê agora devidamente catalogada na Ruína Absoluta sem permeios kennedianos na mexerica & suas pompas fúnebres.¹¹⁷

O delírio provocado pela perda do amor e, por conseguinte, pela leitura de Darcy Ribeiro, termina por provocar a “loucura da pesada” do personagem. O fato que interessa mais aqui é a andança do personagem pela cidade, já que, como é sabido, a cidade é um

¹¹⁷ PIVA, 2006, p. 59

tema recorrente na poesia produzida por Piva. A cidade volta a aparecer em *Coxas*, entretanto, essa aparição se dá de maneira diferente à aquela de, por exemplo, *Paranoia*. A mudança de posição daquele que fala à cidade é algo que deve ser colocado em questão, já que o poeta, ao criar uma narrativa livre, acaba por ser não o eu-lírico que caminha pela cidade cantando-a, mas sim um narrador que conta, por vezes, objetivamente a andanças de um personagem. O ponto alto do trecho em questão é que tal personagem ao caminhar pelas ruas falando sobre personalidades da idade média, se parece muito com aquele eu-lírico que alucinava poeticamente dentro dessa mesma cidade. A mudança de posição implicou na criação de um personagem que se assemelha ao próprio eu-lírico de suas obras anteriores. Ao optar por essa forma mais distante do poema lírico, o poeta acabou por criar um personagem que age de maneira semelhante ao eu-lírico, no entanto, essa operação termina por causar uma obra muito mais voltada à ação que a contemplação ou reflexão. O poeta vê e narra aquele que vê a cidade e age dentro dela.

E continua:

O trombadinha quis saber se Pólen acreditava no lumpen.
O trombadinha tinha sido descabaçado por um esquimó
bolsista da PUC. Pólen declarou doze poemas escritos
contra a CIA. O trombadinha queria dar.
Pólen o comeu ali mesmo, depois de roubar sua camisa.
O trombadinha queria mais.
Pólen então chamou seu amigo economista sádico &
classicista & fez ele comer o trombadinha que suspirava
dizia palavras inflamadas pedia para ser cintado & chamado de
Arlete & toda a imaginação delirante de Eros irrompeu no
cérebro do economista que queria ver a vertigem de perto
antes de se converter para sempre ao ateísmo militante
soltando suas farpas contra a figura de Nonô o Curandeiro
padroeiro do trombadinha.¹¹⁸

O recorte é um ponto chave para a compreensão do núcleo mais expressivo da leitura que está sendo proposta, já que é a narração de um dos encontros homoeróticos de

¹¹⁸ PIVA, 2006, p. 59

Pólen. O que salta aos olhos no trecho recortado é exatamente certo caráter insólito e sádico deste encontro no qual o protagonista se insere como aquele que coordena.

O primeiro ponto importante é exatamente o aparecimento do outro personagem. O trombadinha, personagem que figura apenas este pequeno trecho da saga, aparece sem nenhuma relação de causa e efeito, perguntando se Pólen acreditava no lúmpen. Essa inesperada aparição do personagem da marginália que, contudo, reconhece sua condição, marca a princípio este universo caótico e sexualizado da adolescência inventada pelo poeta. O trombadinha primeiramente faz um questionamento ligado a uma determinada carga teórica e logo em seguida o narrador descreve sua iniciação sexual que, por sua vez, não é menos insólita que seu conhecimento teórico.

“*O trombadinha queria dar*”, esta é a maneira crua e direta com que se inicia o sexo entre os personagens. A marca da despreensão e do pueril se faz presente na frase concisa. A frase termina por reafirmar a liberdade de escolha da sexualidade como algo irrefreável. O desejo se impõe porque só ele importa. O universo de *Coxas* é regido por esse desejo, aquele que se coloca à prova todo momento e não pode ser de nenhuma maneira reprimido, porque não deve ser em uma na qual o espírito dionisíaco se faz presente. Por este motivo é que assinalou-se anteriormente a pulsão dionisíaca como referência primordial à obra em questão. O que se coloca em jogo, não somente na obra em questão, é necessariamente a força subversiva da liberdade sexual extrema como única maneira de reparar os séculos de repressão do animal homem que é permeado totalmente por aquilo que se pode denominar genericamente de civilização. Se se tem aí um traço ideológico comum no período em que Piva publica, ninguém o escreveu desta maneira. Essa é a força da poesia, quando o poeta a alcança.

Para além da questão colocada no parágrafo anterior é necessário se chamar a atenção para a cena em si. O encontro de Pólen com o trombadinha possui certo caráter sádico, mas que não se distancia do pueril. A ordenação coordenada por Pólen, que chama seu amigo e faz com que ele faça sexo com o trombadinha, não se assemelha à aquela dada pelos libertinos de Sade. Os garotos de Piva não possuem as regras de conduta dos libertinos, porque estão muito mais interessados em ceder aos próprios desejos sem necessariamente fazer do ato sexual uma reflexão filosófica, política e social. Em Piva, a política é a do “*corpo em chamas, do corpo em fogo*”, ou seja, o lugar do

corpo é um lugar de reafirmação da liberdade sim, mas esta reafirmação é a da liberdade extrema do próprio indivíduo, não é por acaso que o próprio trombadinha solicita o flagelo. Há uma inversão do sadismo clássico, como se este já houvesse sido superado. Em *Coxas* o objeto erótico é quem coordena o ato sádico.

Por outro lado, há que se reconhecer que a carne maltratada continua a ser a do oprimido, como se este que se reconheceu como lúmpen, que tem a consciência de sua condição, duvidasse que o outro soubesse de sua própria existência. O fato de o personagem coordenar o ato sádico implica em se reconhecer que há uma interpretação possível. Ela diz respeito exatamente à luxúria libertina na qual há um claro deslocamento entre o sujeito erótico e o objeto erótico. Há, portanto, uma recriação que, contudo, ainda fosse uma apropriação do universo libertino assomado ao universo que o próprio poeta instaura, este que remete ao pueril, ao descomprometimento. Se se levar em conta apenas uma superfície primeira de *Coxas*, é possível evidenciar que essa apropriação ocorre objetivamente do ideário sadiano, como foi dito no parágrafo anterior. Entretanto, não se pode esquecer que este deslocamento do sujeito/objeto erótico não modificou a estrutura fundamental do par dominador e dominado. Como se o trombadinha assumisse definitivamente o seu papel de subjugado e desejasse a crueldade contra a si.

O segundo capítulo de *Coxas* também diz muito ao problema que se está tratando, já que nele fundamentalmente ocorre a apresentação dos companheiros eróticos de Pólen e há ainda a cena da orgia. O título do capítulo é *Ossos & liberdade*, sugestivo para a leitura que está sendo feita. A palavra *osso* pode ser considerada como um símbolo da morte, a decomposição do corpo, mas ela une-se à palavra liberdade, essa que apareceu diversas vezes neste trabalho. É interessante, ainda que adiantado, observar que a morte aparece duas vezes no capítulo em questão, no entanto, esta é acompanhada por um tom satírico, sem a gravidade que ela possui comumente. Ainda se está em um universo no qual o pueril e a despreensão predomina, predomina até mesmo na morte.

O recorte a seguir trata exatamente do início do capítulo em questão e da apresentação do clube *Ossos & liberdade*:

O inferno de Dante é um paraíso. Esse era o slogan do clube

fechado Osso & Liberdade cuja bandeira era um osso branco num campo negro.
Adolescentes vestidos de veludo negro & rosa sentados em almofadões também negros e de veludo escutavam seu chefe Lindo Olhar declamar as estrofes finais do Purgatório de Dante.
Eles eram especializados em Dante & Mario de Andrade.
Para ser admitido no clube Osso & Liberdade o garoto deveria saber de cor 2 ou 3 capítulos de *Macunaíma*.
Queriam a destruição maravilhosa do Caráter, como o entendia W. Reich. Esses adolescentes vindos da Penha, Vila Diva e Jardim Japão fundaram o clube Osso & Liberdade com a finalidade de divulgar Mario de Andrade, Dante & vícios requintados¹¹⁹.

A oração que abre o capítulo possui dois elementos primordiais, Dante e aproximação entre o paraíso e o inferno. Pode-se afirmar que tal período é consoante com a leitura que se desenvolve, porque se falou anteriormente na questão da androginia na obra de Piva e também da importância que a própria arte possui na obra do poeta. Se se encarar a oração como uma ligação de termos contrários, inferno e paraíso, deve-se considerar a questão andrógina nos termos que se estão desenvolvendo desde a apresentação da análise da obra. Tal aproximação entre os termos aponta não para um único direcionamento, mas antes, para uma convivência violenta, mas harmoniosa entre as mais distintas coisas, assim como o inferno e o paraíso. Unir termos contrários parece ser uma busca da qual o poeta se incumbiu em toda a sua obra. Contudo, não é somente o inferno que é o paraíso, mas o inferno de Dante. Ao se observar toda a obra de Roberto Piva, pode-se notar a presença do poeta italiano na maior parte de seus poemas, por isso, pode-se afirmar que Dante é uma espécie de representação não somente da poesia, da boa poesia, ele é sobretudo um grande representante da Arte.

A arte parece ser aquilo que guia esses personagens e tudo se dá em uma atmosfera homoerótica na qual ela é o grande motor. Para o poeta, o erotismo e a Arte estão extremamente interligados, por esse motivo é que se insistiu em retomar as definições de poesia que Piva costumava afirmar em entrevistas. O corpo e a poesia estão mais do que nunca aliados e sua obra costuma reafirmar isto a todo o momento. A vontade de saber, do saber é também uma marca desses personagens. Esse saber é,

¹¹⁹ PIVA, 2006, p. 60.

entretanto, sempre um aliado do delírio, do êxtase, como se nota nos trechos apresentados. Já se falou anteriormente que os adolescentes são cantados insistentemente por Piva, por este motivo deve-se ressaltar que não é apenas o desejo sexual que faz com que o poeta os cante, mas também o próprio papel social destes, já que eles, sem as obrigações do mundo adulto e sem a vigília dos pais (devido a idade), podem se entregar aos prazeres da vida, a constar, ao erotismo e à arte.

Os argumentos do parágrafo anterior servem também para a sequência do capítulo *Ossos & Liberdade*:

Lindo Olhar olhou para seu querido amigo Pólen & acariciou a cabeça morena de Coxas Ardentes sentado ao seu lado.
Coxas Ardentes queria saber se Virgílio no Inferno de Dante poderia ser interpretado como um símbolo da sabedoria humana. Um garoto mecânico chamado Rabo Louco com olhos negros e faiscantes disse que sim.
Vamos ouvir Villa-Lobos? perguntou Lindo Olhar dirigindo-se para o andar de cima do sobrado onde funcionava o clube. Todos o seguiram.
Pólen ficou no andar de baixo com a secretária do clube, uma garota chamada Onça Humana.
Onça Humana quis saber se Pólen conhecia um garoto meio pirado chamado Oscar Amsterdam que tinha vícios requintados & que gostava de ser comido por mulheres aparelhadas com falos de borracha & que gostava de se banquetear com carne de tatu assado no restaurante Sujinho aos sábados & colecionar amantes revisionistas para envenená-los (influência dos personagens de *O príncipe*) & jogá-los no rio Tietê depois de ter saciado feito uma Messalina adolescentes seu apetite sexual louco & ter a cara dura de ir jantar frango com polenta & declamar poemas de Lorenzo de Médici bebendo cerveja ou lendo algum artigo sobre a Iugoslávia ou trabalhando em algum manifesto de Política Cósmica batendo sua linda mão na mesa com manchas de vinho na toalha branca & coberta com alguns restos de salsa.
Pólen disse que sim.¹²⁰

Já nas primeiras linhas do recorte há certa estrutura que se repete em alguns momentos de *Coxas*. Ali, ela funciona como preparação para a orgia que ocorrerá no final

¹²⁰ PIVA, 2006, p. 60 e 61.

do capítulo. Os personagens que se interligam a partir dos verbos (olhar e acariciar) um a um. Olhar para um deles e acariciar o outro é o grupo vencendo o casal, por isso há um clube, um espaço determinado para o encontro coletivo, já o quarto destina-se ao casal, a um encontro mais cerrado ao par. Vale lembrar que a finalidade do clube é divulgar a poesia e os “vícios requintados”, a constar: a orgia, o assassinato e a sodomia. Essa tríade aparece no referido capítulo, mas como se vem defendendo, há sempre certa tendência ao deboche como se ao criar esse universo homoafetivo que reafirma a todo o momento as diferenças, o poeta terminasse por mostrar dois lados de uma mesma coisa. Ao debochar daquilo que defende, Piva não propõe algo, mas revela este algo, é a revelação poética que se faz presente em uma obra na qual a própria ideia de poesia é levada ao extremo, porque não se apresenta como aquela cristalizada pela tradição, mas respeita aquela e coloca aquilo que não é ela (a prosa) em contato. A prosa de *Coxas* surge da poesia e a poesia surge da prosa, assim como o erotismo surge da arte e a arte do erotismo. É a afirmação da restituição da linguagem própria linguagem literária como algo uno, ou seja, como se nestas tensões houvessem propriamente não só a luta entre a prosa e a poesia, mas também sua conciliação. Não é isto ou aquilo, antes é isto e aquilo.

Ainda a respeito dos personagens, Onça Humana é uma figura especial em *Coxas*. É a única personagem feminina que aparece em toda a obra. Há uma opção efetiva pelo amor homossexual em *Coxas*, entretanto, mesmo ao evidenciar esta opção, quando se destaca a personagem de Onça Humana, ocorre o desvelamento da afirmação (ou reafirmação) da diversidade sexual como uma válvula de escape dos papéis sociais. Não é sem razão, por exemplo, a sexta reivindicação do já citado *Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio*, no qual o poeta solicita que se facilite as “relações eróticas entre terrestres & tripulantes dos óvnis”¹²¹. Onça Humana quer saber se Pólen conhece o garoto Oscar Amsterdam, que gosta de ser “comido por mulheres aparelhadas com falos de borracha”. Há, portanto, o indício de que a garota gosta de assumir um papel ativo na relação sexual o que a coloca como uma personagem que, apesar de feminina, no ato erótico é ativa, atuando assim como o parceiro ativo.

Pode-se também dar um passo atrás e reencontrar as palavras de Octávio Paz acerca da imitação humana no erotismo como uma metáfora da sexualidade animal. A

¹²¹ PIVA, 2006, p. 145.

personagem em questão, Onça humana, é uma representação poética clara deste conceito. Nela, tal conceito ganha sentido e força, porque além de imitar o animal como ocorre na sequência do capítulo onde a personagem agarra Pólen para transar em um “mocó” digno de sua “sabedoria felina”, ela é reconhecida e assumidamente detentora desta “imitação erótica”. Se conceitualmente a imitação erótica é uma metáfora da sexualidade animal, a personagem vai além porque não emite apenas os sons e o comportamento animalesco, ela carrega em seu próprio nome essa imitação. Onça humana é a metáfora erótica.

Por sua vez, se se colocar em questão a tradição da literatura erótica maldita, o personagem Oscar Amsterdam assume uma grande importância, já que ele parece sintetizar a essência do personagem libertino. Por outro lado, se se colocar em questão esta mesma tradição, há que se reconhecer que a maneira como tal personagem é apresentado tende a certa avacalhação até mesmo da libertinagem. O *nonsense* escrachado que fecha a descrição dada por Onça Humana aponta para o riso em uma atitude apolítica que nega e reforça ao mesmo tempo sua própria essência, ou seja, a libertinagem.

Essa passagem possui um ponto de observação importantíssimo para se compreender a questão erótica de *Coxas*. Notou-se desde o início deste trabalho que há na poética do poeta de *Paranoia* um núcleo de referências da tradição da literatura e do pensamento que acabam por servirem como chaves de leitura de sua poesia. No entanto, a opção pela avacalhação total parece atingir até mesmo aqueles com os quais o poeta se identificava o que acaba por mostrar que a leitura e a compreensão destes escritores, poetas e pensadores oferecem apenas uma entrada no texto de Piva. A questão erótica, o foco da leitura que se está fazendo, não foi e nem será abarcada a partir deste ou daquele autor, como se viu anteriormente. A resolução dos pontos de conflito que sua obra apresenta está para muito além da simples compreensão daqueles.

Outra questão de suma importância diz respeito ainda a Onça humana, que como se viu, é a única personagem feminina de *Coxas*. Ela assume ainda outro ponto do qual já se falou quando se tratou da poética de Piva, a ecologia. A continuação do encontro entre Pólen e Onça Humana se dá da seguinte maneira:

Onça Humana agarrou Pólen & foram trepar atrás da

Cortina, porque Onça Humana gostava dos mocós dignos da Sabedoria felina da Onça animal totem de muitos tribos de Índios brasileiros & com eles ameaçada de desaparecer sem Que ninguém fale nisso ou poucos falem nisso & Onça Humana queria que isso vivesse na mente permanente dos Garotos do clube & eles gostavam de Onça Humana que os Observava gulosa quando os via enrabarem-se mutuamente Ouvindo a Nona Sinfonia ou Chico do Calabar ou Guerra Peixe. Onça Humana tinha lido *Thalassa: Psychalyse des Origenes de la vie sexuelle* do Dr. Ferenczi & achava que Toda mulher devia querer se apropriar do sexo do homem Engolindo-o com a vagina úmida simbolizando a grande Caverna feliz onde nadamos despreocupados . Os garotos do Clube não transavam com Onça Humana. Eles queriam reviver o ideal grego da Pólis. O Eros grego Com seus cabelos cacheados & seus relâmpagos sexuais. Transavam entre si, com Pólen & alguns convidados Especiais.¹²²

O erotismo encontra-se agora com a ecologia. A personagem é uma espécie de aglutinadora destes pontos importantes da poética do autor e também da própria essência de *Coxas*, que parece ser uma obra na qual esses pontos começam a aparecer em uma relação de conflito e conciliação. Ou seja, não há na obra em questão um distanciamento entre a ecologia, a arte e o próprio erotismo. Ali tudo vai se contaminando e aparecendo com mais ou menos força nos capítulos.

Pode-se retomar aqui a questão dionisíaca, já percorrida anteriormente para se tratar da questão ecológica também. Dionísio, como se viu é também para Roberto Piva o deus da agricultura, da sementeira da terra e não somente da orgia. A questão ecológica na poesia da qual se está tratando pode e deve ser interpretada como provinda da pulsão artística dionisíaca. O delírio com que o poeta trata a própria ecologia também pode indicar a presença dionisíaca. Não é por acaso, por exemplo, que nos dois trechos nos quais Onça Humana aparece há certa verborragia marcada formalmente por uma estrutura sintática que acaba por unir os períodos apenas com as conjunções & e *ou*. Por outro lado, esta estrutura sintática revela também o que se poderia denominar de “orgia poética”. Ao unir as orações por conjunções aditivas e alternativas (ressaltando que no primeiro parágrafo acerca de Onça Humana há oito conjunções e no segundo quatro) associando-as a aquilo que se expressa nestas orações, o poeta acaba por criar dois

¹²² PIVA, 2006, p. 61 e 62.

momentos prosaicos que remetem à própria poesia pela aproximação de termos distantes e pelas direções imprevistas que os dois parágrafos tomam. Não é apenas um apelo à irreverência que se está trabalhando ali, mas antes, é a união de conceitos e ideias que possuem sempre certo fundo passível de interpretação erótica, mesmo quando se fala em ecologia¹²³. Esse “erotismo ambiental” aponta para certo retorno à terra, retorno à própria natureza. O homem reconhece-se como parte da natureza, imita-a, não faz dela sua escrava, mas sua companheira primordial. A religião dionisíaca, ou shivaísta, como defende o já citado Daniélou (1989), tem como característica principal essa religação do homem com o mundo natural, com tudo aquilo que a natureza possui de cruel, sexual e principalmente de êxtase dos sentidos.

O ensaio de Eliane Robert Moares (2006) no qual a segunda seção inicia-se com a frase “*tudo é sexo na poesia de Piva*” é muito assertivo, principalmente na leitura que se está desenvolvendo. A questão ecológica, que parece assumir maior importância nas duas últimas obras de Piva, é no recorte uma espécie de motivador do próprio erotismo, já que a personagem Onça Humana queria que vivesse na mente dos garotos o risco de extinção do animal que lhe dá nome. A personagem é uma garota e não um animal, não se está ali rompendo a barreira daquilo que é humano. Ela atua, portanto, em dois sentidos. Um que diz respeito à questão da ecologia levantada pelo autor e outro que aponta para o erotismo de tradição maldita, na qual não se pode esquecer, o fetiche das peles que na tradição literária inicia-se com Sacher-Masoch.

A figura feminina é fadada ao olhar no erotismo de Piva. Os garotos do clube gostavam que Onça Humana apenas os observasse, mas não transavam com ela. O erotismo de Piva, mesmo ao se afirmar homoerótico, acaba por creditar à mulher um papel, ainda que em segundo plano. Entretanto, a figura feminina convive neste universo sem grandes problemas. Pode-se ainda ressaltar que o feminino é de suma importância, porque o conceito de androginia que se verá mais à frente depende da união dos contrários, como se sabe. Por esse motivo é que por vezes nos poemas de Piva a figura feminina aparece acompanhada da masculina, mesmo que apareça sem o poder erótico do homem. Porque os personagens masculinos, ao menos na obra em questão, queriam

¹²³ É sabido que muitos dos rituais pagãos de cunho erótico são feitos em analogia à sementeira da terra, como defende Alexandrian (1983) em sua *História da Filosofia Oculta*. ALEXANDRIAN, Sarane. *História da Filosofia Oculta*. trad. Carlos Jorge Figueiredo Jorge. Edições 70: Lisboa, 1983.

reviver a antiguidade na qual se cantava com louvor a homossexualidade. Não é, portanto, por acaso que após esta entrada da personagem feminina apareça no capítulo a cena da orgia entre os garotos:

No andar de cima Lindo Olhar estava sendo enrabado por Rabo Louco enquanto Coxas ardentes sodomizava Lábios De Cereja. Lindo Olhar contorcia seu corpo imberbe & Maravilhoso debaixo de Rabo Louco que o devorava. Coxas Ardentes beijava Lábios de Cereja & o pedia em Casamento.
No andar de baixo Pólen e Onça Humana viam um filme Sobre sociedades secretas & se beijavam.
Lindo olhar juntou-se aos dois & começou a lamentar seu Grande amor perdido Mário que fora fuzilado por rebelião & Destilou sua amargura com a cabeça no peito de Pólen que Passava a mão em seus cabelos & Onça Humana chorou & Lindo Olhar queria que Mário renascesse na forma de um Pássaro etrusco voando para fora do túmulo & acumulando Ninhos amorosos na Lua ou num planeta solitário onde ele Lindo Olhar iria encontra-lo & beijar suas mãos novamente & ser sua escrava enlouquecida & se vestir de cardeal Adolescente renascentista & aparecer diante de uma imensa Fogueira na praia com uma tanga de pele de leopardo Enquanto as gaivotas botariam ovos de veludo no rochedos Do amor.
A sensibilidade de Pólen estava sem andaimes¹²⁴.

O último trecho do capítulo é exatamente aquele no qual os garotos se entregam à orgia. A descrição desta é de suma importância para este trabalho. Vale assinalar que a orgia ocorre no andar de cima e no andar de baixo há apenas o beijo e a descrição lasciva do reencontro de Lindo Olhar com seu amor já morto.

O fato da orgia ocorrer no andar de cima já remete a certa exaltação à orgia e a homossexualidade. Deve-se também ressaltar novamente que a abertura da obra também faz referência à altura, já que os garotos estavam no topo do edifício. O ato erótico ocorrido nas alturas, em um lugar privilegiado ao observador que ao mesmo tempo dificulta a observação. A mudança de espaço (local aberto no primeiro capítulo e fechado no segundo) não muda o fato de se estar em um espaço que remete às alturas, à exaltação. Por outro lado, há que se observar que mesmo quando canta poeticamente o encontro

¹²⁴ PIVA, 2006, p. 62.

amoroso entre o par ou o grupo homossexual, o texto não deixa de possuir certo tom cômico blasfematório, como se pode observar no pedido de casamento feito por Coxas Ardentes. Tal comicidade revela-se sob a lascívia da orgia, uma zombaria com a instituição família e com tudo aquilo que se referencia nela. Esses garotos são como os ganas e os coribantes que segundo Daniélou (1989) representam na tradição shivaísta (ou dionisiaca) os companheiros do deus:

(...)um grupo de jovens fantasistas, aventureiros, delinquentes e desenfreados que vagueiam à noite, gritam na tempestade, cantam, dançam e fazem sem parar brincadeiras de mau gosto com os sábios e os deuses. São chamados ganas, os “diabretes”. Correspondem aos coribantes cretenses, aos corriganos (filhos das fadas) dos célticos. Como os silenos e os sátiros, alguns têm pé de bode ou de pássaro. Os ganas zombam das regras morais e da ordem social. Encarnam a alegria de viver, a coragem, a fantasia, que são valores da juventude. Vivem em harmonia com a natureza e opõem-se à ambição destruidora da cidade e ao moralismo enganador que dissimula e a exprime. Esses delinquentes do céu estão sempre ali para reestabelecer os verdadeiros valores, para socorrer os loucos perseguidos de deus e zombar dos poderosos. Encarnam tudo que desagrada e causa medo à sociedade burguesa, que é contrário aos bons costumes de uma cidade bem policiada e a suas concepções leninentes¹²⁵.

A proximidade entre os personagens de *Coxas* e estes discípulos de Dionísio ou Shiva do qual fala Daniélou é grande. Em ambos os casos são personas que possuem o espírito de rebeldia impregnado de delírio lascivo. Os delinquentes juvenis encarnados em *Coxas* encontraram no êxtase sexual a válvula perfeita para zombar da sociedade. Em *Ossos e Liberdade* o ambiente fechado proporciona o esconderijo da cidade bem policiada que, no primeiro capítulo, levou à morte o amor de Pólen. A cena de orgia, mesmo não amparada em um ritual arcaico, alcança este caráter porque o modo como os personagens encaram a arte parece ser nada menos que um ritual de paixão, que vai ainda além da própria iniciação que era feita no clube fechado (saber de cor os capítulos de *Macunaíma*).

O ideal grego que os garotos queriam reviver era este, o homossexual exaltado, cantado na poesia como um amor possível e verdadeiro, possibilitado a partir do ato erótico que não se encerra em si, mas vai além porque se contamina pela própria troca

¹²⁵ DANIÉLOU, 1989, p. 85.

intelectual e de amizade. Por outro lado, há ainda a prevalência da comicidade que se revela a partir do próprio imaginário *gay*, como se constata no desejo de Lindo Olhar. A comicidade ocorre a partir da mesma estrutura poética já salientada quando se falou a respeito da personagem Onça Humana. Ocorrem certas aproximações de termos que não são menos que insólitas. Acumular ninhos na lua, ser escrava enlouquecida etc. faz com que grande parte dos leitores desta obra ria da perda, mas não anula a dor do garoto. Essa é uma das grandes questões da obra de Piva, o riso usado para falar daquilo que não se deve falar. Se se adotar uma leitura mais voltada para o viés histórico, por exemplo, pode-se associar novamente o fato do livro ter sido publicado nos anos de chumbo. Criar um personagem morto “por rebelião” parece fazer alusão às mortes empreendidas pelo governo militar brasileiro. Lindo Olhar, esse personagem estereotipado, perdeu o seu amado e lamenta.

Ossos & liberdade é uma crítica clara à instituição escolar. Os garotos entram para o clube e ali eles discutem sobre a Arte e vivem sua sexualidade livremente. É válido ressaltar que em diversos momentos o poeta acabou por criticar a instituição escolar, mas o que mais chama a atenção no capítulo de *Coxas* é essa carga narrativa que termina por ressaltar novas possibilidades de conhecimento, como a ideia do clube fechado. Ali os adolescentes podem bolinar-se no escuro.

O capítulo três de *Coxas*, “Chianti tenuta di marsano” é repleto de um erotismo mais ritualístico, ou seja, mágico religioso, que remonta os aspectos dionisíacos que se assinalou anteriormente:

Quando alguém atravessa a floresta cai o pano do grande teatro as unhas viram fogo & começa a destruição em nome da Fruta da Paixão suave pele de maracujá gigante vagina amarela dentro do luar a pequena cotia geme no ninho o cardume de piranhas devora as margens do grande rio as sombras da noite de lua iniciam uma nova religião.
A Boiúna & o Dragão de Rosquinhas atravessavam o sistema nervoso transformando em geléia viscosa refeita & carregada de espuma Orgon deitando por terra o chefe da tribo das pequenas hordas. Tigrana preparava o ritual sangrento num altar onde ardiam dez archotes. Dez garotos da tribo seriam castrados em homenagem ao deus Tibério. Tigrana agarrou a tesoura sagrada & começou com um menino de olhos negros & profundos. Seus grãosinhos pularam fora &

foram imediatamente devorados por Ferfax, o gato do mato que juntamente com a aranha Tarântula Mortis encomendaram uma grande bacia de cauim & se embebedaram¹²⁶.

O ritual erótico só tem início após alguém atravessar a floresta e começar a representação. O teatro mágico e religioso está sob o domínio da Paixão. As imagens de abertura do capítulo interligam-se por esta representação da crueldade. As unhas que pegam fogo, a vagina gigante (não deve-se deixar passar despercebida tal imagem já que ela aparece em um universo totalmente homossexualizado, como se viu), o cardume de piranhas, todas estas imagens servem de ambientação ao ritual que se empreenderá em seguida. A última imagem antes do ritual merece uma atenção especial, isso porque sabe-se que o dionisismo é uma religião que fundamentalmente prega a reunificação do Homem com a natureza e na imagem em questão (*as sombras da noite de lua iniciam uma nova religião*) ocorre a fundação da uma religião não pelo homem, mas pelo próprio fenômeno natural. A natureza serve-se do homem e não o contrário. Se se considerar as proposições de Daniélou (1989), ou mesmo do próprio Nietzsche acerca do dionisismo, é possível compreender de uma maneira mais significativa essa diferenciação do fenômeno mágico e religioso que se está tratando. Como se nota o Homem ali está à serviço da natureza, por isso as imagens ritualísticas que seguem fazem tantas alusões ao humano animalizado (ou ao animal humanizado). Reconhecer o animal que está dentro de si é também um dos ensinamentos de Dionísio e, como não poderia deixar de ser, do xamanismo, outra presença mágico-religiosa importante na obra do poeta.

Além da aproximação com o universo mágico-religioso do paganismo se dar apenas pela própria descrição da cena, há que se reconhecer que os animais humanizados ou o contrário que aparecem no capítulo referido são os mesmos animais pelos quais se representavam os deuses Dionísio, Shiva, Osíris e outros. O que se está tentando dizer é que há uma simbologia evidente em cada uma destes animais. A onça (que parece ser uma abasileiramento da pantera), o tigre, a serpente e o touro são animais nos quais os deuses são representados, eles fazem referências diretas a Dionísio, Shiva e Osíris. Toda essa fauna representa os aspectos cruéis, sexuais e extasiantes destas entidades.

¹²⁶ PIVA, 2006, p.64.

A cena da castração dos meninos tem uma representatividade chave para o erotismo e também para a crueldade. Ritualístico e cruel, tanto pela crueza da descrição que não perde tempo em narrar a dor, quanto pelo ato de se castrar, ou seja, de retirar a capacidade de fecundar dos garotos. Deve-se também trazer à luz o fato de uma cena como essa aparecer em uma obra na qual a homossexualidade é a tônica. O fecundar em um universo homossexual só pode ser encarado como algo ritualístico ou mágico-religioso.

O texto *J'aime l'amour qui fait mal* de Morgane Perraut¹²⁷ trata do caráter ritualístico que o erotismo literário possui. Morgane Perraut tenta por força comprovar a ligação já demonstrada por outros teóricos entre o erotismo, o ritual e a crueldade. Sua empreitada se dá, evidentemente, através de textos de ficção, romances eróticos, muitos deles já canonizados pela crítica. Não há descobertas novas ou muito instigantes em seu texto, entretanto, apesar de seu tom enciclopédico, a autora termina por expor de maneira interessante a ligação entre os conceitos com os quais escolhe operar.

Perraut opta por iniciar suas considerações aproximando o ritual do erotismo. Para ela, a partir de obras do Marquês de Sade, Mairobert e Arsan se pode encontrar certa tendência ritualística nas cenas eróticas. A proximidade entre o ritual e as ficções eróticas se dá, segundo a autora, principalmente pelos ritos de passagem representados muitas vezes nessa literatura como a perda da virgindade, ou por algo de mais complexidade: a descoberta dos prazeres proibidos pelos iniciados.

A cerimônias ou rituais podem ser entendidos como cenas nas quais há certa representação em torno do ato sexual, representação essa que, por ser organizada, proclamada, anunciada, termina por tornar-se erótica. Os casos mais citados pela autora são a famosas iniciações na libertinagem. Característica deste gênero literário, a iniciação pode ser entendida como a representação metódica daquilo que seria, na interpretação de muitos teóricos não só do erotismo, mas principalmente dos estudos de sociedades arcaicas, o rito de passagem por excelência. Para se comprovar tal questão é possível

¹²⁷ PERRAUT, Morgane. *J'aime l'amour qui fait mal*. In LEIVA, Antonio Domingues e HUBIER (orgs.), Sebastien. *Délicieux supplices: érotisme et cruauté en occident*. Neuilly-les-Dijon: Murmure, 2008.

recorrer as obras do antropólogo Mircea Eliade pois nelas ele atesta que o rito de passagem é um dos mais importantes em muitas culturas¹²⁸.

Após chamar a atenção para esse caráter ritualístico, a autora formula que a iniciação, em muitos dos romances eróticos, não possui certo caráter cruel, mas por outro lado o vínculo entre a crueldade e o erotismo não pode ser negado em muitos desses romances. A autora cita André Suarès dizendo que este considera que “*a crueldade e a luxúria se têm como duas irmãs monstruosas, unidas pelo mesmo osso de desejo*”¹²⁹. O erotismo poderia, para Perraut incitar a violência, por esse motivo é que frequentemente as narrativas eróticas acabam por colocar em cena “*a flagelação, a castração, o assassinato entre outras barbáries nos quais a perversão e a violência não têm mais limites*”¹³⁰.

A aproximação entre o erotismo e a crueldade também foi um tema abordado por Georges Bataille em sua obra *L'erotisme*. Muito daquilo que Perraut discorre sobre estas duas categorias possui relação com os conceitos batailleanos. O texto de Perraut, ganha potencia, no entanto, por sua aplicação desses conceitos na teoria literária, o que promove, para o problema da literatura, um ganho significativo em relação à teoria erótica de Bataille. Essa aplicação considera alguns romances eróticos, como se disse, e após descrever a cena de um ritual em *Le Jardin des súplices* Perraut afirma: “*é a força do colocar em cena ritualizado do erotismo, isso permite, graças a sua artificialidade afirmada, descrever o que é monstruoso – no sentido de anormal – por meio de um jogo calculado*”¹³¹. Após tal afirmação, a autora considera que a obra de Sade não pode passar despercebida nessas análises e assinala que *Les cent vingt journées de Sodome* é talvez a obra na qual o Marquês vai mais longe na ritualística. Na interpretação da autora, a crueldade das cenas eróticas ritualizadas ocorre principalmente pelo fato destas estarem ligadas à consciência da transgressão. A consciência é determinante, portanto, tanto na transgressão quanto na crueldade, por que nenhuma delas existe sem a consciência. É nesse ponto que a autora cerca a questão do ritual em relação ao erotismo e à crueldade dizendo que as passagens nas quais o ritual aparece servem de testemunhas da linha

¹²⁸ Para esta questão ver Eliade.

¹²⁹ PERRAUT, 2008, p. 269.

¹³⁰ PERRAUT, 2008, p. 270.

¹³¹ PERRAUT, 2008, p. 271.

indissolúvel entre os dois conceitos, porque ali há certa premeditação dos protagonistas. Nota-se que a consciência é um dado importante para um e outro, ou seja, a consciência erótica ultrapassa a sexualidade animal e, por outro lado, a consciência cruel ultrapassa a violência. Sabe-se que Bataille também entende dessa maneira esta questão, já que ele, em uma passagem de *L'erotisme* (passagem essa citada por Perraut) afirma que a crueldade é uma forma de violência organizada.

Se se levar tal questão ao ritual de castração que se recortou pode-se compreender que não há relação de consciência por parte dos envolvidos. A agente ativa na ação, Tigrana, e os garotos não refletem sobre ou o porquê estão ali. Há simplesmente neste trecho a descrição da cena. Entretanto, não se pode perder de vista a abertura do capítulo, já que ali a imagem do pano do grande teatro caindo reforça o caráter representativo da cena que aparece na sequência. Mas se a cena da castração é uma representação artística do ritual cruel, quem a assiste? A sequência do capítulo pode ajudar nesta questão:

Pântanos petrolíferos refletiam o olhar parado de Pólen &
Seus dois amigos:
Lindo Olhar e Onça Humana.
Lindo Olhar quer enlouquecer suavemente.
Onça Humana quer tomar vinho italiano & dançar samba.
Lindo Olhar diz que os vampiros serão mortos esta noite.
Um adolescente ruivo de olhos verdes chamado Entrega em
Profundidade acha que viu um saci galopando um touro.
Suas mãos tremem seus lábios idem, Bom dia boa noite lua
Doente de luz mortífera & inflamada de desespero solar onde
Passeiam tamanduás flutuantes sussurra Entrega em
Profundidade. Coxas Ardentes rói uma azeitona & toma
vinho do Porto. Rabo Louco acaricia os mamilos rosados de
Entrega em Profundidade. Pólen folheia um tratado sobre
Esquizofrenia nas costas nuas de Lindo Olhar que se vira às
Veze para beijá-lo longamente & morder suas coxas &
Tomar um gole de Chianti & imitar um leopardo
cheio de mel lambendo com doçura suas longas mãos de
mármore brando¹³².

Não é evidente no texto que os garotos assistem o ritual, não se sabe se é uma representação em vídeo (vale lembrar que Onça Humana e Pólen assistem um filme sobre

¹³² PIVA, 2006, p. 65

sociedades secretas), ou mesmo em um teatro (se se levar em consideração a imagem no início do capítulo). Entretanto, o primeiro período do trecho recortado mostra Pólen com seu olhar parado e ainda parece que a castração é o que desencadeia as ações dos personagens neste trecho. A distância entre as imagens do ritual e o que vinha acontecendo na narração é o que provoca tal dúvida ao mesmo tempo que instiga a compreensão. A única evidência que se pode tomar com toda a certeza é a de que quando o poeta suprime a distância entre as imagens ocorre uma abertura semântica. Isso pode provocar tanto a experiência da incompreensão, quanto uma abertura de significação daquele que lê a obra. Isso também ocorre em muitos pontos de *Coxas* de diferentes maneiras como, por exemplo, pela ausência de pontuação em algumas construções sintáticas mais complexas. O ato narrar parece estar a todo momento posto à prova em *Coxas*, esta é uma questão que merece ser trabalhada com o devido cuidado, entretanto há ainda dois poemas que merecem ser analisados neste capítulo, já que tratam do tema erótico e cruel de maneiras diferentes destas que se expos até aqui, os poemas são *Norte/Sul* e *Porno-Samba para o Marquês de Sade*.

Se se levar à *Coxas* tal reflexão acerca da crueldade no erotismo pode-se afirmar que ali em diversos momentos há a ocorrência desta confusão pós-moderna. Nesse sentido, o texto poético se faz necessário na medida em que pode confirmar esta proximidade entre o dilúvio imagético dramatizado na literatura a partir da questão erótica que fundamenta a obra. O poema *Norte/Sul* parece fazer jus às considerações feitas acerca da crueldade e ainda evidencia o apelo satírico característico da poesia de Piva:

A caravana ladra & os cães passam
você mijá na boca aberta da bicha
os anjos quebraram suas coxas no muro do hotel todo
vermelho de susto
o leitão blindado dança no ziguezague de Hieronymus Bosch
seu tango de petúnias
o botão de controle da Sala de Torturas
no porão do hospital é um olho parado e amarelo
vozes cachos de tâmaras tafetás rasgados de onde salta a noite
gritos de garotos de botas & biquínis
sendo flagelados por vinte putas alucinadas de cocaína
corredores apinhados de gerentes de banco
dando o cú para druidas com os paus embrulhados em

celofane
 peidos sintonizados de vinte mil pombas no telhado
la terra trema
 galáxias alvejadas derramando seu suco sobre nossas
 cabeças
 Hitler sacudindo seu pau mole para os Capitães de Areia
 locomotivas nas planices bêbadas de vinho
 ilhas magnéticas rolando pelos ares
 com seus pássaros exóticos tocando banjo e flauta doce
 o garoto sofreu o ataque da ave de rapina chamada Zeus &
 seus testículos hipnotizaram a luz do sol vedando a
 adoração da luz para os patriotas do pornô-samba & suas
 matracas tatuadas
La terra trema
 a toca do coelho paranoico & sua Baviera de folhas verdes
 ronronando até o ponto máximo da febre amarela
Muchachos ragazzi garçons boys garotos com vaselinas-antenas
 duplas mãos na escadaria da pensão Coração Adormecido pés
 descalços pisam bocas entreabertas dos irmãos
 transbiológicos
 travesseiros recheados de penas pornográficas
 vôo rasante da última senzala iluminada gargalhando de
 esplendor

O poema acima ilustra de maneira muito significativa a questão da crueldade no erotismo em *Coxas*. Tal poema é composto por imagens que se sobrepõem e se complementam criando assim uma abertura semântica e rítmica riquíssima. A sonoridade marcada pelas aliterações que verso à verso vão alternando de consoantes (há certa recorrência das consoantes *b* e *p*). Denota-se também certa *tortuosidade* na rítmica que ora parece marcada pela recorrência de aliterações, ora parece fugir deste método de composição (versos 4, 5, 6 e 7) com uma rítmica menos marcada. Como se os versos fossem compostos a partir de um delírio narcótico no qual por vezes a imagem submetesse-se a rítmica, por outras não, ela assume uma importância discursiva que a aproxima da linguagem prosaica, mas ao mesmo tempo tal tendência nega-se a si mesma e acaba por retornar a uma espécie de “*música perdida*”.

A ausência de pontuação aponta para certo caos que nada mais é do que o lugar de onde o poeta retira sua matéria poética. Na falta de pontuação as imagens acabam por se conectarem umas nas outras, ou seja, a imagem do segundo verso que retoma o fetiche pela urina se liga ao leitão blindado de Bosch e assim por diante. Tudo isso também possui relação com o caráter confuso do próprio ritmo do poema. Parece que o poeta

zomba do leitor até mesmo nesses aspectos mais formais. Se se atentar para as questões formais que se levantou acerca deste poema, pode-se notar que há certa quebra de expectativa rítmica, ao ler o poema em voz alta o leitor notará que quando o ritmo começa a ser marcado pelas figuras sonoras ou por certos sons que se repetem, há uma tendência a queda desse ritmo que outrora acabou sendo colocado em alguns versos.

As imagens como um todo apontam para diversos lugares e zombam com instituições sólidas (a economia, a prostituição, a pintura e a medicina), assim a crueldade se dá muito mais como algo que descende do próprio escárnio do que como algo grave. É esse o principal nó da poética de Piva, ao optar pela avacalhação e pelo riso, muitas vezes não se nota o peso destas imagens, ou seja, a gravidade dos temas colocados nela. Tudo isso sempre é envolvido em uma atmosfera erotizada que ressalta o poder do próprio erotismo para o poeta.

A imagética deste poema assinala o frenesi sexual que se afirmou nos poemas comentados anteriormente. O jogo da fantasia sexual do mijar “*na boca aberta da bicha*”, do flagelo dos garotos pelas prostitutas, dos gerentes de banco que copulam com druidas, reafirma o universo orgíaco no qual a obra do poeta sempre está embebida. As vozes dos verso nove transformam-se em gritos no verso seguinte como se houvesse uma amplificação do desejo que ganha ainda mais força na imagem grotesca dos peidos sintonizados das pombas. O desejo e o riso tocam-se a todo momento neste poema, tudo isso termina por formar uma leve camada que recobre a gravidade das imagens.

Pensar o erotismo, pensar esse “aspecto da vida interior”, como o quer o autor de *O erotismo* é arriscar-se em terreno perigoso, todavia, fértil. Pode-se retomar aqui o início do texto *O hospital de incuráveis* de Octávio Paz: “*Depois de milhares de anos vivendo, ou seja, recriando-o, repetindo-o, representando-o, o homem começou a pensar o erotismo. Sade foi um dos primeiros a fazê-lo*”¹³³. Não se pretende aqui realizar uma história do pensamento erótico, entretanto, não se pode negar a importância do pensamento sadiano a quase todos os aspectos do erotismo expostos. O próprio Paz (1999), com quem se iniciou as considerações sobre o erotismo, formula seu texto sob a influência da leitura de Sade. Também é do conhecimento de muitos a importância de Sade para a reflexão batailleana. Basta observar a quantidade de textos em que o filósofo

¹³³ PAZ, 1999, p. 36.

cita o escritor das luzes, ou mesmo o processo de 1956 contra o editor Jean-Jacques Pauvert, que pretendia publicar as obras de Sade, no qual Bataille, é válido lembrar – o autor de *História do Olho* – saiu em defesa do editor.

O Marquês de Sade é, com quase toda a certeza, um dos autores mais citados quando o assunto é o erotismo. Não é por acaso que uma das perversões sexuais da psicologia possua seu nome. Não interessa tanto para o problema que se propõe neste momento as cenas e descrições dos romances de Sade, mas sim o seu pensamento, suas ideias filosóficas apresentadas a partir de seus personagens. A interpretação de Moraes (2011) acerca do diálogo filosófico na obra de Sade é que este pressupõe “*a corrupção do corpo por meio das ideias e a corrupção das ideias por meio do corpo*”¹³⁴. Pode-se ainda levar tal questão para a poesia de Piva, já que é ela o corpus de análise desta dissertação. Parece que o poeta de *Piazzas* compreendeu e se apropriou da corrupção dialógica proposta pelo Marquês, não por acaso homenageou-o em duas ocasiões.

O diálogo instaurado entre o corpo e as ideias é, com toda a certeza, uma apropriação de Sade por parte de Roberto Piva. Ao colocar a questão da liberdade de escolha sexual como uma força vital da poesia, o poeta paulista acaba por optar pela excitação erótica do corpo como uma poderosa arma de libertação individual (anarquia, não anarquismo). O ato de corromper a ideia pelo corpo e o corpo pela ideia se dá na medida em que Roberto Piva coloca em primeiro plano a própria prática erótica desregrada como um tema fundamental de sua poesia. O *Porno-samba para o Marquês de Sade* traz questões importantíssimas para o que se discorreu até aqui:

esta homenagem coincide com a deterioração do Gulag
sul-americano minado pela crise de corações & balagandãs
econômicos onde se mata de tédio o poeta & de fome o
camponês & sobre pés femininos se calça a botas de
chumbo de várias cores gamadas com Hitleres de plantão em
cada esquina recoberta de saúvas & amores escancarados
como túmulos onde tuas coxas, Marquês, servem de amparo
delicado para o garoto que chupa teu pau enquanto uma
mulher ruiva te cavalga Assim, anotemos o nome da
vítima-orgasmo-blasfêmia antes que as araras entrem na
orgia com seus estimulantes bicos recurvos & um

¹³⁴ MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade* – ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 29.

estratagema de cipós afague os sóis da desolação
quotidiana em nível de Paraíso A noite é nossa Cidadão
Marquês, com esporras de gelatina pastéis de esperma &
vinhos raros onde saberemos localizar o tremor a sarabanda
de cometas o suspiro da carne¹³⁵.

A primeira pergunta que pode ser feita ao ler este poema é: o que é o Gulag sul-americano? Se Gulags eram os campos onde a União Soviética levava seus prisioneiros para o trabalho forçado, pode-se inferir que o poeta o utiliza como um símbolo da crueldade Soviética, ou até mesmo da crueldade do socialismo. O poeta, em sua anarquia, tenta levar ao extremo o conceito de liberdade, talvez esteja aí um dos maiores reflexos da influência do pensamento sadiano em sua poesia. Sade também leva ao extremo a liberdade do homem, mas nega a liberdade do outro, o libertino se sobrepõe à vontade do outro, ele se preocupa apenas com a sua, ou seja, o libertino, em sua negação absoluta, nega até mesmo a vontade do outro, aceitando apenas os seus desejos. É desta peculiaridade que deriva a crueldade na obra sadiana. Crueldade essa que é a resposta do indivíduo à sociedade que o massacra socializando-o. É a afirmação da liberdade de ação frente a uma sociedade que castra o indivíduo massificando cada vez mais as ações, por isso Piva afirma no Pósfácil de *Piazzas*: “*Fazemos uma afirmação de que os atos individuais de violência são sempre preferidos à violência coletiva do Estado*”.¹³⁶

É possível dizer que essa experiência limite do individualismo acaba por assumir certa concentração de traços anarco-individualista porque coloca em primeiro plano a liberdade do eu que fala, mas não garante um apelo humanista que culmine em dar esta liberdade a todos. Entretanto, não se pode perder de vista que tal condição é dada em universo fechado e criado imaginariamente e ainda, como se pode notar nas análises que foram empreendidas, tal universo apela objetivamente ao imaginário erótico. Não há nenhum indício de que há ali um projeto político panfletário de proposição ideológica para além da afirmação do eu dionisíaco na obra do poeta em questão. Até mesmo seus manifestos apelam mais para o maravilhoso que para o “real”.

¹³⁵ PIVA, 2006, p. 91.

¹³⁶ PIVA, 2005, p. 131

O personagem Sade não é apresentado nesse primeiro “movimento” do poema, o que é bastante sugestivo, há uma contextualização evidente feita pelo eu nessas imagens que iniciam o poema. Essas imagens formam um ritmo frenético pela falta de pontuação e pelo uso do conectivo adicional. O êxtase e o frenesi figuram um mundo em chamas que o eu visionário não pode deixar de notar. Esse mundo externo serve de introdução à orgia da qual participa o eu e o personagem. Ou seja, ao se “fechar” na orgia, não se nega aquilo que está fora, o que está fora assume sua importância na medida em que o *Porno-samba* abre com a contextualização do momento histórico.

Além da referência ao símbolo da repressão russa há a referência ao poeta do mesmo país, Maiakovski, e seu poema em homenagem a Eissênin que havia cometido o suicídio. Maiakovski escreve seus mais cultuados versos da seguinte maneira: “(...) *Remédio?! Para mim,/ despautério:/ mais cedo ainda/ você estaria nessa corda./ Melhor/ morrer de vodca/ que de tédio!(...)*”¹³⁷. Piva se vale da apropriação do texto de Maiakovski, que viveu sob um regime onde se exigia absoluta servidão ao estado. É melhor morrer de vodca, mas o poeta agora morre de tédio, o camponês de fome, e ainda há “*Hitleres de plantão em cada esquina*”. O eu está descontente com o mundo, assim como o eu do poema como qual se estabelece um diálogo. Há, portanto, uma relação de proximidade clara entre o contexto do poema de Maiakovski e o contexto do *Porno-samba* analisado.

A partir do contexto histórico que se discorreu acima, pode-se inferir que o mundo real é cruel. Cruel para com o poeta, e não só para ele. A crueldade do “real” foi anotada por Clement Rosset(2002) em *O Princípio de Crueldade*. Para o filósofo há uma duplicidade na realidade do cruel, “*por um lado por ser cruel, por outro lado por ser real*”.¹³⁸ É evidente que não está se fazendo aqui uma análise da “realidade”. O que chama atenção nos apontamentos de Rosset (2002) é a proximidade da crueldade da realidade com a contextualização oferecida no início do poema que se propõe analisar. Ou seja, falar em contextualização é falar em realidade, mesmo que esta seja mostrada de maneira artística, ou melhor, poética. Anotou-se aqui a referência quase que explícita à

¹³⁷ MAIAKOVSKI, Wladimir. *A Serguei Eissênin*. Trad. Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Disponível em: http://www.culturapara.art.br/opoema/maiakovski/maiakovski_poema.htm. Acesso: 14/06/2014.

¹³⁸ ROSSET, 2002, p. 18

realidade dentro de um campo que se propõe fantástico pelo fato do eu se situar no espaço-tempo valendo-se, é claro, de uma composição do campo da poesia. Nos comentários feitos até aqui torna-se evidente que o eu poético declara seu ódio ao sistema socialista, comparando as ditaduras da América do Sul aos campos de trabalho forçado soviéticos, situando, portanto, aquele que lê acerca do espaço-tempo.

Não existe, entretanto, a preocupação com a liberdade de todos, um projeto de transformação da sociedade, mas apenas de transformação individual. O poeta, em sua anarquia que celebra a liberdade do indivíduo, desta forma seus poemas, apesar de conterem ideias libertinas¹³⁹, estão constantemente preocupados com um projeto de liberdade individual que se dá pela avacalhação de tudo o que está posto. Nota-se isso claramente quando o poeta insere nessa homenagem a crise de corações e balangandãs e a morte pela fome por parte do camponês. Sade, o homenageado no poema, se faz presente não no campo das ideias, já que em seus escritos é evidente a preocupação social diante da efervescência política da França iluminista, mas sim como um personagem sonhado pelo poeta.

Após este primeiro movimento, o poeta começa a criar imagens dos corpos participantes. São pés femininos, coxas, um pau e até mesmo cabelos ruivos, que celebram em imagens uma orgia onde o convidado principal é Sade. A orgia ali é a integração corporal e a realização total do ideário sadiano que propõe a submissão humana aos desejos, aproximando assim o homem de seu animal interno e porque não, para reafirmar a presença dionisíaca na poesia de Piva, restituir o homem com sua natureza perdida. E ainda a mudança focal das partes dos corpos evidencia essa integração e forma, sobretudo a imagem erótica da qual participa o eu, Sade e, por conseguinte, o leitor.

Octávio Paz (1990) afirma que o sentido da imagem está somente nela mesma. Mas se o sentido da imagem é encontrada nela mesma, a poesia de imagens de Piva, invoca um frenesi que pode ser confirmado no trato do autor para com o ritmo do poema. O ritmo desse, como foi afirmado anteriormente é o do frenesi, da excitação. É também esse ritmo, em conjunto com as imagens, que faz com que o leitor seja uma espécie de

¹³⁹ Essa afirmação foi feita com base no trabalho monográfico *O EROTISMO MALDITO DO MARQUÊS DE SADE EM "COXAS – SEX FICTION E DELÍRIOS" DE ROBERTO PIVA*, nesse trabalho verifiquei as apropriações que o poeta faz principalmente das ideias sadianas.

observador participante. A fragmentação coloca o leitor em ângulos da orgia onde este só estaria se estivesse contorcido entre os corpos participantes, lembrando assim o *close-up voyeurista* utilizado incansavelmente no cinema pornográfico.

Os *closes* são também acompanhados por imagens mais gerais da orgia e eis que surge o personagem Marquês. O personagem fantástico aqui se dá no campo erótico, como participante da orgia. Contudo, sua participação na orgia é passiva, não é o Marquês quem faz as ações e sim o garoto e a mulher ruiva. O Marquês agora assume mais fortemente o seu caráter erótico/sexual ao participar da orgia, mesmo que passivamente. O fantástico pode ser notado na descrição da ação do garoto e da mulher ruiva, já que o garoto chupa o Marquês ao mesmo tempo em que a mulher ruiva o cavalga. Há, portanto, o irrealizável, que só pode ser realizado por se tratar de uma imagem poética, mas mesmo essa pode confundir o leitor. A imagem como se viu não é centrada no real, mas no imaginário, assim como toda imagem poética. O que chama a atenção é que além da conhecida aproximação de termos distantes, muito presente em alguns poemas de Piva, também há a exposição do irrealizável, do inimaginável.

Após a imagem inimaginada, como foi salientado, até mesmo a própria ideia de orgia é transgredida, pois se introduz nesta as araras com seus “bicos estimulantes” e “estratagema de cipós” que afagam os “sóis da desolação quotidiana”. O fantástico aqui se dá via o para-além dos limites. Não há limites nas imagens, a orgia pode ser penetrada por araras e por *estratagemas de cipós* lembrando assim o fingimento, a confusão denotada pela própria expressão. O choque de realidades distintas que beira o *non sense* parece ser uma das principais características de Piva ao escrever o frenesi erótico.

Uma consideração de nível linguístico se faz necessária, pois até aqui nada se falou sobre o fato de o poeta indicar, com o uso de letras maiúsculas em uma conjunção, no primeiro caso, e em um artigo no segundo certo ritmo de leitura para o poema. Fugindo do convencional, onde se demarca o ritmo com pontuação, entre outros elementos, o poeta apenas sugere um ritmo, pois não se utiliza em nenhum momento do ponto final. Contudo, há a letra maiúscula após o aparecimento da mulher ruiva na palavra *assim*, e após a imagem dos já citados “*estratagemas de cipós*” no artigo *a* que acompanha a palavra *noite*. Essas duas marcas configuram-se apenas como sugestão e não como imposição que seria caso houvesse o ponto final efetivo. No entanto, mesmo

não impondo, se sugere uma pausa, o que em livre analogia pode-se denotar a respiração ofegante após o êxtase, no primeiro caso sexual, e no segundo imagético, pela essência incomum das imagens que precedem o artigo em questão.

Após o êxtase, caminha-se para o fim do poema o poeta encerra o poema com uma noite cintilante composta por sabores inesperados e um suspiro que pode simbolizar, também por analogia, o pós-gozo.

O último movimento do poema vai em direção a um convite ao mundo sublime da libertinagem. O convidado é exatamente o Marquês de Sade, um dos maiores entre os escritores libertinos, que figura, como se anotou, um quadro mítico e que por sua vez, se mitifica uma vez mais ao se transformar em personagem deste poema. O poeta convida Sade a uma espécie de jantar libertino onde as comidas são pastéis de esperma. Moraes (1994), em seu estudo sobre Sade, apresenta aspectos muito interessantes sobre o banquete libertino na obra do autor em questão neste Moraes(1994) indica a relação entre os prazeres da mesa e da cama. Piva não foge desta relação e como se viu o banquete também é um dado importante em sua obra, já que também aparece em *Os escorpões do Sol*. O apetite sexual, ainda utilizando as formulações de Moraes (1994), se compara ao apetite culinário propriamente dito. No entanto, apesar de se notar a relação de equivalência nesse ponto entre o poeta e o homenageado, não se pode dizer, contudo, que há uma intertextualidade efetiva. Há o que se poderia denominar de simulação, de simulacro, para ser mais preciso, já que este estabelece uma relação em dessemelhança. Na dessemelhança se encontra uma interpretação mais viável à questão levantada, já que o poeta homenageia e assim cita o escritor explicitamente, mas não sua obra, e estabelece um diálogo, como foi verificado, neste ponto. Contudo esse diálogo se trava mais a partir de um eco, de um fantasma, que é o banquete sadiano. O “banquete” de Piva, muito mais modesto, mais poético também, opera apenas no nível imagético, não há as mesmas características do banquete sadiano, mas há sim a relação dos “apetites”, como foi exposto.

A carne suspira aliviada após o gozo, como se neste final de poema o leitor atento pudesse, já aliviado, se libertar da tensão erótica. Como se, ainda observando a significação sob a ótica do leitor, após se entregar puramente aos desejos da carne, esta por sua vez tomasse vida para suspirar aliviada por terem sido saciados seus desejos.

Nessa pequena imagem não é só o Marquês que se transforma em personagem, mas também a carne.

Nota-se que ao transformar o Marquês de Sade em personagem e ao levar alguns aspectos de suas ideias ao poema, a constar, o derradeiro de *Coxas*, o poeta paulistano acaba por estabelecer com este um diálogo no qual o erótico e o pensamento sobre este assumem uma importância que não pode passar despercebida. Entretanto, o erotismo de Piva não pode ser considerado apenas como algo decorrente daquele do autor de *Filosofia da Alcova*, mas sim como formado a partir de várias outras apropriações e contextos nos quais a reatualização do pensamento sadiano se faz nítida.

É importante também reconhecer que a obra em questão tem sua peculiaridade voltada para dois elementos fundamentais. Um é exatamente este que se trabalhou até aqui, o universo erótico que se estabelece na obra em questão, já o outro é a forma literária na qual Piva compõe esta espécie de narrativa que se está defendendo. Sabe-se que não há um estudo de literatura que não esteja impregnado da compreensão formal da obra, por este motivo, a outra questão que se apresentou será o tema do próximo capítulo.

V. Coxas: entre a prosa e a poesia

A poesia de Roberto Piva parece ter sempre ficado à margem das discussões acerca da forma por diversos motivos. O principal deles é talvez o fato de algumas de suas obras se inscreverem muito próximas às obras de alguns escritores com os quais o poeta dialoga. É um reconhecimento crítico que parece querer salienta a relevância de tal poética pelo fato desta ser uma espécie de aglutinadora de poetas importantes para a tradição ocidental. Pode-se assinalar, em conjunto com Veronese (2009), que há certa recorrência intertextual na poesia de Piva¹⁴⁰. Em cada obra do poeta paulista há diálogos maiores ou menores com este ou aquele poeta. Como, por exemplo, a recorrência de aparição intertextual de Mario de Andrade, Allen Ginsberg entre outros anotada por Veronese (2009) nos primeiros poemas do autor. Os poemas de *Paranoia*, escritos em forma semelhante a do *Uivo* de Ginsberg ou mesmo os poemas de *Estranhos Sinais de Saturno* que se assemelham bastante à forma dos poemas Malcolm de Chazal apresentam, de certa maneira, certa despreocupação com a invenção formal, categoria tão importante para a pós-modernidade. O fato é que essa escrita “*que leva a sério o poder da própria literatura*”, como afirma Pécora (2005), acabou por tornar reconhecíveis traços formais daqueles com quem o poeta dialoga.

Esse reconhecimento prévio de algumas características formais parece ter culminado em dois pontos principais: o primeiro é o que acabou por legitimar, para alguns, a poesia de Piva, já que esta, mesmo não dialogando com poetas comuns na tradição brasileira, possui tais “ecos literários” de lugares importantes da história da literatura ocidental. O segundo ponto é o fato de ao mesmo tempo em que se legitima, se declara pobre formalmente já que toda a literatura brasileira pós-concretismo, independente da corrente, se instaura no limiar da crise do verso, ou seja, o problema formal da crise da versificação que considera pobre a poesia reconhecível em formas pré-

¹⁴⁰ VERONESE, Marcelo Antonio Milare, *A Intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Antonio Alcir Bernardes Pécora. Campinas: UNICAMP, 2009. É importante ressaltar que Veronese estudou em tal trabalho apenas a primeira poesia de Piva, a constar, o primeiro volume de suas Obras reunidas.

determinadas¹⁴¹. O poeta, no entanto, pouco parecia se importar com o último ponto por algumas razões prováveis que talvez valha à pena esboçar aqui.

A questão da forma surgiu ao fazer um levantamento bibliográfico para estudar a obra do poeta e nas poucas vezes em que Piva era citado os críticos acabavam por não relacionar a obra do poeta ao experimentalismo formal. As opções formais feitas pelo poeta eram, portanto, reconhecíveis a partir da comparação com outros autores, inclusive autores dos quais o poeta se apropriava. Dessa forma tais críticos atribuíam a força da poesia de Piva a uma experimentação maior no que diz respeito ao tema de seus poemas, como se o poeta, ao escrever sob o domínio do desejo, recebesse o título de maldito. Para além dessa formulação, pode-se dizer que ao estabelecer pontos de contato da poética em questão à tradição homoerótica na literatura logo se verá que muito daquilo que Piva tematiza em sua poesia já foi “tema” de muitas outras obras como é possível observar no ensaio de Denílson Lopes *Uma História brasileira*. Esse fator, no entanto, não reduz a grandeza da poesia de Piva, assim como se pode dizer, com o consentimento de muitos críticos de peso, que poucos temas originais surgem na literatura. Não é o tema que delimita a importância da obra, mas sim a maneira como cada poeta ou autor trabalha o tema escolhido. Ao contrário desses críticos que não observaram na obra de Piva uma preocupação em ampliar a forma estão Alcir Pécora e Claudio Willer. Tais críticos consideram, grosso modo, que o poeta ao levar aos limites a prosa e a poesia acaba por estabelecer uma ampliação da forma. Pécora (2006) em sua *Nota do organizador* assinala a necessidade de discussão acerca desse aspecto na obra de Piva. Parte-se aqui da hipótese de que em *Coxas* Roberto Piva faz experimentos formais principalmente no que diz respeito à narrativa poética. Vale dizer que os limites entre a prosa e a poesia aparecem em várias obras de Piva, mas na obra referida o poeta leva esses limites ao extremo criando personagens e relação causal com os quais o leitor convive na maior parte dos “capítulos”.

Sabe-se que Piva inicia sua trajetória poética conjuntamente com aquilo que se reconhece como o fim das vanguardas. A negação do passado próximo, que Octavio Paz denomina de “tradição da ruptura” em *Os filhos do barro*, é uma característica de quase

¹⁴¹ O crítico Marcos Siscar trabalhou a questão sobre a crise do verso em sua obra *Poesia e Crise*. Ali são esboçadas importantes ideias acerca da questão na poesia brasileira pós concretista. SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

todas as correntes literárias. No caso brasileiro pode-se afirmar que os poetas que começaram a publicar na década de sessenta possuíam duas características fundamentais: a negação ou a filiação do concretismo. Alguns se alinharam às teorias do concretismo tendendo ao poema visual e abdicando cada vez mais da poesia verbal, outros, por conseguinte, acabaram se negando a creditar o poder da poesia ao visual e resgataram assim o projeto moderno, negando o passado próximo (concretista) e retomando aquilo que acreditavam ser um projeto ainda não esgotado. Piva, evidentemente, se insere nessa segunda linhagem. O poeta afirma em entrevista que no início de sua carreira não se importava com a “*poesia que se quer de vanguarda e se apoia na indústria, na linha de montagem...*”¹⁴².

Talvez o fator que mais pesasse para tal descrédito à teoria Concreta por parte de Piva seja a resolução da crise de versos oferecida pelos concretos. O poeta de *Paranoia*, certamente, ainda acreditava ser possível fazer poesia se utilizando do verso, e mais, acreditava ser possível fazer tal poesia e ser experimental para além da visualidade. Isso se comprova pelo fato de sua poesia, de maneira geral, sempre se pautar no verbal, apesar de se metamorfosear formalmente a cada obra, inclusive no que diz respeito à visualidade como são os casos de *Piazzas*, *Abra os olhos e diga ah!* e, de certa maneira, *20 poemas com brócoli*. Essa asserção da visualidade, contudo, não opera fora do plano de versificação. Há sim, é verdade, poemas nos quais algumas características concretas se fazem presentes, mas o poeta em momento algum deixou de acreditar no poder verbal em consonância com o visual.

As três obras citadas no parágrafo anterior são as que talvez mereçam mais atenção à visualidade com destaque para *Piazzas*, obra na qual a visualidade é recorrente e adquire muita importância. O poema que exemplifica bem esse apelo ao visual é *O robot pederasta*:

Não vale
sair
com asas

¹⁴² PIVA, 2009 p. 169.

onde
 o cra cra cra cra cra cra cra
 cra cra cra cra cra cra
 se amassava
 nas
 velas apagadas
 quem
 quer
 o telhado
 de lágrimas? ¹⁴³

Os versos apresentam certa visualidade marcada como se pode observar nos versos quatro e cinco. Nota-se que há, assim como nos poemas concretos certo apelo à sonoridade em conjunto com a visualidade, o farfalhar das asas adquire a forma das asas. No entanto, os versos que seguem assinalam ainda a permanência de uma das principais características da poética de Piva, a imagem poética. Como se resolve, portanto, a questão do distanciamento de Roberto Piva para com o Concretismo?

Toca-se em uma questão delicada, mas de extrema importância para a discussão. O poeta foi muito severo na condenação de tal “vanguarda”, entretanto, essa condenação não se comprova se se observar atentamente alguns aspectos de toda a sua produção poética, como se viu no parágrafo anterior. A verdade é que Piva, assim como muitos dos grandes artistas, é um tanto impreciso naquilo que diz, principalmente em entrevistas. Mas deixar de lado sua incoerência talvez seja importante para se esboçar a seguinte hipótese: Roberto Piva possui um modo de composição que considera importantíssima a tradição literária, canônica ou não, e romper com a tradição do verso buscando na visualidade o caminho a ser seguido seria, talvez para ele, uma maneira de negar completamente a importância histórica de muitos poetas dos quais Piva possuía um profundo apreço. Além disso, pode haver razões mais precisas e compartilhadas com outros poetas de sua geração.

¹⁴³ PIVA, 2005, p. 83

Vale lembrar que há na poesia de Piva certo apelo à oralidade. A presença de marcas orais, predominantemente pautada no verso, assinala uma parte da poesia brasileira. Pode-se colocar em questão alguns companheiros geracionais de Roberto Piva e encontrar na obra destes essa forte presença. Lindolf Bell, Néstor Perlongher, Claudio Willer, entre outros são poetas que acumularam traços semelhantes no que diz respeito à composição de versos. Entretanto, é necessário compreender os aspectos particulares de cada um destes autores, ou ainda, os aspectos particulares de cada uma das obras destes poetas para se chegar a um entendimento satisfatório de como esta questão se apresentava para cada um deles.

O que vale à pena ressaltar ainda nessa introdução ao problema da forma é que mesmo com certo “desprendimento formal”, muitas vezes forjado pelo próprio poeta¹⁴⁴, pode ser ainda um dos motivos para a geração do próprio problema formal. Isso porque o que se nota em *Coxas* é que esse “desprendimento formal” culmina em certo afrouxamento das fronteiras entre a narrativa em prosa e a poesia, narrativa ou lírica. Nota-se que há certa experimentação formal para além dos parâmetros majoritários da poesia brasileira da época que, como se sabe, acabara tomando para si dentre as características do modernismo, essa hibridez da prosa e verso. Não é apenas o tom elevado da poesia e o tom mais incisivo da prosa que ele se utiliza, mas também há em *Coxas*, uma narrativa que possui algumas especificidades formais. Nas palavras de Pécora (2006) na obra em questão há “*uma espécie de forma narrativa livre. Poesia, aqui, muitas vezes é o que pontua a prosa, o que a precipita ou se encavala nela, mas não necessariamente o que domina o andamento discursivo...*”.¹⁴⁵ Será *Coxas* uma narrativa? Se sim, como é essa “narrativa livre”? Se pode classifica-la em um gênero?

Antes de se discutir a questão da forma na narrativa de *Coxas* é necessário empreender alguns parâmetros sobre a questão para que fique bem demarcado o lugar de onde se está partindo aqui para o estudo da forma em tal obra. A hipótese principal de leitura é que tal obra pode ser lida até certo momento como uma narrativa poética, pois se aproxima muito das características de tal gênero que, como se sabe, é um gênero híbrido que se inscreve no limiar entre o narrar e o poético.

¹⁴⁴ No documentário *Assombrações urbanas*, que trata da obra do poeta, ao ser questionado como compunha seus versos o poeta respondeu: “Com caneta. Dessas azuis, normais”.

¹⁴⁵ PÉCORA, 2006, p. 9

V.1 - Hipótese formal: A forma andrógina

Pretende-se em seguida expor algumas ideias acerca das formas literárias narrativa e poesia, sem a ambição, é claro, de esgotar o assunto ou até mesmo de trata-lo com a aproximação necessária, mesmo porque não é a forma poética ou narrativa a tese central deste trabalho, mas se entende que sem uma discussão pormenorizada deste aspecto não se chegaria a uma análise satisfatória a respeito da crueldade e do erotismo. A forma, na obra escolhida para análise, como já foi dito, assume uma importância fundamental principalmente por sua hibridização. A seguir a preocupação será em tratar dessa hibridização e por esse motivo se optou por expor alguns aspectos de ambas as formas antes de expor as características da narrativa de *Coxas*. Porém, antes de se apresentar propriamente a teoria da narrativa poética far-se-á um pequeno desvio de percurso para a apresentação da principal hipótese sobre a forma em *Coxas*.

Se qualquer leitor abrir ao acaso algum dos livros de Roberto Piva notará que há na maioria de seus poemas certa inclinação à aproximação de termos contrários. Entretanto, essa aproximação não se trata pura e simplesmente de imagens antitéticas, mas acaba permeando propriamente outros aspectos. Imagens sublimes, místicas que entre o sagrado e o profano, entre a crueldade e a felicidade, instantes líricos e proféticos que convivem com instantes prosaicos e históricos. Anjos sexuados, amores dilacerados por amor, etc. Se poderia citar alguns exemplos, entretanto, deixar-se-á tais exemplos de lado, pois tenciona-se expor neste momento somente como surgiu essa hipótese de leitura que se desenvolverá a seguir. A hipótese é, portanto, a seguinte: a poesia de Piva não evidencia somente os polos contrários, a contradição de um mundo dividido, mas também demonstra que é possível haver a conciliação desses polos contrários. O símbolo da conciliação é talvez o andrógino, possivelmente o Andrógino Primordial. Com a hipótese lançada, poder-se-á traçar o percurso que se levou até essa hipótese.

Alcir Pécora afirma em seu texto de introdução para as obras reunidas de Roberto Piva que este leva muito a sério o poder da própria literatura. O “levar a sério” pode ocorrer de diversas maneiras em suas obras, uma delas é a epígrafe. Em *Coxas* tal recurso é uma ferramenta poética importante, pois, de acordo com a hipótese de leitura

que se estabelece aqui, algumas epígrafes ajudam a compreender melhor a narrativa livre da obra.

Começar-se-á, pois, com a epígrafe da própria obra que nada mais é que a transcrição do poema *Episódio* de Oswald de Andrade de *Santeiro do Mangue e outros poemas*:

Eliminarás a doença e o bário.
Restará deleite dos homens
Porque foste o andrógino.¹⁴⁶

A próxima epígrafe importante para a discussão que se pretende estabelecer aqui é a do capítulo cinco. Se trata de um trecho da *Mephistophélès et l'androgine* de Mircea Eliade: “*A l'androgine primordial surtout à l'androgine sphérique décrit par Platon, correspondant, sur le plan cosmique, l'Oeuf cosmogonique ou le Géant anthropocosmique primordial* ». As duas epígrafes apontam para importância do mito do andrógino na poética de Piva, que ele mesmo define em entrevista como sendo a origem de sua procura, e prossegue: “*Minha estada no planeta é para descobrir o andrógino primordial. E eles estão em toda parte, andando nas praças, nos parques, embaixo do Minhocão...*”.¹⁴⁷ Esses recortes mostram que o poeta colocava em sua mitologia pessoal o andrógino em lugar de destaque. O mito é muito importante para se pensar a obra de Piva, principalmente se se atentar para a obra do poeta que se está analisando aqui, já que *Coxas*, como foi dito, é até certo ponto uma narrativa poética que narra as aventuras eróticas de alguns garotos e acaba quando estes encontram o Andrógino Antropocósmico.

Mas não é somente em *Coxas* que o mito aparece. Nas duas últimas obras do poeta a figura do andrógino aparece em diversos poemas e dois deles chamam a atenção, pois logo após o aparecimento da palavra há a palavra hermafrodita que para muitos é sinônimo de androginia. Essa proximidade revela, por sua vez dois itens importantes: o primeiro item é que para o poeta os termos não são sinônimos; o segundo é que os termos talvez impliquem um sobre o outro, ou seja, o hermafroditismo entendido como categoria

¹⁴⁶ ANDRADE, Oswald. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo : Secretaria de Estado da Cultura (São Paulo), 1991.

¹⁴⁷ PIVA, Roberto. *Encontros*. p. 184

complementar à androginia. O poeta, portanto, não entende a androginia como sinônimo de hermafroditismo, mas qual é a sua concepção de androginia?

Optou-se primeiramente por considerar a concepção de Eliade acerca do andrógino, pois, o próprio poeta deixa esse indício ao colocá-lo de epígrafe do capítulo importantíssimo de *Coxas*. Se poderia também citar que em vários momentos de sua obra há referências ao antropólogo por meio de epígrafes ou citações. As leituras que fazia da obra de Eliade também aparecem em muitos de seus dados biográficos, entretanto, ainda é preciso pensar de que maneira o poeta se apropriava dessas leituras. É exatamente isso que se tentará esboçar a seguir.

Em *Mefistófeles e o Andrógino*, Mircea Eliade (1991) inicia seu texto assinalando que em leituras do *Fausto* de Goethe e *Seráfita* de Balzac acabou intuindo que havia entre estes textos certa “simetria”. Esta “simetria” seria, segundo o autor de *O sagrado e o profano*, certa relação com a *coincidentia oppositorum* e também com o mito da totalidade. O mito da totalidade e a *coincidentia oppositorum* seriam ideias encontradas em numerosos autores de diversas épocas e também pensadas tanto na escrita conceitual e no pensamento mágico-religioso quanto nas artes narrativas ou poéticas. A exposição de Eliade (1991) vai, portanto, da tradição judaico-cristã ocidental, das filosofias e religiões orientais até aos mitos e práticas das sociedades arcaicas de numerosos lugares do mundo. Pode-se até mesmo acrescentar que o Andrógino possui até certa tradição na literatura brasileira já que aparecem obras como *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa e *Primeira Carta aos Andróginos* de Aguinaldo Silva entre outras obras. Dito isso, retornar-se-á a exposição do texto de Eliade (1991).

O Antropólogo narra rituais de iniciação interpreta-os, analisa a androginia divina principalmente da Grécia clássica, das religiões menores ou de tradição oriental, entre outros casos. Trata também do próprio caso literário dizendo, após narrar o andrógino de Balzac, que esta é a última obra que conhece na qual o andrógino é tratado de maneira grandiosa, pois considera que os escritores do século XIX acabaram por degradar a figura transformando-a em “hermafroditismo mórbido”. Para o antropólogo, portanto, entre os escritores decadentes,

o andrógino é compreendido unicamente como um hermafrodita no qual os dois sexos coexistem anatômica e fisiologicamente. Trata-se não de uma plenitude de vida à fusão dos sexos, mas de uma superabundância de possibilidades eróticas. Não se trata do aparecimento de um novo tipo de humanidade, na qual a fusão dos sexos produziria uma nova consciência, apolar, mas de uma suposta perfeição sensual resultante da presença ativa dos dois sexos¹⁴⁸.

Nota-se que Eliade (1991) também entende que há uma diferença fundamental entre o conceito de androginia e o hermafroditismo, que segundo o pensamento do antropólogo, nada mais seria que a presença físico-biológica de ambos os sexos em um só ser. A androginia está para além, para muito além, do hermafroditismo. Parece que ela compete a realidades mágico-religiosas e mitológicas. Por isso o tratamento artístico que comporta apenas a presença ativa de dois sexos incomoda-o. Por outro lado, há que se considerar o fato de que o andrógino é também a fusão sexual, mas, como se viu, não somente isso.

O conceito de androginia para o antropólogo alemão conduz-se no sentido daquilo que se unifica, se integra. Ao passo que considera muito importante as contribuições do pensamento mágico-religioso oriental. No início da seção *mitos e ritos de integração*, o antropólogo afirma que a integração, unificação e totalização se agrega à concepção bramânica do sacrifício, ou seja, naquela religião (ou filosofia) é pelo sacrifício que se pode reconstituir o ser divino e ao mesmo tempo, o oficiante se integra à unidade de seu Si-mesmo. Por esse motivo, para Eliade (1991), o simbolismo do sacrifício hindu é complexo e refere-se, ao mesmo tempo, aos símbolos cósmicos, sexuais e iniciáticos. A integração ou unificação seria, evidentemente, de termos contrários que, sê alcançada, acabariam por conciliar-se e, desta forma, o ser acabaria alcançando certo plano divino para além das polaridades encontradas na realidade empírica.

Dentre essas especulações e lendas narradas por Eliade (1991) há aquelas que partilham do princípio de que o mito possuía relação com a cosmogonia (o andrógino como o Homem Primordial) e com a escatologia (os estudiosos da obra de Jacob Bohme que afirmavam ser o andrógino tanto o começo quanto o fim dos tempos), ou mesmo com

¹⁴⁸ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 102

o alcance mágico-religioso semelhante ao relatado da tradição oriental. Em seguida o antropólogo alemão termina por esboçar a recorrência do mesmo mito na Renascença, na Idade Média e na Antiguidade. Aqui o mito aparece principalmente em interpretações bíblicas e da filosofia de Platão por parte de gnósticos que em suas exegeses apresentavam principalmente Adão como Espírito Primordial, Homem Primordial ou Homem Perfeito. Essas ideias, apesar de tratarem o mito como algo muito além da simples figura bissexuada, não deixavam em momento algum em segundo plano a união dos polos masculino e feminino, entretanto, o espírito que une estes polos contrários ganha muito mais destaque nessas teorias que a simples união física dos polos. A respeito da totalidade primordial há a seguinte consideração:

Se levarmos em conta que, para o homem das sociedades tradicionais, a cosmogonia representa o “começo” por excelência, compreenderemos a presença dos símbolos cosmogônicos nos rituais iniciáticos, agrícolas e orgiásticos. “Começar” uma coisa quer dizer, em suma, que se está em vias de criar essa coisa e portanto que se está manipulando uma enorme reserva de forças sagradas. Isto explica a semelhança estrutural entre o mito do Andrógino primordial, Ancestral da humanidade, e os mitos cosmogônicos.¹⁴⁹

Desta maneira, é possível dizer que o andrógino pode possuir certa significação com o “início dos tempos”, com um tempo onde não havia polaridades extremadas e tudo ainda era caos, entretanto, parece que os mitos apontam para um caos restaurador e é a este mesmo caos que se voltará no final dos tempos. Mas o que poderia significar isso no tempo humano? Quanto a esta questão Eliade (1991) considera:

“Antes de tudo, uma profunda insatisfação do homem com a sua situação atual, com aquilo que se chama de condição humana. O homem sente-se dilacerado e separado. Nem sempre lhe é fácil tomar consciência da natureza perfeita dessa operação, pois às vezes ele se sente separado de “alguma coisa” poderosa, outra coisa que não ele; outras vezes sente-se separado de um “estado” indefinível, atemporal, do qual não guarda lembrança precisa, mas do qual se lembra no mais profundo de seu ser: um estado primordial de que usufruíra antes do Tempo, antes da História.”¹⁵⁰

¹⁴⁹ ELIADE, 1991, p. 119

¹⁵⁰ ELIADE, 1991, p. 127 – 128

Essa relação do homem com o mito esboçada por Eliade(1991) também pode ser interpretada em suas aparições em obras de arte. Nos poemas de Roberto Piva em variadas obras há apenas a sugestão imagética do andrógino. Entretanto, *Coxas* é um caso especial, pois o andrógino, na leitura que se defende aqui, não figura apenas uma imagem isolada no corpo de um poema, mas antes ele é um personagem de uma narrativa livre e concisa. Essa narrativa termina no momento em que se dá a aparição do andrógino, por isso é que se optou por apresentar primeiramente as ideias acerca do mito antes desse discutir as teorias da forma e a análise formal. Contudo, não foi só essa a motivação.

Viu-se que o conceito de androginia possui relação com a união de pares contrários, bem e mal, masculino e feminino, Deus e Diabo etc. O andrógino simbolizaria, portanto, a conciliação entre esses pares. No caso da forma, se pode assinalar que *Coxas* não se trata somente de poesia ou prosa, nem mesmo se pode afirmar categoricamente que se trata somente de uma narrativa poética, apesar desta possuir muitas características em comum com a obra em questão. O termo narrativa livre do qual fala Pécora (2006) talvez seja o mais adequado, pois como postula o crítico, é uma espécie de texto no qual a poesia pontua a prosa e a prosa pontua a poesia. Isso quer dizer que não há um distanciamento claro entre o que é prosa e o que é poesia na obra, desta maneira, há uma progressão formal que se apresenta a partir da união dos polos.

A forma caótica necessita ainda de muitas exposições, já que como foi dito, não pode ser enquadrada facilmente em um gênero pré-determinado. A ideia da forma andrógina que se está defendendo aqui surgiu, por sua vez, da necessidade de uma leitura disciplinada preocupada muito mais com o desvendar das sutilezas da obra do que com a preocupação em enquadrá-la em uma terminologia. O andrógino do mito cosmogônico de Platão que figura a epígrafe do capítulo de *Coxas*, pareceu fazer muito mais sentido ao ser lida desta maneira. O andrógino, entendido como um símbolo mágico-religioso vai, desta maneira, além do personagem da obra. Ele, que foi procurado pelo personagem-poeta, como se viu, e também pelos personagens da obra em questão, permeia a própria composição formal da obra. É evidente que o caráter místico do mito perde um pouco a sua força quando tomado desta maneira, entretanto, a hipótese pareceu adequada à leitura que se pretende fazer da obra. Muito provavelmente seria mais adequado a um trabalho acadêmico utilizar uma terminologia pré-determinada mais usual como, por exemplo,

narrativa poética. Contudo, ao ler atentamente obras que tratavam deste gênero notou-se que há ainda algumas diferenças.

V. 2 – *Coxas*, a ficção sexual e a lírica do desejo

Se se observar a composição formal de *Coxas* com olhos desatentos a tendência é a de firmar-se na ideia de caos e de experimentação dos próprios limites entre a prosa e a poesia, como se observou na seção anterior. Entretanto, com uma análise mais pormenorizada se pode chegar a reconhecer alguns aspectos que se repetem durante a obra, mas, é claro, que não se pode negar a convivência de gêneros literários diferentes que compõem a obra. Nessa leitura, nota-se que as repetições estruturais apontam para uma progressão formal, ou seja, para a ampliação de um gênero que ainda não possui classificação crítica, porque utiliza-se de características tanto da prosa quanto da poesia sem uma divisão categórica entre aquilo que faz objetivamente parte da prosa narrativa e aquilo que faz parte da poesia lírica. O que chamou mais a atenção nestes aspectos é exatamente o fato destas formas literárias agirem em conjunto em momentos precisos de *Coxas*.

O primeiro capítulo, *Os escorpiões do sol*, apresenta os traços característicos mais marcantes e mais repetidos em *Coxas*. As estruturas recorrentes, a constar, as ações dos personagens misturadas com a descrição destes e do espaço tempo culmina em pontos nos quais a imagem poética se faz presente.

O adolescente abriu a braguilha da calça de
Pólen & começou a chupar.
Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no
topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen
& Luizinho foram fazer amor e tomar vinho.
O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no
Peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas
& calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha
putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser
chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah

acho que vou gozar todo o esperma do Universo!¹⁵¹

Essa estrutura mais próxima da prosa se repete em diversas partes do texto. A ação e a descrição possuem mais pontos finais, vírgulas e os períodos são de uma sintaxe mais organizada que o de trechos nos quais os delírios se fazem presentes, como no trecho a seguir:

Enquanto isso os cinemas sofriam ataques contínuos de *office boys* armados com estilingues & bolinhas de gude & partilhavam da turbulência do Grande Terror com máscaras feitas de bananeiras & bermudas justíssimas onde se podiam ver magníficas coxas & lindos pés descalços com tornozelos rodeados com florzinhas amarelas & muitos traziam palavra COMA-ME costurada na bermuda na altura do cu.¹⁵²

No trecho acima, há outra estrutura muito repetida no decorrer da obra. São espécies de delírios do próprio narrador que aponta para uma direção inesperada, já que se estava narrando a aventura de Pólen por uma São Paulo imaginada pelo poeta. Nestes momentos, a forma adquire um ritmo mais caótico, evidenciado formalmente pelo uso sucessivo do conectivo aditivo e também por aquilo que é expressado nas orações. É válido ressaltar que essa estrutura não é apresentada apenas quando o narrador faz uma digressão da história, mas também quando aquilo que é narrado aponta para um frenesi erótico de algum personagem ou da própria cena. Nestes pontos, há certa despreocupação com a quebra de linhas ou mesmo com algum ritmo mais marcante. Essa parece ser a forma mais trabalhada em *Coxas*, esses delírios são o que se poderia denominar de “algo mais” desta obra. Este tipo de composição poética aparece na seção *A agulha de tricô carismática*, que compõe o quarto capítulo de *Coxas*:

(...) Coxas Ardentes tomou um gole de *kirsch* & seus olhos arderam em lágrimas pensando no hambúrguer com bacon por comer & seus amores passados & a solidão presente em marcha agônica de Wagner urso do salão nietzschiano(...) tocando Zequinha de Abreu ao piano enquanto Cosima Wagner

¹⁵¹ PIVA, 2006, p. 51.

¹⁵² PIVA, 2006, p. 52.

fritava salsichões vienenses para o grupo de filólogos & Nietzsche sonhava com o corpo de salamandra eslava de Lou Andréas-Salomé onde acendeu seu fogo dionisíaco(...) ¹⁵³

Nota-se que tal estrutura composicional ocorre em vários momentos da obra. O poeta ao escrever sob o delírio acabou optando pela justaposição de imagens. Se falou sobre a cópula de termos que o filósofo Georges Bataille formula em sua suma ateológica, se se transpor a justaposição de imagens presente em *Coxas*, pode-se dizer que há ali uma cópula de imagens. Vale também ressaltar que esse tipo de criação comporta uma das características principais de sua obra, o intertexto.

Na introdução de *El arco y la lira*, Octávio Paz (1970) assinala as possíveis diferenças entre a poesia e o poema. Para ele, rimas e metros não são sinônimos de poesia, pois a forma literária, para ser poesia, primeiramente precisa ser “tocada” pelo poético. O poético, para o escritor mexicano, seria “*poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia erguida*” ¹⁵⁴. O poeta é, portanto, aquele que transforma o poético em poesia e o poema, a obra deste. Obra esta que o escritor denomina de “organismo verbal” na qual forma e substancia são o mesmo. Por isso algumas páginas após essas afirmações, Paz (1970) considera que cada poema é único e este é “*criado por uma “técnica” que morre no momento da criação*” ¹⁵⁵. A “técnica” fundada em *Coxas* parece ser a do delírio imagético pontuada por uma linguagem mais voltada à prosa que culmina em uma narrativa escrita sem algumas das mais importantes regras da narrativa.

Por outro lado, essa “técnica” da qual discorre o escritor acaba por levantar a questão do estilo que, para Paz (1970), é sim um procedimento histórico e coletivo. Entretanto, o poeta aspira transcender este estilo coletivo e histórico. Contudo, mesmo ao reconhecer o estilo de uma época, Paz (1970) considera que em uma obra poética há sempre algo a mais e por isso esta é única. Mesmo que se utilize determinado poeta como maior exemplo de um estilo, no cerne de sua obra há sempre esse algo a mais.

Uma abordagem interessante a respeito da forma literária é a de Paulo Leminski (1987) que em uma conferência sobre a paixão pela linguagem acaba por determinar que as formas são sociais e a liberdade poética, na verdade, seria certa “*ilusão de liberdade*,

¹⁵³ PIVA, 1970, p. 71

¹⁵⁴ PAZ, 1970, p. 14.

¹⁵⁵ PAZ, 1970, p. 17.

de expressão”, pois segundo o poeta curitibano, “*é preciso ver no interior de quanta escravidão se dá essa liberdade*”¹⁵⁶. A submissão para Leminski se dá em vários sentidos, tanto a partir da forma quanto da língua na qual o poeta escreve. Para ele existem regras de convenções que não podem ser ultrapassadas, mesmo que o anseio de todo poeta seja esse. Tais limitações histórico-sociais apresentam, segundo os argumentos do poeta curitibano, certa espécie de teia na qual o poeta está preso. Entretanto, no interior dessa teia ainda há convenções que podem ser gradativamente ultrapassadas. Sem a pretensão de fazer uma análise aprofundada da poética de Leminski, pode-se observar que em sua poesia a forma era determinante, não por acaso que boa parte de seus poemas foram escritos em formas pré-determinadas, como é o caso do haikai, ou com certa métrica na qual as rimas possuem um papel fundamental¹⁵⁷. Por outro lado, o próprio Leminski é o autor de uma das obras experimentais mais importantes de sua época, o *Catatau*.

Essa “escravidão” declarada ajuda a compreender certos limites da experimentação na poesia e também a entender o conceito de transcendência do procedimento coletivo assinalado por Paz (1970). De qualquer forma é necessário enfatizar aqui que, mesmo após a opção por formas literárias mais livres de convenções pré-determinadas, há ainda certo compartilhamento coletivo marcado pelos períodos históricos que se pode observar, por exemplo, nas poéticas do Brasil, pré e pós ditadura, a ainda do Brasil, no período da ditadura militar. Muito aconteceu durante esses períodos, inclusive após eles, já que a poesia brasileira em geral, sofreu mudanças significativas nas décadas de 1980 e 1990, bem como após a virada do século.

Se poderia defender que Roberto Piva não se filiou a alguma escola literária, não fez parte do Concretismo, Violão na rua ou mesmo da poesia dita “marginal”. Entretanto, como se pode notar na argumentação que se desenvolveu até aqui, há determinados compartilhamentos de temas e até mesmo de opções literárias, estas que os poetas de uma época celebram em sua escrita. Além de, é claro, o poeta escrever em determinada língua como salienta Leminski. A liberdade da linguagem termina na linha divisória entre o comunicar ou não. Roberto Piva comunica algo em sua poesia, através das formas e

¹⁵⁶ LEMINSKI, 1987, p. 287.

¹⁵⁷ É importante lembrar que a produção poética de Leminski se dá por volta dos anos 70 ou 60, ou seja, após o modernismo que escancarou de vez o verso livre na poesia brasileira.

também dos temas que trabalha, a questão não passa pelo ineditismo, mas sim pelo desvelamento do modo como o poeta trabalhou sua matéria.

As considerações sobre a forma são de extrema importância para os estudos literários, principalmente para o estudo da poesia, pois se entende que a linguagem poética é aquela que chama a atenção sobre si mesma, ou como postula Jakobson (1969), a função poética da linguagem é aquela na qual há “o enfoque da mensagem por ela própria”¹⁵⁸. A lírica, gênero mais popular de poesia contemporaneamente, acaba por não contar necessariamente uma história, ou ainda, quando narra uma história, acaba por não oferecer em sua narrativa o elemento mais importante.

Paulo Franchetti (2012) assinala seu desconforto em relação aos especialistas que se declaram incapazes de analisar a poesia e levanta a hipótese de que a suposta facilidade analítica dos textos em prosa talvez se deva ao fato da prosa comumente narrar uma história e a poesia lírica não. O gênero híbrido que permanece entre estes dois, ou seja, a narrativa poética, acaba por provocar maiores dificuldades, pois se encontra no limiar entre os gêneros, ou seja, se utiliza da linguagem poética ao mesmo tempo que conta uma história. É importante retomar que a hipótese principal da leitura de *Coxas* que se pretende empreender aqui é: *Coxas* é, até certo ponto, uma narrativa livre, pois possui relação de causa e efeito, enredo, personagens e espaço determinados ao mesmo tempo em que se utiliza da função poética da linguagem. Entretanto, há certa experimentação formal que indica uma progressão do gênero, por esse motivo é que se optou por analisar formalmente a obra. Essa progressão do gênero se dá na medida em que aquilo que é narrado acaba por romper com o estatuto da própria narrativa, pois parece que há elementos que não fazem parte desta propriamente e outros que, por exemplo, apontam para uma linguagem mais elevada, mais ligada ao sublime, que no entanto fazem parte da própria narrativa, como no trecho a seguir:

agora
um anjo pousou
em seu ombro
& Pólen adormeceu¹⁵⁹.

¹⁵⁸ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix/Edusp, 1969. p. 127 – 128.

¹⁵⁹ PIVA, 2006, p. 53.

Os quatro “versos” acima compõem a própria narrativa, entretanto, essa mudança formal parece fazer jus à bela imagem representada ali. A obra a todo momento parece chamar junto a si as capacidades interpretativas do leitor que terminam por compreender que em *Coxas* a poesia e a prosa convivem juntas, mas isso não se dá sem uma luta na qual nenhuma das duas é vencedora.

O que se vê no exemplo utilizado é um trabalho poético que serve à própria narrativa, diferentemente do exemplo que se deu dos delírios do narrador, pois ali há certa digressão da matéria narrada. Ocorre, portanto, três movimentos fundamentais nos exemplos citados até aqui. O primeiro diz respeito à uma narração de ações que por vezes é descritiva, marcada formalmente por uma sintaxe de mais fácil leitura pelo uso dos pontos finais, vírgulas e conectivos. O segundo diz respeito a momentos do texto nos quais o narrador ou algum personagem acaba por corroborar com certo delírio lascivo que culmina na ausência de pontuação e pela exacerbação do uso do conectivo aditivo. Já no terceiro ocorre uma forte mudança formal que chama a atenção à própria linguagem e se utilizando assim de procedimentos mais comuns à arte poética como a quebra de linhas, entretanto, esse procedimento serve à própria narração. Nota-se que a todo momento há na obra em questão a luta e a conciliação entre a prosa e a poesia.

O aspecto mais lírico de *Coxas* também aparece em determinados momentos isolados da própria narrativa. O poema *Antínoo e Adriano* celebra o par homossexual do império romano:

Esta é a zona batida pelos afogados
Esta é a velocidade máxima de quem submerge
Aqui as romãs romanas não crecerão mais
& duas águias de névoa orvalhando sandálias
Adolescentes na grama de primavera escrevem
A palavra *remember*
O doce Antínoo com seu arco carregando
Corações maduros na aljava na fenda-essência
Da história
Os semáforos do tempo acendem seu sinal
Verde por cima de sua cabeleira
Este doce garoto
Partiu o coração do imperador
O Império adorando um deus adolescente afogado no Nilo

Nota-se que o tema ao mesmo tempo que provoca certa elevação das imagens, ou seja, há menos do grotesco quando se celebra o amor e não a prática sexual, acaba por também influenciar na composição formal. Como se o delírio amoroso depreendesse de uma forma mais reconhecível na própria tradição poética. Isso também ocorre no poema *A vida me carrega no ar como um gigantesco abutre*, no qual o eu canta o “*desejo trovejante do coração partido pelo amor*”. Ocorre a sublimação das imagens nestes dois poemas que têm por tema o erotismo do coração e não mais a prática erótica de adolescentes idealizados pelo poeta. Não escrever sobre seus desejos carnis é o que provoca essa “elevação poética”. Esses poemas têm por tema a crueldade da perda, ou melhor, a crueldade da realidade do amor. O poeta parece, ao lidar com este tema, adquirir certas características bem reconhecíveis. A quebra de linhas, as imagens mais sublimes que parecem deixar de jogar com a fantasia sexual (já que esta é muitas vezes grotesca) e passar a jogar com o par homossexual como algo a ser celebrado. Por este motivo é que em diversos momentos na obra de Piva, em poemas semelhantes ao do recorte, aparecem Ganimedes e o próprio Antínoo.

A questão da oposição e conciliação de linguagens distintas também merece algumas explicações. Para esta questão optou-se aqui por uma leitura atenta de *Verso y Prosa* da obra já citada de Octávio Paz. No capítulo, referido o escritor mexicano assinala que o ritmo é a principal fronteira entre a prosa e o verso. Segundo o pensador, o ritmo da poesia e da prosa são reconhecíveis a partir de marcas determinadas¹⁶¹. Não é, evidentemente, o metro que define o ritmo, pois isso seria dizer que obras como *Os cantos de Maldoror* e *Uma temporada no inferno* não são poéticas. A obra que se presida pelas leis da imagem e do “ritmo poético” que diz respeito à certa sonoridade e imagética trabalhada detalhadamente pelo poeta e ainda possua por si só significação dentro do conjunto, metrificado ou não, é poesia. Há ainda, segundo Paz, obras nas quais a prosa se nega a si mesma. Estas são obras que apesar de narrativas “*as frases não se sucedem obedecendo a ordem conceitual ou a do relato, mas presididas pelas leis da imagem e do*

¹⁶⁰ PIVA, 2006, p. 84.

¹⁶¹ PAZ, 1970, p. 69

ritmo”¹⁶². A respeito do ritmo poético, o pensador mexicano se utiliza do conceito de frase poética (para a prosa poética) ou verso (para a poesia de ritmo mais convencional metrificada ou não). Não há, desta forma, definição distinta entre frase poética e verso, ou seja, ambos são poesia, já que no caso da primeira a prosa se nega a si mesma. Isso quer dizer que para o pensador mexicano há um limite tênue entre a poesia e a prosa e esse limite se dá na medida em que a imagem poética, ou seja, o tipo de escrita que se distancia muito daquela conceitual e descritiva do romance tradicional, se mostra em maior intensidade. Mas qual é o conceito de imagem poética trabalhado por Octávio Paz (1970) ?

Na seção que trata da imagem o escritor mexicano inicia suas considerações assinalando que a imagem se ocupa, sobretudo, de realidades opostas e distintas, “*portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não disse o que é, mas o que poderia ser*”.¹⁶³ No entanto, o autor considera que há poetas que recobram de seus poemas aquilo que é, ou seja, a imagem poética é unicamente aquilo que ela diz e nada mais. Isso levando em conta a contradição que as imagens carregam em si mesmas. Segundo Paz (1970) há alguns autores que buscaram desfazer as contradições buscando amparo na lógica filosófica, contudo, para o autor de *El arco y la lira*, este tipo de empreitada mostrou que não é capaz de abarcar a contradição da imagética. Por esse motivo é que, para Paz (1970) as ideias de S. Lupasco despertaram interesse em muitos estudiosos e poetas. Ao citar a teoria de Lupasco dizendo que este acaba por deixar intacto o termos contrários da imagem em sua teoria, Paz (1970) assinala que “*negação e afirmação, isto e aquilo, pedras e plumas, se dão simultaneamente e em função complementar de seu oposto*”.¹⁶⁴ Entretanto, logo em seguida, Paz afirma que esse princípio de contradição complementar absorve somente algumas imagens, mas não todas.

Coxas leva mais longe ainda a questão da negação e afirmação que Lupasco vê na imagem. Isso porque não é somente na imagem que a contraditoriedade ganha força, mas também no que diz respeito à própria linguagem (ou linguagens), pois na obra, como se viu, a linguagem da prosa, opositora da poesia, se faz também a partir daquela que é o

¹⁶² PAZ, 1970, p. 72.

¹⁶³ Paz, 1970, p. 99

¹⁶⁴ Paz, 1970, p. 101

seu contrário. Não é somente em imagens poéticas compostas a partir de contrários que se dá a obra, mas também a partir da oposição formal, talvez seja este o grande feito estilístico desta obra.

Para discutir de maneira convincente a questão da oposição. Paz (1970) opta por expor as doutrinas orientais que, para ele, conseguem oferecer mais ganhos ao conceito de imagem que o pensamento ocidental. Opondo, portanto, algumas doutrinas orientais às ocidentais (como um bom ocidental), o autor ressalta que as doutrinas orientais afirmam que a oposição é relativa e necessária e ainda há um momento em que *“acaba a inimizade entre os termos que nos pareciam excludentes”*. No pensamento oriental, portanto, não há *“horror ao “outro”, ao que é a não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do “isto ou aquilo”; o oriental, o do “isto e aquilo” e ainda o do “isto é aquilo”*.¹⁶⁵

Se se voltar à questão da oposição nas imagens poéticas levantadas por Paz (1970) a seguinte passagem é importantíssima: *“Nossa experiência da pluralidade e ambiguidade do real parece que se redime no sentido. A semelhança da percepção ordinária, a imagem poética produz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, a outorga unidade”*.¹⁶⁶ Há, portanto, para o escritor um sentido último da imagem opositora, já que a pluralidade produzida por esta, que nada mais é que a pluralidade da realidade, se finda em certo caráter unitário, talvez, de conciliação dos termos outrora contrários.

Para encerrar a exposição das ideias de Paz (1970) se pode salientar que em sua concepção, a imagem poética se distancia da escrita conceitual e descritiva na medida em que contém nela mesma tudo aquilo que é e que pode ser, ou seja, não pode ser explicada de outra forma, ou por outras palavras. Na poesia há apenas uma possibilidade de se dizer uma coisa, já na prosa há muitas. A imagem poética se explica porque *“sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que suas imagens”*.¹⁶⁷ Por esses motivos é que *“a imagem não explica: convida a recriá-la e, literalmente, revivê-la. O dizer do poeta encarna na comunhão poética. A imagem*

¹⁶⁵ PAZ, 1970, p. 102.

¹⁶⁶ PAZ, 1970, p. 108.

¹⁶⁷ PAZ, 1970, p. 110.

transmuta o homem mesmo e o converte, por sua vez, em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem.”¹⁶⁸

A questão dos opostos vem sendo trabalhada na argumentação de ponta à ponta deste texto. É válido, portanto, se salientar essa consideração acerca da fusão, já que se está defendendo também que há como força propiciadora do fazer poético a restituição dionisíaca que foi trabalhada no capítulo II. O que se está dizendo é que o elemento dionisíaco perpassa toda a leitura que se está empreendendo, por isso se defendeu o conceito de androginia. O diálogo entre a prosa e a poesia, que se dá a partir de uma luta evidente, aponta para a conciliação, o mesmo que ocorre no conceito de imagem poética trabalhado por Octávio Paz.

Pode-se também fazer apontamentos que dizem mais respeito ao gênero literário, já que em *Coxas*, não se pode ser defendida apenas uma comunhão entre a prosa e a poesia. Porque esta comunhão se dá a partir da apresentação de diversos gêneros que, evidentemente, podem facilmente ser qualificados como ora imagéticos, ora descritivos, ou seja, em alguns trechos é a função poética da linguagem que predomina em outros é a função narrativa.

É possível estabelecer um desdobramento da própria narrativa que ocorre a partir de uma citação pontual de *As Américas e a civilização* de Darcy Ribeiro. O trecho da obra de Darcy é citada para que se desdobre em apavoramentos e histerias, partes do primeiro capítulo que são ainda digressões à própria narrativa, mas que aparecem de uma maneira diferente, mais próxima à linguagem do jornalismo, como no segundo apavoramento:

Apavoramento n° 2

quinze adolescentes de ambos os sexos foram chicoteados na bunda por batalhões da TFP que os insultavam enquanto trezentos rapazes & moças de seita imperialista Igreja Católica cortavam rodela de cebola & colavam em seus olhos.¹⁶⁹

¹⁶⁸ PAZ, 1970, p. 113.

¹⁶⁹ PIVA, 2006, p. 55

Nos apavoramentos e histerias ocorre, uma apropriação da linguagem jornalística, mais precisamente da chamada, para a construção de imagens de lascívia e tortura. Por um lado este procedimento provoca certo distanciamento dos personagens e também do próprio narrador com tais imagens, por outro tal construção parece funcionar como uma esculhambação com a própria imprensa, com os veículos de comunicação. A imprensa, vale lembrar, nos anos de chumbo, sofreu forte censura ou apoiou o regime de extrema direita que imperava no país, ou seja, deixou de cumprir sua “nobre função de informar” e passou a servir de veículo de uma única ideologia pela força ou não. Essa crítica sutil do poeta tanto aos meios de comunicação quanto às práticas que adotavam o regime não pode deixar de ser salientada.

Para além destas estruturas apresentadas, há ainda dois manifestos que se apresentam na obra a partir de dois personagens, Lindo Olhar e Entrega em Profundidade. Os dois manifestos não marcam de maneira evidente o que faz parte deles e o que faz parte da própria narrativa. Sendo que *O manifesto de Lindo Olhar* não parece estabelecer-se dentro dos parâmetros do gênero, o que não acontece no segundo, no qual se tem uma série de reivindicações. Segue *O Manifesto de Lindo Olhar*:

Múmia vadia
Deixa a pirâmide pegar fogo & ouve o vento da noite onde
Anúbis domina
o Faraó morreu na orgia ao pôr do sol roxo de vinho
Múmia vadia
o amor atravessou seu caminho de ataduras enlouquecidas
colhe o frenesi na língua caótica dos deuses & pede
o abraço de Osíris deus da agricultura subdesenvolvida
molha a alma no sangue da rebelião
volta a adorar os deuses semeadores de discórdias
Pólen carregou Lindo Olhar até o andar de cima colocou-o
sobre as almofadas de veludo negro & se beijaram até
amanhecer quando o grande rio dilatou suas águas até o
fim do mundo & Lindo Olhar percebeu que o amor fazia
uma nova ronda em sua carne multiplicada onde as
guitarras da paixão deixaram marcas de dente & pequenas
gotas de suor.¹⁷⁰

¹⁷⁰ PIVA, 2006, p. 67.

A presença do verbo imperativo em muitos versos do manifesto é uma das únicas marcas fundamentais do gênero. O personagem Múmia vadia, a quem se interpela, não provoca uma comunicação direta com o leitor. Por outro lado, não se pode deixar de salientar a presença da afirmação do delírio mágico-religioso que o poeta desenvolve em grande parte de seus escritos. O manifesto de Lindo Olhar parece um convite ao delírio orgíaco de Dionísio (que aparece no manifesto sob sua denominação egípcia), um convite às possibilidades cruéis, ambientais e eróticas. Ou seja, ali Roberto Piva faz um convite à sua própria Obra. Os manifestos artísticos, não se pode esquecer, além de, por vezes, pretender formar um grupo ou uma escola literária, também funciona como legitimação da Obra de quem comunica. Um fator de formal de grande importância nos dois manifestos de *Coxas* é a ruptura do próprio gênero em determinado momento que termina por voltar à própria narrativa. Não há uma demarcação explícita do que é o manifesto e do que é a narrativa, assim como não há demarcação dos manifestos serem lidos ou representados pelos personagens da narrativa. É válido ressaltar que no capítulo seguinte, *Festival do rock da necessidade*, no qual ocorre um procedimento semelhante ao do manifesto citado (a alternância entre a narrativa propriamente dita e imagens nas quais o personagens não aparecem), há a explicitação dos prováveis interlocutores deste manifesto:

Os manifestos de Lindo Olhar se dirigiam aos cozinheiros
aos funileiros às manicures distraídas aos fabricantes de
formicida aos garotos no dia posterior ao descabamento
às rãs & às manifestações do poleiro.¹⁷¹

O delírio humorístico é também dado aos próprios interlocutores. O curioso neste manifesto é o fato de idealisticamente o personagem, Lindo Olhar, sair em favor do delírio lascivo, mas, como se pode notar nas aparições deste na obra, sofre pela perda do amor e encontra outro amor, Pólen.

O manifesto faz uma certa afirmação da rebeldia juvenil em suas potencialidades eróticas, por este motivo é que termina com a cena do amor homossexual. Pode-se compará-lo com o outro manifesto que aparece em *Coxas*, esta já não aparece

¹⁷¹ PIVA, 2006, 68.

mais sob a denominação de “manifesto” em seu título, mas parece muito mais próximo do próprio gênero:

- 1 Transformar a praça da Sé em horta coletiva e pública
 - 2 Acelerar o processo de desinibição
 - 3 Provocar focos revolucionários na confraria reacionária
- Unidos em Série
- 4 Ouvir música tentando conceber o Universo Paralelo
 - 5 Pintar desenhos obscenos nas ruas
 - 6 Desmascarar os limites do mistério
- Pólen amou Lindo Olhar debaixo de um ipê roxo junto
à fogueira
O Agente Cartesiano tentou ganhar Coxas Ardentes no papo.
O Agente Cartesiano queria um festival de paixões & sonhava com
manufaturas.
O Agente Cartesiano tremia ao ouvir palavras como: carga de
espinafre, gavião berolina, fundo da flor, polvo nômade, saci
prancheta, colarinho de gorila, nascido no mato, ovo de turco.
O Agente Cartesiano foi morto por Coxas Ardentes no
Melhor estilo renascentista com anel de veneno & tudo.¹⁷²

As reivindicações de *Antropolítica de Entrega em Profundidade* são pontuais e numeradas, no entanto, não abdicam do *non sense*. Elas apontam para o delírio erótico (reivindicações 2 e 5) e também para o delírio poético (reivindicações 4 e 6). Há uma relação de proximidade deste manifesto com o já citado *Manifesto utópico ecológico*, já que a primeira reivindicação de ambos é a mesma.

O Agente Cartesiano é um personagem que merece a devida atenção, porque ele possui uma função simbólica de extrema importância. Isso porque desde o início deste trabalho se veio assinalando características não só de *Coxas*, mas de toda a obra poética de Piva, em que se nota a forte presença de elementos do delírio. Tais elementos se afirmam a partir da negação da lógica, do pensamento conceitual e se baseia na imagem como única possibilidade de liberdade, já que esta última não procura fechar-se em uma única significação. O Agente Cartesiano, portanto, reporta-se diretamente à lógica funcional, por isso o poeta em seu deboche o faz tremer diante das “palavras *non sense*”. O ato de Coxas Ardentes pode significar a vitória do desejo delirante contra a lógica. Pode-se também associar esta imagem à própria função narrativa. Se se considerar que há

¹⁷² PIVA, 2006, p. 70

no ritmo semântico da narrativa uma relação de causa e efeito que se pauta sobre a lógica. A obra em questão opera justamente no limite do ritmo semântico da narrativa, a morte do personagem pode também ganhar ainda uma amplitude maior.

Por outro lado, a preocupação inicial que se desenha neste momento do texto é propriamente a de compreender como esses manifestos, não do poeta, mas dos personagens de *Coxas*, configuram dentro da obra. Em outras palavras, de que maneira estes manifestos atuam na própria narrativa de *Coxas*? Essa é uma questão que será trabalhada mais à frente quando se tratar dos pormenores formais da obra em questão.

No capítulo cinco de *Coxas*, que na leitura que se está desenvolvendo é o último capítulo no qual há ainda a narrativa livre, ocorre uma significativa mudança formal, já que a quebra de linhas passa a ser um elemento importantíssimo. Entretanto, nos poemas que seguem essa marca formal não aparece em todos os momentos e, quando não, há certa recorrência da segunda característica formal apresentada, ou seja, os delírios imagéticos nos quais a quebra de linha não é utilizada como ferramenta poética. Ali, por vezes, o poeta faz o uso abusivo de conectivos aditivos ou alternativos e também acaba por utilizar-se de pontos finais e vírgulas precisas. Esses recursos são insistentemente utilizados nesta “segunda parte” da obra. É interessante ressaltar que os esforços interpretativos serão centrados na primeira parte da obra, já que é ela que se analisa com mais cuidado no capítulo dedicado ao erotismo e a crueldade, entretanto não se deixará de considerar os importantes aspectos desta “segunda parte” de *Coxas*.

Será discutida a seguir a maneira como pensadores compreendem a constituição da narrativa em seus pontos primordiais, ao passo que estes mesmos pontos serão confrontados com a narrativa que impulsionou essa discussão acerca do problema formal.

Benedito Nunes em seu ensaio intitulado *Conceito de forma e estrutura literária* assinala a questão da mimese como fundamental para o conhecimento da forma. No referido ensaio, Nunes (2009) historiciza a forma iniciando suas considerações a partir da *Poética* de Aristóteles e traça o percurso do histórico até as últimas grandes correntes da filosofia e da crítica que se debruçaram sobre a questão. Ao discutir as contribuições de Frye para o conceito de forma, Nunes (2009) assinala que:

...a mimese, concebida por Aristóteles como mimeses praxeos – reprodução de uma ação -, é ao mesmo tempo mimese logou: ação verbal (dianoia) que varia de gênero para gênero, de acordo com a maior ou menor relevância dos elementos na arte literária. Para nos referirmos a um deles, o elemento musical (melos), da elocução ou léxis, fraco na sequência narrativa, é impositivo na lírica, dentro do relacionamento intersubjetivo que condiciona esse gênero.¹⁷³

A relevância dos elementos da prosa, portanto, seria para Nunes (2009) o “ritmo semântico do sentido”, neste, que contempla tanto o romance, o poema épico e outros gêneros concebidos, ocorrem “referências de tempo, espaço e sucessão causal”.¹⁷⁴ Tomadas essas três referências principais acerca da narrativa se reconhece, portanto, que o ritmo semântico da narrativa poética, se é que se pode denominar assim a narrativa de *Coxas*, funda-se na hibridez, ou seja, ora se produz sentido narrativo, ora se produz sentido poético, fugindo desta maneira dos traços facilmente reconhecíveis tanto na poesia quanto na narrativa. A narrativa que se poderia denominar de poética se inscreve no limite entre uma forma e outra porque adota estruturas de ambas as formas. Talvez seja de extrema importância trazer as ideias de Aristóteles para as considerações teóricas que se delineiam aqui, já que, como se viu, este pensador, apesar de distante temporalmente, é de extrema importância para a história dos estudos da literatura.

É evidente que Aristóteles trata dos gêneros mais comuns em sua época, a epopeia, o poema de cunho trágico e o ditirambo. Segundo o pensador grego, estas três artes diferem umas das outras por se utilizarem da imitação por modos, objetos e meios diferentes. A arte poética é, portanto, para Aristóteles a arte da imitação pela palavra. A causa para esta imitação é, segundo Aristóteles, a predisposição humana a imitar, sendo isto algo que provoca prazer. Este prazer, contudo, somente pode ser despertado “*pela execução, ou pelo colorido ou por alguma causa da mesma natureza*”¹⁷⁵. Quer dizer que o que desperta prazer na concepção aristotélica é, portanto, a forma. Neste ponto crucial da argumentação Aristóteles parece concentrar-se naquilo que se denomina literatura, já que é a forma o único princípio diferenciador da literatura como uma arte. Diferenciador porque é ela que implica na função literária e não o ineditismo narrativo, mesmo porque pode-se afirmar, em conjunto com um pensador do peso de Octavio Paz (1995), que a

¹⁷³ NUNES, 2009, p. 103

¹⁷⁴ NUNES, 2009, p. 103

¹⁷⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999, p. 40

literatura está repleta de temas repetidos, o que difere é a maneira como estes temas são trabalhados. Se se utilizar como exemplo o tema de *Coxas*, pode-se salientar que há inúmeros exemplos de narrativas homoeróticas na literatura mundial e também na literatura brasileira. Em *Uma história brasileira*, Denilson Lopes (2002) trabalha a questão da temática homoerótica na literatura brasileira e se pode constatar que em *Coxas* há certa recorrência de alguns clichês desse tipo de literatura.

Na concepção aristotélica, os modos como cada autor trabalha sua “imitação de ações” são dados a partir de uma linguagem “adornada” que possui ritmo, harmonia e canto. A imitação do poeta, portanto, deve ser feita, segundo Aristóteles, a partir de três modos fundamentais: “*as coisas, tal como eram ou são; tal como os outros dizem que são, ou que parecem; tal como deveriam ser*”.¹⁷⁶ A base da *mímeses* aristotélica considera, portanto, que tudo deva ser fundado naquilo que comumente chamamos de real, já que a poesia, para este deve ser fundada na imitação de uma ação. Daí a relação difícil de tal tradição com a poesia lírica, já que esta não se concebe necessariamente a partir de uma ação e, por sua vez, quebra tal estatuto mimético.

O filósofo francês Paul Ricoeur funda seus estudos sobre a narrativa na *mímeses* aristotélica e neste estudo há reflexões importantes para o estudo da obra em questão. Ricoeur (1995) inicia suas considerações no segundo volume de *Tempo e Narrativa* dizendo que tratará daquilo que se denomina comumente de narrativa de ficção. O termo, segundo o filósofo, contempla gêneros literários como conto popular, epopeia, tragédia, comédia e o romance. As narrativas de ficção são aquelas que, segundo o filósofo, não possuem a ambição de adquirir um estatuto de verdade, ou seja, aquelas que não pretendem se inscrever como verdade histórica.

Os principais argumentos de Ricoeur (1995) giram em torno de uma abertura da noção aristotélica do “tecer da intriga”, é a partir desse conceito que o filósofo vai operar. O tecer da intriga, portanto, “*tira uma história una e completa de um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso em uma história una e completa*”¹⁷⁷. Esse diverso de incidentes são as variadas ações feitas pelos personagens na narrativa de ficção. A abertura do conceito do tecer da intriga cumula, para Ricoeur (1995), na

¹⁷⁶ ARISTÓTELES, 1999, p. 70

¹⁷⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Marina Aspözeller. Campinas: Papirus, 1995. p. 16

abertura do conceito de ação na narrativa que para o filósofo se define da seguinte maneira:

“Por ação, deve-se entender mais do que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis na situação, reviravoltas de sorte, o que se poderia chamar de destino externo das pessoas. É ainda uma ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade de vida moral e afetiva. Pertence finalmente à ação, num sentido ainda mais sutil, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no nível menos concentrado, menos consciente, que a introspecção possa atingir”.¹⁷⁸

O que Ricoeur denomina de destino externo revela, portanto, um plano de ações mais complexos que delineiam de maneira mais abrangente alguns pormenores narrativos.

A contemporaneidade também é relacionada ao problema da *mimeses* por Ricoeur (1995). Os romances escritos desde o nascimento do gênero até século XIX operaram no sentido de estabelecer esse vínculo com o real, em um tempo no qual o real era sinônimo de complexidade social, entretanto, com a chegada do século XX houve um deslocamento de entendimento do real. Ricoeur (1995) considera, portanto, que:

“Hoje, ouve-se dizer que apenas um romance sem intriga, personagem ou organização temporal discernível é mais autenticamente fiel a uma experiência, ela própria fragmentada e inconsistente, do que o romance tradicional do século XIX. Mas, nesse caso a defesa de uma ficção fragmentada e inconsistente não se justifica de forma diferente do que, anteriormente, a defesa da literatura naturalista. O argumento da verossimilhança foi simplesmente deslocado: outrora, era a complexidade social que exigia o abandono do paradigma clássico; hoje, é a incoerência presumida da realidade que requer o abandono de qualquer paradigma. A partir de então, repetindo o caos da realidade pelo da ficção, a literatura reconduz a mimese à sua função mais frágil, a de replicar ao real copiando-o”.¹⁷⁹

¹⁷⁸ RICOEUR, 1995, p. 19 - 20

¹⁷⁹ RICOEUR, 1995, p. 25

Como se vê a representação do real ainda opera os planos narrativos contemporâneos, o argumento foi apenas deslocado. Imitar o real ainda é uma categoria central da narrativa.

O ritmo semântico da narrativa fundado no estatuto mimético pode ser aplicado na narrativa de *Coxas*. A questão fundamental que deve ser tratada sobre tal narrativa é justamente no que toca à questão da verossimilhança da experiência “real” pela narrativa. O deslocamento do paradigma clássico que assinala Ricoeur (1995) parece fazer jus à narrativa livre que se desenvolve na obra analisada. A organização de espaço e tempo em *Coxas* parece adquirir certa tendência a um onirismo marcado pelo erotismo. A vertigem sexual atinge os limites do sonho, por isso, mesmo as marcas explícitas do real (que se deve principalmente as referências espaciais à cidade de São Paulo) parecem corroborar com certa tendência ao canto, na maioria das vezes, um tanto grotesco do desejo homossexual.

Se a ficção de *Coxas* funda-se no próprio ato sexual, como sugere o subtítulo da obra, e a narrativa moderna procura, a partir dos termos dados por Ricoeur (1995), ser fiel à experiência, pode-se afirmar que o poeta buscou as ferramentas certas para criar sua obra, já que elaborou a fragmentação de sua narrativa pontuando-a por delírios imagéticos que aproximam o leitor do êxtase sexual e dionisíaco do tempo, espaço e personagens privilegiando certa comicidade dada a partir do exagero da condição (ou opção) sexual narrada. Tudo isso feito ainda em uma mescla de gêneros literários reconhecíveis na época em que escreve.

Há ainda algumas considerações importantes sobre as ideias de Ricoeur (1995). Na seção *Declínio: fim da arte de contar* o filósofo considera a possibilidade da morte do ato de narrar. Entretanto, ele considera que deve haver, na contemporaneidade, uma espécie de contrato entre o autor e o leitor. Isso porque existem supostas negligências do autor para com as expectativas daquele que o lê. Segundo o filósofo a questão pode se resolver da seguinte maneira:

“Para que a obra ainda apta o interesse do leitor, a dissolução da intriga deve ser compreendida como um sinal dirigido ao leitor para cooperar com a obra, para ele próprio fazer a intriga. É preciso que se espere alguma ordem para ficar decepcionado por não encontrá-la; e essa decepção só gera satisfação se

o leitor, substituindo o autor, faz a obra que o autor se empenhou em desfazer (...) Mas, para que o próprio contrato não seja um engodo, o autor, ao invés de abolir qualquer convenção de suposição, deve introduzir novas convenções, mais complexas, mais sutis, mais dissimuladas, mais ardilosas que as do romance tradicional, em suma, convenções que ainda derivam destas por meio da ironia, da paródia, da irrisão”¹⁸⁰.

A dissolução da intriga, portanto, não é para Ricoeur (1995) sinônimo da falência do ato de narrar. O que configura a narrativa no contemporâneo é esta espécie de contrato no qual se estabelece uma espécie de troca de posições entre aquele que comunica e aquele que recebe a mensagem. Cabe ao autor, portanto, introduzir algumas novas convenções que, mesmo sendo sutis e (ou) dissimuladas acabariam firmando tal contrato.

No capítulo anterior se falou insistentemente na ironia, no tom paródico que Roberto Piva assumiu desde seus primeiros escritos. A questão formal também se apresenta a partir desta perspectiva. O contrato entre autor e leitor, na obra em questão, se dá a partir do momento em que o último compreende o halo irônico e satírico no qual a obra se desenvolve em todos os seus aspectos. Na leitura de *Coxas*, há certa tendência a geração e quebra de expectativa dividida apenas por algumas linhas. Isso porque ao mesclar as formas e, ainda, fazer com que uma pontue a outra, como se viu anteriormente, o leitor acaba por entrar em um terreno no qual nunca sabe o que esperar. Ele pode encontrar a narrativa de Pólen e seus companheiros, os delírios do próprio narrador ou dos personagens, os manifestos dos personagens, uma citação qualquer, imagens que apelam aos sentidos eróticos e ainda poemas líricos. Tudo isso compõe esse universo que é a obra em questão. Há nela o que se poderia chamar de falsa crueza, porque por trás das orações secas e diretas há uma sutil aproximação de quase tudo aquilo que parecia chamar a atenção do poeta.

Pode-se ilustrar o que se disse até aqui com o capítulo cinco da obra:

escreverei um tratado sobre o amor e o ódio
escreverei um pornô-samba na montanha mágica
escreverei minha gula em *Coxas Ardentes*
esta geleia de garças esta luva de pele de lontra esta curva
de tuas ancas

¹⁸⁰ RICOEUR, 1995, p. 41

olhas em minha direção & o cachalote do desespero morde
tua alma.
Agarrado nas palhoças o inverno bate os dentes das favelas
Onde o garoto vomitando fezes cai com olhos revirados perto
dos ninhos fedorentos da Usura & pare um ser mortal de
Olhos lilases como as figuras de Modigliani enquanto a
Chuva se dirige para os limites da Cidade.
O Andrógino Antropocósmico era como um menino na
Beira de um lago. Atira pedra faz xixi & pede peixinho.
Ele atravessa as florestas durante a noite & ronda as cidades
Brasileiras fazendo os adolescentes se contorcer em seus
Morenos travesseiros.
Eu gostaria de fazer a História disse Coxas Ardentes a Pólen
Que mascava uma perna de centopeia.
Você ama o êxtase que conduz a luz transparente submarina
Como a alma de um condor na floresta sacrílega aqui &
Agora perderemos a cabeça eu gostaria de assassinar o
Andrógino Antropocósmico sem pestanejar & você casaria
Comigo então, Pólen?
Coxas Ardentes era implacável.
Coxas Ardentes era uma rajada de metranca erótica.
Coxas Ardentes sabia onde se deve acariciar & como
Dormir juntos.
Momento algum você terá
o momento
eu alimento os deuses
com pedras & queijadinhas
antes de mim o dilúvio
depois de mim a vidraça & a pedra-pomes
você mordisca meu
pescoço exposto
no mato espesso
você me ama neste
chão agreste
antes e depois dos clubes
fechados onde Hegel entrou
farejou plantou & saiu
com novos cometas
dementes & fluídicos
o leitor é um
puto
o leitor quer dar
& tem medo
O leitor é um hipócrita¹⁸¹
Irmão de Baudelaire¹⁸¹

¹⁸¹ PIVA, 2006, p. 73, 74 e 75.

O capítulo ou poema acima é um dos mais importantes da leitura que se está fazendo de *Coxas*, porque nele ocorre justamente a passagem entre a narrativa e a lírica. Por ser o momento entre a passagem ele acaba por sintetizar essa forma que se situa entre a fronteira da prosa narrativa e da poesia lírica. Nota-se que não há uma marcação clara entre o que é próprio aos personagens e o que é próprio ao narrador. O narrador, por sua vez, também se torna o próprio eu do poema que interpela ao leitor nos versos de fechamento.

Inicialmente é possível fazer algumas considerações acerca do título do capítulo-poema referido. Há, evidentemente, no título *O Andrógino Antropocósmico* também um apelo ao mágico-religioso, como se viu na discussão acerca da figura do andrógino, que remete à primordialidade de tal figura. A concentração de forças díspares como masculino/feminino, fogo/água, bem/mal é a característica principal do andrógino, portanto, como se configurou na discussão, não se trata apenas de certo hermafroditismo. Isso se confirma na leitura do poema, no qual o andrógino não é descrito a partir da coexistência de ambos os sexos, pois ele é “*como um menino na beira de um lago*”. O andrógino parece muito mais um ser no qual as propensões eróticas daqueles que se encontram com ele são ativadas, por isso ele faz “*os adolescentes se contorcer em seus morenos travesseiros*”. A questão fundamental de se salientar deste título e também do poema-capítulo em questão é que, para a leitura que se está empreendendo interessa principalmente a coexistência das linguagens prosa e poesia neste capítulo e a propensão erótica desta figura frente aos outros personagens das obras, principalmente, ao protagonista. A dimensão poética que ganha tal figura simbólica é também inegável.

Nos três primeiros versos a metalinguagem marcada pelo verbo sem a indicação daquele que comunica exige muito dos esforços interpretativos. É possível supor que os versos foram escritos ou ditos por Pólen, que aparecerá mais à frente, ou mesmo pelo próprio narrador, que não assume um papel passivo na narrativa. Já nos quatro versos seguintes a enumeração de elementos que parecem fazer parte da cena, mas que não assumem papel importante no ritmo semântico da narrativa. Ao não assumir importância na narrativa acaba chamando a atenção sobre a própria linguagem, ou seja, adquire função poética dada pela rítmica marcada pelas aliterações no quarto e quinto verso e pela imagem que compõe os dois versos que seguem. A mudança de pessoa também

provoca a confusão, já que a segunda pessoa do singular pode ser tanto o personagem Coxas Ardentes quanto o próprio leitor.

Nota-se que mesmo que se encontre certos elementos da narrativa no capítulo escolhido para exemplificação, ocorre aquilo que se denominou de criação e quebra de expectativa no próprio ritmo semântico da narração. Se se confrontar com outras obras do poeta logo se verá que, mesmo nesta obra em que há certamente experimentos formais voltados à narrativa, as características mais marcantes de sua poesia ainda se apresentam. Por esse motivo é que no primeiro capítulo desta dissertação se buscou reforçar não somente os ganhos formais e de tema que toda a produção poética de Piva teve, mas também a permanência de algumas linhas de força que perduraram dos primeiros aos últimos escritos do poeta.

Após os versos de *O Andrógino Antropocósmico* já comentados, ocorre a apresentação do personagem que dá nome ao capítulo, esta apresentação se dá a partir da voz do próprio narrador. Antes de se comentar os traços desta investida do narrador, que aparecerá mais à frente como eu do poema, pode-se considerar alguns aspectos teóricos acerca desta figura.

Em certo momento de sua argumentação, Ricoeur (1995) cita o ensaio de Walter Benjamin para considerar a possibilidade de morte da narrativa aventada pelo filósofo alemão. É interessante fazer algumas considerações sobre tal ensaio, pois ali se pode cercar uma espécie de estatuto do narrador. Já no início de suas considerações, Benjamin (1992) assinala que o narrador está cada vez mais distante de nós. É essa hipótese que o filósofo procurará desenvolver no texto, ou seja, para ele existe uma possibilidade de morte da narrativa. O argumento da falência em torno do ato de narrar passa, portanto, pela seguinte questão:

A cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo. E, no entanto, somos tão pobres em histórias maravilhosas! Isto, porque nenhum acontecimento nos chega que não esteja impregnado de explicações. Por outras palavras, quase nada do que nos chega é favorável à narrativa e quase tudo o é à informação¹⁸².

¹⁸² BENJAMIN, 1992, p. 34.

O filósofo parece preocupado com a falência da narrativa devido a exagerada carga informativa. O favorecimento da narrativa se daria, portanto, em uma sociedade menos informada, por isso é que o filósofo em seguida parte para aquilo que se pode chamar de passado clássico no qual as narrativas eram transmitidas oralmente. Este é um ponto importante do ensaio de Benjamin (1992), pois seu argumento gira em torno de um passado arcaico. Esse passado aponta para uma transmissão oral e mais compacta, ou seja, diferente do romance. A narrativa, por ser mais concisa se aproximaria mais desse passado do que as grandes narrativas romanescas.

O narrador em *Coxas* é um elemento atípico porque, como se vê no capítulo-poema transcrito anteriormente, vai mudando seu estilo no interior dos capítulos e até mesmo ganha, em determinados momentos, voz própria como um eu poético que abandona a própria narrativa.

Se se observar com cuidado *O Andrógino Antropocósmico* se nota que há aqueles três primeiros “versos” nos quais não se sabe quem fala (se os personagens ou o próprio narrador), os outros quatro que seguem também há esse caos narrativo já salientado. Em seguida ocorre a descrição poética em um longo período do nascimento de algum ser que não se sabe exatamente quem é. Esse último pode ser ou não o Andrógino Antropocósmico, já que ele é apresentado no “parágrafo” seguinte. Como se vê o ritmo semântico da narrativa na obra em questão não se dá com facilidade, é evidente que o exemplo dado é um extremo da questão narrativa que a obra apresenta, entretanto a utilização deste exemplo e não de outro se mostrou muito fértil justamente porque este capítulo-poema funda-se no limite entre a própria narrativa prosaica e a lírica da obra.

Ainda sobre *O Andrógino Antropocósmico* se pode considerar os “parágrafos” que seguem após o aparecimento do Andrógino, já que momentaneamente o personagem Coxas Ardentes ganha voz. A presença dos personagens no “capítulo” só é efetivamente explicitada ali. As convenções da narrativa são a todo tempo testadas, há certas inversões de causa e efeito, surgimento e desaparecimento de personagens a todo momento. O narrador, portanto, vai assumindo diferentes posicionamentos e ângulos, como se estivesse entorpecido em uma viagem lisérgica pela qual é acometido por visões de adolescentes extremamente sexualizados. O personagem Andrógino, por exemplo,

aparece tanto na narrativa quanto na voz de *Coxas Ardentes*, entretanto sua figura se limita a essas duas aparições, já que na sequência o narrador se torna explicitamente um eu que interpela o leitor.

A marca da mutação formal no final de *O Andrógino Antropocósmico* se dá principalmente a partir desta aparição de um eu, da própria quebra de linhas e acima de tudo, a partir de um trabalho estilístico sonoro feito sobre imagens eróticas. Esse último “movimento” do capítulo-poema carrega nestas imagens o elemento da interpelação como sua maior potência. Ali o eu poético não só se dirige ao leitor, ele mostra poeticamente a luta amorosa dos personagens (*você mordisca meu/ pescoço exposto/ no mato espesso/ você me ama neste/ chão agreste...*) para em seguida provocá-lo explicitamente remontando o afamado prólogo de Baudelaire.

A provocação pelo deboche parece ser a principal arma utilizada pelo poeta na composição de *Coxas*. Assinalou-se anteriormente as categorias formais nas quais existe um contrato entre o autor e o leitor acerca da própria narrativa. Nesse último movimento do capítulo-poema transcrito na íntegra, a provocação, o escárnio e o deboche não são somente uma constatação que se dá em uma análise pormenorizada de elementos formais inscritos sutilmente na composição formal. Antes de tudo, esse deboche do poeta para com o leitor culmina em uma explicitação da hipocrisia do segundo.

Pode-se, neste momento dar um passo atrás e considerar ainda alguns pormenores acerca da questão narrativa. O que a obra em questão coloca para o leitor não é somente a provocação sem precedente. Ela apresenta um “universo” no qual o maravilhoso e o delírio são elementos formais, eles vão além da própria mensagem. O já citado Benjamin (1992) também assinala a importância do caráter maravilhoso na narrativa:

O extraordinário o maravilhoso, são narrados com maior precisão, sem que, no entanto, seja imposta ao leitor a coerência psicológica da acção. O leitor tem a liberdade de interpretar as coisas como as entende e, desse modo, os temas narrados atingem uma amplitude que falta a informação¹⁸³.

¹⁸³ BENJAMIN, 1992, p. 34

A falta de informação explicativa guarda, portanto, certa amplitude em sua abertura semântica que daria ao leitor o papel de interpretá-las e, por conseguinte, participar da própria composição dela. Daí é que vem o caráter encantador da narrativa para Benjamin (1992) e, dessa maneira, “*a narrativa é diferente, não se gasta. Conserva sua força e pode ser explorada muito tempo depois*”¹⁸⁴.

O fato importante é que em *Coxas* o leitor não participa apenas da composição da obra a partir de uma abertura semântica, ele é uma espécie de personagem. Tanto o leitor quanto o narrador possuem papéis nesta narrativa. O narrador, ainda segundo Benjamin (1992) deve, em um “*ângulo adequado*”, transformar a experiência que narra em experiência de quem o lê ou ouve. Por isso a narrativa “*tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o modelou.(...) suas marcas surgem, frequentemente, nas coisas que narra, quer seja naquele que as vive, quer naquele que as relata*”¹⁸⁵. Cabe, portanto, ao narrador ordenar a narrativa de maneira que se transmita a experiência a seu interlocutor e com isso a presença do narrador não pode ser de maneira alguma um item secundário, por mais que este se esconda atrás de sua história. Em *Coxas*, além do narrador não ser um item secundário, o leitor também ganha esta mesma amplitude, o caráter maravilhoso nesta narrativa não se dá apenas pela mensagem transmitida que não se comprova pela experiência, mas sobretudo a partir dessa personificação do narrador que inicia sua trama timidamente (a partir de delírios incluídos no interior dos capítulos) e em seguida acaba por transformar-se em um eu que fala em outros oito poemas líricos que compõem a sequência da obra.

Defendeu-se que a obra em questão é uma narrativa livre pontuada por imagens poéticas. A concepção da obra se deu a partir de elementos que procurou-se pontuar durante todo o percurso argumentativo. Há claramente em *Coxas* um transtorno da linguagem e uma luta irrefreável que só termina no encontro dos personagens com o Andrógino Antropocósmico. Essa luta se dá em semelhança à aquela do ato erótico, por isso decidiu-se elaborar um capítulo para cercar esta questão. O fazer erótico e o fazer poético na obra de Piva estão extremamente interligados. O conceito de androginia serve tanto para as possibilidades eróticas dos personagens quanto para uma chave de leitura da

¹⁸⁴ BENJAMIN, 1992, p. 35.

¹⁸⁵ BEJNJAMIN, 1992, p. 37.

própria forma que o poeta trabalhou na obra. A coexistência dos pares ativo e passivo, poesia e prosa, bem e mal, riso e lágrima é algo que chama a atenção. Há nitidamente uma complexidade de escrita que permanece um tanto escondida tanto pela sublimação quanto pelo grotesco. As relações de causa e efeito são, na maior parte das vezes, substituídas por imagens poéticas que remetem ao delírio dionisíaco em muitas de suas possibilidades. A orgia, o frenesi da crueldade, o ritualístico, o olhar narcótico etc. fazem parte deste universo particular criado por Roberto Piva.

Discorreu-se até aqui sobre as questões que envolvem objetivamente a narrativa, entretanto, falta ainda discorrer sobre as orientações que se seguirá acerca da poesia, pois, como se afirmou anteriormente a hipótese que guiará a leitura é a de que se trata de uma narrativa livre até certo momento e de uma obra poética lírica em outro. Já se observou anteriormente que essa divisão não é categórica, já que há aspectos líricos no interior da narrativa livre de *Coxas*, como também há elementos prosaicos nos poemas líricos que compõem o restante da obra. Um fato interessante de se observar é que o personagem Pólen aparece nos dois poemas que estão após do capítulo cinco (*Sbornia filamentosa* e *Quem gira?*). Entretanto, estas aparições são muito mais próximas de uma linguagem voltada à imagética, ou seja, sem o ritmo semântico da narrativa. Esses dois poemas nos quais o personagem reaparece possuem a forma já apontada quando se tratou da narrativa, eles são uma série de imagens agrupadas pelo conectivo aditivo &, sem pontuação e com livres associações vindas dos lugares mais distantes o possível. Pode-se ilustrar essas afirmações com o seguinte trecho de *Sbornia filamentosa*:

O pitecantropo as cidades gregas as doces cobaias
requentadas & comidas nas favelas o divã da histeria
relembrando sonhos tribais fuxico do chefe sandálias
desafiveladas na casa das máquinas o prédio é de Maria-
Mole onde rocam cascavéis humanas minha mão é deus (...)¹⁸⁶

Os delírios daquele que canta ganham mais espaço na medida em que a suposta narrativa de *Coxas* termina, se assinalou-se que o narrador acabava por interromper sua história para fazer digressões delirantes, pode-se defender que o delírio é a tônica na maior parte dos poemas que seguem, entretanto, há a permanência da mesma forma. É

¹⁸⁶ PIVA, 2006, p. 79

importante salientar que tanto *Sbornia filamentosa*, quanto *Bar cazzo d'Oro* e *Quem gira?* possuem a mesma forma poética com imagens justapostas unidas pelo conectivo aditivo, alternativo ou mesmo sem a presença de conectivos.

Outra parte da lírica de *Coxas* remete principalmente a um trabalho formal voltado para a imagem como se viu nos breves comentários a respeito de *Antínoo & Adriano*, ali a quebra de linhas está em função da imagem poética e acaba por fazer com que o poema adquira um ritmo menos frenético e mais contemplativo. Esse procedimento parece ser guiado principalmente pelo tema com que o poeta está trabalhando, já que como se pode denotar das leituras que empreendeu-se até aqui, mesmo no último poema da obra, *Porno-samba para o Marquês de Sade*, já distante da narrativa erótica ainda há a prevalência de um ritmo frenético do desejo erótico.

Ao considerar os aspectos formais da poesia, Dufrenne (1969), acaba por formular que existe certa subordinação léxica na poesia. A poesia, portanto aumentaria sua carga de informação ao desorganizar sabiamente a sintaxe. Dessa maneira, o poeta, ao invés de criar uma linguagem artificial, acaba por restituir certa linguagem primeira. Essas afirmações levam a um lugar extremo de análise, já que, se a linguagem poética, com suas quebras de convenções, com sua liberdade sintática e léxica, é um retorno à linguagem primeva e não uma inovação dessa linguagem o que seria a experimentação em poesia? A experimentação seria a busca contínua desta linguagem e o uso de formas pré-concebidas, por outro lado, seria a crença neste encontro. Sabe-se que há nessa experimentação que se está defendendo na verdade não a criação do novo, mas a inclusão de sutis mudanças naquilo que a tradição traz e também naquilo que o próprio poeta partilha com seus companheiros geracionais. Essa é uma questão fundamental em *Coxas* e também nas outras obras do poeta. Há uma vontade de transtornar a linguagem para destruí-la e para restitui-la. Talvez esse transtornar seja uma eterna busca de conciliação. Nos termos que se desenvolveram na leitura de *Coxas* parece que o aumento da carga de informação e o direcionamento para lugares distantes são uma tônica na obra. Por isso, falou-se insistentemente em abertura semântica dada a partir de uma técnica formal direcionada ao caos.

Pode-se ainda levar mais longe esta questão acerca da destruição e restituição da linguagem via poesia na obra que se está analisando. O conceito de androginia trabalhado

anteriormente ganha sentido quando se busca uma restituição de um passado primevo nos próprios termos formais. Essa suposta liberdade sintática e léxica que compõem a obra significam, portanto, uma restituição e porque não uma conciliação com a própria linguagem, já que se está tratando, sobretudo, de uma obra que se funda a partir de uma confusão entre as linguagem da prosa e da poesia.

Nota-se na argumentação desenvolvida desde início da parte mais analítica do trabalho que há a prevalência de diversos gêneros no interior dos capítulos de *Coxas* e esta mistura de gêneros culmina no conflito entre as linguagens da prosa e da poesia. Alguns recursos estilísticos também dão um tom pessoal à obra em questão enquanto outros são reconhecíveis em obras de alguns importantes poetas da mesma geração de Roberto Piva. Não se pode também ignorar o forte simbolismo de alguns personagens em *Coxas* (esta questão têm seu ápice no *Andrógino*, já que, como se viu, ele acaba não somente por carregar o seu simbolismo somente na sua figura, mas também abrange outros importantes aspectos formais e especulativos no interior da obra), assim como não é possível deixar de salientar a presença poética do narrador que não só narra as aventuras de Pólen, mas também acaba por introduzir na narrativa elementos da poesia lírica e assim imprime seu próprio desejo erótico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de todo o percurso argumentativo que se desenvolveu desde o início desta dissertação, pode-se chegar a algumas considerações a respeito dos temas que se procurou trabalhar em *Coxas*. No primeiro capítulo, buscou-se compreender alguns aspectos de toda a produção do poeta com o intuito de colocar em evidência tanto o lugar de *Coxas* no conjunto da obra do poeta, quanto a prevalência do tema erótico que, como se pode notar no capítulo seguinte, possui uma relação intrínseca com a presença do deus Dionísio. Este, por sua vez, é uma grande força na qual o poeta parece se guiar para recolher a matéria de seu canto. A presença dionisíaca, como se viu, ocorre de diversas maneiras tanto como um personagem dos poemas de Piva, quanto como um modo de ver o mundo a partir de uma visão inebriante do poeta para com a cidade, as pessoas e as coisas. Dionísio é o desejo, o narcótico, a reunificação do Homem com a terra, o cruel, o animalesco e a força da poesia do delírio. A esculhambação, o escárnio, tão presentes na Obra de Piva parecem também ser outras importantes características do deus.

Se Dionísio é o desejo delirante, que muitas vezes só pode ser cruel, ele é, na leitura que se empreendeu de alguns capítulos de *Coxas* uma espécie de presença nada tranquila dos aspectos que mais chamam a atenção na obra de Piva. Por isso o erotismo de Piva, assim como formula Bataille, é um erotismo de transgressão à regra. As cenas de orgia, de assassinato, de torturas fazem apelo ao delírio e à fantasia. Esse é o jogo erótico que sempre se consuma no instante em que se deseja e se dá a partir de imagens vinculadas a um humor de escárnio. Viver o instante erótico é uma característica dos personagens imaginados por Piva e este é o principal motivo deles serem quase sempre adolescentes. A experimentação sexual sem os freios do sadismo, mesmo que por vezes o ato erótico depreenda deste, é uma marca importante que se pode cerca durante a análise da obra.

Na leitura que se empreendeu também se pode compreender que os aspectos eróticos não se limitavam a descrição do ato em si, mas na própria composição formal da obra, já que ela sempre acaba por reforçar a união entre os contrários. A prosa e a poesia, estas linguagens tão díspares, parecem a todo momento reforçar suas antíteses ao mesmo tempo que reforça as suas proximidades. Tal questão se mostrou de muita relevância, por

este motivo, é que se dedicou um capítulo à forma. Entretanto, não é possível deixar de reforçar que na leitura que se empreendeu não há uma separação entre forma e “conteúdo”, mas sim a evidenciação das particularidades formais da obra com o simples intuito de comprovar que a aproximação entre prosa e poesia na obra nada mais é do que um resquício formal do próprio ato erótico que, em *Coxas*, tem seu ápice na reatualização da figura primordial, o Andrógino. O Andrógino é o ser que concentra as forças díspares e as mantém em coexistência, assim como o ato erótico garante a totalização (ou continuidade nos termos de Bataille) dos pares homem e mulher, ativo e passivo (no caso do ato homossexual), bem e mal entre outros.

O presente trabalho não teve a ambição de abarcar *Coxas* em sua totalidade, mas buscou oferecer ao leitor ferramentas de entrada nesta obra ímpar. Esse foi o maior desejo durante a escrita deste trabalho, pois ao consultar a bibliografia disponível sobre o autor pouco se encontrou a respeito desta obra. Apesar deste mutismo crítico esta obra é importante no conjunto de obras do poeta, porque nela a invenção narrativa ganha uma dimensão sem igual e a partir desta ampliação da inventividade narrativa é possível adentrar no universo piviano de uma outra maneira que não a da lírica propriamente dita. Resta ainda muito a se estudar não somente nesta obra, mas em todas as obras do autor, entretanto, é possível afirmar que este trabalho oferece importantes entradas não só em *Coxas*, mas em alguns aspectos importantes de toda a produção poética de Roberto Piva.

Referências Bibliográficas

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da Filosofia Oculta*. trad. Carlos Jorge Figueiredo Jorge. Edições 70: Lisboa, 1983.

_____. *História da Literatura Erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Tradução de Texeira Coelho, São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *A Literatura e o Mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: Editora L&PM, 1989.

_____. *El aleluya y otros textos*. Trad. Fernando Saváter. Alianza Editorial : Madrid, 1981..

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Amélia Cruz et al. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BIRMAN, Joel. *Cadernos sobre o mal: agressividade, violência e crueldade*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *La razón de Sade : In Lautréamont y Sade*. Tradução Enrique Lombera Pallares, México, Editora FCE, 1990, p. 11 – 63. Disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=52>. Acesso em 15 de maio de 2009.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, *História do corpo* - vol. 3. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2008.

DANIÉLOU, Alain. *Shiva e Dioniso – A Religião da Natureza e do Eros*. Trad. Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *Sade/Masoch*. Tradução de José Martins Garcia. 15ª ed. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1973.

DIAS, Ângela Maria e GLENADEL, Paula (org.). *Valores do Abjeto*. Coleção Ensaios - nº. 31. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense - UFF, 2008.

_____. (org.). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2004.

DUFRENNE, Mikel.. *O Poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

DUMULIÉ, Camille. *Nietzsche y Artaud – por una ética de la crueldad*. Tradução de Stella Mastrágelo. Delegación Coyocán: Siglo XXI editores, 1996.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 1976.

_____. *Mefistófeles e o Andrógino*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FARIAS, Álvaro Alves e MOISÉS, Carlos Felipe (orgs.) *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura brasileira e portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. V. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996, c1969

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

HUNT, Lynn (org.), *A invenção da Pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade 1500 – 1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Editora Hedra, 1999.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix/Edusp, 1969.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os Cantos de Maldoror- poesias e cartas*. Tradução de Claudio Willer. 2ª edição, Editora Iluminuras, São Paulo, 2008.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOTH, David. *Pornografia, Erotismo y Literatura*. Tradução de Fernando Lida Garcia. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.

MACHADO, Roberto. “Arte, ciência, filosofia”. In *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Zaratustra – tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

MAIAKOVSKI, Wladimir. *A Serguei Eissênin*. Trad. Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Disponível em: http://www.culturapara.art.br/opoema/maiakovski/maiakovski_poema.htm. Acesso: 14/06/2014.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização – Uma Crítica Filosófica ao Pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1968.

MARTINS, Floriano. (Org.) *O Começo da busca: O surrealismo na América Latina*, São Paulo: Editora Escrituras, 2001.

MEDEIROS, Jotabê. “Piva viu primeiro a ‘paisagem de morfina’ de SP”. *O Estado de São Paulo*, 09.04.2000. Caderno 2/Cultura.

_____. “Toda a poesia de Piva”. *O Estado de São Paulo*, 17.09.2005.

MOISES, Carlos Felipe. *O Desconcerto do Mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. Coleção Ensaio Transversais - nº. 15. São Paulo: Editora Escrituras 2001.

MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago ed. 1994.

_____. *O Corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

_____. *Lições de Sade – ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (coleção Tópicos).

_____. *O nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Gisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista do anos 60*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Ítalo Moriconi. UERJ, Rio de Janeiro, 2004.

NUNES, Benedito. *A chave do Poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Octavio. *A dupla chama – Amor e Erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Editora siciliano, 1995.

_____. *El Arco y la lira*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1970.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Coleção Debates. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

_____. *Um além mais erótico: Sade*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Editora Mandarin, 1999.

PIVA, Roberto. (org.) PÉCORA, Alcir, *Um Estrangeiro na Legião*, Obras Reunidas, Volume 1, Editora Globo, 2005.

_____. (org.) PÉCORA, Alcir, *Mala na Mão & asas Pretas*, Obras Reunidas, Volume 2, Editora Globo, 2006.

_____. (org.) COHN, Sergio. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. (org) PÉCORA, Alcir. *Estranhos Sinais de Saturno. Obras Reunidas. Volume 3*. São Paulo: Globo, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Marina Aspenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

ROBERT, Jean-Noel. *Eros Romano – sexo y moral em la Roma antiga*. Tradução de Eduardo Bajo Álvarez. Madrid: Editorial Complutense, 1999.

ROSENFELD, Denis L., *Do Mal: Para introduzir em filosofia o conceito de mal*. Tradução de Marco A. Zingano. Porto Alegre: Editora L&PM, 1988.

ROSSET, Clément. *O Princípio de Crueldade*. Tradução de José Tomaz Brum. ed. 2ª. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e crise: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

TADIÈ, Jean-Yves. *Le recit poétique*. Paris: Gallimard, 1994.

TEIXEIRA, Ana. O teatro da cura cruel. [online]. Disponível na Internet via URL: <http://www.interface.org.br/revista5/espaco1.pdf>. acesso em: 15 de maio de 2010.

TREVISAN, João Silvério. *Pedaço de mim*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Devassos no Paraíso*. Max Limonad: São Paulo, 1986.

VERONESE, Marcelo Antonio Milare, *A Intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Antonio Alcir Bernardes Pécora. UNICAMP, Campinas, 2009.

VIGNOLES, Patrick. *La perversité*. Paris: Hatier-Paris, 1988.